



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DILEF
DIPARTIMENTO DI
LETTERE E FILOSOFIA

«La sintassi del mondo»

La mappa e il testo

a cura di

Laura Bardelli, Elisa Caporiccio,
Ugo Conti, Antonio D'Ambrosio,
Carlo Facchin, Martina Romanelli



LETTERATURA ITALIANA E ROMANISTICA

Studi e ricerche del Dipartimento di Lettere e Filosofia

collana diretta da
Pierluigi Minari

vice direttore esecutivo
Marco Biffi

Letteratura italiana e Romanistica / 2



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DILEF
DIPARTIMENTO DI
LETTERE E FILOSOFIA

La collana «**Studi e ricerche del Dipartimento di Lettere e Filosofia**» dell'Università degli Studi di Firenze nasce, insieme a «DILEF. Rivista digitale del Dipartimento di Lettere e Filosofia», nel quadro delle attività condotte come Dipartimento di Eccellenza 2018-2022 sul Fondo assegnato dal Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca.

La collana si articola in quattro sezioni, che rispecchiano gli interessi e gli ambiti di studio delle rispettive sezioni dipartimentali: Antichità e Filologia, Filosofia, Letteratura italiana e Romanistica, Linguistica.

La pubblicazione in rete, in formato PDF, è ad accesso aperto; l'edizione a stampa è disponibile a pagamento.

Comitato direttivo

Benedetta Baldi, Andrea Cantini, Giovanni Alberto Cecconi,
Simone Magherini, Massimo Moneglia, Anna Nozzoli, Mariagrazia Portera,
Salomé Vuelta García, Giovanni Zago

Comitato scientifico

Barbara Carnevali (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris)
Mario Citroni (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Hans-Joachim Gehrke (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)
Matthias Heinz (Paris Lodron Universität Salzburg)
Marco Lombardi (Università degli Studi di Firenze)
Adam Ledgeway (University of Cambridge)
Marco Petoletti (Università Cattolica di Milano)
Alessandro Polcri (Fordham University, NY)
Tommaso Raso (Universidade Federal del Minas Gerais)
Carole Talon-Hugon (Université de Nice-Sophia Antipolis)
Christoph Wulf (Freie Universität Berlin)
Fabio Zinelli (École Pratique des Hautes Études, Paris)

«La sintassi del mondo»

La mappa e il testo

a cura di

Laura Bardelli, Elisa Caporiccio,
Ugo Conti, Antonio D'Ambrosio,
Carlo Facchin, Martina Romanelli

© 2023 Società Editrice Fiorentina, per la presente edizione
© 2023 The Authors, per i testi

via Aretina, 298 - 50136 Firenze
tel. 055 5532924
info@sefeditrice.it
www.sefeditrice.it

E-ISSN 2974-6876
ISBN 978-88-6032-683-6
E-ISBN 978-88-6032-688-1
DOI 10.35948/DILEF/978-88-6032-688-1



La Collana è pubblicata ad Accesso Aperto con licenza Creative Commons
Licence CC-BY-NC-ND 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.it>

Crediti fotografici

© 2023 crediti dichiarati in didascalia.
Riproduzione in qualsiasi forma, intera o parziale, vietata

Progetto grafico e impaginazione
Francesco Sensoli

Copertina
Studio Grafico Norfini

Font
Alegreya ht e Alegreya Sans ht
(Juan Pablo del Peral, Huerta Tipográfica)

Indice

IX *Saluti*
di Paola Manni

XI *Premessa dei curatori*

I.

In limine. Pre-testi geografici

3 *Itinerario nella Francia tra XII e XIII secolo. Il trovatore Dalfi d'Alvernhe e la sua corte, tra relazioni politiche e produzione poetica*
Francesca Cresci

25 *Una mappatura delle Lettere di Ariosto: carte dell'Archivio di Stato di Lucca*
Chiara De Cesare

47 *La mappa dei testi.*
Per una visualizzazione geografica delle lettere inviate da Monaldo e Giacomo Leopardi
Ilaria Cesaroni e Gioele Marozzi

II

In alt(er)lo loco.

Mappe stanziali ed erratiche

75 *L'eterno conflitto città-campagna.*
Luoghi reali e paesaggi idealizzati nella poesia di Tito Strozzi
Giulia Leidi

- 97 *Vita e paesaggi montani nella produzione di Giuseppe Giacosa*
Alice Petrocchi
- 121 *Preservare un «colore di mitologia»:
lo sguardo e la mappa attraverso l'Itinerario italiano di Corrado Alvaro*
Vincenzo Spanò
- 143 *Ripercorrere la poetica di Libero de Libero:
Le odi come mappa del vissuto autoriale*
Elisa Caporiccio e Ugo Conti
- 163 *Geografia dello scontento vista mare: Landolfi e Bianciardi in Liguria*
Laura Bardelli
- 183 *Giuseppe Dessì, Villacidro e la Sardegna:
coordinate, possibilità e prospettive di una cartografia letteraria*
Maria Luisa Mura
- 207 *La «carta delle pianure».
Una mappatura della letteratura emiliana
a partire dai luoghi e dai racconti di Gianni Celati*
Cecilia Monina
- 223 *La mappa come teoria: sguardo, volo e narrazione in Daniele Del Giudice*
Aldo Baratta
- 245 *Forme digitali della «mappa» in letteratura italiana contemporanea*
Davide Magoni

III

Interius.

Genesi e cartografie del testo

- 267 *Correzioni e variazioni autografe nel manoscritto del Paradiso degli Alberti:
una questione di stile?*
Paola Mondani
- 293 *L'alchimia della parola.
Appunti preliminari a un sondaggio linguistico nel Driadeo di Luca Pulci*
Rebecca Bardi

- 303 *Mappare il cantiere delle Historiae Venetae del Bembo.*
Il ms. marciano cl. X 256 (=3134)
Carlo Facchin
- 317 *Marino all'occhiale. La lingua dell'Adone tra «chiarezza, purità, convenienza, ornamento, diversità» secondo Tommaso Stigliani*
Giampiero Giuseppe Marincola
- 331 *Costruire libri «secondo il grado di latitudine»:
il metodo geografico di Francesco Algarotti*
Martina Romanelli
- 351 *«Diligenza» ed «esattezza» della correzione.*
*La punteggiatura nell'evoluzione e nella trasmissione
dei testi leopardiani a partire dall'Epistolario*
Morena Rosato
- 375 *Le provvisorie mète. Lo «Spirito ribelle» del Lucini naturalista*
Gianmarco Lovari
- 393 *«Una diversa me stessa». Venti racconti di Gianna Manzini*
Antonio D'Ambrosio
- 415 *Il filo d'inchiostro della scrittura e della mappa.*
*La stilizzazione riduttiva, il grafismo lineare
e l'indagine planare della città nella scrittura ecfrastica di Italo Calvino*
Greta Gribaudo

Conversazioni

- 443 *Cinque domande a un Altissimo poeta*
Carlo Facchin e Michele Bordoni
- 461 *«Le terre slittano impercettibilmente».*
Un dialogo su Geografie tra Antonella Anedda e Cecilia Bello Minciacchi
- 477 *Fare del proprio guscio un cielo.*
Gli spazi dell'inermità nella scrittura di Antonella Anedda
Cecilia Bello Minciacchi
- 499 *Indice dei nomi*

Saluti

Sono lieta di portare il mio saluto a questo convegno per più motivi.

Prima di tutto perché si tratta di un convegno voluto da un gruppo di dottorandi (ormai tutti addottorati) che, alla fine del loro personale percorso di ricerca, si sono voluti misurare con un'iniziativa collegiale: un convegno, appunto, occasione di scambio di idee, confronto diretto, apertura verso l'esterno. Purtroppo l'idea lanciata con tanto entusiasmo, e subito premiata da molte adesioni, è stata rallentata nella sua realizzazione dal lungo decorso della pandemia, e forse ad un certo punto è prevalso anche un senso di scoraggiamento. Tuttavia la tenacia ha vinto e siamo arrivati all'inaugurazione del convegno, che si svolge, come impongono le regole, in modalità informatica, ma con un programma assai ricco e interessante che non mancherà di suscitare curiosità e dibattito.

Mi complimento dunque con i nostri neodottori di ricerca che hanno organizzato questo incontro, superando con determinazione avversità imprevedute e non comuni. A questo risultato credo abbia concorso anche il fatto di aver scelto un tema così stimolante, affidandolo ad immagini tanto suggestive quali quelle evocate nel titolo: la sintassi che compone e ricomponde all'infinito le tessere linguistiche, e la mappa che definisce i confini e ne sfida la perenne precarietà. Mi complimento inoltre per la grafica della locandina, che riproduce una vera e propria mappa, la *mappa mundi* di Fra Mauro, conservata alla Biblioteca Marciana di Venezia, la quale, come era normale all'epoca, rovescia i punti cardinali rispetto alla nostra prospettiva moderna e pone in alto l'oriente, cosicché l'Italia appare sulla destra come un minuscolo lembo

«La sintassi del mondo». La mappa e il testo

di terra proteso nel Mediterraneo con le Alpi in basso e le attuali regioni meridionali in alto. Ed è proprio così, assecondando questa prospettiva, ovvero ponendosi nella posizione di chi dà le spalle alle Alpi e vede distendersi la penisola con il mare Tirreno a destra e l'Adriatico a sinistra, che anche Dante, nel primo libro del *De vulgari eloquentia*, descrive l'Italia e ne delinea la prima mappa linguistica.

Citare Dante all'inizio di questo convegno è peraltro doveroso, sia perché siamo nell'anno in cui si celebra il settimo Centenario della sua morte, sia per tanti altri motivi legati alla sua vicenda biografica e artistica, ai caratteri dirompenti della sua opera e della sua lingua, allo strenuo lavoro di ricomposizione di tessere che il testo della *Commedia* impone al filologo. E sempre nel nome di Dante, vorrei concludere con la rilettura di quel bellissimo passo del *De vulgari eloquentia* (I, VI, 3) laddove il poeta si raffigura come cittadino del mondo: accoratamente legato a Firenze, ma orgogliosamente proteso verso nuovi orizzonti (cito il passo nella traduzione di P.V. Mengaldo):

Ma noi, la cui patria è il mondo come per i pesci il mare, benché abbiamo bevuto nel Sarno prima di mettere i denti e amiamo Firenze a tal punto da partire ingiustamente, proprio perché l'abbiamo amata, l'esilio, noi appoggeremo la bilancia del nostro giudizio alla ragione piuttosto che al sentimento. Certo ai fini di una vita piacevole e insomma dell'appagamento dei nostri sensi non c'è sulla terra luogo più amabile di Firenze; tuttavia a leggere e rileggere i volumi dei poeti e degli altri scrittori che descrivono il mondo nell'assieme e nelle sue parti, e a riflettere dentro di noi alle varie posizioni delle località del mondo e al loro rapporto con l'uno e l'altro polo e col circolo equatoriale, abbiamo tratto questa convinzione, e la sosteniamo con fermezza: che esistono molte regioni e città più nobili e più gradevoli della Toscana e di Firenze, di cui sono nativo e cittadino...

Auguro a tutti buon lavoro!

Firenze, 13 maggio 2021
Paola Manni

*Coordinatrice del Dottorato in Filologia,
Letteratura italiana, Linguistica
dell'Università degli Studi di Firenze*

Premessa dei curatori

Amo le mappe perché dicono bugie.
Perché sbarrano il passo a verità aggressive.
Perché con indulgenza e buonumore
sul tavolo mi dispiegano un mondo
che non è di questo mondo.

W. Szymborska, *La mappa*

Arrivata in Italia grazie a Casa Scheiwiller solo dopo la vittoria del premio Nobel per la letteratura nel 1996, la poesia di Wisława Szymborska ha conosciuto una fortuna invidiabile, tanto che già nel 2008 Adelphi le aveva dedicato un volume di *Opere* nella collana «La nave Argo». Ma «la gioia di scrivere» (questo il titolo dell'*opera omnia* in edizione economica) non si interrompe: postumo nel 2012 esce un libretto, *Basta così*, che segna in termini quasi perentori la chiusura – un addio in 13 poesie – di 60 anni di prolifica carriera, inaugurata precisamente nel lontano 1952. In coda alla raccolta, Szymborska lascia il suo «piccolo testamento», vero congedo della/dalla poesia, *La mappa*, che nella concreta descrizione di una cartina geografica – con i «bassopiani e vallate [...] sempre verdi, | altopiani e montagne [...] gialli e marrone, oceani e mari – di un azzurro amico sui margini sdruciti» – si fa metafora del senso ultimo della (forse, di ogni?) scrittura, condensato nell'ancestrale alternativa: «esserci o non esserci?». «Tutto è piccolo», sulla mappa, «segnalano le selve alcuni alberelli», «sopra e sotto | l'equatore, un assoluto | silenzio sparso come semi, ma in ogni seme nero | la gente vive». Lo spazio monodimensionale della carta stampata cela la variegata, complessa, eterogenea tridimensionalità della realtà naturale: l'altitudine delle montagne si equipara alla profondità degli abissi, i tremendi vulcani si accompagnano alle calme pianure, est ovest nord sud si raggiungono con un dito; e non bastano le alternanze cromatiche a indicare affinità e differenze. La mappa è assenza che nasconde presenza, apparenza che nasconde essenza. Disegna

«La sintassi del mondo». La mappa e il testo

«un mondo | che non è di questo mondo». Ecco: «Amo le mappe perché dicono bugie»¹.

Il volume che abbiamo il piacere di presentare nasce in occasione del convegno dottorale «*La sintassi del mondo*». *La mappa e il testo*, tenutosi in modalità telematica presso l'Università degli Studi di Firenze il 13 e 14 maggio 2021 e organizzato dai dottorandi del xxxiii ciclo del Dottorato di ricerca in Filologia, Letteratura italiana e Linguistica, con la collaborazione del comitato scientifico costituito dalle professoresse Concetta Bianca, Paola Manni, Teresa Spignoli e dal professor Marco Villoresi. Il progetto è nato da un'esigenza di metodo: uscire dalla dimensione della ricerca individuale per confrontarci tra noi e con altri studiosi su un terreno comune, affrontando, in un vero lavoro di gruppo, questioni contenutistiche, epistemologiche, pratico-organizzative. Lo scambio culturale, la risoluzione di problemi operativi, la variegata articolazione delle competenze teorico-pratiche e relazionali che occorre mettere in atto per portare a compimento l'*iter* di un convegno, dalla *call for papers* alla pubblicazione, hanno costituito una delle più stimolanti occasioni di apprendimento sul campo che il percorso universitario ci abbia potuto fornire.

Vero è che per più versi il nostro piccolo mondo è scosso da sbilanciamenti di coordinate, non senza visibili conseguenze; eppure, al di là di un necessario cambio di rotta, la spinta al dialogo che animava il nostro lavoro sembra aver confermato perlomeno lo spirito di impresa, la curiosità, che mappe e confini (quanto mai labili e discutibili nei cronotopi odierni) ci avevano suggerito nei nostri interrogativi sulla letteratura. Non limiti, ma ponti e approdi; l'istinto ad abbattere i confini, superare difficoltà inattese e mantenersi sempre disponibili a nuove esplorazioni (perché per «correr miglior acque alza le vele | la navicella del *nostro* ingegno»², come ci ricorda Dante, richiamato anche dalle parole di Paola Manni, coordinatrice del nostro Dottorato, in occasione dei saluti inaugurati).

¹ WISŁAWA SZYMBORSKA, *La mappa*, in *Basta così*, trad. it. di Silvano De Fanti, Milano, Adelphi, 2012, pp. 42-45.

² DANTE, *Pg.*, I, vv. 1-2.

La parola che torna a essere non solo elemento di discriminazione e distinzione di significato, dunque, ma anche e soprattutto specola d'osservazione privilegiata di fronte all'intersezione di "poetiche" (mutuiamo da Binni) e che si giova di particolari luoghi di passo del sapere, assai simili al *tournant spatial* di cui parla Michel Collot:

On assiste donc à une convergence remarquable entre les deux disciplines, les géographes trouvant dans la littérature la meilleure expression de la relation concrète, affective et symbolique qui unit l'homme aux lieux, et les littéraires se montrant de leur côté de plus en plus attentifs à l'espace où se déploie l'écriture. Il n'en reste pas moins nécessaire de bien marquer la spécificité littéraire des œuvres et de leur approche, si l'on ne veut pas transformer la géographie littéraire en une simple annexe de la géographie culturelle³.

E spazi della scrittura, appunto, sono anche le nostre due macro-sezioni, *Saggi* e *Conversazioni*, che provano a definire le coordinate entro cui tracciare il percorso del nostro libro.

In *Saggi* e nelle sue tre sotto-sezioni sono confluiti i contributi che recuperano in forma approfondita e rielaborata parte delle comunicazioni esposte in occasione del convegno. Sono ventidue studi che indagano il concetto di "mappa" nella letteratura italiana dalle origini a oggi con differenti strategie di lettura del testo, muovendosi tra filologia, critica, storiografia e linguistica, per poi declinarne i diversi aspetti secondo funzioni ermeneutiche e spunti di interrogazione dell'opera di volta in volta cangianti: pensiamo alla mappa come contesto storico-culturale e condizione necessaria al porsi in essere dell'esperienza letteraria e della sua trasmissione (il caso delle carte d'archivio); alla mappa come aggregato di luoghi reali e fittizi, che si fanno argomento e insieme stimolo alla scrittura anche di stampo civile ed esistenziale; quindi, alla mappa come struttura, cioè come sistema di decodifica dell'opera affidato alla geografia microscopica della pagina, dei paratesti, delle note e illustrazioni, nonché alla genesi del testo e dei suoi meccanismi formali.

3 MICHEL COLLOT, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Editions Corti, 2014, p. 10.

Nel primo dei tempi interni a *Saggi* (che va sotto il titolo di *In limine. Pre-testi geografici*) trovano posto infatti le ricerche che si soffermano sugli spazi preliminari al testo stesso: sia la Francia medioevale del trovatore Dalfi d'Alvernhe (Francesca Cresci) o siano i percorsi di visualizzazione geografica del documento epistolare (le lettere ariostesche per Chiara De Cesare o quelle della famiglia Leopardi per Ilaria Cesaroni e Gioele Marozzi), la geografia qui parla anzitutto come contesto, ossia condizione necessaria alla scrittura e alla sua trasmissione, riconducendo la spazialità alla sua dimensione essenziale di *principium*, strumento di determinazione primaria del documento, luogo fisico e tangibile che ne rende interpretabili i vettori di significato.

All'interno della seconda e più corposa sezione, *In alt(er)o loco. Mappe stanziali ed erratiche*, si raccolgono invece saggi che hanno posto l'accento sullo spazio come oggetto e occasione della scrittura, spostando l'obiettivo da una geografia "situazionale" a una tematizzata e che ne esplora le potenzialità certo estetiche, ma non tralascia di richiamare il lettore a un discorso di taglio teorico-nosologico (lo suggerisce il Del Giudice di Davide Magoni) e politico-militante – evidenti, queste ultime, soprattutto in area pienamente novecentesca. Spazio, natura, geomorfologie talvolta sostanziate di còlta materia verbale, stratificata nella memoria del linguaggio (basti pensare al sondaggio di Giulia Leidi sulla poesia di Strozzi), sono i tasselli essenziali di combinazioni sempre nuove, che introiettano, assorbono e amalgamano l'esterno nella trama del tessuto narrativo o ne danno, appunto, una traslitte-razione funzionale alla determinazione dell'evento compositivo: dalla scrittura di ispirazione orografica in Giacosa (per Alice Petrocchi) allo sguardo doppio, cosmopolita e provinciale, di Corrado Alvaro (nel testo di Vincenzo Spanò), dalla poetica di Libero de Libero ripercorsa attraverso *Le Odi* (da Elisa Caporiccio e Ugo Conti) alla Liguria di Landolfi e Bianciardi (nello studio di Laura Bardelli), fino a una mappatura della letteratura emiliana nei racconti di Gianni Celati (è lo studio di Cecilia Monina) e una panoramica conclusiva, attualizzante, sulla rappresentazione digitale dello spazio nella narrativa italiana contemporanea (proposta da Domenico Pio Chirico).

Infine, con *Interius. Genesi e cartografie del testo* (terza e ultima stazione interna ai *Saggi*), la mappa si trasferisce proprio nell'endoscheletro del corpo-testo. Altezze cronologiche e autori sono in questo caso spesso visibilmente distanti, ma nel loro insieme lasciano emergere l'opera come attestazione di un vero processo dialettico: attratto da continue crisi fisiologiche, che ne mettono in discussione ambiti diversi (aspirazioni di metodo e di poetica, *dispositio* di macro e microstrutture, ritmo del dettato), l'itinerario di approssimazione al cuore dell'esperienza letteraria scende nel dettaglio del testo, nell'anatomia delle sue tracce tipo-grafiche, fino a coincidere con quella meccanica che spiega (per forma e contenuti) le sue metamorfosi progressive. Parlano in questo senso, anzitutto, i sondaggi sulla genetica del testo, affidati a una filologia che ne esplora anzitutto i motivi stilistici: le correzioni autografe al *Paradiso degli Alberti* (Paola Mondani), l'aspirazione a un'autonomia poetica da parte di Lucini (Gianmarco Lovari) o il raffinamento estetico-tipografico, lemmatico e pausativo, rintracciato da Antonio D'Ambrosio nelle prose di Gianna Manzini. E, mentre si distanziano in realtà di poco altre gradazioni del problema, come la fortuna archivistica e storiografica delle bembiane *Historiae Venetae* nel saggio di Carlo Facchin, a tutto questo fanno eco le strutture portanti del testo, le forme che scrittura e messaggio esigono nel corpo del libro, della pagina e del sistema linguistico-poietico. È un reticolato fatto di semantica e geometria, come avvertono i sondaggi linguistici di Rebecca Bardi sul *Driadeo* di Luca Pulci e la lente convessa/concava con cui Stigliani decostruisce l'*Adone* (Giampiero Marincola), ma è anche un insieme di strategie e codici tipografico-formali attraverso cui l'idea, l'intuizione estetica, sono incanalate e rese sovra-significanti, a beneficio dell'interpretazione e dell'intreccio dialettico-dinamico delle poetiche: la geografia tipografica di taglio critico-culturale in Algarotti (nel testo di Martina Romanelli), ma anche la *ratio* interpuntiva che emerge dall'*Epistolario* leopardiano secondo lo studio di Morena Rosato, fino a virare, nel Novecento, su una scrittura ecfrastica e dai codici differenziati nell'approfondimento di Greta Gribaudo su Italo Calvino.

Al registro delle relazioni si aggiungono, nella sezione conclusiva di *Conversazioni*, tre interventi a loro modo *ex lege*: insieme al saggio di

«La sintassi del mondo». La mappa e il testo

Cecilia Bello Minciocchi (*Fare del proprio guscio un cielo. Gli spazi dell'inermità nella scrittura di Antonella Anedda*), abbiamo infatti pensato di trascrivere e restituire al lettore l'incontro con il giovane poeta Michele Bordoni ("Premio Gozzano" 2019 e 65° Premio Internazionale Ceppo Pistoia con *Gymnopedie*) e la conversazione a due voci tra la poetessa Antonella Anedda e la prof.ssa Bello – scambio che, prendendo spunto dall'ultima raccolta dell'autrice (*Geografie*, Milano, Garzanti, 2021), sviluppa ulteriormente la tematica della mappa e dello spazio poetico ed esistenziale, andando a costruire una riflessione-testimoniaza sulla poesia contemporanea.

A tutti loro, al comitato scientifico, come anche a chi, pur avendo preso parte al convegno, non ha poi avuto modo di far pervenire il suo contributo per la pubblicazione, va il nostro sentito ringraziamento⁴.

Realizzare questo progetto, verrebbe da dire adesso che il libro vede finalmente la luce, a suo modo, ha in fondo toccato il senso (o uno dei sensi, visto che la poesia ne ha per sua natura molteplici) del nostro esergo: una calviniana levità, la consapevolezza che all'impermanenza di ogni proposito o definizione si affianca sempre, inattesa, una provvisorietà duttile, tipica di ogni posizione, quando solo la si osservi da un altro punto di vista, come insegna anche la *mappa mundi* di Fra Mauro. Quell'«indulgenza», infine, e quel sorriso un po' aristoteschi di cui la carta del mondo ha urgentemente bisogno.

«Amo le mappe perché dicono bugie». *Basta così*.

⁴ Pensiamo al prof. Giuseppe Marrani, che ha tenuto l'orazione inaugurale del nostro convegno sotto il segno di Dante, ai contributi di Fabiano Bellina (sulle traduzioni ossianiche) e Valeria Lopes (sulla poesia di Primo Levi). E con l'occasione, infine, rivolgiamo un ringraziamento allo studio SECTILE / Sorgini Taronna Architetti per la realizzazione della nostra locandina.

Mappamondo di Fra Mauro,
Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia.
Su gentile concessione del Ministero della Cultura,
Biblioteca Nazionale Marciana.



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE
DILEF
DIPARTIMENTO
DI LETTERE
E FILOSOFIA

«La sintassi del mondo»

La mappa e il testo

Il convegno dottorale internazionale
Dottorato di Ricerca in Filologia, Letteratura italiana, Linguistica

13-14 maggio 2021

online
Google Meet

<https://meet.google.com/nxb-jgaa-was>

Programma del 13 maggio

9⁰⁰ Saluti istituzionali

Prof. Pierluigi Minari / Direttore del Dipartimento di Lettere e Filosofia
Prof.ssa Paola Manni / Coordinatrice del Dottorato di Ricerca

9³⁰ - 10¹⁵ Keynote speech

Prof. Giuseppe Marrani / Università per Stranieri di Siena / Le canzoni di Dante viste dalla
Commedia: una riflessione sull'itinerario purgatoriale

10¹⁵ - 11¹⁵ Prima sessione

chair/Antonio D'Ambrosio

Francesca Cresci / Università degli Studi di Siena – Université de Liège / Itinerario nella
Francia tra XII e XIII secolo: il trovatore Dafni d'Alvernie e la sua corte, tra relazioni politiche
e produzione poetica

Chiara De Cesare / Università di Parma / Per una mappatura delle Lettere di Ariosto: cante
dall'Archivio di Stato di Lucca

11¹⁵ - 11³⁰ Pausa caffè

11³⁰ - 13⁰⁰ Seconda sessione

chair/Carlo Facchin

Ilaria Cesaroni, Gioele Marozzi / Università di Macerata / La mappa dei testi. Per una
visualizzazione geografica delle lettere inviate da Monaldo e Giacomo Leopardi

Aldo Baratta / Sapienza Università di Roma / La mappa come teoria: sguardo, volo e
narrazione in Daniele Del Giudice

Cecilia Monina / Sorbonne Université, Parigi / La «carta delle pianure». Una mappatura della
letteratura emiliana a partire dai luoghi e dai racconti di Gianni Celati

13⁰⁰ - 14³⁰ Pausa pranzo

14³⁰ - 16³⁰ Terza sessione

chair/Ugo Conti

Rebecca Bardi / Università degli Studi di Firenze / L'alchimia della parola. Per un sondaggio
linguistico del *Diadeo* di Luca Pulci

Paola Mondani / Università per Stranieri di Siena / Correzioni e variazioni autografe nel
manoscritto del *Paradiso degli Alberti*: una questione di stile?

Giampiero Giuseppe Marincola / Università degli Studi di Roma Tor Vergata / Marino
all'occhiale. La lingua dell'*Adone* tra «chiarezza, purezza, convenienza, ornamento, diversità»
secondo Tommaso Stigliani

Morena Rosato / Università degli Studi di Palermo – Università di Basilea / «Delicatezza,
diligenza ed esattezza della correzione»: il ruolo della punteggiatura nell'evoluzione e nella
trasmissione dei testi leopardiani a partire dall'*Epistolario*

16³⁰ - 16⁴⁵ Pausa

16⁴⁵ - 18¹⁵ Quarta sessione

chair/Elsa Caporiccio

Giulia Leidi / Università degli Studi di Firenze – Sorbonne Université, Parigi / L'eterno
conflitto città-campagna: luoghi reali e paesaggi idealizzati nella poesia di Tito Strozzi

Alice Petrocchi / Università degli Studi di Firenze / Vita e paesaggi montani nella produzione
di Giuseppe Giacosa

Domenico Pio Chirico / Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" / La mappa come
inserto. La costruzione degli itinerari estremi di Paolo Rumiz e Luis Sepúlveda

18¹⁵ - 18⁴⁵ Keynote speech

Michele Bordoni / Dal mondo figurato «in breve carta» al meridiano. Una mappa di un'e-
sperienza poetica

Programma del 14 maggio

9³⁰ - 11⁰⁰

Prima sessione

chair/Martina Romanelli

Carlo Facchin / Università degli Studi di Firenze / Mappare il cantiere delle *Historiae Venetae* del Bembo. Il ms. marciano cl. X 256 (=3134)

Gianmarco Lovari / Università degli Studi di Firenze / *Le provvisorie mète. Lo Spirito ribelle* del Lucini naturalista

Antonio D'Ambrosio / Institut des Textes et Manuscrits Modernes – ENS/CNRS, Parigi / «Una diversa me stessa». Venti racconti di Gianna Manzini

11⁰⁰ - 11¹⁵

Pausa caffè

11¹⁵ - 12⁴⁵

Seconda sessione

chair/Carlo Facchin

Vincenzo Spanò / Sapienza Università di Roma / Lo sguardo e la mappa attraverso l'itinerario italiano di Corrado Alvaro, tra cosmopolitismo e idillio provinciale

Maria Luisa Mura / Aix-Marseille Université / Giuseppe Dessì, Villacidro e la Sardegna: coordinate, possibilità e prospettive di una nuova cartografia letteraria

Laura Bardelli / Università degli Studi di Firenze / Geografia dello scontento: Landolfi e Bianciardi in Liguria

13⁰⁰ - 14³⁰

Pausa pranzo

14³⁰ - 16⁰⁰

Terza sessione

chair/Antonio D'Ambrosio

Martina Romanelli / Institut des Textes et Manuscrits Modernes – ENS/CNRS, Parigi / Costruire libri «secondo il grado di latitudine»: il metodo geografico di Francesco Algarotti

Fabiano Bellina / Università degli Studi di Siena / *La genesi e la metamorfosi dell'Ossian* italiano. Il metodo di traduzione di Melchiorre Cesarotti

Valeria Lopes / Università degli Studi di Palermo / Note d'autore alle poesie di *Ad ora* incerta di Primo Levi

16⁰⁰ - 16¹⁵

Pausa

16¹⁵ - 17⁰⁰

Keynote speech

Geografie / Antonella Aneddà dialoga con la prof.ssa Cecilia Bello / Sapienza Università di Roma

17⁰⁰ - 18³⁰

Quarta sessione

chair/Laura Bardelli

Elisa Caporiccio, Ugo Conti / Università degli Studi di Firenze / Ripercorrere la poetica di *Libero De Libero: Le Odi* come mappa del vissuto autoriale

Greta Gribaudo / Aix-Marseille Université – Sapienza Università di Roma / Il filo d'inchostro della scrittura e della mappa. La stilizzazione riduttiva, il grafismo lineare e l'indagine planare della città nella scrittura ecfrafica di Italo Calvino

Davide Magoni / Università degli Studi di Siena / Geografie del vissuto. Rappresentazione digitale dello spazio nella narrativa italiana contemporanea

18³⁰ - 18⁴⁵

Conclusioni

13-14 maggio 2021

online

Google Meet

<https://meet.google.com/nxb-jga-was>

• *Amo le mappe perché dicono bugie.*
• *Perché sbarrano il passo a verità aggressive.*
• *Perché con indulgenza e buonumore*
• *sul tavolo mi dispiegano un mondo*
• *che non è di questo mondo.*

W. Szymborska, *La mappa*

Comitato scientifico

• Prof.ssa Concetta Bianca
• Prof.ssa Paola Manni
• Prof.ssa Teresa Spignoli
• Prof. Marco Villoresi

Comitato organizzativo

• Laura Bardelli
• Elisa Caporiccio
• Ugo Conti
• Antonio D'Ambrosio
• Carlo Facchin
• Martina Romanelli

• Per informazioni rivolgersi a:
• convegnofillettin@gmail.com

• Progetto grafico a cura di
• SECTILE / Sorgini Taronna Architetti



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE
DILEF
DIPARTIMENTO
DI LETTERE
E FILOSOFIA

I.

***In limine.* Pre-testi geografici**

Itinerario nella Francia tra XII e XIII secolo. Il trovatore Dalfi d'Alvernhe e la sua corte, tra relazioni politiche e produzione poetica

Francesca Cresci

1. Introduzione: il centro della ricerca

La varietà nella provenienza dei trovatori e la loro mobilità sono elementi acquisiti¹. Centri di incontro furono, per i poeti del Medioevo, in primo luogo le corti, sedi di mecenatismo e dunque di remunerazione, ma anche e di conseguenza, luoghi di scambio e produzione letteraria, alla quale spesso si accingevano i signori stessi. Uno dei più importanti di questi centri, tra la fine del XII secolo e l'inizio del XIII, fu la corte del conte d'Alvernia, Dalfi, con sede principale a Montferrand, nell'attuale Puy-de-Dôme. Qui, attratte dalla celebre generosità del conte, si incontrarono numerose delle personalità letterarie più importanti del tempo. La contea d'Alvernia non era però solo un centro di produzione letteraria: essa si trovava in una posizione chiave anche dal punto di vista politico. In un tempo in cui, da un lato, la lirica veniva usata come strumento politico di propaganda e i potenti stessi prendevano la penna, dall'altro, il mecenatismo e l'accoglienza di trovatori presso la propria corte erano garanzia di prestigio, l'aspetto politico e l'aspetto letterario si congiungono e confondono.

Il presente intervento si propone di esaminare i rapporti umani, politici e letterari che si snodano intorno alla figura del signore e tro-

1 Cfr. ANTOINE TAVERA, *Les troubadours, "gens de voyage"*, in *Voyage, quête, pèlerinage dans la littérature et la civilisation médiévales*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1976, pp. 431-449.

vatore Dalfi d'Alvernhe e alla sua corte come testimoniati dai componimenti dialogici o dai testi in cui vengono menzionati o fatti oggetto di lodi, al fine di ricostruire la rete di contatti di cui furono centro, una rete ampia sia per numero di persone coinvolte che per estensione geografica, nella prospettiva della creazione di una "mappa per il testo", o meglio, per i testi della lirica provenzale, una letteratura in cui i rapporti interpersonali sono fondamentali ma, in alcuni casi, non ancora sufficientemente ricostruiti².

1.1 La persona: Dalfi d'Alvernhe

Dalfi d'Alvernhe, documentato a partire dall'anno 1167 fino alla sua morte avvenuta nel 1235³, fu conte di Clermont e Montferrand. Di Dalfi d'Alvernhe si conservano undici componimenti in antico provenzale. Egli fu però, prima che poeta, da un lato nobile signore implicato nelle contese politiche del tempo, dall'altro mecenate e protettore di trovatori, che venivano accolti presso la sua corte. Proprio questa sua duplice posizione è base e spinta per la sua produzione lirica, che assume in primo luogo una funzione sociale ed è dominata da testi in dialogo con altri testi, secondo due tangenti riconducibili ai due ruoli, interconnessi, che il signore riveste. Al ruolo di signore sono riconducibili i sirventesi, di argomento politico e polemico, a cui sono assimilabili le sue *coblas*, sempre di argomento polemico ma più personale e di tono in genere più leggero. Al suo ruolo di patrono rimandano i *partimens*,

² Il presente studio è legato ai lavori della mia tesi di dottorato, *Dalfi d'Alvernhe*, edizione critica e commento, in corso presso l'Università degli Studi di Siena e l'Université de Liège, tutor prof. Stefano Asperti e prof.ssa Nadine Henrard. L'esame delle menzioni non è ovviamente l'unico metodo per individuare l'intertestualità e le relazioni tra testi e trovatori, a partire dalle citazioni letterarie e dal riuso di forme metriche. Questi aspetti non sono esaminati nel presente intervento a causa di costrizioni di tempo, ma verranno inclusi nel progetto di dottorato.

³ Cfr. ÉTIENNE BALUZE, *Histoire généalogique de la maison d'Auvergne justifiée par chartes, titres, histoires anciennes et autres preuves authentiques*, 2 voll., Paris, A. Dezallier, 1708, II, p. 63 per il primo atto; I, p. 163 e II, pp. 256 e 258 per la morte.

gioco di corte realizzato con i poeti del suo *entourage*. A questo secondo ruolo sono assimilabili i sirventesi giullareschi, per il loro carattere ludico e di spettacolo di corte, nel quale, in uno dei due casi per noi conservati (BEDT 119.7), proprio come nei *partimens*, partecipa anche un poeta professionista, Giraut de Borneil (con BEDT 242.27)⁴.

1.2 Il luogo: la Contea d'Alvernia

Come anticipato, il centro della presente ricerca è la Contea d'Alvernia, e in particolare Montferrand, nell'attuale Puy-de-Dôme, sede principale della corte di Dalfi.

Non è semplice determinare con precisione quali furono i domini del conte d'Alvernia tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo, a causa della scarsità di documenti a noi giunti (e verosimilmente in primo luogo prodotti) al tempo di Dalfi, a cui si aggiunge la frequenza di perdite e guadagni, e la conseguente instabile consistenza dei domini. Una parziale ricostruzione è comunque possibile.

Non solo Dalfi non ebbe autorità sull'intera attuale Alvernia, ma lo stesso dominio sulla città di Clermont, del titolo di signore della quale il nobile si fregiava in alternativa a "Conte d'Alvernia", è conteso tra i due rami della famiglia dei conti e del vescovo di Clermont⁵. Infatti, la

⁴ Si riconosce ormai come il termine di sirventese giullaresco non corrisponda a un genere regolamentato per i trovatori, ma viene in questa sede utilizzato comunque per descrivere i sirventesi rivolti a dei giullari prendendoli in giro, per differenziare questi testi dai sirventesi di argomento politico dello stesso autore, da cui si distinguono non solo per tema e tono, ma anche per tradizione manoscritta. I numeri dei componimenti, qui e nel resto del saggio, fanno riferimento alla *Bibliografia Elettronica dei Trovatori* (<http://www.bedt.it/BEDT_04_25/index.aspx> [03/2022]).

⁵ Cfr. STANLEY C. ASTON, *The poems of Robert, Bishop of Clermont (1195-1227)*, in *Mélanges offerts à Charles Rostaing*, Liège, Association des Romanistes de l'Université de Liège, 1974, pp. 25-39: 28-29; CHRISTELLE BALOUZAT-LOUBET, *Les chartes des comtes et dauphins d'Auvergne (fin XII^e - fin XIII^e siècle)*, in *Les archives princières XII^e-XV^e siècles*, Arras, Artois Presses Université, 2016, <<https://books.openedition.org/apu/1101#-bodyftn48>> [03/2022]; ROGER SÈVE, *Les franchises de Clermont à la fin du XII^e siècle*,

famiglia comitale d'Alvernia aveva subito una divisione in anni di poco precedenti alla successione di Dalfi, tramite l'usurpazione di una parte dei territori del legittimo erede Guglielmo VII il Giovane da parte di Guglielmo VIII il Vecchio⁶. Dalfi discende dal ramo antico della famiglia. Il ramo nuovo, da cui discendono i cugini di Dalfi, il conte Gui II e Robert vescovo di Clermont, rimase in possesso dei territori sulla sponda orientale del fiume Allier, mentre il ramo antico mantenne i territori sulla riva occidentale del fiume, estendendosi a ovest fino ai limiti del limosino a Crocq, Fernoël, Eygurande, Bort, e a sud, superando Issoire, fino alla Bassa Alvernia (Brioude, Vieille-Brioude, Saint-Ilpize et Saint-Just)⁷.

Oltre a Clermont e la gemella Montferrand, i territori del ramo antico dei conti di Clermont al tempo di Dalfi comprendevano almeno la castellania di Hermenc (vd. atto del 1212, Arch. nat. J 426/2, ed. ÉTIENNE BALUZE, *Histoire généalogique*, cit., p. 263), Chamalières (vd. atto del 1196, Arch. dép. Puy-de-Dôme 1G 26/4, ed. ÉTIENNE BALUZE, *Histoire généalogique*, cit., pp. 261-262), Champeils (se ne parla nel testamento e nell'obituario di Dalfi, 1235, rispettivamente ed. ÉTIENNE BALUZE, *Histoire généalogique*, cit., p. 256 e 258), Cros (vd. atto del 1213,

in *Recueil de travaux offert à M. Clovis Brunel, membre de l'Institut, directeur honoraire de l'école des Chartes, par ses amis, collègues et élèves*, 2 voll., Paris, Société de l'école des Chartes, 1955, II, pp. 521-537; EMMANUEL TEILHARD DE CHARDIN, *La première charte des coutumes de Montferrand*, in «Annales du Midi: revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale», III, 11, 1891, pp. 283-309; PIERRE AUDIGIER, *Histoire d'Auvergne par le chanoine Pierre Audigier*, in «Mémoires de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Clermont-Ferrand», X, 7, 1894, pp. 61-62.

6 Cfr. STANLEY C. ASTON, *The poems of Robert, Bishop of Clermont*, cit., p. 28; JEAN-PIERRE CHAMBON, GABRIEL FOURNIER, RÉMY ROQUES, *Nouveaux regards sur deux sirventés composés dans la conjoncture de la «conquete» capétienne de l'Auvergne (Lo Vesques de Clarmon 95,2; Dalfi d'Alvergne 119,9)*, in «Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne», CXIV, 2015, pp. 29-107: 56-57; EMMERT M. BRACKNEY, *A critical edition of the poems of Dalfin d'Alvergne*, Tesi di Dottorato, University of Minnesota, 1937, pp. IX-XI. Alcuni storici pensano che si tratti di una cessione volontaria, cfr. JEAN-PIERRE CHAMBON, GABRIEL FOURNIER, RÉMY ROQUES, *Nouveaux regards sur deux sirventés*, cit., pp. 56-57.

7 Cfr. CHRISTELLE BALOUZAT-LOUBET, *Les chartes des comtes et dauphins d'Auvergne*, cit.

ed. ÉTIENNE BALUZE, *Histoire généalogique*, cit., p. 254, e atto del 1225 riferito al figlio Guglielmo, Arch. nat. J 270A/Beaujeu n. 1, ed. ÉTIENNE BALUZE, *Histoire généalogique*, cit., p. 260), il castello di Montrognon (vd. atto del 1242, Arch. dép. Puy-de-Dôme, 1G 26/10, e cfr. JEAN-PIERRE CHAMBON, GABRIEL FOURNIER, RÉMY ROQUES, *Nouveaux regards sur deux sirventés*, cit., p. 60), Rochefort (vd. atto del 1225 riferito al figlio Guglielmo, Arch. nat. J 270A/Beaujeu n. 1, ed. cit.). I diritti su Clermont e Issoire furono ceduti al re di Francia Filippo Augusto nel 1199, cfr. Arch. nat., J 426/4/1, ed. ÉTIENNE BALUZE, *Histoire généalogique*, cit., p. 249. Altri territori furono persi nelle lotte contro la Francia e recuperati nel 1229: Plauzat, Nechers, Auriere, Cahnonat, Breone, ed. ÉTIENNE BALUZE, *Histoire généalogique*, cit., p. 250. Dalfi aveva infine dei possedimenti nell'attuale Delfinato, le castellanie di Voreppes e Varcieau, ma le vendette ai parenti del ramo di Vienne con un atto del 1225, ed. ÉTIENNE BALUZE, *Histoire généalogique*, cit., pp. 247-248⁸.

I domini del signore d'Alvernia non erano particolarmente estesi, ma occupavano una posizione di fondamentale importanza, di unione tra il Nord e il Sud della Francia, tra vie di commercio e di pellegrinaggio. Proprio a causa della loro collocazione fondamentale, i territori dell'Alvernia attiravano l'interesse dei principali poteri del tempo: il re di Inghilterra e il re di Francia.

2. Dalfi poeta-signore

La contea d'Alvernia, nelle due parti in cui era divisa dopo la scissione della famiglia comitale, fu soggetta, nei secoli XII e XIII, a lunghe e tormentate lotte sul piano locale, in particolare fra il conte Gui e suo

⁸ La lista è basata in primo luogo sui documenti indicati tra parentesi e non è presente, nella sua integrità e precisione, in nessuna delle seguenti fonti, ma si possono consultare STANLEY C. ASTON, *The poems of Robert, Bishop of Clermont*, cit., p. 29; EM-MERT M. BRACKNEY, *A critical edition of the poems of Dalfin d'Alvernhe*, cit., pp. VII-VIII; JEAN-PIERRE CHAMBON, GABRIEL FOURNIER, RÉMY ROQUES, *Nouveaux regards sur deux sirventés*, cit., p. 60; CHRISTELLE BALOUZAT-LOUBET, *Les chartes des comtes et d'au-phins d'Auvergne*, cit. In quest'ultimo si trova la ricostruzione più precisa.

fratello Robert, vescovo di Clermont. Le lotte, a cui Dalfi prese parte, si inserirono nelle guerre che coinvolsero i Plantageneti e la Corona di Francia.

Le relazioni che il conte d'Alvernia intrattenne sul piano politico ebbero spesso un corrispettivo poetico, in particolare tramite il genere del *sirventes*, componimenti di argomento morale, politico o polemico nella stessa forma della canzone amorosa, da cui riprendono di norma anche la melodia.

Ci sono giunti due *sirventesi* di Dalfi d'Alvernhe: *Reis, puis de mi chantatz* (BEdT 119.8) rivolto al re di Inghilterra Riccardo Cuor di Leone, e *Vergoigna aura Breumens* (BEdT 119.9) rivolto al cugino Robert vescovo di Clermont. Entrambi gli interlocutori sono personalità politiche di primo piano, in Francia e oltre.

2.1 Il sirventese a Riccardo Cuor di Leone

Reis puis de mi chantatz risponde a un testo di Riccardo Cuor di Leone in antico francese, dal quale è accompagnato in tutti i manoscritti, *Daufin, ie-us voill derainier* (BEdT 420.1)⁹. Non del tutto chiari risultano gli avvenimenti che fanno da sfondo a questo testo, da datare dopo la prigionia di Riccardo, tra il 1194 e il 1199, anno di morte del sovrano, durante un periodo di guerre contro il re di Francia Filippo Augusto ma non solo, compiute con lo scopo di rientrare in possesso di territori persi¹⁰. L'Alvernia, regione storicamente legata ai duchi d'Aquitania e dunque tra i possedimenti dei Plantageneti dopo il matrimonio di Ele-

⁹ L'ultima edizione di entrambi i testi è in RICCARDO VIEL, *La tenzone tra Re Riccardo e il Delfino d'Alvernia: liriche d'oc e d'oïl a contatto*, nell'opera collettiva *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di Paolo Canettieri e Arianna Punzi, Roma, Viella, 2014, pp. 1761-1786; il solo 420.1 è stato pubblicato anche in CHARMAINE LEE, *Riccardo I d'Inghilterra «Daufin, je-us voill deresnier»* (BdT 420.1), in «Lecturae Tropatorum», VIII, 2015, pp. 2-26. Una mia edizione del testo di Dalfi d'Alvernhe è in corso.

¹⁰ ID., *Riccardo I d'Inghilterra*, cit., pp. 4-7.

onora d'Aquitania ed Enrico II nel 1152¹¹, era passata sotto la signoria del re di Francia Filippo Augusto tramite uno scambio con il Quercy, avvenuto in vita di Enrico II, nel 1189, e confermato nel 1192 da Riccardo, che diveniva signore di Quercy e Cahors¹².

È risaputa la cautela che bisogna prestare nell'accordare fiducia alle *razos*, gli antichi commenti ai testi lirici, in prosa provenzale, spesso ricchi di spiegazioni fantasiose, ma l'editrice Lee pensa che si possa concederne abbastanza a quella che accompagna questi due testi¹³. Secondo tale *razo*, Dalfi e suo cugino Gui non si fiderebbero del nuovo signore Filippo Augusto, che d'altronde avrebbe subito preso il castello di Nonette e Issoire. Incoraggiati da re Riccardo i cugini si sarebbero ribellati al francese, ma sarebbero rimasti soli dopo la pace di quest'ultimo con Filippo Augusto, che dopo la partenza di Riccardo per l'Inghilterra avrebbe messo a fuoco e fiamme l'Alvernia. Gui chiese aiuto a Riccardo ma non lo ottenne e i cugini fecero dunque un accordo con Filippo. Finita la tregua e ricominciata la guerra tra Filippo e Riccardo, quest'ultimo avrebbe chiesto di nuovo aiuto a Dalfi e Gui, che non avrebbero accettato. Nel sirventese Riccardo rimprovererebbe questo rifiuto di aiutarlo¹⁴. Nel proprio sirventese, Dalfi giustifica e rivendica le sue ragioni.

La presenza dei Plantageneti in Francia era estesa e trovava il suo centro a Poitiers, in Aquitania, un luogo che ebbe una primaria importanza anche dal punto di vista letterario, configurandosi come centro di mecenatismo, in particolare con Eleonora d'Aquitania e i suoi figli, tra cui Riccardo Cuor di Leone stesso, che soggiornò diverse volte in Aquitania¹⁵.

¹¹ Cfr. WALTER MELIGA, *L'Aquitania trobadorica*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, a cura di Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro, 5 voll., Roma, Salerno, 1. *La produzione del testo*, 2001, pp. 201-251: 244.

¹² Cfr. CHARMAINE LEE, *Riccardo I d'Inghilterra*, cit., pp. 4-7.

¹³ Cfr. *ivi*, p. 7.

¹⁴ Cfr. *ivi*, pp. 5-6.

¹⁵ Cfr. WALTER MELIGA, *L'Aquitania trobadorica*, cit., pp. 244-249; RITA LEJEUNE, *Le rôle littéraire d'Aliénor d'Aquitaine et de sa famille*, in «Cultura Neolatina», XIV, 1954,

2.2 Il sirventese al vescovo di Clermont

Il secondo sirventese di Dalfi¹⁶ è rivolto contro suo cugino Robert, fratello di Gui, il vescovo di Clermont, ed è stato convincentemente datato da Chambon, Fournier e Roques agli anni 1216-18 sulla base dei riferimenti storici in esso contenuti¹⁷.

Il vescovo di Clermont aveva nella regione ampio potere, temporale e spirituale. Non solo il prelado vantava diritti su Clermont, ma la sua diocesi era una delle più ampie della Francia, con circa 760 parrocchie, a cui si aggiungevano i suoi diritti come signore feudale e ingenti entrate. Robert vantava inoltre parentela da parte di madre con il re Filippo Augusto di Francia, con il quale le relazioni di supporto sono documentate e dal quale ricevette ampi benefici in concomitanza con la discesa capetingia nel Sud della Francia al tempo della crociata contro gli Albighesi¹⁸. Il vescovo ebbe infatti occasione di estendere il proprio potere sulla riva destra dell'Allier tramite i conflitti con il fratello Gui e l'intervento francese nel mezzogiorno, che gli permisero di ottenere Vertaizon, Lozoux e Mauzun¹⁹.

pp. 5-57, e EAD., *Le rôle littéraire de la famille d'Aliénor d'Aquitaine*, in «Cahiers de Civilisation Médiévale», III, 1960, pp. 319-337.

- 16** Le ultime edizioni del testo di Dalfi sono FRANÇOISE DE LABAREYRE, *La cour littéraire de Dauphin d'Auvergne des XII^e et XIII^e siècles*, Clermont-Ferrand, 1976, pp. 53-57 (trascrizione da ms. singolo non segnalato ma riconoscibile come I), e la tesi EM-MERT M. BRACKNEY, *A critical edition*, cit., pp. 5-6. Il testo viene inoltre stampato in JEAN-PIERRE CHAMBON, GABRIEL FOURNIER, RÉMY ROQUES, *Nouveaux regards sur deux sirventés*, cit., che non propongono una nuova edizione critica ma riportano con piccole modifiche il testo da FRANÇOIS J.M. RAYNOUARD, *Choix des poésies originales des troubadours*, Paris, Didot, 1816, pp. 258-259 e CARL A.F. MAHN, *Die Werke der Troubadours, in provenzalischer Sprache; mit einer Grammatik und einem Woerterbuche*, 3 voll., Berlin, Mahn, 1846, I, pp. 132-133. Una mia edizione del testo è in corso.
- 17** Cfr. JEAN-PIERRE CHAMBON, GABRIEL FOURNIER, RÉMY ROQUES, *Nouveaux regards sur deux sirventés*, cit., pp. 95-97.
- 18** Cfr. *ivi*, pp. 61-68.
- 19** Cfr. *ivi*, pp. 61-66 e 74-75; CHRISTELLE BALOUZAT-LOUBET, *Les chartes des comtes et dauphins d'Auvergne*, cit.

Nel sirventese *Vergoigna aura breumen*, Dalfi d'Alvernhe, che fu invece sfavorito nella concessione di benefici con la discesa carolingia, accusa il vescovo di non essere degno del ruolo episcopale e di tradimento verso il re di Francia per favore all'Inghilterra. Un testo di propaganda, che secondo Chambon, Fournier e Roques ebbe probabilmente successo nell'incrementare la sfiducia del sovrano francese nei confronti del vescovo²⁰.

Il rapporto poetico tra Dalfi e il vescovo di Clermont si estende a un sirventese del vescovo di Clermont (BEdT 95.2) e ad alcune *coblas*, di tono più leggero. Le *coblas* (BEdT 95.3 e 119.4) sono legate tra loro, ma i due sirventesi sembrano afferire ad avvenimenti differenti²¹.

2.3 L'orizzonte geografico e politico

Questi sirventesi sono espressione delle stesse relazioni che Dalfi d'Alvernhe intrattenne come signore dal punto di vista degli scontri politici, prendendo parte in essi come forma di comunicazione e propaganda.

Il contesto in cui si muovono il vescovo Robert, Gui II e Dalfi d'Alvernhe è quello delle lotte familiari e i loro interessi sono locali, ma si trovano implicati, con diversa fortuna, in conflitti di più ampia portata. Dal punto di vista geografico, i sirventesi di Dalfi permettono di intravedere un quadro ampio che, con il suo centro in Alvernia, si estende implicitamente alla Francia del Nord tramite i citati rapporti di Dalfi e del vescovo di Clermont, e le lotte di Riccardo con il sovrano di questa regione, alla Normandia, territorio della corona inglese presso il quale Riccardo spesso risiedette, fino all'Inghilterra, patria di Riccardo, ben esemplificando la complessità dei rapporti che riguardavano questa regione in posizione chiave.

²⁰ Cfr. JEAN-PIERRE CHAMBON, GABRIEL FOURNIER, RÉMY ROQUES, *Nouveaux regards sur deux sirventés*, cit., pp. 67-68.

²¹ Anche una terza cobla, BEdT 95.1, potrebbe far riferimento a Dalfi d'Alvernhe, cfr. STANLEY C. ASTON, *The poems of Robert, Bishop of Clermont*, cit., pp. 32-35.

3. Dalfi il mecenate

Non meno importante, e solo in apparenza più locale, è l'orizzonte che si può esaminare tramite lo studio del ruolo di Dalfi come patrono di trovatori: la rete di poeti che si costituì intorno a lui e alla sua corte ebbe un'importanza di primo piano nel mantenimento, nello sviluppo e nella trasmissione della lirica cortese, del canone di valori ad essa legati e di alcuni generi letterari.

Genere privilegiato ed essenziale per lo studio di questo punto di vista è il *partimen*. I *Partimens*, *divertissements* dialogati in cui i poeti prendono la parola a strofe alterne per discutere argomenti in genere di casistica amorosa, costituiscono un sottogenere della tenzone. Mentre la tenzone in senso stretto è presente fin dalle origini della lirica trobadorica, i *partimens* sono un gioco di corte la cui ricezione precoce e un sicuro e ampio contributo alla diffusione (se non l'origine, databile verso la fine del XII secolo) sono riconducibili alla cerchia di poeti che frequentavano la corte di Dalfi.

Il signore dilettante di poesia partecipa direttamente in tre, o meglio quattro, *partimens*, tutti di casistica amorosa: *Dalfi sabriatz me vos* (BEdT 119.2) è un *partimen* con Peirol sul tema "l'amante ama la donna di più prima o dopo aver consumato un rapporto sessuale con lei?"; *Perdigon ses vasselatge* (119.6) è un *partimen* con Peirol sul tema "la dama deve preferire l'amore di un uomo di nascita nobile ma villano, o quello di un uomo di basso lignaggio ma cortese?"; *Seigner qual penriatz vos* (BEdT 366.30) è un *partimen* tra Peirol e il suo signore, non nominato ma identificabile con Dalfi, sul tema "meglio una donna che si concede subito all'amante, o una che si fa desiderare a lungo?"; infine *Baussan quar m'avetz enseignat* (BEdT 119.1) viene tramandata dai codici nelle sezioni di tenzoni coerentemente con i *partimen* più convenzionali, ma secondo il sistema di generi moderno si tratta di uno scambio di tre sirventesi, di cui questo è il secondo, con un tema da *partimen*, "è meglio l'amore tra un uomo e una donna nobili, un *tozet* e una *tozet* di bassa estrazione sociale, o diverse combinazioni tra questi?". Inoltre, Dalfi viene scelto come giudice che debba indicare quale sia la scelta più virtuosa in diversi altri componimenti di questo genere,

da solo o insieme ad altri patroni del tempo. Questi componimenti possono dunque essere ricondotti con certezza alla sua cerchia: un *partimen* tra Perdigon e Gaucelm Faidit, BEdT 167.47; un *partimen* tra Gaucelm Faidit e Uc de la Bacalaria, BEdT 167.44; un *partimen* tra un Uc e un signore, BEdT 185.2 (nella versione tramandata dai mss. AD); infine, il *partimen* di Guiraudo probabilmente Lo Ros e un conte, BEdT 240.6a. A questi testi va aggiunto il *partimen* tra Albertet de Sestairon e Raimbaut probabilmente de Vaqueiras, BEdT 388.1 = 16.4, in cui ai vv. 38-40 Dalfi viene portato da Albertet come prova a sostegno della propria argomentazione, dipinto come più ardito pretendente che amante accettato²².

Il *partimen* era un genere letterario prevalente alla corte di Dalfi e tra i poeti che la frequentavano, ma non l'unico praticato in questo ambiente, né l'unico in cui si trovano dediche a Dalfi. Il signore viene citato numerose volte nelle *tornadas* di canzoni di carattere amoroso: quattro canzoni di Peirol (BEdT 366.1, 366.9, 366.12, 366.27), una di Gaucelm Faidit (BEdT 167.71), una di Guiraudo lo Ros (240.5), e una di Uc de Saint Circ (457.1). Per quanti riguarda altri generi ancora, Dalfi viene citato anche in Giraut de Borneil BEdT 242.45, 242.55, e 242.27, in diretto rapporto con il sirventese giullaresco 119.7 di Dalfi, da Peirol 366.29, da Elias de Barjols 132.5²³. Infine, Dalfi compare come mecenate in numerose *vidas*, le antiche biografie provenzali in prosa dei trovatori: oltre alla propria biografia, Dalfi viene nominato nelle *vidas*

22 Poco probabile è che si tratti di un differente "Delfino", cfr. RUTH HARVEY, LINDA PATERSON, *The troubadour tenors and partimens, a critical edition*, Cambridge, Brewer, 2010, p. 1052; SAVERIO GUIDA, *Questioni relative a tre partimens provenzali* (BdT 388,1; 16,17; 75,5), in «Cultura Neolatina», LXVIII, 2008, pp. 251-273. Altri *partimens* tra gli stessi trovatori qui menzionati non citano esplicitamente Dalfi ma sono stati ricondotti all'ambiente della sua corte; cfr. ID., *Questioni relative a tre partimens*, cit., pp. 249-309: 251-273.

23 Incerta è la citazione in Dalfinet, BEdT 120.1, vv. 32-33: si parla anche in questo caso di un Dalfi, ma potrebbe non trattarsi del signore-trovatore conte d'Alvernia; cfr. SAVERIO GUIDA e GERARDO LARGHI, *Dizionario biografico dei trovatori*, Modena, Mucchi, 2014, p. 160.

di Peirol, Perdigon, Peire de Maensac, Uc Brunenc, Uc de Saint-Circ²⁴. L'immagine di Dalfi come patrono dipinta da questi testi trova il suo culmine nella *nova Abril issi'e mays intrava* del catalano Raimon Vidal de Besalú, poemetto in versi con intento didattico sul tema della decadenza del tempo presente ed elogio del passato.

3.1 I rapporti: l'aspetto centripeto

Sulla base di queste interazioni letterarie è possibile ricostruire rapporti più o meno stretti con un ampio numero di poeti, sia professionisti sia nobili vicini che si dilettaavano di poesia, una rete che, grazie a, da un lato, l'aspetto centripeto del suo ruolo di centro di incontro e confronto per i poeti, e dall'altro l'aspetto centrifugo garantito dai contatti di molti di questi trovatori con altre corti, ebbe un'importanza fondamentale per lo sviluppo non solo della lirica occitanica tra XII e XIII secolo ma anche della successiva lirica italiana.

Verranno individuati in primo luogo i poeti che frequentarono la corte del conte d'Alvernia. Si seguirà in questa sede un percorso geografico da nord a sud, partendo da Montferrand, basato sull'origine geografica dei poeti (Alvernia, Limosino, ecc.) e sul tipo di relazione che intrattennero con Dalfi e con la sua corte (dai poeti locali del suo entourage ai poeti in viaggio tra corti e mecenati).

In primo luogo, alcuni dei poeti che furono in relazione con Dalfi sono riconoscibili come personaggi locali, suoi vassalli e/o giullari,

²⁴ Dalfi compare inoltre, non come patrono ma come fonte delle informazioni, nella *vida* di Peire d'Alvernhe. Per una lista delle opere in cui compare il nome di Dalfi cfr. STANLEY C. ASTON, *The name of the troubadour Dalfin d'Alvernhe*, in *French and provençal lexicography: essays presented to Alexander Herman Schutz*, edited by Urban T. Holmes and Kenneth R. Scholberg, Columbus, Ohio State University Press, 1964, pp. 140-163; ODILE JENKINS-GIGNOUX, *Dalfin d'Alvernhe (1150-1234). Troubadour lord of Auvergne*, Leicestershire, Matador, 2020, p. 23, n. 1 e p. 48, n. 1; EMMERT M. BRACKNEY, *A critical edition of the poems of Dalfin d'Alvernhe*, cit., pp. XXVI-XXXI. Cfr. inoltre FRANK M. CHAMBERS, *Proper names in the Lyrics of the Troubadours*, Chapel Hill, the University of North Carolina Press, 1971.

parte del suo *entourage* con base a Montferrand. Si tratta di personaggi che non si impegnarono in notevoli viaggi tra le corti.

Cavalieri minori alvernati furono innanzitutto Peirol, Peire de Maensac e Bertran de la Tor. Peirol, un «paubres cavaliers», è originario secondo la *vida* dell'omonimo castello in Alvernia, identificato con Pérols, comune di Prondines, *arrondissement* di Clermont-Ferrand, dipartimento del Puy-de-Dôme, «qu'es en la contrada del Dalfin, al pe de Rocafort»²⁵, Rochefort-Montagne, una località che, come si è visto, faceva parte dei possedimenti del conte di Clermont. Di Peire di Maensac ci è giunta una *vida*, ma non ci è arrivato nessun componimento da lui creato, con l'eccezione di un singolo incipit, BEdT 95.2. La biografia dice che, come Peirol, egli fu «d'Alverne, de la terra del Dalfin»²⁶: la sua località di origine è stata riconosciuta come Moissat, canton de Vertaizon, ancora una volta nell'attuale Puy-de-Dôme. Egli fu, sempre secondo l'antica biografia, un cavaliere povero che si fece trovatore, e Chambon, Fournier e Roques, hanno confermato come egli dovesse essere in effetti vassallo di Dalfi, oggetto polemico insieme a lui del sirventese del vescovo di Clermont BEdT 95.2²⁷. Opposta rispetto a Peire de Maensac è la situazione di Bertran de la Tor, signore, sempre locale in Alvernia, che deve aver preso la penna per componimenti di occasione: la sua unica prova poetica conservata è lo scambio di *coblas* proprio con Dalfi, nel quale Dalfi (BEdT 119.5) accusa Bertran di aver lasciato la sua precedente gene-

25 Cfr. JEAN BOUTIÈRE, ALEXANDER H. SCHUTZ, *Biographies des Troubadours. Édition refondue, augmentée d'une traduction française, d'un appendice, d'un lexique, d'un glossaire et d'un index des termes concernant le «trobar»* par Jean Boutière avec la collaboration d'I.M. Cluzel, Paris, Nizet, 1964, pp. 303-305; MARTÍN DE RIQUER, *Los trovadores: historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975, p. 1113.

26 Cfr. JEAN BOUTIÈRE, ALEXANDER H. SCHUTZ, *Biographies des Troubadours*, cit., p. 301.

27 Cfr. JEAN-PIERRE CHAMBON, GABRIEL FOURNIER, RÉMY ROQUES, *Nouveaux regards sur deux sirventés*, cit., in particolare pp. 34 e 75-80; STANLEY C. ASTON, *The name of the troubadour*, cit., p. 145; JEAN BOUTIÈRE, ALEXANDER H. SCHUTZ, *Biographies des Troubadours*, cit., pp. 301-302. Secondo questi ultimi la località era Manzat, ma Chambon, Fournier e Roques osservano come ciò non sia possibile per ragioni fonetiche.

rosità e vita mondana a favore di una vita reclusa, e Bertran ribatte che è il suo signore che fa le medesime cose (BEdT 92.1). Incerta è però l'identificazione del personaggio, insicura tra Bertran I (1110-1190) e Bertran II (1206-1222)²⁸.

Ci si sposta verso est con Perdigon, originario, secondo la *vida*, di Lespéron, cantone di Coucouron, *arrondissement* di Largentière, attuale Ardèche, nel Gévaudan, giullare figlio di un «pauvre home», salito alla grazia di Dalfi e da lui reso cavaliere «per son sen e per son trobar»²⁹, entrando dunque nel suo entourage.

Altri poeti possono poi essere riconosciuti non come parte fissa dell'*entourage* di Dalfi ma come trovatori che visitarono e frequentarono la sua corte per un tempo limitato, insieme ad altri centri di patronato. Anche l'origine stessa di questi poeti è più varia, toccando varie parti del sud della Francia. La corte di Montferrand fu ovviamente la meta di alcuni poeti originari delle regioni vicine. Giraut de Borneil viene dalla contrada di Exideuil, identificata con una località nell'attuale Charente³⁰; spostandosi verso sud, dall'attuale Corrèze vengono Gaucelm Faidit, da Uzerche, *arrondissement* di Tulle³¹, e Uc de la Bacalaria, che secondo la *vida* fu originario dello stesso luogo di

28 Cfr. STANLEY C. ASTON, *Observations sur la datation de quelques troubadours*, in *IV^e Congrès de langue et littérature d'oc et d'études franco-provençales* (Avignon, 7-13 septembre 1964), Avignon, Editions de la Revue de Langue et Littérature d'Oc, 1970, pp. 91-105, i quali sostengono Bertran II; cfr., invece, STANISŁAW STRONSKI, *Recherches historiques sur quelques protecteurs des troubadours: les douze preux nommés dans le «cavalier soissebut» d'Élias de Barjols*, in «Annales du Midi: revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale», XVIII, 72, 1906, pp. 473-493: 474-476, il quale sostiene Bertran I.

29 Cfr. JEAN BOUTIÈRE, ALEXANDER H. SCHUTZ, *Biographies des Troubadours*, cit., pp. 408-410; MARTÍN DE RIQUER, *Los trovadores*, cit., pp. 955-957.

30 Cfr. JEAN-PIERRE CHAMBON, *Sur le lieu de naissance de Giraut de Borneilh*, in «Romania», CI, 404, 1980, pp. 514-517; PIETRO G. BELTRAMI, *Appunti per una nuova edizione di Giraut de Borneil*, in «Romance Philology», LXX, 1, 2016, pp. 21-38: 21; JEAN BOUTIÈRE, ALEXANDER H. SCHUTZ, *Biographies des Troubadours*, cit., pp. 39-41, proponevano invece una località in Dordogne, *arrondissement* di Périgeux.

31 Cfr. ID., *Biographies des Troubadours*, cit., pp. 167-169; MARTÍN DE RIQUER, *Los trovadores*, cit., p. 755; JEAN MOUZAT, *Les poèmes de Gaucelm Faidit*, Paris, Nizet, 1965.

Gaucelm, e infatti Bacalaria è stata riconosciuta come La Bachélerie, presso Uzerche³².

Proseguendo verso il meridione si trova la zona di origine del più tardo Uc de Saint Circ, proveniente da Thegra, presso Rocamadour, nell'antico Quercy, attuale Lot, *arrondissement* di Gourdon³³ e, successivamente, la Contea di Tolosa, patria di Uc Brunenc e Guiraud lo Ros. A sud-est del Lot si trova la regione di Aveyron, patria di Uc Brunenc³⁴, mentre Guiraud lo Ros viene da Tolosa, attuale Haute Garonne³⁵.

Questi trovatori provengono dal sud-ovest, ma anche il sud-est della Francia offre poeti che si ritrovarono, probabilmente, a Montferrand, poiché alcuni trovatori per i quali i rapporti con Dalfi appaiono più labili a causa della probabile ma incerta attribuzione dei componimenti nei quali il signore viene lodato sono provenienti dall'attuale regione di Provenza-Alpi-Costa Azzurra: dalle Hautes Alpes viene Albertet de Sestairon (oggi Sisteron)³⁶, da Vaucluse Raimbaut de Vaqueiras³⁷.

Bisogna invece tornare a una prospettiva locale nell'espansione della rete seguendo una particolare tipologia di rapporti indiretti: quelli

32 Cfr. JEAN BOUTIÈRE, ALEXANDER H. SCHUTZ, *Biographies des Troubadours*, cit., p. 218; MARTÍN DE RIQUER, *Los trovadores*, cit., p. 1059; JEAN MOUZAT, *Les poèmes de Gaucelm Faidit*, cit., p. 303.

33 Cfr. MARTÍN DE RIQUER, *Los trovadores*, cit., p. 1339; JEAN BOUTIÈRE, ALEXANDER H. SCHUTZ, *Biographies des Troubadours*, cit., pp. 239-242; ALFRED JEANROY, JEAN-JACQUES SALVERDA DE GRAVE, *Poésies de Uc de Saint-Circ*, Toulouse, Privat, 1913; SAVERIO GUIDA, *Primi approcci a Uc de Saint Circ*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1996, p. 123.

34 Cfr. JEAN BOUTIÈRE, ALEXANDER H. SCHUTZ, *Biographies des Troubadours*, cit., pp. 199-200; PAOLO GRETTI, *Il trovatore Uc Brunenc*, edizione critica con commento, glossario e rimario, Tübingen, Niemeyer, 2001.

35 Cfr. JEAN BOUTIÈRE, ALEXANDER H. SCHUTZ, *Biographies des Troubadours*, cit., pp. 345-346; MARTÍN DE RIQUER, *Los trovadores*, cit., pp. 670-671; ANNA MARIA FINOLI, *Le poésie di Guiraud lo Ros*, in «Studi Medievali», III, 15, 1974, pp. 1-57.

36 Cfr. JEAN BOUTIÈRE, ALEXANDER H. SCHUTZ, *Biographies des Troubadours*, cit., pp. 508-509; MARTÍN DE RIQUER, *Los trovadores*, cit., pp. 1129-1130; SAVERIO GUIDA, *Questioni relative a tre partimens*, cit., pp. 258-261.

37 Cfr. JEAN BOUTIÈRE, ALEXANDER H. SCHUTZ, *Biographies des Troubadours*, cit., pp. 447-449; MARTÍN DE RIQUER, *Los trovadores*, cit., p. 811.

che si costituiscono per il tramite delle dame della famiglia di Dalphi d'Alvernhe. Che la poesia provenzale cortese abbia come oggetto in genere la lode di dame di alta condizione sociale è risaputo, cosa che non significava necessariamente rapporti amorosi reali come vogliono spesso le *vidas* e *razos*, ma era più spesso un semplice omaggio poetico. La scelta della dama poteva ricadere su protettrice reale o sperata, sulla dama della famiglia che si serviva o, in particolare nel caso di nobili, in dame di casati vicini. Per alcuni poeti la scelta ricadde sul lodare le dame della famiglia di Dalphi: le sorelle Marqueza (cantata da Guilhem de Saint Didier), Sail de Claustra (cantata da Peirol) e la moglie, la contessa di Montferrand.

Questi rapporti riguardano alcuni nobili vicini, in primo luogo dell'Haute-Loire: Guilhem de Saint Didier e Pons de Capduelh. Guilhem de Saint Didier o Leidier, «rics castellans de Veillac, de l'evesquat del Puoi Santa Maria», di Saint-Didier-en-Velay, precedentemente St-Didier-la-Séauve, era vassallo dei vescovi del Puy e dei visconti di Polinhac (arrondissement et cantone del Puy, Haute-Loire), famiglia nella quale si era sposata una delle sorelle di Dalphi, Marqueza³⁸, che viene amata secondo la *vida* da questo signore-trovatore e da lui cantata.

Pons de Capduelh, cioè Saint-Julien-Chapteuil, fu secondo la *vida* «d'aquel evesquat don fo Guillems de Saint Leidier»³⁹. Fu vassallo del sopramenzionato Robert, vescovo di Clermont per il castello di Vertaison (Puy-de-Dôme), e secondo una *razo* la contessa di Montferrand, Maria de Ventadorn e la viscontessa di Albusson fecero da intermediarie verso la dama amata, Azalais de Mercuer⁴⁰.

38 Cfr. JEAN BOUTIÈRE, ALEXANDER H. SCHUTZ, *Biographies des Troubadours*, cit., pp. 271-273; MARTÍN DE RIQUER, *Los trovadores*, cit., p. 553; JEAN CLAUDE RIVIÈRE, *Anthologie des Troubadours auvergnats*, Clermont-Ferrand, Cercle occitan d'Auvergne, 1974, p. 5.

39 Cfr. ID., *Biographies des Troubadours*, cit., p. 311.

40 Cfr. JEAN-PIERRE CHAMBON, GABRIEL FOURNIER, RÉMY ROQUES, *Nouveaux regards sur deux sirventés*, cit., in particolare pp. 63-65; JEAN BOUTIÈRE, ALEXANDER H. SCHUTZ, *Biographies des Troubadours*, cit., pp. 311-315; JEAN CLAUDE RIVIÈRE, *Anthologie des Troubadours auvergnats*, cit., p. 5.

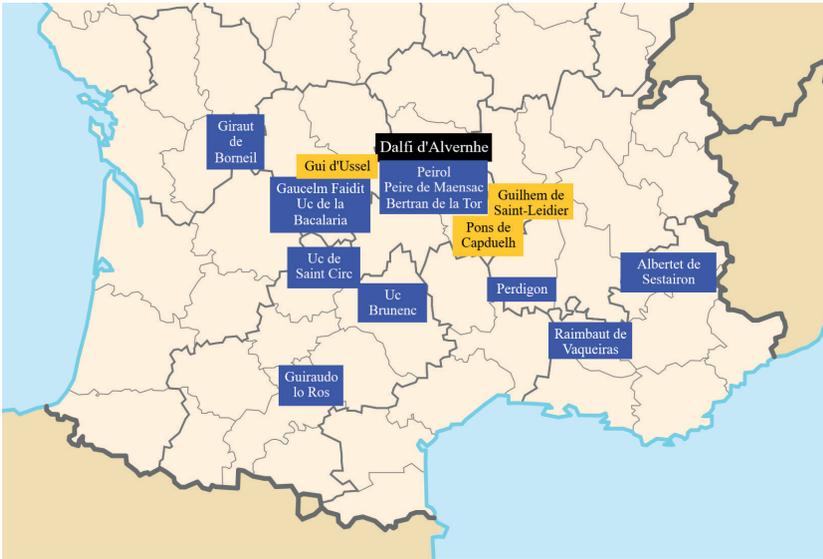


Figura 1 I luoghi di provenienza dei poeti

Non degna di fede appare invece la testimonianza della *vida* del poeta e signore minore Gui d'Ussel, che amerebbe, nuovamente, Margherita d'Albusson e la contessa di Montferrand⁴¹. Gui d'Ussel, la corte del quale e dei fratelli Eble e Peire, a cui si associa il cugino Elias, a Ussel-sur-Sarzonne, si colloca sul versante opposto dell'Alvernia rispetto all'Haute-Loire, nel Limosino, dipartimento di Corrèze, dedica in effetti un testo alla moglie di Dalfi, BEdT 194.12, vv. 51-54, dove ella non è però la dama amata e cantata dal poeta, ma oggetto di una più generica lode. Infine, sempre nella Corrèze, poco più a sud, è la patria di Maria di Ventadorn e la sede della sua corte⁴². Non sono ricostruibili sulla base delle fonti giunte fino a noi rapporti diretti tra Dalfi e

⁴¹ Cfr. WALTER MELIGA, *L'Aquitania trobadorica*, cit., pp. 237-239, MARTÍN DE RIQUER, *Los trovadores*, cit., p. 1009; JEAN BOUTIÈRE, ALEXANDER H. SCHUTZ, *Biographies des Troubadours*, cit., pp. 202-204.

⁴² Cfr. ad esempio WALTER MELIGA, *L'Aquitania trobadorica*, cit., pp. 237-239.

Maria, ma i due vengono citati congiuntamente come giudici in due *partimens*, BEdT 167.44 e 185.2. Dalla stessa Corrèze potrebbe essere originario anche Elias de Barjols che ebbe però con Dalfi una relazione meno stretta: lo cita solo nella sua canzone del *cavalher soissebut* insieme a numerosi altri personaggi⁴³.

Si può dunque individuare un'ampia rete di rapporti, con il suo centro alla corte di Montferrand che raccoglie poeti di provenienza diversa. L'orizzonte che si apre considerando l'origine dei poeti è locale ma non campanilistico: Dalfi d'Alvernhe intrattiene relazioni con poeti provenienti da tutto il centro-sud della Francia.

3.2 Un'espansione: l'aspetto centrifugo

Questa rete viene espansa grazie all'attività di alcuni di questi poeti anche presso altre corti e altri signori.

Al di là del servizio presso Dalfi, la *vida* di Peirol narra che, dopo aver lasciato la sua corte, «anet per cortz»⁴⁴. Siamo in effetti a conoscenza, sempre grazie a menzioni poetiche, dei suoi rapporti con la corte di Vianes, la frequentazione della quale appare però almeno in parte contemporanea a quella di Dalfi, a cui questi signori erano imparentati, e con la corte di Blacatz, a cui si aggiungono un pellegrinaggio in Terrasanta e forse un viaggio in Italia⁴⁵. La *vida* di Perdigon non parla invece di frequentazione di altre corti. In effetti al di là della partecipazione

⁴³ Cfr. JEAN BOUTIÈRE, ALEXANDER H. SCHUTZ, *Biographies des Troubadours*, cit., pp. 215-216; MARTÍN DE RIQUER, *Los trovadores*, cit., p. 1195.

⁴⁴ Cfr. JEAN BOUTIÈRE, ALEXANDER H. SCHUTZ, *Biographies des Troubadours*, cit., p. 303.

⁴⁵ Cfr. BEdT; STANLEY C. ASTON, *Peirol, Troubadour of Auvergne*, Cambridge, Cambridge University Press, 1953, pp. 3-17; JEAN BOUTIÈRE, ALEXANDER H. SCHUTZ, *Biographies des Troubadours*, cit., pp. 305-306; MARTÍN DE RIQUER, *Los trovadores*, cit., p. 1113.

ad una tenzone con Raimbaut de Vaqueiras e Ademar II di Poitiers, non risulta, a quanto sappiamo, legato ad altri signori⁴⁶.

Uc Brunenc fu in rapporto con Alfonso II d'Aragona, le corti di Tolosa, Rodez, Andusa⁴⁷. Di Gaucelm Faidit la *vida* dice che «plus de vint ans anet a pe per lo mon», e in effetti sappiamo che fu in Francia del sud (in particolare Provenza) e del nord (Nantes), Italia, Ungheria, Terra Santa. Egli fu in relazione con Raimon d'Agout di Saut, Riccardo Cuor di Leone, Bonifacio di Monferrato, Maria di Ventadorn e sua sorella Elìs, Savaric de Mauleon, Elias d'Ussel⁴⁸. Giraut de Borneil fu in Guascogna, presso corti spagnole (Alfonso II d'Aragona, Alfonso VIII di Castiglia, Fernando II di León, Sancho), in Terra Santa, a Limotges (Haute-Vienne)⁴⁹. Uc de Saint Circ secondo la *vida*, probabile autobiografia⁵⁰

E-l coms de Rodes e-l vescoms de Torena si-l leverent molt a la joglaria, ab las tenso et ab las coblas que ferian ab lui, e-l bons Dalfins d'Alverne. Et estet lonc temps en Gascoigna paubres, cora a pe, cora a caval. Lonc temps estet ab la comtessa de Benaujas, e per leis gazaingnet l'amistat d'En Savaric de Maleon, lo cals lo mes en arnes et en rauba. Et estet lonc temps ab el en Peitieu et en las soas encontradas, pois en Cataloigna et en Arragon et en Espaingna, eb

⁴⁶ Cfr. JEAN BOUTIÈRE, ALEXANDER H. SCHUTZ, *Biographies des Troubadours*, cit., p. 408; BEdT.

⁴⁷ Cfr. JEAN BOUTIÈRE, ALEXANDER H. SCHUTZ, *Biographies des Troubadours*, cit., p. 119 e 201; PAOLO GRETTI, *Il trovatore Uc Brunenc*, cit., pp. XXVIII-XXX; ODILE JENKINS-GIGNOUX, *Dalfin d'Alverne*, cit., pp. 70-71.

⁴⁸ Cfr. JEAN BOUTIÈRE, ALEXANDER H. SCHUTZ, *Biographies des Troubadours*, cit., p. 167; MARTÍN DE RIQUER, *Los trovadores*, cit., pp. 755-756.

⁴⁹ Cfr. JEAN BOUTIÈRE, ALEXANDER H. SCHUTZ, *Biographies des Troubadours*, cit., p. 39; MARTÍN DE RIQUER, *Los trovadores*, cit., pp. 463-474.

⁵⁰ Cfr. ID., *Los trovadores*, cit., p. 1339; SAVERIO GUIDA, *Primi approcci*, cit., p. 48; BRUNO PANVINI, *Le biografie provenzali. Valore e attendibilità*, Firenze, Olschki, 1952, pp. 14-15 e 86-91; GIANFRANCO FOLENA, *Culture e lingue nel veneto medievale*, Padova, Editoriale Programma, 1990, p. 83; MARIA LUISA MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 180 e 203.

lo bon rei Amfos et ab lo rei Amfos de Lion et ab lo rei Peire d'Arragon; e pois en Proenssa, ab totz los barons, pois en Lombardia et en la Marcha⁵¹.

Anche questa seconda rete, poetica, che si aggiunge alla rete dei rapporti politici, raggiunge dunque, grazie alla mobilità dei trovatori, un'estensione e un'importanza internazionali, paragonabili, almeno per la storia della letteratura, a quelle della prima.

4. Conclusioni

La corte di Montferrand e della figura di Dalfi d'Alvernhe ebbero un ruolo importante nella storia della lirica provenzale. Questa corte ebbe un indubbio potere di accentrimento, fungendo da luogo di incontro e scambio per i trovatori. Questi stessi trovatori, tramite la frequentazione, contemporanea o successiva, di altre corti, contribuirono alla diffusione di stilemi, generi e temi anche presso altri luoghi, in una rete ormai espansa in tutta Europa, dalla Francia, all'Italia, alla Spagna, e persino oltre, ad esempio tramite i soggiorni dei poeti in Terrasanta. Si tratta di una rete politica e poetica, in cui la corte del conte d'Alvernia assume un ruolo fondamentale, sia per importanza che per posizione geografica, nel cuore della Francia e dell'Europa.

Questa rete, in figura, contribuì non solo alla diffusione di stilemi e generi all'interno della poesia trobadorica stessa, ma anche alla propagazione e fissazione dei modi della lirica provenzale nel resto dell'Europa e in particolare ebbe un ruolo di importanza per lo sviluppo della lirica italiana: la corte di Montferrand fu infatti uno snodo fondamentale per il trovatore Uc de Saint Circ, il cui noto lavoro di sistemazione e canonizzazione della lirica occitanica fu cruciale per la sua diffusione. Alla corte di Dalfi egli non solo ebbe occasione di migliorare la sua arte poetica come dichiarato nella *vida*, ma ebbe anche verosimilmente occasione di raccogliere materiali, biografici e poetici, una raccolta in

⁵¹ Cfr. JEAN BOUTIÈRE, ALEXANDER H. SCHUTZ, *Biographies des Troubadours*, cit., pp. 239-240.

Francesca Cresci

Abstract This article aims at studying the direct and indirect ties between Dalfi d'Alvenhe (XII-XIII centuries), Occitanic lord and troubadour, and some notable personalities of his time, in order to map the relations which built up around the important literary center that was his court.

Una mappatura delle *Lettere* di Ariosto: carte dell'Archivio di Stato di Lucca

Chiara De Cesare

Nell'introduzione alla voce *Ariosto* del progetto *Autografi dei letterati italiani*, Simone Albonico invita a considerare il forte radicamento locale degli studi ariosteschi e degli stessi materiali autografi, in gran parte conservati nei luoghi centrali del potere estense. Lo stretto legame del nome di Ariosto agli spazi geografici della sua vita è infatti dimostrato dalle miscellanee di studi e monografie uscite per le celebrazioni dei centenari del *Furioso* (1932 e 2016) e della nascita del poeta (1974), fiorite principalmente nei comuni di Ferrara, Reggio Emilia e Castelnuovo di Garfagnana¹. Se poi la Biblioteca Comunale Ariostea di Fer-

1 Per la bibliografia di riferimento rinvio alla voce *Ariosto* del progetto *Autografi dei Letterati Italiani* (ALI), curata da Simone Albonico, che ringrazio per avermi generosamente inviato la voce in corso di stampa e le riproduzioni degli autografi di lettere ariostesche in suo possesso. Ringrazio anche Giulia Raboni ed Emilio Russo per le indicazioni sul saggio. Vd. *Ariosto*, a cura di Simone Albonico, in *Autografi dei Letterati Italiani, Il Cinquecento*, a cura di Matteo Motolese, Paolo Procaccioli ed Emilio Russo, consulenza paleografica di Antonio Ciaralli, Roma, Salerno Editrice, III, 2022. Quanto agli studi in occasione dei centenari, cfr. almeno GIUSEPPE AGNELLI e GIUSEPPE RAVEGNANI, *Annali delle edizioni ariostee*, 2 voll., Bologna, Zanichelli, 1933; MICHELE CATALANO, *Vita di Ludovico Ariosto, ricostruita su nuovi documenti*, 2 voll., Genève, Olschki, 1930-1931; *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara 12-16 ottobre 1974, a cura di Cesare Segre, Milano, Feltrinelli, 1976; *Lodovico Ariosto: il suo tempo la sua terra la sua gente*, Atti del Convegno di studi organizzato dalla Deputazione di Storia Patria per le antiche provincie modenesi, Sezione di Reggio Emilia, nel quinto centenario della nascita del Poeta, 27-28 aprile 1974, Reggio Emilia, Bollettino Storico

rara è il riferimento immediato per l'opera letteraria di Ariosto, è vero anche che, guardando specificamente alle lettere, gli Archivi di Stato di Modena, Mantova, Firenze e Lucca offrono coordinate altrettanto importanti sia dal punto di vista biografico che da quello geografico e culturale, conservando materiali autografi e varie carte collaterali sul commissariato in Garfagnana del poeta, il cui vaglio è necessario per allestire un commento storico alle missive. In effetti, è proprio a partire da questi materiali – il cui contenuto diplomatico-cancelleresco è forse il solo elemento comune –, che si può ricostruire il dialogo di Ariosto con i funzionari a lui vicini, nella speranza che emerga qualche nuovo elemento per ragionare sulla sua corrispondenza con un più folto apparato documentario. Per quanto molto sia già stato edito nel secondo volume della *Vita* di Michele Catalano (che però non include i documenti diplomatici del triennio di commissariato in Garfagnana) e nei dispacci pubblicati da Giovanni Sforza², tanto altro è purtroppo andato perduto, sia per i vari accidenti degli archivi (uno o più incendi, precedenti alla prima sistemazione delle lettere modenesi a cura di Antonio Cappelli, hanno irreparabilmente danneggiato e distrutto gran parte delle lettere di Ariosto) sia per la connaturata dispersività degli originali epistolari³. Del carteggio di Ariosto non restano che

Reggiano, 1974; *Ludovico Ariosto*, Atti del Convegno internazionale Roma-Lucca-Castelnuovo di Garfagnana-Reggio Emilia-Ferrara, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1975; vd. infine il progetto di digitalizzazione del centro di ricerca A.R.C.E. (Archivio Ricerche Carteggi Estensi) dell'Archivio di Stato di Modena in collaborazione con il Dipartimento di Filologia classica e Italianistica dell'Università di Bologna, che ha reso disponibili molte fra le lettere ariostesche conservate presso l'Archivio di Stato di Modena, consultabili all'indirizzo: <<http://ricerchecarteggiestensi.altervista.org/collezioni-digitali/autografi-di-ariosto/>> (03/2022).

- 2 GIOVANNI SFORZA, *Documenti inediti per servire alla vita di Lodovico Ariosto*, Modena, Società tipografica modenese, 1926, pp. 108-339.
- 3 Cfr. *Lettere di Lodovico Ariosto tratte dagli autografi dell'Archivio Palatino di Modena*, a cura di Antonio Cappelli, Modena, Tipografia Cappelli, 1862. Vd. anche PAOLA MORENO, *Filologia dei carteggi volgari quattro-cinquecenteschi*, in *Studi e problemi di critica testuale*. 1960-2010: per i 150 anni della Commissione per i testi di lingua, a cura di Emilio Pasquini, Bologna, Commissione per i testi di lingua-Bononia University Press, 2012, pp. 127-147, in particolare si veda p. 129.

frammenti (l'edizione mondadoriana a cura di Angelo Stella conta 214 missive, ben poche, se si guardano ad esempio i numeri delle lettere di Bembo, Castiglione o Tasso)⁴, e la ricerca di nuove testimonianze non è agevolata né dall'occasionale comparsa di falsi o di errate attribuzioni ottocentesche⁵, né dall'abitudine del poeta, comunicata in una lettera agli Anziani di Lucca, di disfarsi delle copie delle proprie missive⁶:

quello ch'io scrivessi non so *perché non servo le copie delle lettere*, et non ho tanta memoria che io mi ricordi tutto quello che ho facto, potria essere ch'io havessi scripto, ma s'io scripsi così fu mio errore.

A differenza delle unità archivistiche di Modena e in parte Mantova, in cui le lettere del poeta sono consecutive, le lettere lucchesi e fiorentine aprono uno scorcio sulla politica del tempo, mostrando la complessità degli equilibri in cui l'Ariosto funzionario era inserito. Il fondo fiorentino è infatti organizzato in nove serie, e le lettere di Ariosto sono incluse fra le *Responsive* agli *Otto di Pratica*; il loro affiorare sporadicamente tra tutte le lettere inviate agli Otto complica quindi notevolmente una ricostruzione organica del carteggio.

- 4 LUDOVICO ARIOSTO, *Satire, Erbolato, Lettere*, a cura di Cesare Segre, Gabriella Ronchi e Angelo Stella, in *Tutte le opere di Ludovico Ariosto*, a cura di Cesare Segre, 3 voll., Milano, Mondadori, 1984, III, pp. 109-562, 629-756. Per gli altri tre autori vd. PIETRO BEMBO, *Lettere*, edizione critica a cura di Ernesto Travi, Bologna, Commissione per i testi di lingua 1987-1993; BALDASSARRE CASTIGLIONE, *Lettere famigliari e diplomatiche*, a cura di Angelo Stella, Umberto Morando, Roberto Vetrugno, Torino, Einaudi, 2016; TORQUATO TASSO, *Le Lettere di Torquato Tasso*, disposte per ordine di tempo ed illustrate da Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier, 1852-1855.
- 5 Sull'argomento vd. ancora SIMONE ALBONICO, *Ariosto*, cit., che ricorda in particolare l'operazione di Giuseppe Antonelli, al tempo direttore della biblioteca archeologica di Ferrara, le cui false attribuzioni e vendite di autografi continuano a inquinare la tradizione del carteggio ariostesco.
- 6 *Lettere*, n° 89. Avverto che qui e sempre la trascrizione è mia e segue criteri in parte diversi da quelli dell'edizione Stella. In particolare, ho ritenuto opportuno sciogliere tutte le abbreviazioni, rendere l'interpunzione secondo l'uso moderno, razionalizzare le maiuscole, distinguere *u/v*, rendere *j* interna e finale di parola con *i*. I corsivi sono miei.

Sebbene oggi le filze che compongono la serie siano numerate in ordine progressivo e cronologico, in passato erano divise tra responsive interne (inviata cioè da funzionari fiorentini o che al momento si trovavano nella giurisdizione fiorentina) ed esterne (inviata da oltre i confini del territorio); le responsive interne sono però datate secondo lo stile dell'incarnazione, il che ha provocato lo scorporamento di almeno una lettera di Ariosto (*Lettere*, n° 30, datata 2 marzo 1522, ASFi, *Otto di Pratica, responsive*, n. 28, c. 484r) dall'originale di cui era parte⁷.

Sono dunque le lettere lucchesi a costituire il miglior strumento di mappatura e orientamento storico tra le vicende garfagnine: non soltanto per i dispacci di Ariosto che vi sono conservati (più numerosi che in ogni altra filza o manoscritto), ma anche per la gran quantità di carte diplomatiche riguardanti argomenti affini, utili a intessere un'altamente fitta trama geografica e politica. Tutti questi documenti sono copiati assieme ai novantuno testimoni unici delle missive del poeta agli Anziani di Lucca, senza soluzione di continuità, nel manoscritto *Anziani al tempo della libertà*, n° 541, fasc. 3, pp. 499-736, che merita perciò una più attenta esplorazione⁸. Si tratta di un ampio copialettere miscelaneo, che per la sezione ariostesca è noto fin dalla prima edizione delle lettere lucchesi (di Angelo Fondora)⁹, ed è copiato interamente da una mano tardo-cinquecentesca. Il codice restituisce un'immagine dettagliata della Garfagnana estense degli anni 1522-1525, con i suoi istituti, la sua amministrazione e le sue leggi, proseguendo poi, dalla p. 737, con i dispacci di Cesare Cattaneo, commissario generale in Garfagnana dopo Ariosto. Una serie di materiali inediti fa così da sfondo alle missive del poeta: dalle responsive degli Anziani di Lucca (solo in

7 Ringrazio per l'aiuto con la ricerca e per i chiarimenti sul fondo il dottor Simone Sartini dell'Archivio di Stato di Firenze.

8 Fa eccezione la missiva 45, copiata anche nel manoscritto ASLu, *Anziani al Tempo della Libertà*, 540, fasc. 64, c. 632.

9 ANGELO FONDORA, *Lettere di Lodovico Ariosto agli Anziani della Repubblica di Lucca*, in «Archivio Storico Italiano» nuova serie, XV, 1, 29, 1862; in «Giornale Storico degli Archivi Toscani», VI, 1, 1862, pp. 19-51; in «Giornale Storico degli Archivi toscani», VI, 4, 1862, pp. 305-319.

parte pubblicate da Sforza nella già ricordata miscellanea di documenti relativi al triennio 1522-1525) ad alcuni frammenti del carteggio del duca Alfonso d'Este con gli Anziani; dalle missive di commissari e capitani delle altre tre vicarie della Garfagnana estense (oltre a Castelnuovo – sede del commissario generale –, Camporgiano, Trassilico e Terre Nuove) e dei funzionari dei borghi circostanti (ad esempio Sestola, Castiglione, Sillano, Fivizzano) a quelle collettive a nome di tutti gli abitanti dei comuni delle Verrucole, del Frignano e di altri territori limitrofi.

Fra le oltre trecento testimonianze non ariostesche del copialettere, alcune possono essere ritenute parte integrante del carteggio e saranno trascritte in un'appendice della futura nuova edizione¹⁰. Si tratta di alcune lettere collettive inviate dagli Otto di Castelnuovo, ossia un organo sottoposto all'autorità del Commissario generale, che esercitava il potere sulla vicaria; ma ciò che più interessa è il cospicuo numero di lettere inviate dal vicecommissario in Garfagnana e luogotenente di Ariosto Giovanni Maria Sorboli, figura molto vicina al poeta che sarà oggetto di uno specifico studio, perché proprio grazie al reperimento del suo carteggio è possibile riattribuire una serie di lettere che Sforza riteneva trasmesse ad Ariosto, e che invece proprio a lui possono ritenersi indirizzate. Il manoscritto è quindi utile anche a scopi biografici, perché consente di tenere traccia in maniera più dettagliata di alcune missioni e spostamenti di Ariosto tra la Garfagnana e Ferrara. All'estete del 1522 risale per esempio una missiva in cui il duca riferisce di un dialogo avvenuto a Ferrara, e Geronimo Magnanino, funzionario estense, comunica di scrivere, sempre da Ferrara, alla presenza del poeta¹¹.

10 Questo è infatti l'obiettivo della mia tesi di dottorato in corso di realizzazione all'Università di Parma, in co-tutela con l'Università di Losanna, dal titolo *Edizione critica e commentata delle Lettere di Ludovico Ariosto* (tutor: Giulia Raboni, co-tutor: Simone Albonico).

11 ASLu, *Anziani al Tempo della Libertà*, 541, fasc. 3, p. 540: «Ho parlato lungamente con il magnifico commissario di Castelnuovo, che si ritrova hora qui».

Grazie a queste integrazioni è ad esempio possibile confermare che Ariosto abbia trascorso almeno il mese di agosto nella sede della corte Estense, prima di tornare a Castelnuovo e di scrivere così agli Anziani¹²:

Io sono stato a questi giorni a Ferrara, dove fra le altre commissioni che ho haute dal mio Illustrissimo Signore è stato che per quanto si estende il mio potere io sia sempre prompto a servire e fare cosa che piaccia a Vostre Signorie, e spetialmente ch'io non patisca che li rebeli della vostra Excelsa Repubblica vengano in questa sua provincia, e che, venendoci, io li pigli e persegui non altrimenti che li rebeli et inimici di Sua Excellentia.

Un altro considerevole manipolo di documenti è il carteggio fra gli Anziani e la marchesa Lucrezia di Sigismondo d'Este, vedova dal 1519 di Antonio Alberico II, figlio di Iacopo Malaspina. Governatrice di Massa e Carrara al posto della figlia Ricciarda¹³, che in quel periodo risiedeva a Roma, è un personaggio che resta ai margini della corrispondenza del commissario, e che anzi non viene mai citato, pur condividendo col poeta lo stesso scenario politico (i suoi banditi sono ad esempio quelli dell'accordo comune alle giurisdizioni di Garfagnana, Lucca e Firenze, promosso da Ariosto con insistenza dalle prime lettere del 1522 fino alla primavera del 1523)¹⁴. Il suo nome è tuttavia riportato, in relazione alle vicende garfagnine, in una lettera di Alfonso del 21 marzo 1522, nella quale il duca consiglia al commissario di inviare un notaio alla marchesa (forse lo stesso Ser Tito menzionato in una lettera di Ariosto), per indurla a intercedere presso il Vescovo della diocesi di Luni-Sarzana

¹² *Lettere*, n° 40.

¹³ Notizie in proposito sono riportate da PATRIZIA MELI, *Malaspina, Alberico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVII, 2006, pp. 750-751 e da STEFANO CALONANCI, *Malaspina, Ricciarda*, ivi, pp. 799-803. Ricciarda Malaspina, che dopo la morte del padre e delle sue due sorelle maggiori divenne marchesa di Massa, si trasferì a Roma dopo il matrimonio con Lorenzo di Francesco Cibo, fratello del cardinale, e vi rimase fino al 1527.

¹⁴ Sull'accordo vd. *infra*, alle pp. 34-37.

Silvestro Benetti¹⁵ affinché punisca un prete che lo aveva maltrattato¹⁶. Lucrezia d'Este compare ancora in una lettera del 2 maggio 1523, in cui Alfonso d'Este chiede ad Ariosto di aiutarla in caso di bisogno¹⁷:

Perché la Illustrissima madonna Lucretia, Marchesa di Massa, nostra cugina, ci ha fatto intendere haver al presente certo sospetto pertinente al stato suo, e noi l'amamo, come sapete, né vorremmo sentire che le fusse fatta iniuria alcuna, per questa nostra ve dicemo et commettemo che adveniente caso alcuno per il quale essa vi ricercasse de aiuto et sussidio de homini di quella nostra provincia, voi le ne mandiate, et prestiate tutto il favor che potete al honore et comodo suo: in che usarete ogni possibil diligenza bisognando.

Forse è proprio in virtù di questo legame che, pur non scrivendo direttamente alla marchesa – almeno in base a quanto conosciamo – il commissario porrà attenzione anche alle vicende di Massa, terra di sua giurisdizione. Gli scambi di Lucrezia di Sigismondo d'Este con gli Anziani di Lucca, Geronimo de' Medici e Baldassarre Orsucci costituiscono un interessantissimo filone parallelo alla corrispondenza di Ariosto

15 La possibile identificazione del «notaro» con Ser Tito deriva dalla let. 55: «Vostra excellentia giudichi se si duole a ragione o torto, di questo fo ben fede a quella che per quello ch'io lo conosco glie molto fedele et affectionato, et ancho ser Tito qui notaro potria di questo fargli piu certa testimonianza». Il vescovo di Luni è una figura che compare, peraltro, più volte nel carteggio del poeta, perché a lui spettava la punizione dei chierici che si fossero resi colpevoli di qualche crimine nei confronti dei garfagnini. Spicca la vicenda di «prete Matheo», contro il quale Ariosto usa parole dure, lamentando l'impossibilità di ottenere un giusto trattamento verso i chierici – che godevano della protezione del Vescovo di Luni –, e la sua impunità. Cfr. *Lettere*, cit., nn. 55, 66 e 76.

16 «La ingiuria di parole et fatti, che è stata fatta al notaro nostro [*scil.* Ser Tito] costi ci è dispiaciuta. Et perché voi non havete iurisditione sopra quel prete che l'ha ferito, dite ad esso notaro che veda de ottenere, per mezzo della Signora Marchesa di Massa, che lo Episcopo de Sarzana ne mandi una licenza et libertà da posserlo castigare, s'egli è de la sua diocesi. Et castigatelo, o veramente avisateci di quel che vi pareria de fare». GIOVANNI SFORZA, *Documenti*, cit., n° VI.

17 GIOVANNI SFORZA, *ivi*, n° LXVIII.

con Lucca, permettendo di orientarsi meglio tra le varie controversie di confine che interessavano Massa e la Garfagnana.

In aggiunta al carteggio di Ariosto e di Lucrezia d'Este è possibile individuare alcuni nuclei minori che trasmettono la corrispondenza di altre figure, in gran parte sicuramente o probabilmente note ad Ariosto, e nei casi più fortunati utili al riconoscimento di personaggi ed eventi cui il commissario allude soltanto, in virtù della funzione referenziale e comunicativa che hanno le sue lettere, mai concepite – si ricordi – per una qualunque forma di diffusione pubblica¹⁸. Spicca, ad esempio, fra le molte inviate da personaggi minori su questioni commerciali e su contese di natura economica, una lettera del 1522 inviata agli Anziani di Lucca dal bandito Domenico d'Amorotto, che fu nemico del governatore papale Guicciardini e personaggio influente a Reggio¹⁹. La missiva dell'Amorotto denota una certa distensione nelle relazioni con gli Anziani, ai quali il bandito richiede, in deroga alle disposizioni lucchesi sul trasporto dei beni, che gli uomini di Castiglione concedano una «selva di Castagne» a «certi [suoi] amici et parenti», e che permettano loro di portare il raccolto a Carpi, dove l'Amorotto si trovava al momento²⁰. Negli stessi mesi, Ariosto esprime alcuni dubbi ad Alfonso riguardo al bandito, non comprendendo se sia più in linea con la politica estense un compor-

18 Si tenga presente, infatti, che la prima raccolta di lettere volgari cinquecentesche pensate per la pubblicazione è quella aretiniana del 1538. Cfr. da ultimo e anche per la bibliografia citata PAOLO PROCACCIOLI, *La lettera volgare del primo Cinquecento: destinatari e destini*, nell'opera collettiva «Testimoni dell'ingegno». *Reti epistolari e libri di lettere nel Cinquecento e nel Seicento*, a cura di Clizia Carminati, Sarnico, Edizioni di Archilet, 2019, pp. 9-31.

19 Vd. per la vita dell'Amorotto e per i suoi rapporti anche con gli estensi CARLO BAJA GUARIENTI, *Il bandito e il governatore. Domenico d'Amorotto e Francesco Guicciardini nell'età delle guerre d'Italia*, Roma, Viella, 2014. Una sua descrizione è fornita ivi, alle pp. 33-39.

20 La trascrizione completa è riportata in appendice. Vd. *Appendice*, n° 1. L'Amorotto si rivolge agli Anziani perché il borgo di Castiglione era sotto la giurisdizione lucchese. Vd. RICCARDO FINZI, *Ludovico Ariosto, duca commissario in Garfagnana*, in «Strenna del Pio Istituto Artigianelli. Centenario di fondazione 1873-1973», 1973, pp. 17-21: 17.

tamento accondiscendente, nonostante le accuse di «haver molestata [la] provincia», oppure l'adozione di una maggior freddezza nei rapporti. Il commissario, non potendo correre il rischio di suscitare una rappresaglia del bandito, prega il duca di attestare la sua tolleranza «con extrinseche demonstrationi» o di attaccarlo apertamente²¹. Le perplessità di Ariosto derivano da una certa indeterminatezza nella gerarchizzazione dei poteri sul territorio, che faceva sì che le fazioni e le famiglie di *assassini* (nome con cui erano designati i depredatori e gli assaltatori) avessero un'influenza sull'appennino perfino più salda rispetto a quella ufficiale, avvertita se non altro come lontana. Per quanto dunque il duca e gli altri governatori non riconoscessero le famiglie di banditi come avversari politici, erano loro per primi (e tutti i funzionari di conseguenza) obbligati dalla disparità di forze ad adottare un atteggiamento ambiguo nei loro confronti²². E l'Amorot-

21 LUDOVICO ARIOSTO, *Lettere*, cit., 55: «esso scrive et ancho più volte ha cercato di persuadermi che Domenico d'Amorotto sia buon Servitore di vostra excellentia, che esso sia o non sia, vostra excellentia lo debbe sapere meglio di me: io per me di questa bona opinione di Domenico non son ben chiaro. perché gli effetti che per li tempi passati ho veduto mi paron contrarij: [23] pur, havendo esso più posanza in questi paesi che non hanno li officiali di vostra excellentia, non mi pare che sia fuor di proposito di mostrare di credere che più presto ne sia amico che inimico, finché un dì messer Domenedio prouegha che possiamo più di lui: [24] Io mi son sforzato fin adesso di tenermilo per amico et ancho di persuadere a lui che Vostra excellentia l'habbia per buon servitore: [25] et questo credo che sia stato bona causa che fin adesso non ha: sotto specie di partialità di haver molestata questa provincia. [26] Se questo mio discorso par bono a vostra excellentia prego quella che ancho con extrinseche demonstrationi si sforzi di tenere Domenico se non amico almen non nimico: [27] Se ancho le par meglio ch'io faccia altramente, me ne dia norma».

22 Sul banditismo e sulla gestione del potere in Garfagnana vd. da ultimo, anche per la bibliografia di riferimento, CARLO BAJA GUARIENTI, *Dalla corte alla selva e ritorno: Ariosto in Garfagnana*, in *La Garfagnana: relazioni e conflitti nei secoli con gli Stati e i territori confinanti*, a cura di Gabriele Bertuzzi, Modena, Aedes Muratoriana, 2018, pp. 79-92, in partic. le pp. 85-86; vd. anche almeno GIAMPAOLO FRANCESCONI, 'Ch'ogni dì scriva et empia fogli e spacci'. *Ludovico Ariosto in Garfagnana: il governo e la scrittura*, in *Le scritture della storia. Pagine offerte dalla Scuola nazionale di studi medievali a Massimo Miglio*, Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo, 2012, p. 233-272; MAR-

to era senz'altro un esponente di rilievo, forse il più noto bandito del tempo, tanto che addirittura Guicciardini, costretto da una posizione di netto svantaggio politico, cercò di integrarlo nei canali istituzionali. Possibile che Alfonso non stesse rendendo partecipe Ariosto dei propri piani, che consistevano in realtà nella preparazione dello scontro a viso aperto con il bandito. Solo un anno dopo, incrinati definitivamente i rapporti con Alfonso, l'Amorotto sarà ucciso in uno scontro militare che vedeva alleati il duca d'Este, Guicciardini e Virgilio da Castagneto, fratello del suo defunto storico rivale (anch'egli noto bandito, maggiormente tollerato dagli estensi, nel quadro della Guerra dei montanari) Cato da Castagneto²³.

Sempre tra le carte lucchesi compaiono i dispacci di Santuccio Santucci (commissario lucchese, destinatario della lettera 78 di Ariosto e firmatario delle due convenzioni contro i banditi stipulate tra Castelnuovo di Garfagnana, Lucca e Firenze l'8 maggio e il 20 giugno 1523) e di Acconcio Filippi, detto il Salinaro, citato a più riprese sia per questioni economiche sul trasporto del sale da Pisa a Lucca (lettere 54, 78, 79, 86, 121, 122) sia per una vicenda privata (lettera 77), in riferimento alla quale Acconcio è definito «de li più ricchi e di più parentado e di più credito di questo luogo». Le missive del lucchese Santuccio Santucci, per fare solo un esempio fra i parecchi casi simili, aggiungono dettagli sull'accordo, fortemente voluto da Ariosto, che sanciva l'adozione di provvedimenti comuni alla Garfagnana, Lucca e Firenze contro i banditi, ampliando un quadro che sarebbe rimasto

CO FOLIN, *Rinascimento estense. Politica, cultura, istituzioni di un antico stato italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2001, pp. 111-120, in partic. le pp. 115-119; GIULIANO NESI, *I banditi dell'Ariosto e la politica di assimilazione della Garfagnana nello Stato estense*, in *La Garfagnana dall'avvento degli Estensi alla devoluzione di Ferrara*, Atti del Convegno Castelnuovo Garfagnana, 11-12 settembre 1999, a cura di Gabriele Bertuzzi, Modena, Aedes Muratoriana, 2000, pp. 253-272; CHRIS WICKHAM, *Miseria e libertà sulle montagne. Ludovico Ariosto antropologo*, in *La montagna e la città. Lappennino toscano nell'alto medioevo*, Torino, Scriptorium/Paravia, 1997, pp. 367-400.

23 Vd. CARLO BAJA GUARIENTI, *Il bandito e il governatore*, cit., pp. 128-134, 143-146 e 153-154.

incompleto con le sole missive ariostesche²⁴. Nelle carte immediatamente precedenti e successive alla lettera inviata dagli Anziani a Santuccio il 7 maggio 1523 (LXII nell'edizione di Sforza)²⁵ sono copiate una *Nota Santuccio Santucci apud commissario Garfagnanae* (pp. 587-588)²⁶ e altri due inediti di Santuccio Santucci (5 maggio 1523, nel ms. alle pp. 591-593, e 5 maggio 1523, trascritta a p. 594)²⁷. La prima lettera del Santucci, di cui segue in appendice la trascrizione integrale²⁸, presenta ad esempio un dettagliato resoconto di una conversazione con Ariosto di poco precedente alla stesura definitiva dell'accordo contro i banditi. Vengono infatti ricordati gli aspetti del capitolo più cari ad Ariosto, e vengono addirittura riportate le sue raccomandazioni sul contenuto della legge («dalla quale [Santuccio] mandava la copia», riferendosi dunque a un testo ariostesco). Ariosto – scrive il lucchese –, per giustificare l'urgenza della misura, ricorda la vicenda dell'uccisione di un prete da parte dei figli di Pellegrino dal Sillico, di cui il poeta parla nella lettera 72, citando personaggi di cui ha già trattato più volte dal suo arrivo in Garfagnana nel febbraio 1522. Conosciamo il testo dei due provvedimenti, preceduti peraltro da varie gride, pubblicate da Stella in appendice all'edizione del 1984, grazie a due documenti dell'Archivio di stato di Lucca: *Capitoli*, 42, unità 19, cc. 629-634 (con data 8 maggio 1523) e *Capitoli* 27, unità 4, cc. 133-138 (con data 20 giugno 1523). I faldoni conservano quindi in due versioni il testo della legge, insieme alla patente inviata da Alfonso ad Ariosto a sancirne l'autorità (in volgare), la risposta concorde degli Anziani

24 Sui provvedimenti contro i banditi vd. OLGA RAFFO MAGGINI, *Ludovico Ariosto, commissario generale della Garfagnana, e Alfonso d'Este, duca di Ferrara (1522-1525)*, in *La Garfagnana. Storia, cultura, Arte*, Atti del Convegno Castelnuovo Garfagnana, 12-13 settembre 1992, Modena, Aedes Muratoriana, 1993, pp. 113-122: 120; DOMENICO CORSI, *L'Ariosto commissario della Garfagnana e gli anziani di Lucca*, in «Archivio Storico Italiano», CXXVII, 1969, pp. 212-213.

25 GIOVANNI SFORZA, *Documenti*, cit., n° LXII.

26 Vd. *Appendice*, n° 2.

27 Ivi, nn. 3 e 5.

28 Ivi, n° 3.

(firmata da Giovan Battista Gilifortus e datata 2 maggio 1523) e la firma di altri funzionari²⁹. Ne trascrivo le righe conclusive secondo il testimone *Capitoli*, 42, 19, c. 632:

Per questa nostra patente lettera a voi, messer Ludovico Ariosto, nostro commissario in detta provinzia di Grafagnana, diamo et concedemo ampla, piena et valida authorità, promettendo di havere rato, fermo et approbato tutto quello che da voi sarà trattato, concluso et stabilito con il prefato magnifico commissario de li prefati signori lucchesi, quale sono per mandare costì per questo bono et laudabile effecto.

Non potendo fornire qui l'intero testo dei due decreti, ne trascrivo i passi salienti, che altro non sono che una traduzione in latino, quasi letterale, del documento inviato dal duca: un elenco degli obblighi reciproci di lucchesi e garfagnini, motivati dai crimini commessi quotidianamente dai banditi, e soprattutto dalla loro capacità di trovare rifugio in terra lucchese se ricercati in Garfagnana e viceversa. Questa, dunque, la premessa (tratta dal capitolo dell'8 maggio)³⁰:

Cum sit quod per rebelles et bannitos Illustrissimi ducis Ferrarie et, e contra, per rebelles et bannitos magnificos dominos lucensium, multa scandala, delicta, rapina, homicidia ac alia multa huiusque fuerint et sint perpetrata in Grafagnana, Illustrissimi domini ducis predicti, et in Grafagnana domini magnificorum dominorum lucensium et eo maxime quod banniti et rebelles prefati illustrissimi habuerunt refugium et recursum et recepti fuerint in terris et locis Grafagnane magnificorum dominorum lucensium et, e contra, banniti et rebelles magnificorum dominorum lucensium similiter recepti fuerint et tutum refugium habuerint in terris et locis Grafagnane, domini prefati illustrissimi ducis Ferrarie, volentes prefati [...] adhibere remedium et providere unisquisque territorio hinc etiam quod magnificus dominus Ludovicus

²⁹ La patente è nota anche grazie ad altre due testimonianze, ossia la lettera 74 di Ariosto inviata agli Anziani (Archivio di Stato di Lucca, *Anziani al Tempo della Libertà*, 541, fasc. 3, pp. 586-587) e una lettera (GIOVANNI SFORZA, *Documenti*, cit., LXVII) inviata da Alfonso ad Ariosto insieme alla stessa autorizzazione.

³⁰ *Capitoli*, 42, unità 19, cc. 629-634.

Una mappatura delle *Lettere di Ariosto*

Ariostus comes Nobilis ferrariensis commissarius ducalis generalis grafagnane ad hoc specialiter ellectus per illum ducem Ferrarie³¹.

Questo, invece, il centro del provvedimento³²:

rebelles et bannitos predictos existentes et comorantes in dictis terris muratis non solum expellere ac nullum refugium auxilium et favorem eis et cuique eorum dare aut prestare sed etiam capere et captos tendere in manus predictorum executores et officialium³³.

Intrecciata alle ultime, e ugualmente legata alle lettere di Ariosto è infine una missiva del 5 maggio 1523, inviata da Acconcio Filippi al Santucci sulla questione del trasporto del sale e del pagamento dei dazi, vicende ampiamente descritte nelle lettere del poeta, che lamenta le difficoltà di trasportare il sale da Pisa a Castelnuovo di Garfagnana per gli ostacoli incontrati a Lucca:

Vostra Signoria [*scil.* Santuccio Santucci] fu qui et con quella parlai quello accadeva, di poi mi è achaduto che li magnifici signori [lucchesi] mi hanno vietato il passo de sali, li quali conduco in nome del signore duca nostro.

31 Siccome avviene che dai ribelli e banditi dell'illustrissimo duca di Ferrara e, al contrario, dai ribelli e banditi dei magnifici signori di Lucca sono stati e sono commessi nella Garfagnana di giurisdizione dell'illustrissimo duca e in quella dei magnifici signori lucchesi molti scandali, delitti, ruberie, uccisioni, e molti altri simili reati e, soprattutto, poiché i banditi e i ribelli del prefato illustrissimo [*scil.* Alfonso] hanno trovato rifugio e ricovero e sono stati accolti nelle terre e nei luoghi della Garfagnana dei magnifici signori lucchesi e, al contrario, i banditi e i ribelli dei magnifici signori lucchesi allo stesso modo sono stati accolti e hanno trovato un riparo sicuro nelle terre e nei luoghi della Garfagnana (dominio del prefato illustrissimo duca di Ferrara), volendo ricorrere a un rimedio e provvedere a ciascun territorio di questo luogo, e poiché con tale intento è stato eletto il magnifico *etc.* Ludovico Ariosto.

32 *Ibidem.*

33 che i ribelli e i banditi predetti che passano o si fermano nelle terre murate citate, non solo siano espulsi, ma che non sia dato o prestato a quelli o a qualcuno di loro alcun rifugio, aiuto o favore, ma che anzi [essi] vengano catturati, e che una volta catturati siano affidati agli esecutori e ai funzionari di cui si è parlato.

Nella lettera di Acconcio Filippi si riferisce inoltre di una missiva del commissario di prossima scrittura – cioè verosimilmente dispersa –, sullo stesso argomento e sui provvedimenti dell'8 maggio:

Il nostro magnifico Commissario [*scil.* Ariosto] debbe scriver a vostre signorie il tutto et ancora sopra quella pace [tra Fiattono e Gallicano] la quale io mi rachomando a quella quanto posso, perché ho quelli homini tutti per fratelli.

La lettera del Salinaro non è la sola a recare informazioni su altre missive ariostesche, certificando la necessaria parzialità di un'edizione del suo epistolario, per quanto corredato di un *corpus* diplomatico che integri e ordini il materiale già pubblicato. L'auspicio è quindi quello di fornire uno sfondo alle lettere che conserviamo, attraverso uno scrutinio di quante più carte collaterali sarà possibile reperire.

Segue dunque in appendice la trascrizione dei documenti qui citati, tutti tratti dal manoscritto lucchese di cui si è discusso. I documenti sono presentati in ordine cronologico e numerati progressivamente (per i criteri di trascrizione cfr. qui n. 6); a ciascun documento sono premesse minime coordinate di contesto. Il testo è stato diviso in paragrafi.

Appendice

1

Lettera inviata da Domenico Bretti, detto Amorotto, agli Anziani della Repubblica di Lucca, il 26 settembre 1522. Da Carpi³⁴.

Magnifici et excellenti domini mi sempre observandissimi. [1] Havendo alli giorni passati facto intendere alli homini di Castiglione [*scil.* Castiglione di Garfagnana, al tempo terra lucchese] fussino contenti concedere una selva di Castagne a certi miei amici et parenti intrinseci et volendo epsi condurre di qua la frotta, dicti homini mi hanno facto intendere che senza licentia di Vostre Signorie non possono concedere tal cosa per esserli divieti et banni facti per quelle³⁵, per tanto prego vostre signorie vogliano esser contente pur concedere a questi possano di qua condurre dicte castagne, attento che a vostre signorie ne resterò obligatissimo. [2] Et accadendo di qua cosa alcuna, per quelle mi comandino, et vedranno buoni effecti, et a vostre signorie sono buono servitore, alle quale di continuo mi offero et rachomando.

Carpineti Die xxvi septembris MDXXII

Vostro Servitore Domenico di Morotto di Bretti da Carpineti

(Lucca, *Anziani al Tempo della Libertà*, 541, 3, p. 548)

³⁴ Cfr. n. 17.

³⁵ *divieti et banni facti per quelle*: era in vigore una legge che impediva di portare oltre i confini lucchesi le castagne raccolte sul territorio. Uno degli argomenti più ricorrenti nelle lettere di Ariosto è infatti la richiesta di grazia per i suoi sudditi garfagnini colti a condurre oltre il territorio lucchese le castagne raccolte.

Lettera non firmata, probabilmente inviata dagli Anziani della Repubblica di Lucca a Santuccio Santucci poco prima del 27 aprile 1523.

Nota agendarum pro te, dominum Santuccium de Santucciis, apud Magnificum Commissarium Castri Novi Garfagnane

[1] La Excellentia del duca di Ferrara ci ha più volte richiesto che per obviare alli homicidii, insulti et robbarie che cotidianamente si fanno in quella provincia di Garfagnana, li quali turbano la comune quiete di quelli suoi et nostri [*scil.* lucchesi] subditi, saria bene capitulassimo in modo l'uno con l'altro che li rebelli et banniti *hinc inde* non fussero sicuri in l'uno et l'altro dominio.

[2] Unde siandoci noi resoluti acceptare questo partito et farvi provisione, ti mandiamo a quello commissario [*scil.* Ariosto] acciò sia seco et concludi quelli capituli ti parereanno a proposito, non astringendoti in altro dominio nostro né suo, salvo in dicta Garfagnana, dove possino esser presi li nostri [*scil.* i banditi lucchesi] et loro [*scil.* i banditi garfagnini] mutuamente; et sopra ciò havrai le patente [*scil.* i permessi] nostre lettere ›conducte‹ le quali saranno ›conducte‹ con questa, usando buona advertentia et prudentia in non extenderti in capituli da farci pregiudicio alcuno, che in le substantia che di sopra ti si dice.

[3] Preterea tu sai il disordine sequito a Galicano per li uomini di Perpori [*scil.* Perpoli di Garfagnana] con il vicario nostro et li odii et malevolentie sono nati, in quello castello tra quelli homini dicti di Perpori, et desiderando noi punire il caso principale del vicario et *etiam* pacificare insieme quelle persone vi fusseno involuppate, vogliamo che usi buona diligentia in pacificarli, et in oltra in esaminare et ritrovare così dal vicario come da altri che ti occorreranno al proposito quelli hanno delinquito contra el vicario et usato tanta presumptione torli li prigioni di casa sua propria con tanta violentia, acciò possiamo punire quelli hanno errato.

[4] Item farai intendere a Sua Magnificenta [*scil.* Ariosto] come di poi ricevemo le suoi sopra il caso della gabella del bestiamme di quelli

suoi subditi habiamo provisto con li proventuali delle gabelle in modo che non si uscirà fuori de l'ordinario offerendoci *qui in ceteris suppleant*.

(Lucca, *Anziani al Tempo della Libertà*, 541, 3, pp. 587-588)

3

Lettera inviata da Santuccio Santucci agli Anziani della Repubblica di Lucca, il 5 maggio 1523, tre giorni prima, dunque, della firma dell'accordo sulla cattura dei banditi.

Magnifici domini domini mei observandissimi etc. [1] Mi sono ritrovato a parlamento con il magnifico commissario di Castelnuovo il quale mi ha fatto una buona et grata cera et, oltre a molte rachomandatione ne ha commesso facci a Vostre Magnifiche Signorie, ha discorso molti capi et ragioni inductive al compuurre et compositione fermare, dalla quale mando la copia inclusa. [2] Et *inter alia* dice che li figli di Peregrino dal Silico³⁶ parrendoli esser offesi dalle Magnifiche Signorie Vostre per aver facto decapitare il prete³⁷, iudicano essersi lecito concorrere a

36 *Peregrino dal Silico*: si tratta di un noto bandito della “parte italiana”, padre del capo-fazione detto il Moro. Fra i suoi figli viene nominato da Ariosto anche Giuliano, mentre gli altri fratelli non sono nominati. Appartenevano alla stessa fazione ser Evangelista, fratello di Pellegrino, con i suoi figli, poi i Magnani, i Mazzei, i Sandonnini e i Coiai, che Ariosto cita spesso in tutte le lettere del triennio. Alla “parte francese” facevano invece capo le famiglie degli Attolini, dei Filippi, dei Martelli e dei Ponticelli. Il commissario, tuttavia, aveva da scontrarsi soprattutto con la parte italiana, filo-papale, essendo quella francese partigiana del duca Alfonso.

37 *Decapitare il prete*: il riferimento è qui probabilmente all'assassinio di un prete pisano di cui Ariosto scrive nella lettera 72: «Vostra excellentia può sapere che per essere stato su quel di Cicerana assassinato un prete pisano da un Nicodemo e da un Minello subditi de' Fiorentini ma che tuttavia habitavano a Cicerana, et per quanto dice il prete da un Giugliano figliolo di Pelegrin dal Silico et bandito (per esser stato uno di quelli che amazaro ser Ferdiano) benché alcuni da Castelnuovo li quali hanno la protectione di questi dal Silico non vogliono che 'l prete dica che questo Iuliano

ugni impresa che havesse a dare danno o fastidio alli subditi o paese di Vostre Magnifiche Signorie et che li habbi facilmente a esser comportato per la causa predicta, dalla Excellentia del duca et agenti suoi. [3] *Item* ha dicto che Vincenti di Puccio, pochi giorni sono, con li predicti et simili disubidienti de l'Excellentia del duca, sequitò li drappi di Vostre Signorie fino presso a Silano per mantenerli [*scil.* catturarli], et con buone parole et certe promesse l'hoste lo ritrasse da quello male proposito ma, sopravvenendo li homini di Silano a soccorso di dicti drappi, et ugni dì domandano tal permissio, factoli, et minacciano et fanno rubarie et extorsioni in sul paese del duca, di sorte che spesse volte si ritrovano insieme, homini di mala sorte più di 50, il che porta danno et vergogna alla Excellentia del duca; et ancho in sul paese di Vostre Magnifiche Signorie ugni giorno si intende qualche inconveniente.

[4] Li dui capitoli come vedeno Vostre Signorie sono satisfactorii a dicto magnifico commissario et quanto al presente si contenta assai non si possi intrare in le terre murate, ha voluto si aggiunghi che *non solum* Vostre Signorie siano tenuti *non solum expellere, non solum teneantur, capere et captos tradere, primum in eo continere; et inter loquendo* ha allegato Castiglionii in *exemplum* dui e 3 volte, per aviso dico.

[5] Quanto al 2° capitolo, lo richiede perché dice ha 40 cavalli in lo Frignano che a sua richiesta si ritrovano qua et, mandando le Signorie Vostre il barigello una sera a Galicano, dare tale ordine che codesto tempore da 3 bande il riducto di questa sorte di homini sarà circumdato di sorte che non ne campereste, et spenti questi ladroncelli che al presente infestano questo paese non sta dubio se habbi a purgare facillime di ugni mala herba; Ancho dice haver composito con li Signori fiorentini che li banniti et rebelli, luno da l'altro non sieno ritenuti.

[6] Da Vostre Magnifiche Signorie expecterò risposta, come me havrò a governare, però sopra questo non dirò altro, è vero che poi sono qui che sono dui giorni si è inteso rubarie et extorsioni fra il borgo et Galicano per ancho non ho potuto haver uno certo toscano di Bargha o

vi fosse et per questo l'hanno molte volte minacciato e minaccian tuttavia, pur la verità sta che esso Giugliano v'era, il qual Giugliano con questi assassini et con Baldone suo fratello et con altri banditi, è sempre habitato a Cicerana».

dove li homini ben penso che fin quando qualche esperto di tale compositione sarà in gran freno ad alcuni subditi di Vostre Signorie che sono condemnati et non par curino di esser condannati che potria esser per questa speranza hanno di potersi a posta loro assicurare sullo paese de vicini, il che mancherebbe secundo tale effecto. [7] La pace di quelli di Fiattono et Gallicano spero sortirà buono effecto et circa ciò seuquirò le instructions in obligo.

[8] Li homini di qua mi hanno pregato con grande affectione che io curi di far fare una altra pace tra li Mori et Pinocci di che non ho in commissione da Vostre Signorie quanto si contentino che io vi metti mano, non li gravi farmelo intendere, a farne io non fussi ripreso di presumptione, ancho che sia *res prima honesta et desiderabilis*. [9] Non dirò altro a Vostre Magnifiche Signorie per al presente alle quali del continuo mi raccomando et farli cura valeant. [10] Il lator si domanda bastiano pauli dazii si parte circa hore xx sonate.

Die V maii 1523

E.M.D.V. Servitor Santuccius de Santucciis

(Lucca, *Anziani al Tempo della Libertà*, 541, 3, pp. 591-592)

4

Lettera degli anziani della Repubblica di Lucca a Santuccio Santucci, inviata il 7 maggio 1523 in riferimento alle leggi sui banditi e al trasporto del sale.

Prestantissime etc. Stamattina habiamo comunicato con li nostri cittadini li capitoli de quali sei stato in ragionamento con cotesto ducale commissario [*scil.* Ariosto] et resolvendoci brevemente ti dichiomo: fermi et concludi nel modo et forme che in la copia a noi per le mandate si contiene duraturi anni dui et non ultra, dicendo al decto commissario che in questo tempo si intenderà il fructo faranno et che non

mancherà sempre buone dispositione et fermo proposito a confirmarli per più tempo, quando si conoscerò habbino operato quello effecto che si desidera, et portane ideo la copia autentica con quelle solennità si richiedeno acciò possiamo monstrarla et intenderla da ogni hora che ci achaderà, et expedito questo, et non havendo possuto concludere le pace di Galicano³⁸, così l'una come l'altra che ne scrivii, tornatine, acciò non teniamo il comune nostro in sulle spese et bene vale, 7 maii 1523

(Lucca, *Anziani al Tempo della Libertà*, 541, 3, p. 593)

5

Lettera inviata da Santuccio Santucci agli Anziani di Lucca, il 5 maggio 1523
in riferimento ai dazi sul trasporto del sale.

Magnifici domini mei observandissimi, dipoi che scripsi a vostre signorie incirca dui hore mi fu dato lettere del commissario di Castelnuovo et di Acconcio, et *inter alia* assai mi exhortano che io scrivi a Vostre Signorie in raccomandatione per li datiarri di Lucha, et perché Vostre Signorie meglio vedino quanto mi scriveno *mando incluse dicte letere*, ne faranno quante provigione li parranno opportune et necessarie.

Replico haver mandato uno bastario di qua partito hoggi a xx hore incirca, et a quello mi rimetto, *inter alia* a Vostre Magnifiche Signorie mi rachomando, *que bene valete*,

Ex Luca die 5 maii 1523

E.M.D.V. Servitor Santuccius de Santucciis

(Lucca, *Anziani al Tempo della Libertà*, 541, 3, p. 594)

38 *pace di Gallicano*: si tratta della pace con Fiattono. Cfr. qui *Appendice*, n° 3, §7.

Una mappatura delle *Lettere di Ariosto*

Riassunto Il saggio propone una mappatura del copialettere dell'Archivio di Stato di Lucca, fondo *Anziani al Tempo della Libertà*, 541, 3 per la parte relativa ai documenti ariosteschi e di altri personaggi in dialogo con Lucca. Dal carteggio di Ariosto e da alcune testimonianze collaterali emergono le principali linee di intervento contro i banditi. Al testo è postposta un'appendice di materiali inediti.

Abstract The essay proposes a mapping of the copialettere of the Archivio di Stato di Lucca, Fondo *Anziani al Tempo della Libertà*, 541, 3 for the part concerning Ariosto's documents and those of other personalities in contact with Lucca. The main lines of intervention against the bandits emerge from Ariosto's correspondence and collateral testimonies. An appendix of unpublished materials is attached to the text.

La mappa dei testi. Per una visualizzazione geografica delle lettere inviate da Monaldo e Giacomo Leopardi*

Ilaria Cesaroni e Gioele Marozzi

1. Premessa

Gli itinerari percorsi dalle lettere affidate alla posta possono configurarsi come linee che, pur nella loro invisibilità, tracciano un disegno articolato delle molteplici tangenze dei rapporti umani. Imprimere un pensiero in una lettera e rimetterla al servizio epistolare significa renderla, oltretutto messaggio, messaggero: le carte, che hanno lo scopo di coronare l'intersezione di due vicende personali, compiono viaggi e diventano, inevitabilmente, fragili testimoni delle esperienze umane. Proprio la fragilità è la caratteristica peculiare del genere epistolare: una lettera, più che qualsiasi altro tipo di testo, può incorrere nella dispersione o nella distruzione da parte del destinatario nel desiderio di salvaguardare la propria intimità. La moltitudine di tangenze segnata dai percorsi epistolari «consente di percepire, quasi in presa diretta e al rallentatore, il rumore e il colore del tempo: cultura, idee, gusti, giudizi, pregiudizi, sensibilità di un'epoca determinata»¹. L'epistolografia e il concetto di "mappa" si ritrovano strettamente interconnes-

* Il contributo è frutto di una ricerca a quattro mani condotta da Ilaria Cesaroni e Gioele Marozzi. In particolare, i paragrafi 1 e 3 sono a cura di Ilaria Cesaroni; i paragrafi 2 e 4 sono a cura di Gioele Marozzi. Gli autori dichiarano la proprietà della conclusione al 50%.

¹ GINO TELLINI, *Premessa*, in *Scrivere lettere. Tipologie epistolari nell'Ottocento italiano*, Roma, Bulzoni Editore, 2002, p. 9.

si: visualizzare i tracciati epistolari significa originare una geografia culturale e antropologica; mappare una rete di rapporti permette di orientare la conoscenza in più direzioni. Sebbene l'epistolografia sia senza dubbio uno dei campi di indagine della letteratura, non sempre il messaggio veicolato dalla lettera è connotato da intenti letterari; il ventaglio degli argomenti trattati si presenta, in questo senso, ampio e articolato². Sulla base dello scopo per cui viene generato, quindi, è possibile attingere in maniere differenti al documento epistolare. La bipartizione offerta da Franco D'Intino è efficace a chiarire una prima distinzione:

- a) biografico-documentario (lettera come fonte);
oppure
- b) testuale (lettera come opera [...])³.

Le esperienze epistolografiche di Giacomo e di Monaldo Leopardi sono peculiari per l'uno e l'altro aspetto della questione: affidando una trattazione chiaramente più ampia a contributi critici specifici⁴, si ritiene però doveroso porre *in nuce* alcuni aspetti che orientino la lettura del lavoro proposto. Giacomo, probabilmente, immaginava che un giorno le sue lettere avrebbero potuto trovare una destinazione edito-

- 2 Per una trattazione approfondita delle diverse specificità tematiche del genere epistolare suggerisco il lavoro di GIOVANNI MESTICA, *Istituzioni di letteratura*, 2 voll., Firenze, G. Barbèra, 1876; nello specifico, il capitolo *Della lettera*, in apertura del secondo tomo, destinato alla trattazione del genere epistolare.
- 3 FRANCO D'INTINO, «La scrittura non letterata». *Leopardi e il genere epistolare*, in *Microcosmi leopardiani. Biografie, cultura, società*, 2 voll., a cura di Alfredo Luzi, Fossombrone, Metauro Edizioni, 2001, I, p. 37.
- 4 Suggerisco alcuni studi imprescindibili: CHRISTIAN GENETELLI, *Storia dell'epistolario leopardiano, Con implicazioni filologiche per i futuri editori*, Milano, LED, 2016; LAURA DIAFANI, *La stanza silenziosa. Studio sull'epistolario di Leopardi*, Firenze, Le Lettere, 2006; COSTANZA GEDDES DA FILICAIA, *Fuori di Recanati io non sogno. Temi e percorsi di Leopardi epistolografo*, Firenze, Le Lettere, 2006; GIACOMO LEOPARDI, *Epistolario*, 2 voll., a cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

riale⁵. Il messaggio impresso nella lettera quindi, spesso, era affidato a un processo di scrittura – e riscrittura – attenta; una gran parte dell'*Epistolario* è pervasa da spunti lirici, al punto da considerarne lo *Zibaldone* «la meditativa continuazione e la spirituale integrazione»⁶. Di contro, le missive del padre del poeta, ben lungi dal desiderare una menzione nel novero delle esperienze letterarie, divengono però una fonte documentaria imprescindibile per nuove acquisizioni critiche, relative sia allo studio del panorama storico culturale che all'approfondimento delle dinamiche famigliari di palazzo Leopardi⁷. In chiusura a questa breve premessa, credo sia opportuno riportare un'ultima distinzione che, tenendo conto delle vesti grafiche dei documenti autografi redatti da padre e figlio, attesti come il genere epistolare, nell'assimilazione delle sfaccettature socioculturali coeve, diventi un testimone attivo dell'epoca di riferimento:

L'attività epistolare dei membri della famiglia Leopardi costituisce un panorama di realizzazioni epistolari nello stesso tempo omogenee e fortemente diversificate tra loro. Il padre, di educazione settecentesca, scrive secondo moduli e grafia serrata, anche se moderna, ancora propria della fase ultima del XVIII secolo; Giacomo appare autore di lettere ormai pienamente ottocentesche, serrate nell'impaginazione ma spaziate sul rigo, chiarissime, di as-

- 5 Una preziosa testimonianza ci è offerta proprio dall'epistolario leopardiano: in una lettera responsiva del 9 giugno 1820 a Pietro Brighenti, il quale aveva proposto a Giacomo di raccogliere in volume le lettere, si legge: «Io non so se Ella intenda delle [lettere] già fatte, quantunque io ne abbia in qualche numero scritte con una certa attenzione, non so se quelli a cui le ho indirizzate mi saprebbero buon grado se io le pubblicassi». Il testo completo è pubblicato ivi, pp. 410-411.
- 6 MARIO MARTI, *L'epistolario come genere e un problema editoriale*, in *Studi e problemi di critica testuale*, Convegno di studi di filologia italiana, Bologna, 7-9 aprile 1960, a cura di Raffaele Spongano, Bologna, Commissione per testi di lingua, 1961, p. 203.
- 7 Cogliendo l'interpretazione offerta dallo studio di Marti citato nella nota precedente, nel caso di Monaldo è corretto parlare di "raccolta di lettere" piuttosto che di "epistolario", dal momento che tra gli intenti del conte non figurava sicuramente quello di pubblicare le sue missive.

solata, moderna comprensibilità, scritte in una corsiva nettamente inclinata verso destra⁸.

2. Metodo

La ricchezza e la varietà di informazioni estraibili dai carteggi che compongono un epistolario trovano un alleato talvolta fondamentale nelle tecniche digitali; queste ultime, infatti, basando il proprio statuto epistemologico sulla formalizzazione, sull'indagine rigorosa e sulla restituzione ordinata dei risultati, contribuiscono in maniera eccezionale all'interpretazione di fatti e fenomeni che, a una lettura puntuale – benché continuativa – delle singole missive⁹, rischierebbero di passare inosservati o di non essere indagati entro un corretto orizzonte di senso. È proprio in contesti simili a quello appena descritto che nel corso del tempo ha avuto occasione di svilupparsi, affermarsi ed evolvere, una disciplina di ambito statistico-matematico felicemente applicata alle *digital humanities* tanto da divenirne uno degli strumenti principali, necessario per la gestione complessiva e comparativa di notizie: la *data visualization*.

⁸ ARMANDO PETRUCCI, *Scrivere lettere. Una storia plurimillenaria*, Roma, Laterza, 2008, p. 137.

⁹ La lettura puntuale dei testi, finalizzata alla comprensione del messaggio veicolato da un singolo documento, può essere ricondotta alla sfera d'applicazione del *close reading*, che emerge in relazione e opposizione al *distant reading* in FRANCO MORETTI, *Distant reading*, London-New York, Verso, 2013. In particolare, alle pp. 48-49 del volume, Moretti definisce il senso del *distant reading*: «Distant reading: where distance, let me repeat it, is a condition of knowledge: it allows you to focus on units that are much smaller or much larger than the text: devices, themes, tropes – or genres and systems». E continua, a p. 67: «Knowing two hundred novels is already difficult. *Twenty thousand?* How can we do it, what does 'knowledge' mean, in this new scenario? [...] A larger literary history requires other skills: sampling; statistics; work with series, titles, concordances, incipits».

Con questa definizione si fa riferimento a un insieme di tecniche di recente consolidamento ma di storia ben più che secolare¹⁰ con cui è possibile rappresentare graficamente dati organizzati in *datasets*¹¹. Grafi, mappe, istogrammi e tabelle sono solo alcune delle opportunità offerte da questo ambito di indagine, il cui contributo muove verso tre scopi principali¹²: in primo luogo, aumentare le capacità umane di organizzazione dei dati, con particolare riguardo per i cosiddetti *big data*, immense moli di «informazioni non strutturate»¹³ che grazie alla formalizzazione resa possibile dai grafici possono esibire tendenze e discontinuità altrimenti difficilmente percepibili; in secondo luogo, garantire un'accessibilità maggiore e più efficace ai dati, aggregati

- 10** Per una trattazione ampia ed esemplificativa in merito all'evoluzione della *data visualization* si veda almeno MICHAEL FRIENDLY, *A Brief History of Data Visualization*, nell'opera collettiva *Handbook of Computational Statistics: Data Visualization. With 569 Figures and 50 Tables*, edited by Chun-houh Chen, Wolfgang Härdle and Antony Unwin, Berlin-Heidelberg, Springer-Verlag, 2008, pp. 15-56.
- 11** Si veda JILL WALKER RETTBERG, *Ways of knowing with data visualizations*, nell'opera collettiva *Data Visualization in Society*, edited by Martin Engeström and Helen Kennedy, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2020, p. 35: «the data need to be visually organized, which often requires dividing them into discrete quantities where lines, size, spatial placement, and other visual elements show certain patterns in the data».
- 12** I tre scopi principali sono riassunti in un contributo di natura divulgativa: YOUSEF FATEHPUR, *What is Data Visualization? Benefits, Types & Best Practices*, in «eWeek», 14 gennaio 2022, disponibile online al sito <<https://www.eweek.com/big-data-and-analytics/data-visualization/>> (03/2022). Interessante risulta, a tal proposito, anche un altro *blogpost* nel quale vengono identificati, collocandoli in una scala crescente, cinque diversi livelli di output che è possibile ottenere grazie ai principi della *data visualization*. Stando a questo articolo (PIERRE-NICOLAS SCHWAB, *Data visualisation: définition, exemples, outils, conseils [guide 2021]*, in «IntoTheMinds», 9 dicembre 2020, disponibile online al sito <<https://www.intotheminds.com/blog/data-visualisation/>> [03/2022]), al vertice della classifica si collocano le rappresentazioni interattive e quelle «artistiche»: «Le dernier niveau de la data visualisation [...] ajoute une dimension esthétique à l'ensemble».
- 13** DOMENICO FIORMONTE, *Da "Digital Variants" a "Ecdosis". Filologia digitale vingt ans après*, in *Edizioni Critiche Digitali. Edizioni a confronto – Digital Critical Editions. Comparing Editions*, a cura di Paola Italia e Claudia Bonsi, Roma, Sapienza Università Editrice, 2016, p. 89.

secondo parametri ben definiti e non disposti in maniera caotica. Un terzo vantaggio risiede invece nella migliore comprensione che lo studioso o l'utente possono avere a proposito di contenuti difficilmente attingibili senza il supporto di appositi strumenti, specie nei casi in cui la quantità di informazioni superi l'ordine di grandezza delle centinaia. C'è, però, almeno un altro vantaggio che può essere raggiunto grazie all'applicazione dei principi della *data visualization*, e cioè la *serendipity*, il raggiungimento di conclusioni inaspettate durante una ricerca con scopi diversi: strutturare i dati raccolti in grafi, reti o tabelle, infatti, può consentire di evidenziare *patterns* e caratteristiche utili a una diversa e più intuitiva comprensione dei fenomeni studiati¹⁴.

Per gli scopi legati alla presente indagine, si è scelto di utilizzare gli strumenti di *data visualization* offerti da *Tableau*, software proprietario la cui *suite* viene concessa a titolo gratuito ai membri della comunità scientifica (studenti e docenti) previa verifica dell'appartenenza a un ente di formazione o ricerca. *Tableau* consente di visualizzare e organizzare i dati attraverso numerosi *templates*, la cui attivazione viene resa possibile di volta in volta sulla scorta delle caratteristiche possedute dai dati forniti e delle categorie a cui questi ultimi appartengono, siano esse geografiche, numeriche o puramente testuali.

Dopo aver letto il contenuto del *dataset* caricato¹⁵, infatti, *Tableau* assegna automaticamente un'etichetta ai vari aggregati di informazio-

¹⁴ Si veda JILL WALKER RETTBERG, *Ways of knowing with data visualizations*, cit., pp. 40-41: «Displaying data visually rather than as a table of numbers is a powerful method for finding patterns in the data [...]. Computers are extremely good at finding correlations. In fact, this is one of the mainstays of current models of deep machine learning, where software is fed 'big data' and works through it to find patterns. By analysing historical data, computers can find patterns that allow them to predict future behaviour».

¹⁵ *Tableau* consente il caricamento di dati strutturati secondo numerosi tipi di *database*. Tra i formati principali si segnalano il foglio di calcolo, il file di testo, il formato .json e il .pdf, cui si potranno aggiungere le banche dati strutturate grazie a MySQL, Oracle, Amazon Redshift, Azure, MariaDB e molti altri.

ni e predisporre una *dashboard user friendly* con alcune delle principali funzioni eleggibili per l'allestimento dei grafici¹⁶:

When a user connects to a data source, Tableau automatically classifies each field as either a *Dimension* or a *Measure*. It's helpful to think of Dimensions as fields you can use to group or categorize your data; Measures are field you can do math with, like summing or averaging¹⁷.

La ripartizione delle informazioni tra *Dimension* e *Measure*, così come l'appartenenza delle notizie a una determinata categoria tipologica, viene stabilita automaticamente dal software, ma proprio come la classificazione in dati spaziali, cronologici o alfa-numeric, anche la natura "tematica" o "quantitativa" degli aggregati rimane costantemente modificabile dall'utente, le cui scelte possono così influenzare il tipo di *chart* utilizzabile per la visualizzazione. Caricando dati di ambito geografico (*dimension*) unitamente a correlate consistenze numeriche (*measure*), ad esempio, sarà possibile proiettare queste ultime su una mappa, in cui puntatori di colore e dimensione variabile – tanto più grandi quanto maggiore è la quantità che essi dovrebbero rappresentare – risulteranno georeferenziati sulla scorta delle informazioni spaziali contenute nella *Dimension*. *Tableau*, infatti, grazie a un processo automatizzato, da un lato è in grado di localizzare i nomi di alcune città individuandole direttamente sulla mappa; dall'altro, evidenzia con un messaggio di *alert* le località che non è stato in grado di riconoscere e consente all'utente di indicare – tramite coordinate di latitudine e longitudine – il punto esatto in cui queste dovrebbero essere collocate.

La situazione appena descritta corrisponde esattamente a quella dell'analisi qui presentata, dedicata alla visualizzazione di una specifica *mappa dei testi*: quella delle lettere spedite da Monaldo e Giacomo Leopardi durante la loro vita. I dati presentati, frutto nel primo caso di

¹⁶ BEN JONES, *Communicating Data with Tableau*, Sebastopol, O'Reilly, 2014, p. 28: «Another way to create a visualization in Tableau is to use the Show Me card. Show Me indicates which chart types are applicable based on the field selected».

¹⁷ Ivi, p. 21.

una ricerca *in itinere*, e tratti, nel secondo, dall'ultima edizione dell'*Epistolario*¹⁸, sono stati raccolti in *datasets* strutturati in quattro diversi fogli di calcolo, allestiti secondo una logica tabellare condivisa ma diversa per ogni singola banca dati. Per quanto riguarda le informazioni legate alle lettere di Monaldo Leopardi, il documento presenta una prima colonna dedicata alle località verso le quali il conte recanatese spedì le proprie lettere; ciascuna voce risulta poi corredata dai nomi delle persone risultate destinatarie di almeno una lettera in quel determinato luogo; segue una terza colonna con la quantità di missive spedite da Monaldo verso quella località; completa il database un quarto spazio, riservato a notizie di particolare interesse: i titoli dei libri citati nelle lettere, richiesti o descritti dal nobiluomo recanatese e utili a ricostruire con maggior precisione le dinamiche con cui nel tempo venne allestita la ricca biblioteca di casa Leopardi.

Quanto ai restanti tre database, tutti relativi alle corrispondenze di Giacomo Leopardi, i primi due intendono mostrare in maniera quanto più possibile evidente lo scarto esistente tra i “luoghi di destinazione” e i “luoghi di conservazione”, le località, cioè, verso cui il poeta spedì le proprie missive e quelle che oggi conservano i manoscritti autografi o idiografi – laddove conosciuti – di quei testi; il terzo *dataset*, invece, costituisce una selezione di quello relativo ai “luoghi di conservazione”, dal momento che pone l'attenzione su uno specifico *case study*: la localizzazione delle collezioni che conservano gli originali delle lettere indirizzate da Leopardi all'editore milanese Antonio Fortunato Stella.

3. Le lettere di Monaldo Leopardi

Raccogliere le lettere di Monaldo Leopardi significa addentrarsi in una fitta trama di scambi di opinioni, erudizione, beni librari che permettono di collocare *de facto* la figura del conte recanatese al di fuori del campo di interesse prettamente locale. La febbrile attività epistolare che tenne impegnato Monaldo per tutto il corso della sua vita si

¹⁸ GIACOMO LEOPARDI, *Epistolario*, cit.

crystallizza in una rete di contatti collocati ben al di fuori del borgo recanatese. Lo studio di questo ampio panorama epistolare potrebbe avvalorare le tesi più recenti secondo le quali il conte fosse effettivamente più aperto e innovatore di quanto una tradizione un po' faziosa lo abbia rappresentato, con il risultato auspicabile di gettare luce definitiva su un personaggio conosciuto in modo ancora parzialmente limitato.

L'elevato numero di corrispondenze reca con sé un imponente bagaglio tematico, enucleabile in alcune categorie: il colloquio amichevole, intrattenuto per soddisfare il piacere della penna con amici lontani; la conversazione di natura amministrativa, mantenuta più che altro con personaggi recanatesi detentori di un qualche incarico pubblico; la disquisizione erudito-letteraria, incentrata principalmente sugli studi di antiquaria; l'intrattenimento familiare, ravvisabile in missive spedite a Recanati, durante i soggiorni romani di Monaldo, alla moglie Adelaide¹⁹ e ai figli Paolina e Pier Francesco, o indirizzate verso quelle città che ospitarono il figlio Giacomo durante i suoi viaggi.

Le sfaccettature multiformi che compongono questo quadro esperienziale trovano, tuttavia, un denominatore comune: quasi tutti i corrispondenti contribuirono a soddisfare le esigenze librerie di Monaldo e dei suoi figli, inviando testi che arricchirono gli scaffali della biblioteca Leopardi.

Il fondo recanatese, che dovette la sua continua stratificazione all'operato del conte, è il risultato di approcci organizzativi e strutturali molto diversificati, testimoni e specchio di una crescita personale e di un quadro socioculturale che nel tempo muta e si trasforma. Questo «spazio di idee»²⁰ si presenta come una sintesi organica degli interessi culturali polimorfi che andavano sviluppandosi tra le mura domestiche. Mappare la rete dei corrispondenti di Monaldo signifi-

19 La corrispondenza con Adelaide è edita in CAMILLO ANTONA-TRAVERSI e GIULIO LARIGALDIE, *Note biografiche sopra la contessa Adelaide Antici – Leopardi*, Firenze, Remo Sandron, 1916.

20 La definizione è tratta dal seguente titolo: *Giacomo dei Libri. La Biblioteca Leopardi come spazio di idee*, a cura di Fabiana Cacciapuoti, Milano, Electa, 2012.

ca, quindi, avere contezza visiva della provenienza di molti dei libri che hanno provveduto a formare le diverse personalità dei membri della famiglia. In questa sede si è scelto di passare in rassegna alcune delle esperienze, disseminate in diverse zone della penisola, che hanno contribuito in maniera più o meno significativa all'incremento del fondo avito.

Un contatto stretto con l'unico intento di soddisfare le esigenze bibliografiche fu quello con Anton Fortunato Stella²¹, in un periodo in cui il fervido mercato librario milanese era in grado di assecondare le richieste più varie²². Milano, indiscussa capitale culturale della penisola, ospitava un tipografo che, pur non essendo il più conosciuto sulla piazza, vantava un'esperienza arricchita dalla formazione veneziana, ancora fortemente influenzata dalla tradizione settecentesca, che inevitabilmente condizionava le sue scelte editoriali, proponendo così un'offerta interessante e diversifica.

Un'altra città da cui pervennero numerosi libri fu Modena, che accolse un nucleo attivo di destinatari del conte²³. I contatti intrattenuti con i corrispondenti modenesi sono accomunati dall'interesse per la stampa periodica che, negli anni decisivi dell'idea nazionale, fu il campo di battaglia privilegiato per le dispute tra i fedelissimi al trono e gli estimatori della libertà democratica. La «Voce della Verità», che per un decennio fu tribuna della propaganda legittimista, accolse gli interventi di personalità, quali Bartolomeo Veratti e Marc'Antonio Parenti, con cui Monaldo corrispose per anni e dalle quali fu ispirato per intraprendere il progetto editoriale de «La Voce della Ragione».

21 Alcune lettere a Stella sono pubblicate in ORNELLA MORONI, *Monaldo Leopardi e gli acquisti di libri del 1816; quattro lettere inedite ad A. F. Stella*, in «Esperienze letterarie», XI, 1, 1986, pp. 61-75 e in PATRIZIA LANDI, *L'editore milanese Anton Fortunato Stella e i primi rapporti con casa Leopardi*, in «Otto/Novecento», XI, 3, 1987, pp. 5-32.

22 Per approfondire il panorama editoriale meneghino dell'Ottocento consiglio il contributo di MARINO BERENGO, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Milano, FrancoAngeli, 2012.

23 Si segnala lo studio di GIUSEPPE CAVAZZUTI, *Monaldo Leopardi e i Redattori della "Voce della Verità"*, Modena, Società Tipografica Modenese, 1937.

Scivolando verso sud si incontra un altro nodo critico dell'esperienza epistolare del conte: la scuola classica emiliano-romagnola²⁴. Il Leopardi fu in contatto con alcuni esponenti dell'Accademia dei Filopatridi, il più importante centro di aggregazione del ceto intellettuale romagnolo dell'Ottocento, la cui attività culturale era condotta da un gruppo di traduttori, poeti e filologi; molti di questi intellettuali, nel quadriennio di vita della *Voce*, furono coinvolti da Monaldo nell'attività editoriale.

Un corrispondente di spicco fu Epifanio Giovannelli, il quale ebbe un ruolo rilevante nel dibattito interno alla cultura cattolica.

Alla cerchia intellettuale romagnola apparteneva anche Gianfrancesco Rambelli²⁵, professore in diverse città dell'Emilia e della Romagna, autore di memorie storiche, versi, discorsi d'occasione, biografie e florilegi, e detentore di una biblioteca ricca di ben 2000 volumi. Con una lettera datata 27 aprile 1841, Monaldo ringraziò il Rambelli per avergli donato alcuni opuscoli²⁶. Dal carteggio non emergono informazioni più precise a proposito di questi testi; tuttavia, grazie al catalogo della biblioteca Leopardi²⁷ sappiamo che vi si conserva uno degli scritti più significativi del Rambelli, una cronaca della resistenza di Lugo agli attacchi napoleonici²⁸.

Bologna fu la destinazione di missive spedite da Monaldo a Gaetano Giordani²⁹, studioso e critico d'arte che ricoprì l'incarico di curato-

24 Una panoramica più ampia è offerta dal lavoro di PANTALEO PALMIERI, *Monaldo Leopardi e l'intellettualità romagnola*, Roma, Ed. P. Palmieri pro conventis, 1998.

25 L'unica lettera a Rambelli è pubblicata in ID., *Una lettera di Monaldo Leopardi a Gianfrancesco Rambelli*, Ancona, Il lavoro editoriale, 1996.

26 Il testo della lettera recita: «sono molto riconoscente alla di Lei bontà [...] per la dimostrazione che ora me ne accorda col grato dono dei suoi nuovi pregiati opuscoli», *ivi*, p. 14.

27 Si prende come riferimento il catalogo più aggiornato: *Catalogo della Biblioteca Leopardi in Recanati (1847-1899)*, a cura di Andrea Campana, prefazione di Emilio Pasquini, Firenze, Olschki, 2011.

28 GIANFRANCO RAMBELLI, *Cenno storico del moto e saccheggio di Lugo*, Bologna, Dell'Olmo e Tiocchi, 1834.

29 Per approfondire i lavori eruditi di Giordani suggerisco ANNA TAMBINI, *Testimonianze inedite di Gaetano Giordani sui dipinti di Rimini e Cesena*, in «Romagna arte e storia», XLVI, 1996, pp. 82-102.

re della pinacoteca dell'Accademia di belle arti, di cui compilò il primo catalogo e pubblicò edizioni continuamente aggiornate. Fu autore anche di numerosi articoli d'arte, storici e archeologici, perlopiù relativi alla realtà bolognese. L'unica lettera emersa dal carteggio con Giordani è comunque testimone di una corrispondenza di più lunga durata che sicuramente fruttò a Monaldo il consolidarsi della sua raccolta bibliografica³⁰.

Degno di interesse è anche lo scambio epistolare con il sacerdote Luigi Nardi³¹, che dal 1818 fu bibliotecario alla Gambalunghiana di Rimini, di cui curò il catalogo dei codici manoscritti. Uomo di vasta erudizione, tra i cui interessi si annoverano l'archeologia, l'epigrafia e le letterature classiche e moderne, fu autore di testi tuttora presenti nella biblioteca Leopardi.

Il centro della penisola è parimenti disseminato di contatti epistolari degni di nota. Si parta, nell'analisi, da un'altra città che vantava degna fortuna nel mercato librario: Roma³². Uno dei carteggi più folti, sia in termini di conservazione documentale che di argomentazioni, è quello intrattenuto con Carlo Antici³³, cognato di Monaldo e suo amico più fidato. Recanatese di origine e alemanno di formazione, Antici, per ragioni matrimoniali, passò il resto della vita nella capitale, ma mantenne con il conte una corrispondenza connotata dai toni amichevoli. Il contatto con il marchese fu, per più aspetti, di fondamentale impor-

30 Nel catalogo della biblioteca Leopardi figura il seguente testo: GIOVANNI ARIENTI, *Vita del Conte Andrea Bentivoglio con note di Gaetano Giordani*, Bologna, Tipi della volpe, 1840.

31 La corrispondenza è edita in PANTALEO PALMIERI, *Carteggio Monaldo Leopardi – Luigi Nardi*, Forlì, estratto annuario dell'Istituto Aeronautico "F. Baracca", 1983.

32 Nel paragrafo sono riportati solo casi di corrispondenze peculiari, ma la capitale contava un numero elevato di corrispondenti monaldiani, fra cui ricordo, almeno, Vito Leopardi, Francesco Cancellieri e Isabella Mazzagalli.

33 Il carteggio risulta tuttora inedito, ma un saggio critico illuminante è il seguente: FRANCESCO MORONCINI, *Monaldo Leopardi e Carlo Antici*, in *Saggi leopardiani*, a cura di Franco Foschi, Bologna, Transeuropa, 1991, pp. 140-173.

tanza per la stratificazione del fondo³⁴: egli, infatti, inviò al conte un testo richiesto da Giacomo per revisionare la *Storia della Astronomia*³⁵, spedì alcuni testi di lingue classiche «nelle migliori edizioni greco-latine»³⁶ e diversi studi storici e storiografici³⁷.

Anche Carlo Emanuele Muzzarelli, nel periodo della sua permanenza romana, corrispose con Monaldo, e inviò al conte la traduzione delle *Epistole* di Petrarca a cura di Ferdinando Ranalli³⁸, un intellettuale e autore di qualche esperimento poetico, di origine abruzzese, che si trasferì nella capitale e che, dopo aver preso la tonsura, fu introdotto nel circolo di Muzzarelli. La cerchia di corrispondenti romani include anche esponenti della Compagnia di Loyola: il generale dei Gesuiti, Jean-Philippe Roothaan, dette il suo contributo bibliografico inviando un testo di Agostino Theiner³⁹, sostanziando così la “base sacra” della biblioteca di Monaldo.

L'area umbra presenta due centri di interesse epistolare: Città di Castello, nella persona di Laura Centofiorini, e Perugia, città di origine di Giovanni Battista Vermiglioli, etruscologo e professore di archeologia all'Università di Perugia. Il catalogo della biblioteca Leopardi riporta diversi titoli di opere a firma di Vermiglioli; si tratta principalmente di indagini, condotte in territorio perugino, relative alla zecca, ad alcuni poeti locali, alle biblioteche pubbliche e alla bibliografia storica.

34 In una lettera del 4 novembre 1813 di Monaldo ad Antici, conservata nell'Archivio di Stato di Ancona (ASAN), infatti, si legge «stando a Roma potete [...] consultare mille luoghi e venendo qua troverete sempre la mia libreria a vostra disposizione».

35 Il testo in questione è una storia dell'astronomia compilata dal tedesco J.F. Weidler.

36 Lettera del 24 novembre 1813, conservata in ASAN.

37 In una lettera datata 14 ottobre 1813, conservata in ASAN, si nota che Monaldo richiedeva testi storiografici relativi a eventi non troppo recenti: «la storia della Francia e della sua rivoluzione, è opera troppo precoce per essere scritta con quella libera imparzialità di cui uno storico deve esser fornito».

38 FRANCESCO PETRARCA, *Epistole recate in italiano da Ferdinando Ranalli*, Milano, per Giovanni Silvestri, 1836.

39 AGOSTINO THEINER, *Il seminario ecclesiastico o gli otto giorni a S. Eusebio in Roma*, traduzione dal tedesco di Giacomo Mazio, Roma, Collegio Urbano, 1834.

È probabile che tali studi fossero stati inviati dall'autore stesso, con il quale Monaldo intratteneva un intenso confronto librario⁴⁰. Lo studioso perugino volle anche attingere alla ricchezza del fondo recanatese per incrementare i risultati delle sue ricerche di storia locale⁴¹.

Dal territorio marchigiano è possibile estrapolare un altro nucleo di corrispondenza importante. I destinatari situati nella Marca pontificia, esponenti rappresentativi della temperie culturale del periodo⁴², furono i testimoni di una terra che, a cavallo tra Sette e Ottocento, divenne teatro di numerose trasformazioni⁴³. Di fondamentale importanza fu senza dubbio il Nobili⁴⁴, tipografo operante a Pesaro che seguì Monaldo nell'impresa della «Voce della Ragione» e che stampò, su richiesta del conte e dei figli, un elevato numero di primizie bibliografiche.

Molti libri di storia locale approdarono a palazzo Leopardi grazie all'ausilio di intellettuali autoctoni: Filippo Bruti Liberati, di Ripatransone, inviò una storia di Grottammare⁴⁵; Giacinto Cantalamessa, di Ascoli Piceno, una sua antologia di scrittori locali⁴⁶; Amico Ricci, stori-

40 In una lettera del 1841, conservata nella Biblioteca Comunale Augusta di Perugia, Monaldo riferisce a Vermiglioli di avergli spedito un discreto numero di sue opere.

41 Nella lettera citata precedentemente si legge: «Pratticherò nella mia Libreria le ricerche che ella domanda, e le scriverò quanto di Perugia mi riuscirà di trovare [...]. Nel mom.to in cui scrivo mi giunse la sua Bibliografia».

42 Per un approfondimento si veda ALFREDO LUZI, *Letteratura e società nelle Marche del primo Ottocento*, nell'opera collettiva *Quei monti azzurri. Le Marche di Leopardi*, a cura di Ermanno Carini, Paola Magnarelli e Sergio Sconocchia, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 389-398.

43 Una analisi del periodo storico in questione si trova in DONATELLA FIORETTI, *Riflessioni e note su patriziato e borghesia*, ivi, pp. 165-188.

44 Cfr. SARA LORENZETTI, «Andare in mare senza barca». *Le lettere di Monaldo Leopardi ad Annesio Nobili: un carteggio per «la Voce della Ragione»*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2009.

45 GIOVANNI BERNARDINO MASCARETTI, *Memorie storiche di Grottammare*, Ripatransone, tipografia Jaffei, 1841.

46 GIACINTO CANTALAMESSA, *Memorie intorno i letterati e gli artisti ascolani*, Ascoli, tipografia di Luigi Cardi, 1830.

co dell'arte residente tra Macerata e Bologna⁴⁷, donò un elevato numero di libri d'arte. Nel Piceno vissero due corrispondenti d'eccezione che meriterebbero una menzione a parte: Raffaele e Gaetano De Minicis⁴⁸, proprietari di un imponente fondo librario frequentato da illustri studiosi in visita nella Marca.

Da ultimo, è bene sottolineare che Antonio Ranieri si adoperò per restituire a Monaldo alcuni libri e stampe appartenuti a Giacomo e rimasti a Napoli in suo possesso⁴⁹. Le spedizioni effettuate non ebbero tutte esito felice: molti dei testi comunicati probabilmente non varcarono mai le soglie di casa Leopardi, forse perché incappati nella censura.

Questo panorama epistolare, ampio ma senza dubbio compromesso, meriterebbe di trovare una completezza; affidando a un supplemento di indagine gli interrogativi tuttora esistenti, la speranza è quella di poter visualizzare, un giorno, la mappa completa dei poli culturali che sollecitarono, per anni, gli interessi intellettuali di un uomo di provincia.

4. Le lettere di Giacomo Leopardi

L'analisi relativa a Giacomo Leopardi adotta il punto di vista delle sole lettere spedite dal poeta ai propri corrispondenti: 936 testi – secondo la *vulgata* dell'edizione Brioschi-Landi⁵⁰ – che sono stati riletti mettendo

⁴⁷ Si veda SARA LORENZETTI, *Un corrispondente leopardiano: Amico Ricci*, in *Microcosmi leopardiani*, cit., vol. II, pp. 536-602.

⁴⁸ La corrispondenza è pubblicata in GABRIELLA FOSCHI, *Monaldo Leopardi e la cultura marchigiana del suo tempo. Il carteggio con i fratelli De Minicis*, Potenza, Osanna Edizioni, 2002.

⁴⁹ La lista si trova in una lettera del 3 marzo 1838, edita in GIUSEPPE PIERGILI, *Nuovi documenti intorno alla vita e agli scritti di Giacomo Leopardi*, Firenze, Le Monnier, 1882, pp. 261-262.

⁵⁰ GIACOMO LEOPARDI, *Epistolario*, cit. Nel corso degli ultimi anni, in realtà, il numero delle lettere è salito di 10 unità: 3 missive sono tuttora inedite, mentre sette hanno già visto la luce in pubblicazioni specifiche: tre lettere a Pietro Colletta sono state date alle stampe in *Carteggio Leopardi-Colletta, rivisto sugli autografi con tre lettere*

in relazione il luogo di destinazione e quello di conservazione (laddove noto). Fatti salvi rari casi in cui permangono ragionevoli dubbi, è solitamente possibile stabilire quale sia la località verso la quale il recanatese spedì le proprie missive: nella maggior parte dei casi, infatti, la città di destinazione compare direttamente nel documento, giacché, proprio come oggi, spettava al mittente esplicitarla nella busta o nello spazio della sovraccarta risultante dalla piegatura del foglio, contemporaneamente supporto scrittorio e involto di se stesso. Nei documenti in cui l'indirizzo non è chiaramente espresso, invece, giocano a favore del riconoscimento due distinti elementi: da un lato, l'abitudine leopardiana – del resto assai comprensibile – di non annotare la località nei biglietti spediti a destinatari che risiedevano nella sua stessa città; dall'altro, il riconoscimento dei reali destinatari, i quali o ricevevano la posta sempre nello stesso luogo o, nelle proprie responsive, segnalavano a Leopardi la necessità di indirizzare la posta verso zone alternative.

Sulla scorta di considerazioni siffatte, è stato possibile individuare 39 città di destinazione, alcune delle quali corrispondenti ai centri nevralgici della cultura ottocentesca, come Milano, Firenze e Roma, mentre altre disposte lungo la dorsale che da Recanati collegava la Marca d'Ancona al Lombardo-Veneto. È questa, infatti, la zona più frequentemente toccata da Leopardi durante i propri viaggi, che in una prima fase si concentrarono nell'Italia centro-settentrionale, tra Milano, Bologna e Firenze. L'evidente arcipelago di città coinvolte dall'invio

inedite di Giacomo Leopardi, a cura di Elisabetta Benucci, presentazione di Raffaele Garofalo, introduzione di Enrico Ghidetti, Firenze, Le Lettere, 2003; una missiva a Marianna Brighenti, già descritta in ANTONIO MARCORELLI, *Guida alla esposizione leopardiana*, Recanati, Tipografia di R. Simboli, 1898, p. 103, è stata recentemente pubblicata da LAURA GHIDETTI, *Giacomo e Marianna: una lettera inedita di Leopardi*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», CIX, 1, 2005, pp. 122-131; due lettere a Giacomo Mosconi sono state trascritte in CORRADO VIOLA, *Leopardi inedito. Due lettere a Giacomo Mosconi*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXCIV, 647, 2017, pp. 369-378; da ultimo, un bigliettino non datato e con destinatario anonimo – ma da identificarsi probabilmente con Carlotta Lenzoni de' Medici – è stato segnalato in MARIA ANTONIETTA TERZOLI, *Minima leopardiana. Un biglietto inedito di Giacomo Leopardi*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXVII, 619, 2010, pp. 397-403.

anche di singole lettere andrà dunque interpretato sulla scorta dei legami stretti dal poeta durante i vari spostamenti, che non di rado prevedono deviazioni o visite di cortesia, come quelle rivolte alla famiglia Cavalli o a Nicola Gommi Flammini tra Ravenna e Imola⁵¹. Secondo un principio uguale e contrario, anche la quantità di lettere spedite verso una stessa città dovrà essere valutata attentamente: appare naturale che Leopardi abbia spedito molte missive a Recanati, terra d'origine della propria famiglia, oppure a Milano, verso gli Stella, e ancora a Firenze, punto d'incontro degli «Amici Suoi di Toscana»; non si dovrà trascurare, però, l'esistenza di casi come quello di Pietro Giordani, in cui la fisionomia dei luoghi di invio non rende giustizia all'ampiezza del carteggio, che coinvolse centri maggiori e minimi – emblematico il caso di Parma, con una sola lettera⁵² – per adattarsi ai continui spostamenti del letterato piacentino⁵³.

A fronte dei 39 luoghi di destinazione, almeno 46 sono oggi le città sede delle collezioni che nel tempo hanno accolto autografi di lettere leopardiane, per un totale di circa 80 istituti collettivi, pubblici e privati, italiani e internazionali. La straordinaria disseminazione che ha coinvolto i manoscritti in esame è il risultato di numerose dinamiche, talvolta intrecciate tra loro, in altri casi del tutto indipendenti: collezionismo privato, cessioni volontarie, dispersioni di archivi personali,

- 51** Sui contatti romagnoli di Leopardi si vedano almeno ANTONIO CASTRONUOVO, *Leopardi a Imola: il punto della ricerca*, in «Il lettore di provincia», XXXIX, 130, 2008, pp. 51-56 e PANTALEO PALMIERI, *Per Leopardi. Documenti, proposte, disattribuzioni*, Ravenna, Longo Editore, 2013, in particolare pp. 41-58.
- 52** Parma risulta luogo di destinazione, ad oggi, per trentasei lettere, 35 delle quali dirette ai membri della famiglia Tommasini-Maestri.
- 53** Sulla necessità di leggere con attenzione i dati ottenuti dalle ricerche, si veda JOHANNA DRUKER, *Humanities Approaches to Graphical Display*, in «DHQ: Digital Humanities Quarterly», V, 1, 2011 disponibile online al sito <<http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/5/1/000091/000091.html>> (03/2022): «*This requires first and foremost that we reconceive all data as capta*. Differences in the etymological roots of the terms data and capta make the distinction between constructivist and realist approaches clear. *Capta* is “taken” actively while *data* is assumed to be a “given” able to be recorded and observed».

vendite e regalie, imputabili agli stessi destinatari o a soggetti terzi, com'è nel caso delle lettere indirizzate ad Antonio Fortunato Stella.

Nel corso della propria vita, Leopardi spedì all'editore milanese almeno 80 missive⁵⁴, tutte indifferentemente dirette a Milano e con ogni probabilità organicamente conservate nell'archivio della famiglia Stella fino al 1845, quando ebbe luogo una prima – a rigore seconda⁵⁵ – importante alienazione, seguita due anni più tardi da un'ulteriore cessione, entrambe operate a vantaggio di Prospero Viani⁵⁶. Il celebre filologo reggiano, infatti, dapprima in appendice agli *Studi filologici* di Pietro Giordani e Pietro Pellegrini⁵⁷, poi in autonomia, aveva concepito il progetto di dare alle stampe un *Epistolario* di Giacomo Leopardi⁵⁸ e aveva stretto fruttuosi rapporti con i corrispondenti del poeta o con i loro eredi, dai quali ebbe modo di ottenere non soltanto copie delle lettere, ma anche direttamente i manoscritti autografi, come accadde con la famiglia Stella.

Raggiunto l'obiettivo di conoscere il contenuto delle missive e copiato il testo per i propri scopi, però, Viani, «che non era un collezioni-

54 A questo numero, basato sull'*Epistolario* Brioschi-Landi, andranno sommate almeno altre due lettere attualmente disperse e del tutto ignote, la cui esistenza è ipotizzabile sulla scorta di responsive stelliane in cui si accusa la ricezione di missive leopardiane oggi sconosciute.

55 In precedenza, infatti, alcuni autografi leopardiani, tra cui lettere, erano state cedute dalla famiglia Stella a Giovanni Resnati, ex collaboratore degli editori milanesi. Si veda, tra gli altri, il fondamentale CHRISTIAN GENETELLI, *Storia dell'epistolario leopardiano*, cit.

56 Cfr. *ivi*, in particolare p. 45 sgg.

57 GIACOMO LEOPARDI, *Opere*, 6 voll., Firenze, Felice Le Monnier, III: *Studi filologici raccolti e ordinati da Pietro Pellegrini e Pietro Giordani*, Firenze, Felice Le Monnier, 1845.

58 *Id.*, *Opere*, 6 voll., Firenze, Felice Le Monnier, v-vi: *Epistolario con le Inscrizioni greche triopee da lui tradotte e le lettere di Pietro Giordani e Pietro Colletta all'autore*, raccolto e ordinato da Prospero Viani, 2 voll., Firenze, Felice Le Monnier, 1849. Alla prima edizione fecero seguito ristampe aggiornate e appendici. Si segnalano in particolare *Appendice all'Epistolario e agli scritti giovanili di Giacomo Leopardi a compimento delle edizioni fiorentine*, a cura di Prospero Viani, Firenze, G. Barbèra, 1878 e GIACOMO LEOPARDI, *Epistolario* raccolto e ordinato da Prospero Viani. Quinta ristampa ampliata e più compiuta, 3 voll., Firenze, Successori Le Monnier, 1892.

sta»⁵⁹, cedette con una certa liberalità e “alla spicciolata” gli autografi in suo possesso, anche a titolo gratuito⁶⁰. È questa la ragione principale per cui i 48 autografi riemersi di lettere leopardiane ad Antonio Fortunato Stella si trovano oggi disseminati in ben 18 località, per un totale di 21 diversi istituti collettori, di cui due – la University Library di Cambridge e la Biblioteca Apostolica Vaticana – internazionali. Se è vero, infatti, che almeno tre lettere rimasero nella disponibilità degli editori milanesi e vennero rinvenute nel 1914 nel loro negozio⁶¹ – per poi confluire nel patrimonio della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano (*Autografi*, Aut. B. XIII.9/1-3) –, è altrettanto vero che la maggior parte degli autografi in esame seguì strade decisamente diverse, origine e causa del caleidoscopico assetto conservativo che contraddistingue oggi questi documenti.

5. Conclusioni

I processi e gli strumenti della *data visualization* hanno il preciso scopo di contribuire all'attività ermeneutica, permettendo di valutare con un unico colpo d'occhio informazioni che altrimenti, per quantità e natura multiforme, potrebbero rimanere illeggibili. Calata sull'analisi degli epistolari, la *data visualization* trova una delle sue possibili applicazioni nella georeferenziazione delle corrispondenze, nell'attività di disegnare – nel senso pieno del termine – la “mappa dei testi”, con l'obiettivo di offrire immediata contezza dei flussi culturali esistenti in un dato momento storico. L'intreccio dei segmenti che collegano i puntatori vi-

⁵⁹ CHRISTIAN GENETELLI, *Storia dell'epistolario*, cit., p. 46.

⁶⁰ Tra le cessioni onerose si segnala quella rivolta a Giovanni Battista Gaola Antinori, sindaco di Visso, che il 24 marzo 1869 acquistò presso Viani cinque cartelle di autografi – tra cui 14 lettere leopardiane ad Antonio Fortunato e Luigi Stella – per 400 lire. Sull'acquisto in esame si veda almeno il recente *Leopardi, «L'Infinito» e i manoscritti di Visso*, a cura di Laura Melosi, Milano, Silvana Editoriale, 2019.

⁶¹ GIACOMO LEOPARDI, *Epistolario*, nuova edizione ampliata con lettere dei corrispondenti e con note illustrative a cura di Francesco Moroncini, 7 voll., Firenze, Felice Le Monnier, 1934-1941, vol. IV, p. 134, nota 2.

sibili sulla cartina e, al tempo stesso, l'espansione a raggera dei contatti in uscita da una medesima città possono offrire spunti di riflessione particolarmente interessanti: da un lato, essi consentono di valutare la forza e la costanza che legava corrispondenti o località, a testimoniare amicizie, collaborazioni e reti commerciali; dall'altro, diventano la cartina al tornasole di una tensione verso l'apertura, di una ricerca di relazioni, dell'esistenza di un'infrastruttura culturale che univa i membri di un'intelligenza attiva e fiorente.

Riassunto Il contributo intende offrire una presentazione di possibili modalità con cui applicare i principi della *data visualization* agli studi umanistici per realizzare una mappatura digitale delle lettere spedite da Monaldo e Giacomo Leopardi. Uno sguardo particolare viene poi riservato, rispettivamente, alla costituzione della Biblioteca di Casa Leopardi e al carteggio con Antonio Fortunato Stella.

Abstract The contribution intends to offer a presentation of possible ways in which the principles of *data visualisation* can be applied to humanistic studies in order to create a digital mapping of the letters sent by Monaldo and Giacomo Leopardi. A special look is then taken at the constitution of the Library in Casa Leopardi and the correspondence with Antonio Fortunato Stella, respectively.

La mappa dei testi

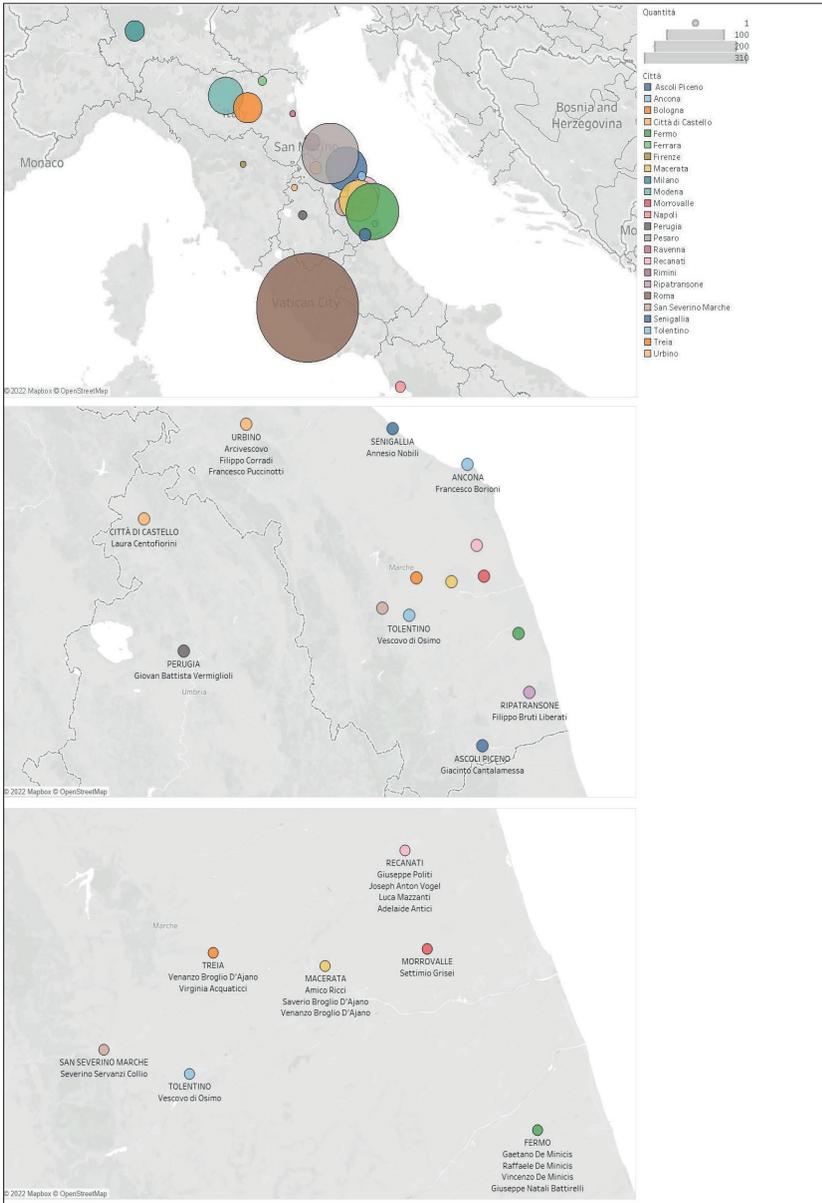


Figura 1 Luoghi di destinazione delle lettere spedite da Monaldo Leopardi

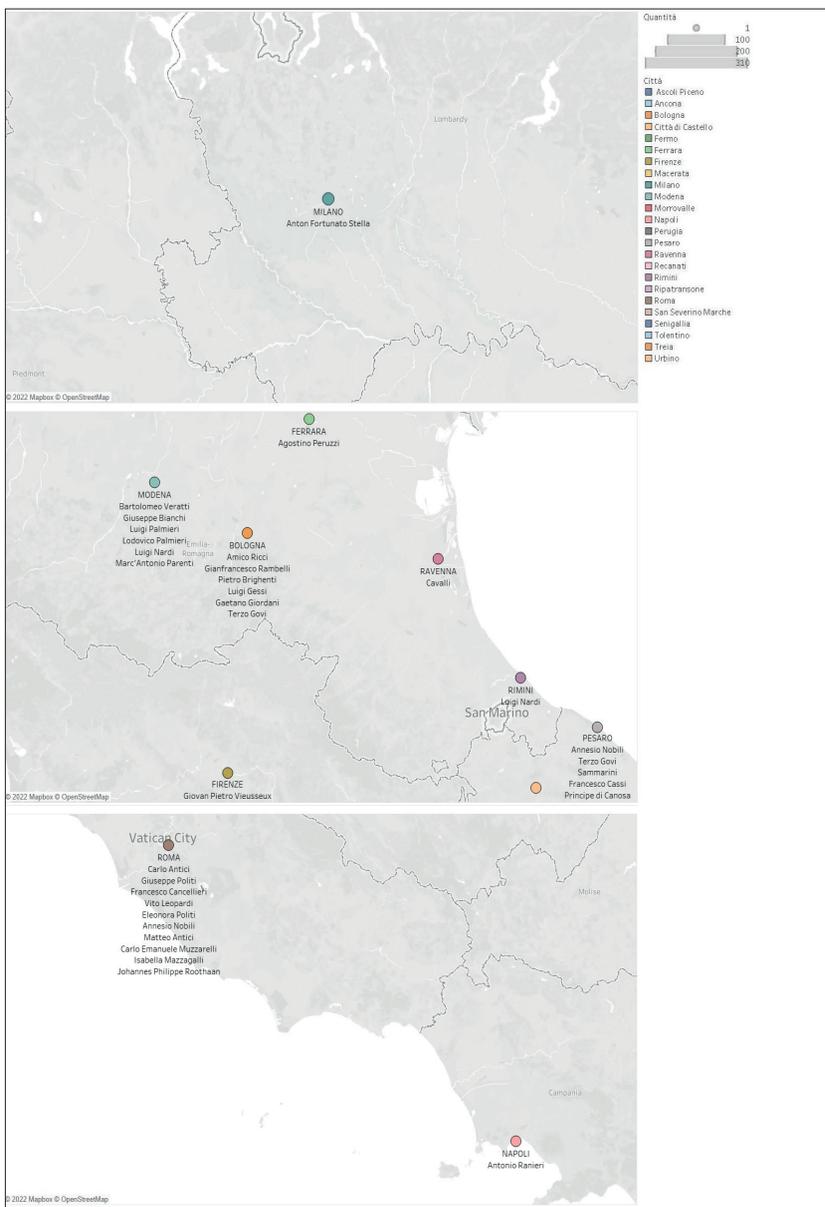


Figura 1 bis Luoghi di destinazione delle lettere spedite da Monaldo Leopardi

La mappa dei testi

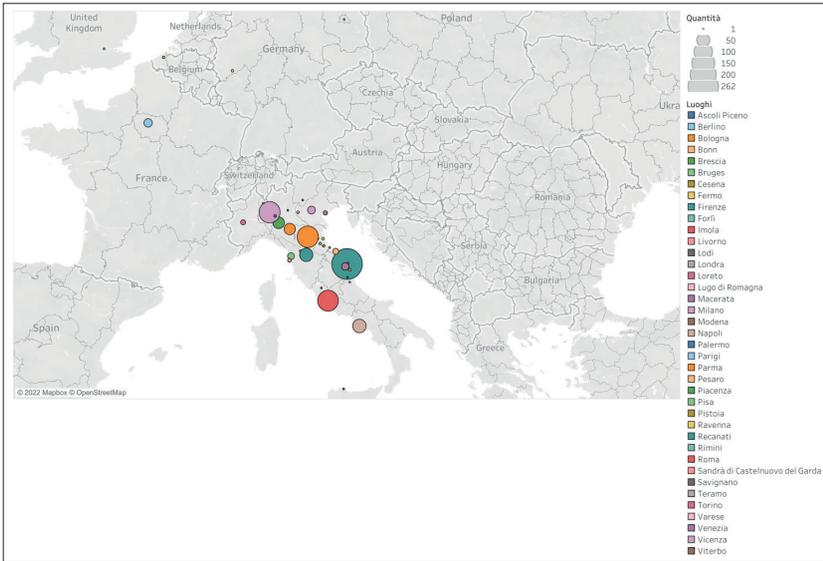


Figura 2 Luoghi di destinazione delle lettere spedite da Giacomo Leopardi

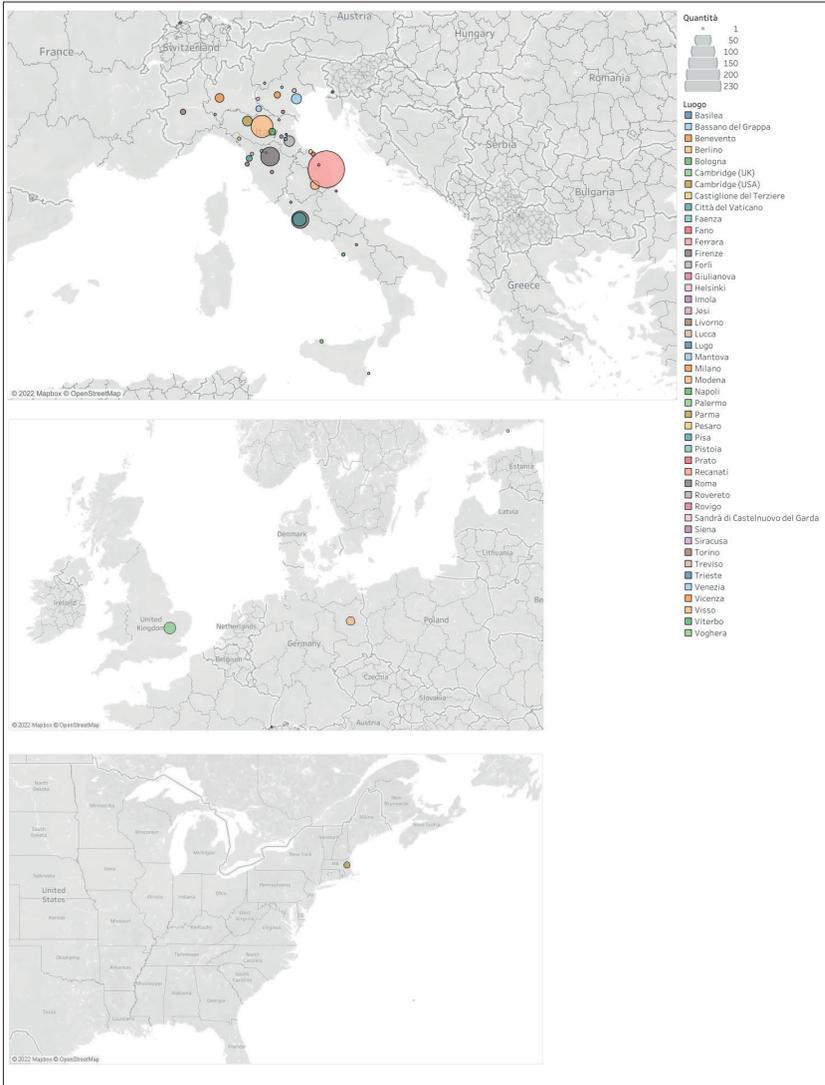


Figura 3 Luoghi di conservazione degli originali viaggiati di lettere di Giacomo Leopardi

La mappa dei testi

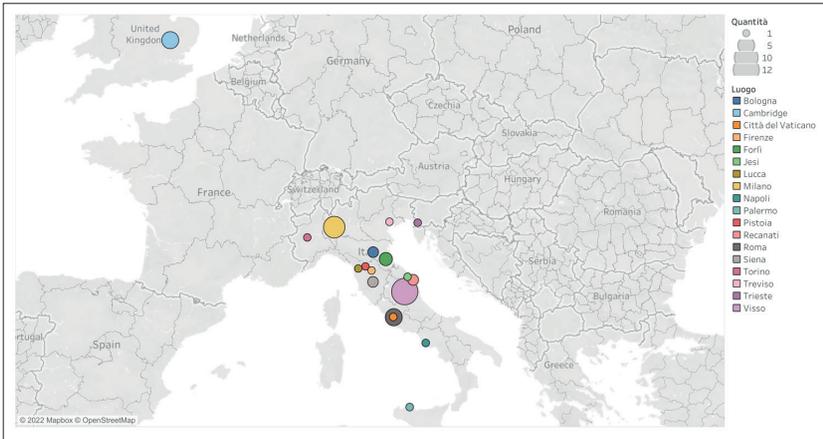


Figura 4 Luoghi di conservazione degli originali viaggiati di lettere di Giacomo Leopardi inviate ad Antonio Fortunato Stella

II

In alt(er)loco.

Mappe stanziali ed erratiche

L'eterno conflitto città-campagna. Luoghi reali e paesaggi idealizzati nella poesia di Tito Strozzi

Giulia Leidi

L'incidenza delle mappe, reali o immaginarie, sulla produzione di testi rappresenta una componente nodale della letteratura di tutti i tempi, che orienta la scrittura di autori di epoche diverse e di generi letterari differenti. L'intrinseco legame tra spazio geografico e realizzazione letteraria (poetica nel caso specifico che mi propongo di trattare) è rivelatore del rapporto percettivo che lo scrittore instaura tra sé e il paesaggio circostante, esplicito anche nella drammatica opposizione di tipologie ambientali antitetiche. Uno dei più antichi *topoi* che riflettono la percezione ambientale dell'io scrivente correlata a diverse scelte esistenziali è notoriamente costituito dalla dicotomia che vede contrapporsi lo spazio urbano, tradizionale luogo attivo di *negotium*, ma anche emblema di corruzione e vizi, alla campagna, un *locus amoenus* idealmente incontaminato, ancorato ai valori tradizionali dell'esistenza, dove il *modus vivendi* e i rapporti interpersonali appaiono più semplici, autentici e genuini. Su questa coppia geograficamente antinomica, che radicalizza nel conflitto pregi e difetti della natura umana e che incarna nei due poli ideali esistenziali opposti, sono stati costruiti molteplici testi, che trovano il loro archetipo nella celeberrima favola di Esopo avente per protagonisti il topo di campagna e il topo di città, riproposta da Orazio nelle *Satire* (II 6, 79-117) e rielaborata in vario modo in tutta la letteratura occidentale.

Nel corso del Quattrocento, tra il nuovo dinamismo sociale, che si avverte nel forte sviluppo cittadino intorno alla corte quale centro propulsore della vita civile e intellettuale, e l'inedito fermento culturale, che

riporta l'attenzione in maniera predominante al mondo classico, questo antico dibattito viene recuperato e sostanziato di nuovi valori, trovandosi sovente a essere plasmato sulla realtà storico-geografica coeva¹.

Emblematica di tale connubio fra tradizione classica e mondo contingente è la produzione del ferrarese Tito Strozzi: poeta di corte degli Este, politicamente e militarmente impegnato, egli cerca nella poesia uno spazio di evasione, senza, d'altro canto, sottrarsi ai doveri ufficiali, che lo portano, sul piano letterario, a piegare la propria arte a servizio della politica². Gli *Eroticon libri*, che nella gestazione hanno subito una progressiva evoluzione sia nei temi che nei generi poetici, ne sono un riflesso tangibile. La silloge nasce come canzoniere elegiaco per una donna, Anzia, sul modello classico augusteo, contaminato con elementi di ascendenza petrarchesca, ma si apre gradualmente a motivi occasionali, con una cospicua presenza di testi encomiastici dedicati ai signori d'Este³. Non mi addentro in questa sede nelle problematiche poste dalla trasmissione dell'opera, che presenta una forte discrepanza fra tradizione manoscritta ed *editio princeps*, pubblicata postuma da Aldo Manuzio, ma è bene puntualizzare che i testi qui citati si attengono alla lezione di quest'ultima,

- 1 Sul tema cfr. gli studi raccolti in *Città e campagna nel Rinascimento*, Atti del xxviii Convegno internazionale, Chianciano Terme-Montepulciano, 21-23 luglio 2016, a cura di Luisa Rotondi Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati, 2018.
- 2 Per le notizie biografiche cfr. BÉATRICE CHARLET-MESDJIAN, *Strozzi (Tito Vespasiano) (1424/5-1505)*, nell'opera collettiva *Centuriae Latinae. II. Cent une figures humanistes de la Renaissance aux Lumières. À la mémoire de Marie-Madeleine de La Garanderie*, a cura di Colette Nativel, Genève, Droz, 2006, pp. 779-785; CLAUDIA CORFIATI, *Strozzi, Tito Vespasiano*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, xciv, 2019, pp. 454-456.
- 3 Al ciclo di carmi per Anzia si affiancherà quello più esiguo per un'altra donna, Filliroe. Per una ricostruzione delle vicende amorose e dell'influenza dei RVF petrarcheschi si vedano i seguenti contributi: ITALO PANTANI, «*La fonte d'ogni eloquenzia*». *Il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 245-289; BARBARA BELEGGIA, *Echi petrarcheschi negli «Eroticon Libri» di Tito Vespasiano Strozzi*, nell'opera collettiva *Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, 2 voll., a cura di Floriana Calitti e Roberto Gigliucci, Roma, Bulzoni, 2006, II, pp. 553-568; ANTONELLO FABIO CATERINO, *Filliroe e i suoi poeti: da Tito Strozzi a Ludovico Ariosto*, «Annali Online di Lettere-Ferrara», 1-II, 2011, pp. 182-208.

in assenza di un'edizione critica integrale⁴. L'aspetto che interessa esaminare è la trasformazione cui va incontro la percezione delle due realtà geografiche – la campagna e la città – negli *Eroticon* in concomitanza con l'evolversi dell'epoca storica e della maturità del poeta⁵.

Nelle poesie giovanili, di stampo prettamente elegiaco-amoroso, i due versanti ambientali si adeguano al vincolante modello della tradizione classica, che si viene a innestare sull'impiego di una toponomastica reale: le due tipologie, l'urbana e la rurale, appaiono stilizzate nella descrizione, talora poste topicamente a confronto, ma ricondotte a un referente con-

- 4 Dopo la stampa di Manuzio (*Strozii poetae pater et filius*, Venetiis, in aedibus Aldi et Andreae Asulani soceri, 1513, laddove l'anno, indicato secondo il computo veneto, corrisponde al 1514), in cui i carmi sono ripartiti per genere poetico (*Eroticon libri VI*; *Aeolostichon libri IV*; *Sermonum liber*; *Epitaphia*; *Epigrammata*), la sola edizione pubblicata in tempi moderni risale ad un secolo fa: TITO VESPASIANO STROZZI, *Poesie latine tratte dall'Aldina e confrontate coi codici*, a cura di Anita Della Guardia, Modena, Blondi & Parmeggiani, 1916. La curatrice ha di fatto ripubblicato l'Aldina, ritenendola corrispondente all'ultima volontà dell'autore, ma omettendone le ultime quattro sezioni, aggiungendovi i componimenti giovanili, le *Bucoliche* e alcuni testi in volgare del poeta, e intervenendo talora sulle lezioni a testo. Sulla *traditio* cfr. ANTONIA TISSONI BENVENUTI, *Prime indagini sulla tradizione degli «Eroticon Libri» di Tito Vespasiano Strozzi*, nell'opera collettiva *Il rinnovamento umanistico della poesia. Lepigramma e l'elegia*, a cura di Roberto Cardini e Donatella Coppini, Firenze, Polistampa, 2009, pp. 239-273. Per ulteriori riflessioni sull'opera e la sua trasmissione cfr. ITALO PANTANI, «La fonte d'ogni eloquenzia», cit., pp. 245-289; GIULIA LEIDI, *Cacciagione ed eternità della poesia: un carme di Tito Strozzi a Guarino Veronese (Eroticon libri V, 2)*, «Medioevo e Rinascimento», 34 (2020), pp. 45-71. Una selezione di carmi con traduzione italiana è stata pubblicata in *Poeti latini del Quattrocento*, a cura di Francesco Arnaldi, Lucia Gualdo Rosa e Liliana Monti Sabia, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, pp. 249-303.
- 5 Sul rapporto città-campagna nel *Sermonum liber* dello Strozzi (TITO VESPASIANO STROZZI, *Ceuvres satiriques. Le livre des satires (Sermonum liber, c. 1503)*; *Contre le Méchant Loup (In Ponerolycon, 1475)*, édition critique et traduction de Béatrice Charlet-Mesdjian, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2016), qui non affrontato, cfr. BÉATRICE CHARLET-MESDJIAN, *La confrontation entre cité et campagne dans le «Sermonum liber» de Tito Strozzi*, nell'opera collettiva *Città e campagna nel Rinascimento*, cit., pp. 137-153. Sui quadri paesaggistici negli *Eroticon* cfr. anche EAD., *La perception du paysage dans la poésie élégiaque de Tito Vespasiano Strozzi*, nell'opera collettiva *La percezione del paesaggio nel Rinascimento*, a cura di Ada Myriam Scanu, Bologna, CLUEB, 2004, pp. 329-342.

tingente, comprensibile ai lettori coevi. Illuminante in tal senso è la terza elegia del primo libro, che fin nel titolo evocativo, *Qualis visa Anthia sedens sub umbra in Coppari agris*, esibisce un immediato rimando all'ambientazione della vicenda, sia reale che tradizionale. Lo sfondo è campestre, ma la differenza è patente con il mondo bucolico antico, virgiliano in particolare: la campagna introdotta dallo Strozzi, seppur tratteggiata secondo i canoni del *locus amoenus*, è geograficamente collocabile sulla mappa reale del territorio. Copparo, a nord di Ferrara, era un luogo noto al tempo, apprezzato anche dagli Este, che vi avevano una tenuta⁶. Anzia, dopo essere stata paragonata a dèe e ninfe del mito secondo il gusto properziano, viene raffigurata distesa all'ombra di un albero, in un paesaggio improntato agli stilemi bucolici, ma associato a un luogo tangibile, familiare sia al poeta che alla cerchia più prossima dei suoi lettori (I 3, 7-8):

Talis Coppari peragratis Anthia campis
lassa sub umbrosis concidit arboribus⁷.

Il *locus amoenus*, così ancorato alla realtà, assume una valenza specifica, divenendo funzionale all'esaltazione delle bellezze della fanciulla, che si adagia nella natura rigogliosa⁸. Gli alberi che dispensano ombra

- 6 La villa di Copparo faceva parte del sistema di residenze che gli Este fecero edificare nel contado di Ferrara, a completamento del progetto residenziale cittadino. Cfr. RANIERI VARESE, *Il sistema delle "delizie" e lo studiolo di Belfiore*, nell'opera collettiva *Le muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano. Saggi*, 2 voll., a cura di Alessandra Mottola Molino e Mauro Natale, Modena, Panini, 1, 1991, pp. 187-201: 197; MARCO FOLIN, *Le residenze di corte e il sistema delle delizie fra Medioevo ed età moderna*, nell'opera collettiva *Delizie estensi. Architetture di villa nel Rinascimento italiano ed europeo*, a cura di Francesco Ceccarelli e Marco Folin, Firenze, Olschki, 2009, pp. 79-135; ANDREA MARCHESI, *Originalità architettoniche e nuove figurazioni decorative nelle residenze ferraresi di Ercole II d'Este: il Real Palagio di Copparo e la Vaga Rotonda*, nell'opera collettiva *Delizie estensi*, cit., pp. 207-249.
- 7 «Allo stesso modo Anzia, dopo aver percorso i campi di Copparo, si distende stanca all'ombra degli alberi». Dove non diversamente specificato la traduzione è di chi scrive.
- 8 Si tratterebbe di un *locus amoenus* «di tradizione romanza, sfondo perfetto perché meglio vi risalti la protagonista in tutta la sua divina avvenenza» (ITALO PANTANI, «La fonte d'ogni eloquenzia», cit., p. 267).

(reminiscenza di VERG., *Ecl.* II 3, «Tantum inter densas, umbrosa cacumina, fagos») sono tipici del paesaggio bucolico tradizionale, ma la presenza del toponimo cala l'immagine nel contesto reale.

Una topica aspirazione alla vita modesta dei campi in cambio di un'esistenza da trascorrere accanto all'amata si legge in *Er.* I 6 (*Amica potitus gloriatur*), dove il poeta difende un ideale esistenziale parco e sogna di condividere i piaceri della natura con Anzia, sul modello di vita propugnato nelle elegie tibulliane (vv. 25-36):

Congerat o quantum cupiat sibi quilibet auri,
me satis est duram pellere posse famem
aestivamque sitim sedare fluentibus undis,
et satis est humiles incoluisse casas.
O quam me in viridi tecum recubare iuvaret
gramine, fagus ubi funderet alta comam,
mille rigans flores nitidis ubi rivulus undis
per vicina levi serperet arva sono!
Illic et volucrum sub opacis abdita ramis
continuat querulos garrula turba modos,
sylvarumque comas tenui movet aura susurro,
gratior et mulcet languida membra quies⁹.

Dopo il tibulliano rifiuto delle ricchezze¹⁰, si osserva la ricorrenza di elementi bucolici di virgiliana memoria, a livello sia visivo che

9 «Gli altri ammucchino per sé tutto l'oro che vogliono: a me basta vincere la fame crudele e placare d'estate la sete nelle acque di un fiume, a me basta abitare in un'umile capanna. Oh, come mi piacerebbe dormire con te sull'erba verde di un prato, dove un alto faggio spargesse la sua ampia ombra, dove un ruscello, irrigando i mille fiori colla sua acqua trasparente, scorresse con un lieve mormorio attraverso i campi vicini! Lì la garrula schiera degli uccelli, nascosti tra i rami ombrosi, ripete il suo querulo canto; il vento con un tenue sussurro agita le foglie degli alberi e più gradito il languido sonno accarezza le membra». *Poeti latini del Quattrocento*, cit., pp. 259-261. La punteggiatura ricalca quella proposta dai curatori, a eccezione del punto esclamativo a v. 32, che sostituisce il punto fermo con l'intento di evidenziare il tono enfatico dell'affermazione.

10 Cfr. *TIB.*, I 1, 1-2; 25-28 e 41-45: «Divitias alius fulvo sibi congerat auro | et teneat culti iugera multa soli. | [...] | Iam modo iam possim contentus vivere parvo |

sonoro: un ruscello trasparente; un prato verde; un faggio che offre la propria ombra come ristoro; il canto degli uccellini; lo scorrere placido delle acque e il sussurro del vento.

Se da un lato la proiezione della vicenda amorosa su sfondi campestri riprende il modello offerto da Tibullo, autore caro allo Strozzi, dall'altro lo svolgimento della relazione con la *puella*, come del resto avviene nell'elegia augustea (in particolare in Properzio e Ovidio), si lega principalmente a uno scenario cittadino. Fin dall'*incipit* della silloge (I 2, *Quod die solemni divi Georgii amare Anthiam coeperit*) la narrazione dell'incontro con l'amata, che si rifà, oltre che al paradigma classico (TIB. III 1, 1-4; PROP. II 15, 1), anche al modello petrarchesco, radica la vicenda a un contesto urbano¹¹: l'innamoramento viene collocato cronologicamente nel giorno di San Giorgio, patrono di Ferrara, mentre la descrizione dei festeggiamenti patronali rievocati sullo sfondo è ricalcata su scene reali. La città è la *pia Ferrara* che rende omaggio al santo protettore (vv. 1-4):

Candida lux aderat Maiis vicina Calendis,
quam festam veteres instituistis avi,
quam pia solemni celebrat Ferraria cultu,
aurea cum admissis praemia ponit equis¹².

Città devota, ma anche città che assorbe gli elementi del *locus amoenus* che tradizionalmente connotano l'ambiente bucolico, quali il tiepi-

nec semper longae deditus esse viae, | sed Canis aestivos ortus vitare sub umbra
| arboris ad rivos praetereuntis aquae. | [...] | Non ego divitias patrum fructusque
requiro, | quos tulit antiquo condita messis avo: | parva seges satis est, satis re-
quiescere lecto | si licet et solito membra levare toro. | Quam iuvat inmites ventos
audire cubantem». Lo Strozzi ripropone il medesimo campo semantico, oltre che
il repertorio iconografico e ideologico del poeta latino.

11 L'evento religioso descritto dallo Strozzi rievoca quello del Venerdì Santo che segna l'incontro di Petrarca con Laura in RVF 2 e 3. Cfr. ITALO PANTANI, «*La fonte d'ogni eloquenzia*», cit., pp. 246-248.

12 «Era lo splendido giorno, non lontano da Calendimaggio, che voi, antichi padri, avete reso festivo, e che la devota Ferrara celebra con solennità, ponendo in palio ricchi premi per le corse dei cavalli». Cfr. *Poeti latini del Quattrocento*, cit., p. 253.

do Zefiro, i fiori colorati, la primavera, tratti di amenità che rimandano all'immaginario virgiliano (vv. 9-12):

Tempore quo Zephyrus viridantes evocat herbas
et vario pictam flore colorat humum;
purpureo cum vere novus redit annus et ales
plurima frondosis garrir in arboribus¹³.

Non mancano suggestioni petrarchesche, tra cui pregnante è l'eco di *RVF* 310, 1-8¹⁴. Atmosfera primaverile porta a una fusione ideale tra città e campagna, uno sfondo che, in maniera consona ai successivi sviluppi della vicenda, funge da prezioso accompagnamento al momento.

L'improvviso allontanamento della donna da quel luogo che ha visto nascere la fiamma amorosa provoca la dipartita degli stessi Venere e Cupido dalla città (*Er. I 5, De discessu Anthiae ex urbe Ferraria*). Le due divinità, che seguono Anzia in campagna, privano Ferrara della loro protezione e sembrano indicare, per converso, la loro predilezione primaria per l'*urbs*, luogo di piaceri (vv. 1-4):

Postquam Ferrariae discedens moenia liquit
Anthia, Ferrariam liquit et ipsa Venus.
Mollis Amor simul Hetruscas migravit ad urbes,
secum blanditias delitiasque tulit¹⁵.

Il rapporto città-campagna, qui favorevole alla prima in quanto unico spazio in cui è possibile sperare di ottenere il favore della *puel-*

13 «Era il tempo in cui Zefiro fa nascere verdi le erbe e colora la terra spargendola di vari fiori, e la nuova stagione torna con la fiammeggiante primavera e infiniti uccelli cinguettano nel folto degli alberi». *Ibidem*.

14 «Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena, | e i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia, | et garrir Progne et pianger Philomena, | et primavera candida et vermiglia. | Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena; | Giove s'allegra di mirar sua figlia; | l'aria et l'acqua et la terra è d'amor piena; | ogni animal d'amar si riconsiglia».

15 «Dopo la partenza di Anzia da Ferrara, anche Venere stessa lasciò Ferrara. Contemporaneamente il tenero Amore migrò alle città etrusche, e portò con sé piaceri e delizie».

la, è costruito su un esempio classico, Tibullo, che presenta in termini analoghi il medesimo motivo (TIB. II 3, 1-4):

Rura meam, Cornute, tenent villaeque puellam:
ferreus est, heu heu, quisquis in urbe manet.
Ipsa Venus latos iam nunc migravit in agros
verbaque aratoris rustica discit Amor.

Nemesi si è trasferita nei campi per seguire un *dives amator*, e il poeta, addolorato per la sua partenza, vorrebbe raggiungerla. Se nel modello i referenti geografici restano in sottinteso (la campagna è chiaramente da intendersi quella che circonda Roma, che, però, non viene mai menzionata nel testo), nel carne dello Strozzi è costante, invece, il rimando alla realtà geografica prossima, nello specifico alla città di Ferrara, toponimo che viene replicato due volte, in poliptoto, nel primo distico. Questa scelta non solo promuove l'idea della protezione di Venere sulla cittadina estense, ma rivela anche il desiderio dell'autore di mantenere costante l'attenzione sulla famiglia che su di essa governa.

Va notato che la raffigurazione di Ferrara da parte dello Strozzi, in particolare nella poesia composta durante il governo di Leonello, non riflette tanto l'intento di esibire corruzione e vizi che connotano un simile contesto a partire dall'archetipo esopiano, quanto piuttosto ne mostra i pregi, incarnandosi spesso nella forma della *laus urbis*, motivo di omaggio al mecenate. La città viene allora indicata come il luogo ideale per vivere, reso tale grazie ai suoi principi, *in primis* Leonello d'Este, che vi ha accolto le Muse (*Er.* II 18, *De Musis a Leonello principe acceptis Ferrariae*):

Armorum strepitu Latiis fugiebat ab oris,
territa cum sacro Calliopaea choro.
Excipit hanc divus placida Leonellus in urbe:
officiis homines hic ligat atque deos¹⁶.

16 «Atterrita dal fragore delle armi, Calliope fuggiva col suo sacro corteggio dalle regioni latine. Il divo Leonello l'accoglie nella sua pacifica città: egli conquista colla sua generosità gli uomini e gli dèi». Cfr. *Poeti latini del Quattrocento*, cit., p. 275.

Ferrara è ritratta come *placida urbs*, nuova patria per le dotte sorelle, un'ideologia non estranea a quella promossa dallo stesso Leonello attraverso il programma decorativo dello studiolo di Belfiore: il progetto di raffigurarvi le Muse ebbe l'approvazione entusiasta di Guarino Veronese, maestro del *princeps* e del poeta, che ne guidò plausibilmente l'ispirazione¹⁷. L'intento del carme è encomiastico, atto a elogiare il merito del signore nell'instaurazione di un'epoca di pace: l'assenza di armi è *conditio sine qua non* per la realizzazione delle arti patrocinata da Leonello e celebrate iconograficamente a Belfiore¹⁸.

Questo testo suggella, con II 19, il libro secondo, ma la *laus urbis* trova compimento in apertura del successivo (III 1, *Laudat Ferrariam ab exilio rediens, cum diu iussu amicae exulavisset*), dove il rientro del poeta in città dopo un litigio con la *puella* diviene occasione per un encomio della città stessa. Ritroviamo i medesimi temi: il desiderio di celebrare la famiglia d'Este si incarna nei pregi che Ferrara acquisisce grazie al pacifico e saggio governo di Leonello, che ha inaugurato una nuova *aetas aurea*¹⁹. La città non appare luogo di *negotium*, ma, con una sorta di capovolgimento delle connotazioni tradizionali, sede ideale dell'*otium*.

17 Cfr. BÉATRICE CHARLET-MESDJIAN, *Le poète et le prince dans les poèmes de dédicace de l'«Eroticon»*, nell'opera collettiva *Cultura e potere nel Rinascimento*, Atti del IX Convegno internazionale, Chianciano-Pienza, 21-24 luglio 1997, a cura di Luisa Rotondi Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati, 1999, pp. 221-231: 227; JAYNIE ANDERSON, *Il risveglio dell'interesse per le Muse nella Ferrara del Quattrocento*, nell'opera collettiva *Le muse e il principe*, cit., pp. 165-185. La lettera di Guarino a Leonello del 5 novembre 1447 illustra i tratti iconografici che ciascuna Musa avrebbe dovuto assumere nel ciclo pittorico di Belfiore (cfr. *ibidem*). Per l'epistola cfr. MICHAEL BAXANDALL, *Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXVIII, 1965, pp. 183-204.

18 Difficile datare con precisione il carme strozziano, ma considerata la sua posizione nei codici è plausibile che esso sia coevo al progetto.

19 Cfr. anche BÉATRICE CHARLET-MESDJIAN, *Le mythe de l'âge d'or dans l'œuvre élégiaque de T.V. Strozzi*, nell'opera collettiva *Millenarismo ed età dell'oro nel Rinascimento*, Atti del XIII Convegno internazionale, Chianciano-Montepulciano-Pienza, 16-19 luglio 2001, a cura di Luisa Rotondi Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati, 2003, pp. 117-125.

Giulia Leidi

Elogiata in quanto città ricca e fiorente, è nuovamente proclamata cara alle Muse e ad Apollo (vv. 23-26):

Dives agri atque auri, Leonello principe flores
et populi turbam vix capis ipsa tui.
Iam tibi Pierios Phoebus largitur honores:
vivida nec desunt artibus ingenia²⁰.

Il secondo distico celebra l'*urbs* quale luogo amato dalle Muse, in cui è possibile dedicarsi all'arte poetica, elargita da Febo e incentivata da Leonello. Ma a Ferrara, terra dai campi fecondi e ricca di bestiame, viene riconosciuto anche il primato nella produzione agricola (vv. 27-30):

Te foecunda Ceres immensis frugibus implet,
nec tibi Lenaeus dulcia musta negat.
Laeta saginati depascunt prata iuveni;
lanigerae carpunt fertile gramen oves²¹.

Il poeta auspica per la città estense un'eterna primavera, in cui i campi producano spontaneamente, gli animali feroci non attacchino i più deboli, e con la rugiada si generino nettare e ambrosia (vv. 37-40):

Hic tibi perpetuum ver floreat ipsaque nullo
exercente sinum Gargara vincat humus.
Non lupus insidias stabulis meditetur apertis
et cum rore cadant nectar et ambrosia²².

20 «Ricca di campagne e di oro, fiorisci sotto il tuo principe Leonello e a stento basti a contenere la tua numerosa popolazione. Già Febo ti concede la gloria delle Pieridi, e non mancano alle arti i fulgidi ingegni». Cfr. *Poeti latini del Quattrocento*, cit., p. 277.

21 «Cerere feconda ti colma di immense messi e Leneo non ti nega il dolce mosto. Grassi i giovenchi pascolano nei fertili prati; le lanose pecore brucano l'erba abbondante». Cfr. *ibidem*.

22 «Qui a te fiorisca un'eterna primavera e la terra da sola, senza che nessuno la lavori, superi le ricchezze del golfo di Gargara. I lupi non tendano insidie alle stalle aperte e insieme colla rugiada piova nettare e ambrosia». Cfr. *ibidem*.

Ferrara, ancora una volta, è trasformata in paesaggio bucolico idealizzato, pronto ad accogliere una nuova età dell'oro, subendo un'ulteriore "mitizzazione" volta a compiacere Leonello, destinatario implicito dell'inserito. Non manca un elogio dell'architettura della città, che precede questo quadro dai toni virgiliani, rivelando l'intento di omaggio ai signori d'Este, artefici di un simile sviluppo urbanistico (vv. 21-22):

Tu superum templis domibusque ornata superbis,
finitimis effers invidiosa caput²³.

Paesaggio campestre e scenario urbano vengono così a fondersi in vista di un fine più elevato: l'encomio di chi ha dato vita a questa fioritura e a un tale benessere. La città, assumendo in sé i benefici della campagna che la circonda e la completa, viene definitivamente consacrata a miglior luogo per vivere. I due poli divengono complementari: quegli scenari che gli elegiaci latini tenevano distinti, mostrando una predilezione ora per l'*urbs* (Properzio e Ovidio), ora per i campi (Tibullo), nell'ideologia strozziana trovano un punto di armonioso contatto.

Latmosfera degli *Eroticon libri* muta nei carmi composti dalla metà degli anni Cinquanta del secolo, quando lo Strozzi da un lato si volge alla composizione bucolica, dall'altro si avvia a concludere il ciclo erotico, dedicandosi a componimenti che assumono sempre più una natura occasionale²⁴. Ferrara, pur essendo ancora largamente presente, lascia

23 «Tu, ornata di templi degli dèi e di palazzi superbi, levi il capo degna di invidia per i vicini». Cfr. *ibidem*.

24 Sono sopravvissute tre *Eclogae*, non pubblicate nell'Aldina, tràdite dal ms. Modena, Biblioteca Estense, Campori 1460 (γ A 6, 16), nel quale la terza conserva la numerazione di *sexta*, che farebbe intuire l'esistenza di altri carmi. Cfr. CLAUDIA CORFIATI, *Il canto di Albico: Tito Vespasiano Strozzi poeta bucolico*, nell'opera collettiva *Le forme della poesia*, VIII Congresso dell'ADI, Siena, 22-25 settembre 2004, Atti, a cura di Anna Baldini e Riccardo Castellana, 3 voll., Siena, Edizioni dell'Università, 2006, II, pp. 53-58. I testi sono stati editi da Anita Della Guardia (TITO VESPASIANO STROZZI, *Poesie latine tratte dall'Aldina*, cit., pp. 204-217), poi ripubblicati in TITUS VESPASIANUS STROZZA, *Borsias, Bucolicon liber. Fragmenta*, ediderunt Iosephus Fógel et Ladislauz Juhász, Lipsiae, Teubner, 1933, pp. 12-23.

il campo a una più evidente predilezione per la campagna, luogo ora privilegiato per coltivare l'*otium* poetico. La peculiarità di questi componimenti risiede nella descrizione dell'ambiente campestre, il quale, seppur evocativo di forme tradizionali, assume una fisionomia definita, con una nuova collocazione geografica: Quartesana, la tenuta personale dello Strozzi, situata alle porte di Ferrara e ricevuta in dono da Borso d'Este come ricompensa per i meriti letterari²⁵. Qui sono invitati amici e poeti, allettati dalla promessa di piacevoli passatempi rurali. Così in *Er.* IV 18 (*Ad Tribraichum poetam*), una sorta di epistola metrica in distici al poeta modenese Gaspare Tribraico, l'amico viene invitato a Quartesana, dove potrà dedicarsi alla caccia o alla pesca (vv. 27-30 e 41-42)²⁶:

Seu cupis auritos lepores agitare, videbis
currere turcigenas lata per arva canes;
sive aivibus, quae stagna colunt, indicere bellum
te iuvat, egregii sunt, mihi crede, duces.
[...]
Quod si te potius piscandi cura tenebit,
vicino tendes retia rara Pado²⁷.

²⁵ Per una descrizione della tenuta, identificata nella Villa ex Magrini, ora di proprietà ecclesiastica, cfr. UGO MALAGÙ, *Ville e delizie del ferrarese*, Ferrara, Industrie grafiche, 1972, p. 54.

²⁶ Sul poeta cfr. ANITA DELLA GUARDIA, *Gaspare Tribraico de' Trimocchi. Maestro modenese della seconda metà del secolo XV*, Modena, Società Tipografica Modenese, 1910; GIUSEPPE VENTURINI, *Un umanista modenese nella Ferrara di Borso d'Este: Gaspare Tribraico*, Ravenna, A. Longo, 1970; ID., *Nota critica intorno alla vita e all'opera dell'umanista Gaspare Tribraico*, in «Critica Letteraria», III, 1975, pp. 740-764; CLAUDIA CORFIATI, *Trimocchi, Gaspare, detto il Tribraico*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, xcvi, 2019, pp. 790-792. Il ms. Ferrara, Biblioteca Ariosteana, Antonelli 393 conserva la risposta dell'umanista allo Strozzi, attraverso la quale egli accetta l'invito; il testo (*inc.* «Non dubitata meas iam dudum impleverat aures») è stato edito da GIUSEPPE VENTURINI, *I manoscritti di G. Tribraico nell'«Ariosteana» di Ferrara*, in «Bollettino di notizie e ricerche da Archivi e Biblioteche», IV, 1982, pp. 5-22.

²⁷ «Se desideri inseguire le lepri dalle lunghe orecchie, vedrai i cani turchi correre per i vasti campi; o se ti fa piacere dare la caccia agli uccelli che abitano le paludi, cre-

L'attività venatoria, tipico passatempo delle corti quattrocentesche, ha un referente storico (e geografico) puntuale, che dona a questo carme un aspetto di evidente concretezza e quotidianità²⁸. Indicativo è il riferimento alla lettura e alla poesia, attività gradite sia all'autore che all'interlocutore, che questo luogo dai tratti bucolici consente di coltivare (vv. 43-44):

Haud tibi praeterea quibus oblectere libelli
deficient, Musis nec loca grata tuis²⁹.

Il destinatario viene allettato attraverso la promessa di trovare un posto adatto alla composizione poetica, confacente in particolare alla produzione bucolica, come si intuisce dall'invito finale (vv. 67-72):

Ipsè veni tamen et faciles duc, Tribrache, Musas
ad Quartisanae rura benigna meae:
hic loca perspicies gratis secessibus apta,
cum suus est pratis arboribusque decor;
unde queas Zephyros olim captare notabis
et quibus e ramis densior umbra cadat³⁰.

Il *topos* classico viene attualizzato e concretizzato mediante l'associazione a luoghi reali: i campi di Quartesana, ora esplicitamente menzionati, offrono un piacevole ristoro, dove, tra graditi anfratti, prati verdi, dolci Zefiri e alberi dalle fitte chiome, è possibile dedicarsi alla

dimi, ci sono guide eccellenti. [...] E se ti coglierà piuttosto il desiderio di pescare, tendi le reti sparse sul vicino Po».

28 Sul tema della caccia nella poesia strozziana cfr. anche GIULIA LEIDI, *Cacciagione ed eternità della poesia*, cit.

29 «Inoltre non ti mancheranno libelli con cui diletterti, né luoghi graditi alle tue Muse».

30 «Tuttavia tu, Tribracone, vieni e conduci le Muse leggere ai campi fecondi della mia Quartesana: qui vedrai luoghi adatti a graditi recessi, quando i prati e gli alberi si rivestono del loro ornamento; osserverai da dove tu possa un giorno godere dello Zefiro e da quali rami scenda un'ombra più fitta».

poesia. La presenza di questi elementi bucolici non è estemporanea, ma allude alla produzione di egloghe che in quel torno d'anni i due poeti stavano portando a compimento. Lo Strozzi, novello Virgilio per i contemporanei, aveva scelto questo genere poetico anche quale forma di omaggio alla villa di Quartesana e alle sue bellezze naturalistiche, la cui esaltazione costituiva un encomio del donatore, Borso d'Este³¹. Il carme, databile intorno al 1460³², ripropone in metro elegiaco e su sfondi reali i modi che i due letterati stavano al contempo adottando sul versante bucolico. Se per lo Strozzi la stagione pastorale può dirsi conclusa proprio entro il 1460 (in concomitanza con l'avvio del poema epico per Borso, la *Borsias*), il Tribraço, invece, protrarrà questa esperienza letteraria almeno fino al 1463, componendo un totale di sette egloghe³³.

Un'analoga raffigurazione mitizzata e classicheggiante dei campi quali luoghi adatti ai poeti ricorre nel carme a Battista Guarini (*Er.*, IV 19, *Ad Baptistam Guarinum*), nel quale l'espressione della predilezione strozziana per questo ambiente intrinsecamente correlato alla scrittura poetica tocca l'acme (vv. 19-22)³⁴:

31 Cfr. CLAUDIA CORFIATI, *Il canto di Albico*, cit., pp. 54-55; BÉATRICE CHARLET-MESDJIAN, *Vie privée et vie publique dans l'œuvre non épique de T.V. Strozzi*, nell'opera collettiva *Vita pubblica e vita privata nel Rinascimento*, Atti del XX Convegno internazionale, Chianciano-Pienza, 21-24 luglio 2008, a cura di Luisa Rotondi Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati, 2010, pp. 121-131: 125-126.

32 La Della Guardia data il testo strozziano al 1463, quando il Tribraço frequentava la corte ferrarese ed Ercole I assumeva il comando sulla città di Modena (ANITA DELLA GUARDIA, *Gaspere Tribraço*, cit., pp. 16-17); ma sulla base della conformazione della silloge nei manoscritti, che prevede un ordinamento pressoché cronologico dei testi, e di alcune evidenze interne di cui dirò, è possibile fissarne la composizione, con buona approssimazione, non oltre il 1460.

33 Cfr. *ivi*, pp. 32-33; GIUSEPPE VENTURINI, *Gaspere Tribraço e la rinascita dell'ecloga in Italia*, «Giornale filologico ferrarese», I, 1978, pp. 15-22; ITALO PANTANI, «La fonte d'ogni eloquenzia», cit., pp. 340-344.

34 Il carme è pressoché coevo al precedente ed è correlato ad un episodio preciso: il conferimento a Battista Guarini della cattedra prima tenuta dal padre Guarino presso lo Studio ferrarese da parte di Borso d'Este (1461). L'evento è celebrato dallo

Silvarum cupidi vates et ad otia nati
secessus molles et loca sola petunt;
illic securo de pectore carmina ducunt
laetaque iucundae tempora sortis agunt³⁵.

I poeti sono inclini per indole a godere degli *otia* e delle bellezze della natura. L'immagine complessiva è topica, ma riflette l'attaccamento emotivo del poeta a questi luoghi, che soli gli concedono la tranquillità necessaria alla composizione. La descrizione del *locus amoenus* è ancora riconducibile a un paesaggio reale, amato e ben noto tanto al poeta quanto al destinatario, amico dell'autore e poeta anch'egli.

Questo idillio, che dipinge i possedimenti rurali strozziani quasi sotto una luce incantata, subisce un brusco arresto un ventennio dopo la stesura dei versi per Battista. La guerra scatenatasi tra Ferrara e Venezia nel 1482 ha segnato un momento drammatico nella storia della città estense, con ripercussioni anche sulle vicissitudini personali dello Strozzi, che nel conflitto assunse ruoli delicati per conto degli Este e subì gravi danneggiamenti alle proprie tenute, ubicate nei territori contesi³⁶. In un accorato carme indirizzato a Giovanni Pico della Mirandola (*Aeolostichon libri III 1, Ad Iohannem Picum Mirandulanum, cum omnia arderent crudeli bello*) i luoghi estensi non appaiono più quali paesaggi idilliaci di una mitica età dell'oro, ma sono travolti dalla drammaticità di una guerra spietata (vv. 3-6)³⁷:

Strozzi, che inserisce anche dei versi incentrati sul compianto del maestro veronese, recentemente scomparso (dicembre 1460).

- 35** «I poeti desiderosi delle selve e nati per l'*otium* cercano teneri recessi e luoghi solitari; li compongono poesie con animo tranquillo e trascorrono momenti lieti di una sorte gradita».
- 36** Fu nominato commissario di guerra a Ferrara (luglio 1482), poi capitano d'Argenta (ottobre '82) e commissario a Lugo (1484). Cfr. BÉATRICE CHARLET-MESDJIAN, *Strozzi (Tito Vespasiano)*, cit., p. 782.
- 37** Sul carme cfr. ITALO PANTANI, *La guerra tra Ferrara e Venezia in un capolavoro elegiaco di Tito Strozzi*, nell'opera collettiva *Il colloquio circolare: i libri, gli allievi, gli amici, In onore di Paola Vecchi Galli*, a cura di Stefano Cremonini e Francesca Florimbii, Bologna, Pàtron, 2020, pp. 411-421. La trasmissione del componimento è problematica: esso

Conditio illius quae sit si forte requiris,
omnia sunt illi dura et amara nimis.
Nam quis, in hoc tanto crudelis turbine belli,
tot mala non fracta cernere mente queat?³⁸

Il poeta descrive con grande lucidità i tragici eventi. La flotta nemica controlla il Po e le sue aree paludose (vv. 7-8), mentre la regione è invasa dall'esercito di terra (vv. 15-16):

Hostis classe Padum et piscosi stagna Comacli
Frattensesque lacus Adriacosque tenet.
[...]
Parte alia terrestris adest exercitus, acri
commissus (quod res indicat ipsa) viro³⁹.

Il realismo delle descrizioni è rafforzato dalla diffusa presenza di toponimi, che rievocano con intensità i fatti che hanno sconvolto Fer-

figura per la prima volta nel ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 712, redatto nel 1482 per Federico da Montefeltro, Capitano delle milizie ferraresi nella guerra contro Venezia; nei codici il carme si trova in apertura dell'ottavo libro degli *Eroticon* e consta di 450 versi, mentre nella *princeps* viene trasferito nel terzo libro degli *Aeolostichon*, rimaneggiato e suddiviso in due testi (in prima e seconda posizione), rispettivamente di 304 e 130 versi (ivi, p. 412). La composizione risale alla fine di luglio del 1482 (ivi, p. 414). Non è attualmente possibile stabilire l'entità di eventuali interventi editoriali; tuttavia, è plausibile che sulla riorganizzazione della silloge e sulla disposizione dei testi sia intervenuto l'editore, secondo una prassi ecdotica non rara all'epoca.

- 38** «Se per caso vuoi sapere quale sia la sua condizione, per lui [*scil.* Tito] tutto è estremamente difficile e penoso. Chi, infatti, sarebbe in grado di guardare tanti mali a mente lucida, in questa tempesta così grande di una guerra crudele?». Una traduzione italiana di alcune parti del carme è proposta anche da Pantani, il quale, però, si attiene alla lezione dei codici (ITALO PANTANI, *La guerra tra Ferrara e Venezia*, cit., pp. 413-421). Come già ribadito, tutti i componimenti qui citati si attengono all'Alcina, che, nel caso di questo testo, presenta divergenze con i manoscritti.
- 39** «Il nemico assedia con la flotta il Po, gli stagni di Comacchio ricca di pesci e le paludi di Fratta e di Adria. [...] Da un'altra parte si appressa l'esercito di terra, riunito (a quanto sembra) da un uomo spietato».

rara e il suo contado tra la primavera e l'estate del 1482⁴⁰. Lo scempio cittadino è deprecato attraverso il resoconto puntuale dei saccheggi, degli incendi e del mancato rispetto del sacro, che attanagliano i territori estensi (vv. 11-14):

Omnia mox, terram ingressi, populantur et urunt;
ipsis nec parcat barbara turba Deis
sacrilegasque faces spoliatis iniicit aris,
nec tutus sacra est religione locus⁴¹.

Non è più la Ferrara ricca e fiorente celebrata dal poeta nei componimenti giovanili, ma è una città in rovina, in cui tutti, uomini e bestie, subiscono la barbara violenza del nemico (vv. 21-24):

Ingentes pecoris praedas matresque virosque
cum pueris vinctos virginibusque trahit;
supplicis aurum extorquet; violenta libido
bacchatur; passim luctus, ubique neces⁴².

Le immagini, che riprendono per rovesciamento quelle impiegate nella celebrazione della città in *Er.* III 1, colpiscono per la loro crudezza, coerentemente improntata al campo semantico bellico. I nemici sono dipinti nel loro aspetto più brutale, ad accentuare la sofferenza patita dal popolo ferrarese. Il poeta insiste sulla crudeltà degli scenari e sulla commozione che tanta miseria suscita in chi osserva, e prose-

40 La presa di Adria risaliva al 12 maggio 1482, mentre il riferimento all'assedio delle milizie di terra allude alla presa della rocca di Ficarolo da parte di Roberto Sanseverino (Capitano delle truppe veneziane) culminata il 30 giugno del medesimo anno. Cfr. ITALO PANTANI, *La guerra tra Ferrara e Venezia*, cit., p. 414.

41 «Entrati nella regione, subito saccheggiano e bruciano tutto; la schiera barbara non risparmia nemmeno gli dèi e appicca il fuoco sacrilego agli altari depredati, e non v'è più luogo sicuro per il sacro culto».

42 «Il nemico trascina via un ricco bottino di bestiame, madri e mariti legati, con bambini e fanciulle; estorce ricchezze infliggendo supplizi; una brama sfrenata imperversa; ovunque sono dolore e morte».

gue narrando con dolore i danni subiti alle proprie tenute, Guardata e Ostellato⁴³. La città e il contado non sono più raffigurati come idealmente immersi in una favolosa età dell'oro; la situazione si è ora capovolta, toccando il vertice negativo opposto, drammaticamente reale (vv. 125-126):

Nostra quibus vexata malis Ferraria luget,
et pax nunc meminit quale sit alma bonum⁴⁴.

La città ha perso i connotati di *placida urbs* e di sede delle Muse, ma, personificata, esprime attraverso il pianto il dolore dei propri cittadini: i mali del tempo hanno cancellato anche il ricordo di quella *aetas aurea* celebrata sotto il regno di Leonello. La pace è rimpianta, quella *pax alma* (calco di TIB. I 10, 67) che nel dolore è rievocata quale unico bene. Il quadro è plasmato sulla tragedia coeva e proietta al futuro il desiderio di pace, che sola consente il tranquillo svolgimento delle mansioni agricole e che ancora, sulla scorta dei carmi giovanili, appare l'unica condizione plausibile per la composizione poetica. Ferrara ha perso il suo splendore, vessata dagli orrori della guerra (vv. 138 e 141-144):

nec manet in nostra qui fuit urbe nitor.

[...]

Deliciis solitoque caret Ferraria luxu,
et residem populum bellicus ardor agit;
undique tormentis muralibus intonat aether
saevaue terribilis clamor in arma vocat⁴⁵.

⁴³ Ostellato era una delle delizie estensi, voluta da Borso, il quale in seguito la donò, con la villa di Quartesana, dapprima a Lorenzo, fratello del poeta, poi allo stesso Tito. Cfr. BÉATRICE CHARLET-MESDJIAN, *Vie privée et vie publique*, cit., pp. 125-126; ITALO PANTANI, *La guerra tra Ferrara e Venezia*, cit., p. 415; MARCO FOLIN, *Le residenze di corte*, cit., p. 100.

⁴⁴ «La nostra Ferrara piange, afflitta da questi mali, e ricorda quale bene sia l'alma pace».

⁴⁵ «E nella nostra città non rimane più lo splendore di un tempo. [...] Ferrara è privata delle sue delizie e del consueto fasto, e un fervore bellico guida il popolo inerte;

Le grida belliche e il richiamo alle armi hanno preso il sopravvento sugli antichi fasti cittadini. Il componimento si chiuderà con un topico vagheggiamento della pace, in un frangente in cui essa appare un miraggio irraggiungibile. L'immediatezza delle descrizioni e il forte realismo del carme confermano la prossimità della sua stesura con gli eventi narrati: il poeta lascia trasparire il proprio dolore e il disappunto per le tragiche conseguenze di una guerra, che, come dimostreranno i fatti del successivo biennio, era qui solo al suo primo anno.

La disamina in prospettiva diacronica del tradizionale conflitto città-campagna ha voluto evidenziare come, nella poesia strozziana, il mutamento di interessi dell'autore, nonché della realtà storico-politica coeva abbia influito sul rinnovato utilizzo del *topos* classico: se agli esordi la città viene profilata quale centro fiorente del potere e della vita culturale, ulteriore movente per l'encomio del signore e riflesso della vita pubblica del poeta politicamente impegnato, la sua raffigurazione approda, nel tempo, a un'ottica più disincantata. Nelle elegie giovanili i luoghi, per quanto localizzabili e identificabili in località esistenti, sono di fatto costruiti su canoni topici, e poco presentano di reale se non il nome: l'autore se ne serve per attualizzare e donare concretezza alla vicenda narrata, traslando l'ambientazione dall'*Urbs* per antonomasia degli elegiaci augustei al proprio contingente. L'iniziale predominanza dell'ambiente urbano, nell'elegia amorosa e nella *laus urbis*, cui era contrapposta l'idealizzata campagna di Copparo, si evolve, in concomitanza con la maggiore maturità del poeta e i cambiamenti storici in atto, verso una predilezione (classica ma realistica) per l'ambiente campestre, che viene plasmato su un paesaggio reale e caro all'umanista. Lo scontro tra i due poli si radicalizza negli anni Ottanta del secolo, quando le atrocità della guerra contro Venezia non solo inducono una differente percezione della città, ora luogo da rifugiare, ma sembrano anche infrangere il sogno di intraprendere il tanto agognato *otium* poetico in ambiente agreste, devastato dalle vicende belliche. Una simile evoluzione è incisiva sul piano letterario: se agli

ovunque il cielo risuona dei dardi contro le mura, e un clamore terribile chiama alle crudeli armi».

inizi della carriera poetica il giovane Strozzi introduce la dicotomia città-campagna in ottica tradizionale, avvalendosi di *topoi* consolidati pur attualizzando le immagini con referenti toponomastici reali e raffigurando la città di Ferrara anche sotto una luce positiva per rispondere alle sollecitazioni della corte, con l'avanzare degli anni egli ripiega sul proprio contingente, plasmando i carmi su paesaggi realmente fruiti, che mostrano il degrado cittadino portato dalle armi e il complementare desiderio di evasione rurale.

A ben vedere non mancherà negli ultimi anni di vita dello Strozzi una estrema *laus urbis*, ma sarà incastonata in un testo composto con una differente finalità e in un diverso contesto, posteriore a quello della guerra contro Venezia, un carme appositamente costruito quale dedica dell'opera a Ercole I (*Er. I 1, Ad divum Herculem Estensem Ferrariae ducem. Adloquitur librum*): il *topos* è piegato alla celebrazione delle bellezze artistiche di Ferrara, resa splendida grazie al mecenatismo dei suoi principi⁴⁶. La descrizione dei monumenti e del palazzo estense è puntuale e minuziosa, segno della familiarità del poeta con gli spazi urbani del potere, che entrano nella sua scrittura con vivo realismo, ma l'ispirazione è classica: il motivo di fondo è quello dell'invio del *liber* al potente dedicatario, per raggiungere il quale esso necessita di precise indicazioni "stradali" da parte dell'autore, sul modello di MART. I 70. La dicotomia che vedeva una predilezione del poeta maturo per l'*otium* campestre sembra oscurarsi di fronte al fine fortemente propagandistico del componimento: per conquistare il favore del duca, il poeta fa dei luoghi del potere i protagonisti dei suoi versi, riservando l'amata campagna alla sfera del privato.

⁴⁶ Il carme compare per la prima volta nel ms. Dresden, Sächsische Landesbibliothek, C 105, copia di dedica per papa Innocenzo VIII, redatto tra il 1485 e il 1490, mentre è assente nel ms. Urb. Lat. 712 del 1482 sopra citato. Sul codice di Dresda cfr. REINHARD J. ALBRECHT, *Die Dresdener Handschrift der Erotica des Tito Vespasiano Strozza*, «Romanische Forschungen», VII, 1893, pp. 231-292; ANTONIA TISSONI BENVENUTI, *Prime indagini*, cit., pp. 263-266. Sul componimento cfr. anche BÉATRICE CHARLET-MESDJIAN, *Le poète et le prince*, cit.

L'eterno conflitto città-campagna

Riassunto Il contributo propone l'analisi di un tema universalmente diffuso, la dicotomia città-campagna, nella produzione poetica di Tito Strozzi. Si esamina in prospettiva diacronica come la raffigurazione del *topos* classico, attualizzato attraverso l'uso di toponimi, evolva con la maturità del poeta e i mutamenti storici, da un iniziale contesto elegiaco e idealizzato ad un quadro drammaticamente reale.

Abstract This article aims to analyse a widespread theme, the dichotomy between city and country, in the poetic production of Tito Strozzi. We examine in a diachronic perspective how the representation of the classical *topos*, made current through the use of toponyms, evolves with the poet's maturity and historical changes, from an initial elegiac and idealized context to a dramatically real situation.

Vita e paesaggi montani nella produzione di Giuseppe Giacosa

Alice Petrocchi

1. Giuseppe Giacosa: un autore piemontese

Nel 1888, per i tipi di Loescher, veniva pubblicato *Canti popolari del Piemonte*, opera nella quale Costantino Nigra raccoglieva con perizia storico-filologica le canzoni popolari piemontesi. Qualche anno dopo la pubblicazione, Nigra scriveva a Giacosa ringraziandolo di aver sottoposto l'opera agli «occhi giudici e competenti» di Carducci e di Arrigo Boito e sottolineando che Giacosa «come poeta e come Piemontese» doveva certamente essere «orgoglioso di questa gloria del nostro popolo e della classe più umile di esso»¹. L'opera di Nigra si iscrive all'interno del fenomeno del regionalismo, comune a tutta Italia, che trova in Piemonte² un «carattere particolare, più intenso, più ricco di tradizione, di memorie e di sviluppi»³: molti, infatti, furono gli autori che negli ultimi anni dell'Ottocento offrirono un ritratto della regione, raffigurando paesaggi, approfondendone la storia e i costumi. Più o meno mitizzato, il Piemonte trova spazio nella poesia e nella prosa non

1 Lettera di Costantino Nigra a Giuseppe Giacosa del 1 gennaio 1890, conservata a Colletterto Giacosa, Archivio di Casa Giacosa, faldone 15, fascicolo 80.

2 Adottando la prospettiva dell'autore, si considera qui come territorio piemontese anche la Valle d'Aosta.

3 GIOVANNI GETTO, *Poeti del Novecento e altre cose*, Milano, Mursia, 1977, p. 175.

solo di autori locali, come Giovanni Camerana⁴, Edoardo Calandra⁵ o Giovanni Faldella⁶, ma anche in quelli d'adozione, come il ligure Edmondo De Amicis⁷.

L'opera di Giacosa – autore nato a Collettero Parella (oggi Collettero Giacosa), piccolo paese in provincia di Torino e vissuto, a eccezione di una breve permanenza milanese⁸, tra Ivrea e Torino – si inserisce dunque in questa temperie. L'autore partecipò attivamente alla riscoperta di questi luoghi, attraverso la stesura di opere di carattere storico e divulgativo, come i *Castelli valdostani*⁹, ma anche dedicandosi in prima persona alla costruzione e al restauro di opere architettoniche. Giacosa prese infatti parte alla costruzione della rocca del Valentino¹⁰ e si de-

- 4 Le poesie di Camerana sono raccolte in GIOVANNI CAMERANA, *Poesie*, a cura di Gilberto Finzi, Torino, Einaudi, 1968.
- 5 Il paesaggio piemontese appare con tratti pittorici già nel racconto medievale la *Bell'Alda* (1884); mentre è settecentesco il Piemonte ritratto nelle opere più fortunate (*La bufera* [1898], *Vecchio Piemonte* [1889], *La marchesa Falconis* [1906]).
- 6 Nelle pagine di *Piemonte ed Italia* (1910) Faldella celebra il Piemonte risorgimentale; l'immagine della regione si ritrova sottotraccia anche nelle opere narrative, si pensi, ad esempio, a *Tota Nerina* (1887).
- 7 Edmondo De Amicis offrì un ritratto della regione e di Torino in *Alle porte d'Italia* (1884) e in *La Carrozza di tutti* (1889).
- 8 Un fruttuoso soggiorno sarà quello milanese, città culturalmente viva, capace di dare a Giacosa sincere amicizie, coltivate nei salotti letterari, nei caffè (come il Cova e il Biffi) e nei teatri. Francesco Pastonchi ricorda così l'atmosfera milanese di quegli anni: «Oh la Milano di quegli anni, e la tavola del Cova con Giovanni Verga, impeccabile nei bianchi sparati da sera, con Arrigo Boito silenzioso divoratore di dolci, con Giacosa lieto patriarca, felice di ascoltar poesie e di dirle, pronto a parlare delle grandi opere e a perdonare ai piccoli uomini» UGO OJETTI, *Cose viste*, Milano, Mondadori, 1928, IV, p. 138.
- 9 Ai castelli valdostani l'autore dedicò alcune conferenze e un volume di natura divulgativa (GIUSEPPE GIACOSA, *Castelli valdostani*, Torino, Cogliati, 1903), in cui descrive i castelli, inserendoli nel loro contesto paesaggistico, e al contempo fornisce notizie storiche e leggendarie.
- 10 L'autore prese parte, nell'aprile nel 1884, alla realizzazione del borgo e della rocca nel parco del Valentino, in occasione dell'Esposizione generale italiana di Storia dell'Arte di Torino, il cui intento era quello di offrire un saggio dell'arte e delle attività piemontesi del XV secolo. Cfr. ID., *Introduzione*, in *Esposizione generale italiana*.

dicò al restauro del castello d'Issogne, seppur con compiti limitati («Io portavo la secchia della calce e lavavo i pennelli»¹¹). Terminati i lavori, il castello, di proprietà dell'amico pittore Vittorio Avondo, fu un luogo di ritrovo e di soggiorno¹² e, certamente, influì nell'elaborazione dei soggetti di ambientazione medievale¹³.

Non stupisce dunque che gran parte della produzione dell'autore, con particolare riferimento ai drammi storici e alla produzione narrativa, trovi la sua ambientazione proprio in Valle d'Aosta e in Piemonte. La conseguenza di tale scelta, unita all'interesse attivo per la riscoperta delle tradizioni dei propri luoghi, ha portato da un lato a una diffusione regionale delle opere – dopo gli anni Settanta del Novecento, queste hanno trovato spazio soprattutto in collane e case editrici legate al tema montano e locale – dall'altro lato, ha suggerito l'idea che Giacosa proponesse esclusivamente l'immagine di un «Piemonte mitico»¹⁴ abitato da una popolazione forte e virtuosa, in cui cercare rifugio dalla modernità e dal progressivo disgregarsi dell'identità regionale dovuta al completamento dell'Unità italiana. Il rapporto dell'autore con il pa-

Torino 1884. *Catalogo ufficiale della sezione Storia dell'Arte. Guida illustrata al Castello Feudale del Secolo XV*, Torino, Vincenzo Bona, 1884, pp. 9-24.

- 11 ID., *I castelli valdostani*, cit., p. 227.
- 12 Il castello, dimora signorile della famiglia Challant dalla fine del XV secolo, venne acquistato dall'amico pittore Vittorio Avondo, nel clima di un interesse pittorico e archeologico medievale comune ad altri pittori piemontesi a lui vicini. Sui rapporti di Giacosa con i pittori della Scuola di Rivara cfr. PIERO NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, Milano, Mondadori, 1949, pp. 151-155.
- 13 Raffaello Barbiera ha ritenuto che l'ideazione del soggetto di *Una partita a scacchi* fosse stata stimolata dalla visita dei sotterranei del castello: «Una mattina, il Giacosa s'internò in una cella del castello d'Issogne, cella sotterranea, che per più secoli aveva servito da prigione; e, sopra un sasso, alla parete, vi trovò scalfito un Y. Siccome il nome di Yolanda ricorreva frequente nelle signore cui il castello un giorno era appartenuto, così l'immaginazione del giovane poeta volò subito a una Yolanda. Sognò su quell'Y, sognò una storia d'amore, di paggi e damigelle, e ne scrisse una leggenda in versi: *La partita a scacchi*». Cfr. RAFFAELLO BARBIERA, *Giuseppe Giacosa*, in «Illustrazione italiana», XVIII, 11, 1891, pp. 162-163: 163.
- 14 GIORGIO DE RIENZO, *Introduzione*, in GIUSEPPE GIACOSA, *Pagine piemontesi*, a cura di Giorgio De Rienzo, Bologna, Cappelli, 1972, p. 17.

esaggio montano piemontese e valdostano è in realtà complesso e non riconducibile a un'unilaterale lettura idillica: questo si evolve e si adatta a numerosi generi letterari (come il dramma storico, la commedia di ambientazione contemporanea e la narrativa breve) e si mostra, soprattutto nelle pagine della produzione in prosa, personale e articolato.

2. Suggerzioni montane nella produzione teatrale

Con le sue vette e i suoi castelli, il paesaggio valdostano ricopre un ruolo fondamentale nelle leggende drammatiche e nei drammi storici¹⁵. Giacosa, seguendo la via intrapresa con esiti più o meno sentimentalistici da Leopoldo Marengo (1831-1899), Felice Cavallotti (1842-1898) e Pietro Cossa (1830-1881), si inserisce all'interno del filone del teatro storico: se le prime opere degli anni Settanta, come *Una partita a scacchi* (1873) e *Il trionfo d'amore* (1875), in accordo con il loro genere di leggenda drammatica, sono meno attente alla ricostruzione storica e più aperte al sentimentalismo¹⁶, le opere successive, come *Il Conte Rosso* (1880) e *La Signora di Challant* (1891), mostrano una maggiore attenzione alla ricostruzione storica, dimostrata dagli spogli delle fonti necessarie alla loro stesura, conservati presso l'archivio di Casa Giacosa¹⁷.

¹⁵ Giacosa definisce leggende storiche *Una partita a scacchi* (1871) e *Il trionfo d'amore* (1875); drammi storici sono invece i successivi *Il fratello d'armi* (1877), *Il conte Rosso* (1880), *La tardi ravveduta* (1886) e *La signora di Challant* (1891): cfr. ANNA BARSOTTI, *Giuseppe Giacosa*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, pp. 73-102, 199-201, 223-232.

¹⁶ Durante la stesura del *Fratello d'armi* Giacosa scriveva alla madre: «*La partita a scacchi* e *Il trionfo d'amore*, nella loro qualità di leggende, avevano la *condée plus franche*: se una scena non si legava ai fil di logica con un'altra... se i personaggi si abbandonavano al lirico tutti i momenti, non faceva nulla: il genere era tale da permettere anzi da esigere quella libertà e quell'abbandono» (2 luglio 1877). La lettera è citata in PIERO NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, cit., p. 279.

¹⁷ Tra i faldoni dell'archivio di Casa Giacosa sono conservati spogli di fonti, liste di saggi da consultare, notizie relative a personaggi storici, alle casate e ai loro stemmi. Particolare attenzione è rivolta alla famiglia di Challant: Archivio di Casa Giacosa, faldone 1, fascicolo 8.

Vita e paesaggi montani nella produzione di Giuseppe Giacosa

Nelle leggende degli anni Settanta, la montagna valdostana, con i suoi castelli e il suo clima rigido e cupo, diviene uno strumento utile per la ricostruzione di un «Medioevo mitologico e romantico»¹⁸. Consideriamo, ad esempio, la prima scena dell'atto unico in martelliani *Una partita a scacchi*¹⁹, in cui i riferimenti al paesaggio hanno la duplice funzione di fornire le coordinate geografiche e di creare un'atmosfera fiabesca. La didascalia della prima scena specifica la presenza di una finestra, dalla quale perviene una «luce fredda e grigia» opposta a quella interna e «rossiccia» del camino. Renato e Iolanda sono descritti in atto riflessivo, con lo sguardo rivolto verso l'esterno («Stanno presso la finestra come per interrogare il tempo»²⁰). Le prime battute che aprono l'opera descrivono ciò che accade al di fuori, visto attraverso i vetri della finestra, e ambientano la scena nel paesaggio valdostano grazie alla menzione della Becca di Nona:

IOLANDA

E la pioggia, continua, fredda, incessante e greve!

RENATO

Oggi pioggia, Iolanda, domani avrem la neve:

Essa è già su nell'aria che turbina, io la sento.

La Becca era coperta, stamane.

IOLANDA

E sempre il vento!²¹

L'ora serale e il clima rigido e violento vengono paragonati dal padre Renato alla condizione della figlia, rinchiusa nel castello, in compagnia del padre, senza la presenza di un marito:

¹⁸ ANNA BARSOTTI, *Giuseppe Giacosa*, cit., p. 73.

¹⁹ L'opera venne pubblicata sulla «Nuova Antologia» nel 1872 e, l'anno seguente, messa in scena da Achille Torelli all'Accademia Filarmonica di Napoli.

²⁰ GIUSEPPE GIACOSA, *Una partita a scacchi*, in *Tutto il teatro*, a cura di Piero Nardi, Milano, Mondadori, 1948, 2 voll., I, p. 50.

²¹ Sc. 1, vv. 1-5.

Alice Petrocchi

RENATO

È già notte oscura!
Povera mia fanciulla, va, la tua sorte è dura,
vivere prigioniera con un bianco guardiano
in questa tetra valle, dimora all'uragano!
Che nebbia fitta! Senti che fischi! La montagna
rompe il vecchio nemico, e nell'urto si lagna.
Che crepiti d'abeti! Quanti son stesi al suolo!²²

Il padre sfrutta la comparazione con i paesaggi della piana per sottolineare la condizione negativa in cui vive Iolanda:

RENATO

E poi, in questa valle maestosa ed oscura
C'è troppa solitudine e c'è troppo paura.
Tu non conosci i cieli aperti della piana,
né i soavi orizzonti dalla curva lontana.
V'han paesi ove i fiori ridono sempre ai miti
Zefiri. I miei castelli sono tetri e romiti.
La vastità del cielo allo sguardo è contesa.
Questa bruna montagna più che gli anni ci pesa.
Qui s'invecchia anzi tempo, se il soave liquore
Degli affetti non meschi nella coppa d'amore.
Io son mortale, o figlia; via, provvedi a te stessa²³.

La montagna, dunque, entra qui dalla finestra nelle prime battute della scena prima e la sua forza evocatrice caratterizza l'intero atto. Il castello è tetro, solitario («e poi questo castello ha troppi echi, le sale | così vuote e sonore mi fanno tanto male!»²⁴). La montagna si accompagna ai temi della vecchiaia, della solitudine e della morte; il paesaggio

²² Sc. 1, vv. 8-24.

²³ Sc. 1, vv. 78-88.

²⁴ Sc. 1, vv. 61-62.

alpino, incapace di donare serenità, è riconducibile al *topos* romantico della montagna come luogo al contempo orrido e sublime.

Evoca un'atmosfera fiabesca anche il castello valdostano del *Trionfo d'amore* («La scena succede in un castello degli Alteni in Valle d'Aosta. Epoca: secolo XIV»²⁵). L'ampiezza della didascalia del primo atto conferma la rilevanza della scenografia per conferire atmosfera e significato all'intera leggenda drammatica:

Sala baronale. Alla sinistra dello spettatore, una porta coll'usciale a bussola: alla dritta, una finestra binata con vetri connessi a piombo filato. Le pareti, per due terzi, cominciando dall'alto, sono coperte di arazzi. La parte inferiore è rivestita di panche corali in legno scolpito, in modo che ne derivino altrettante spalliere, come per sedie distinte. In cima agli arazzi corre una fascia dipinta a grotteschi, sulla quale posa il massiccio soffitto a palco, scompartito in rilievi ed in cavo. Nei cavi è il leone d'oro in campo rosso; nei rilievi, un fiore sporgente e dorato. Nella parete in fondo, nel mezzo, sta la gran sedia signorile, la cui spalliera in alto si ricurva a baldacchino. Dappertutto, in giro, sui mobili, scolpito, intarsiato, dipinto, lo stemma di casa Alteni, che dame, scudieri, paggi, valletti, soldati, recano in petto, in modo che vi campeggi²⁶.

Sebbene il castello sia inserito all'interno di un contesto geografico precisato, esso ha la sola funzione di creare un'ambientazione fiabesca, ottenuta anche grazie alla presenza di «castelli merlati», «scudi» e riferimenti cupi e misteriosi («bufera, spiriti della notte»).

Questo specifico legame tra montagna e castelli scompare nelle opere successive, nelle quali, sebbene permanga la caratterizzazione delle montagne come luogo impervio, vengono meno le atmosfere tipiche delle prime opere: è questo il caso del *Conte Rosso* (1880). Il castello può poi apparire sia al di fuori della sua caratterizzazione geografica, sia lontano dalle sue atmosfere fiabesche. Ciò avviene ad esempio nella commedia *La tardi ravveduta* (1886), in cui esso appare come puro simbolo di prestigio sociale. La commedia rappresenta la vicenda della

²⁵ GIUSEPPE GIACOSA, *Il trionfo d'amore. Leggenda drammatica in due atti*, in *Tutto il teatro*, cit., I, p. 354.

²⁶ Ivi, p. 355.

protagonista Bella (Isabella), che ha lasciato la professione di commediante per sposarsi con un vecchio marchese, deceduto al momento dell'azione. Il cambiamento di *status* coincide con un cambiamento di abitazione: dalle peregrinazioni con la compagnia alla stabilità di un castello, nel quale si ritrova circondata da pretendenti nobili. Sarà Vespino, giovane comico, figlio di un membro della vecchia compagnia di Isabella, a ricondurla al teatro: entrato nella «ricca sala nel castello della marchesa»²⁷, convincerà Isabella a tornare sulle scene²⁸.

3. La montagna dei «touristes»: «Acquazzoni di montagna»

La commedia in due atti *Acquazzoni di montagna*²⁹ ritrae invece la montagna in un contesto coevo, segnato dalla nascita e diffusione del turismo alpino. L'intera azione si svolge all'interno dell'hôtel Mont-Rose a Gressoney, una delle valli valdostane che godette di maggiore fortuna tra i turisti nella seconda metà dell'Ottocento³⁰. Come farà poi Achille Cagna, con toni più duri, in *Alpinisti ciabattoni* (1888), l'autore ritrae abitanti di città, borghesi, ignari di cosa sia effettivamente la montagna, affascinati dall'idea romantica della gita alpina. Uno dei personaggi principali, Gaspere Garbini, in vacanza a Gressoney, progetta una gita sul Monte Rosa e a tal fine si rivolge a una guida con libretto («uno svizzero patentato»), Hermann Steiger di Zermatt. Dal contrasto tra la guida esperta e l'ingenuo e inesperto Garbini, che si incontrano per la prima volta nella seconda scena del primo atto, na-

²⁷ Si tratta della didascalia dell'atto primo che verrà poi ripresa anche nel secondo e ultimo atto (cfr. ID., *La tardi ravveduta*, in *Tutto il teatro*, cit., II, p. 178).

²⁸ Queste le ultime parole che Isabella rivolge al pubblico: «Torno al teatro, e triste da voi prendo congedo. | Nacqui alle scene, a torto ne uscii... me ne ravvedo. | E confido che il pubblico, che i ben volenti aiuta, | dirà che mi son tardi, ma in tempo ravveduta». Cfr. *ivi*, p. 269.

²⁹ La commedia venne rappresentata al Teatro Valle di Roma dalla compagnia Cioti-Marini la sera del 20 febbraio 1876.

³⁰ Cfr. MARCO CUAZ, *Valle d'Aosta. Storia di un'immagine*, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 136-141.

Vita e paesaggi montani nella produzione di Giuseppe Giacosa

sce la comicità delle scene, funzionale alla critica del turismo alpino. Garbini chiede alla guida quante ore di cammino siano necessarie per giungere in cima al Monte Rosa; Steiger risponde con precisione, scandendo il percorso:

STEIGER

Eh! Secondo le gambe. Da Gressoney al Liscam dodici ore, otto da Liscam al Riffel, e dodici dal Rifferl alla punta.

GARBINI

Vale a dire in tutto?

STEIGER

Trentadue ore. In montagna si fanno in un giorno³¹.

Garbini, sconcertato dalla notizia della lunghezza del percorso, chiede alla guida se vi siano pericoli. Steiger sostiene che non ve ne siano, ma accompagna la frase con una lunga e antifrastica concessiva («Se la montagna è buona, con molta prudenza, una buona corda, un bel tempo, non patir vertigini, uno stomaco di ferro, dei polmoni d'acciaio»³²). Non tranquillizza il timoroso Garbini apprendere che Steiger ha già intrapreso l'ascesa del Monte Rosa:

GARBINI

Voi l'avete già fatta l'ascensione al Monte Rosa?

STEIGER

(gli porge il libretto)

GARBINI

Che cos'è?

STEIGER

Il mio libretto. Hermann Steiger, guida di Zermatt.
Ero io che accompagnavo Sir Braddon quando è caduto.

³¹ GIUSEPPE GIACOSA, *Acquazzoni di montagna*, in *Tutto il teatro*, cit., I, p. 415.

³² *Ibidem*.

Alice Petrocchi

GARBINI

Caduto?

STEIGER

In un crepaccio.

[...]

GARBINI

E si è fatto male?

STEIGER

Male no. Abbiamo parlato lui dal fondo e io di su.

GARBINI

Ah! Ah!

STEIGER

Ma non c'è stato più verso di cavarlo³³.

Come è possibile immaginare da queste prime scene, Garbini non raggiungerà la vetta del monte Rosa: il secondo atto lo mostra di rientro all'albergo; la pioggia lo ha scoraggiato dal compiere l'impresa, ancora prima di partire.

GARBINI

No, no, non ci sono salito al Monte Rosa, e non ci salirò mai, mai. Presto il fuoco, o divento un sorbetto! No, non ci sono salito al vostro Monte Rosa, al vostro maledetto, al vostro infernale Monte Rosa!

L'esperienza è così negativa che il Garbini vorrà simbolicamente prendere le distanze dall'alpinismo:

GARBINI

Dammi il mio *alpenstock*.

³³ Ivi, pp. 415-416.

Vita e paesaggi montani nella produzione di Giuseppe Giacosa

CARLETTO

Eccolo.

GARBINI

Questo è il simbolo dell'alpinismo, non è vero?

CARLETTO

Il simbolo?...

GARBINI

Sì, l'insegna, la divisa degli alpinisti.

CARLETTO

Ah! sissignore.

GARBINI

Bene, spezzalo in due.

[...]

GARBINI

Sì dammelo. (Mette i due pezzi sul fuoco.) e così possa incenerirsi per sempre...³⁴

Benché la commedia esprima indubbiamente l'orgoglio del Giacosa «montanaro»³⁵, il tono è benevolmente ironico e privo di spunti feroce-mente satirici. Ciò che si profila è un'opposizione tra gli agi e le comodità della città e la vita malagevole delle vette alpine.

La stessa ironia è riscontrabile nei carteggi privati, là dove vengono discussi i progetti di ascesa di Giacosa stesso e degli amici Luigi Gualdo, Arrigo Boito e Giovanni Verga. In una lettera indirizzata a Boito, datata 23 giugno 1883, Giacosa stila una scherzosa lista dell'equipaggiamento necessario, nella quale si ripresentano gli elementi simbolici del turismo alpino (l'abbigliamento adeguato, il bastone dell'alpinista, il pericolo dei crepacci):

³⁴ Ivi, pp. 436-437.

³⁵ Così, il 14 aprile 1883, Giacosa scriveva ad Antonio Fogazzaro dopo la lettura di *Malombra*: «E poi sono montanaro e lei sente la montagna come mai altri l'aveva sentita»; ANTONIO FOGAZZARO e GIUSEPPE GIACOSA, *Carteggio (1883-1904)*, a cura di Oreste Palmiero, Vicenza, Accademia Olimpica, 2010, p. 4.

Ciò serve a te ed agl'altri di avviso per l'*equipaggiamento*.

1. Vere scarpe o stivaletti allacciati, senza tacco, suola sporgente, cuoio morbido, capacità abbondante, non chiodi (l'armamento si fa *sur place*).

2. Il tuo famoso bastone di cocodrillo impagliato.

3. Uose o ghette di lana un po' alte, oppure *Nicker-boker* (si scrive così? Ho cercato nel vocabolario inglese, e non ho trovato, né il termine composto, né alcuno dei due termini componenti).

4. Una boccetta ripiena del più schietto Cognac.

5. Una scatola di pastiglie alla menta.

6. Una lampada elettrica, caso mai sprofondassimo in un crepaccio.

7. E finalmente (e questi indispensabili) un paio d'occhiali affumicati, un velo verde, e una boccetta di glicerina.

Quest'ultima parte del corredo è veramente e sul serio di grande utilità perché il ghiacciaio coi suoi riflessi non vi accechi e non vi *isuragli* il viso. Raccomando soprattutto alla bimba Verga che non avesse a perderne la verginale bellezza³⁶.

La lettera non si discosta molto dalle liste di equipaggiamento degli escursionisti che venivano pubblicate in quegli anni, come ad esempio i *Consigli sull'equipaggiamento* degli inglesi William Longman e Henry Trower³⁷. La lista, «ampiamente sufficiente per un comune alpinista», indicava numerosi oggetti necessari, alcuni dei quali ricorrono anche nella parodia giacosiana sopra richiamata:

2 camicie di flanella di Ludlam; 2 paia di mutande; 2 panciotti di lana leggera; 3 paia di calze di lana; 3 colletti; 3 fazzoletti da tasca; 2 sciarpe di seta; 1

³⁶ La lettera è conservata nella Sezione Musicale della Biblioteca Palatina di Parma (Ep. Boito b. A 40 / XXVIII, c. 100447). La gita non andò in porto perché Gualdo e Verga si tirarono indietro: cfr. PIERRE DE MONTEIRA, *Luigi Gualdo (1844-1898). Son milieu et ses amitiés milanaises et parisiennes. Lettres inédites à François Coppée. Pages oubliées*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983, pp. 108-109.

³⁷ Il testo di Longman e Trower, pubblicato in WILLIAM LONGMAN, HENRY TROWER, *Journal of Six Weeks' Adventures in Switzerland, Piedmont and Italian Lakes*, Londra, Spottiswood and Co., 1856, pp. 115-118, è citato qui dalla traduzione di Piero Malvezzi; cfr. *Viaggiatori inglesi in Valle d'Aosta*, a cura di Piero Malvezzi, Milano, Edizioni di Comunità, 1972, pp. 521-522.

Vita e paesaggi montani nella produzione di Giuseppe Giacosa

paio di guanti; 2 paia di scarpe da montagna; 1 paio di scarpe da riposo; 1 paio di pantofole; 1 camicia di lana; giacca panciotta e calzoni e un altro vestito la cui giacca sia scura; 1 impermeabile; 2 saponette gialle in un'apposita scatola di latta; 1 spazzola per capelli; 1 spazzolino da denti; 1 binocolo; medicine; se ne avete bisogno: ma se possibile fatene a meno; 1 pettine; 1 sciarpa di flanella; 1 cappello cilindrico (per far piacere a «The Times»); 1 paio di guanti di spugna; 1 paio di guanti di crine; 1 astuccio con carta da scrivere e penna; 1 scatola di canfora; 1 bottiglia di inchiostro; 1 piccolo termometro; 1 scatola con chiodi; gli occhiali; 2 stringhe di cuoio di ricambio; 1 rotolo di spago; 1 guida; una carta geografica; il passaporto; 1 libro da leggere in caso di pioggia; 1 scatola con aghi e fili ed infine, pipa e tabacco³⁸.

Da questa rapida considerazione dei carteggi privati e delle liste per gli escursionisti emerge dunque come all'interno della commedia *Acquazzoni di montagna* vengano ripresi elementi ricorrenti del coevo discorso sull'alpinismo (come la pioggia, i crepacci, la lunghezza dei percorsi), nonché oggetti e personaggi simbolici di quel mondo (*l'Alpenstock*, gli impermeabili, la guida svizzera). Il Monte Rosa appare qui molto diverso dalle cime romanticheggianti delle leggende drammatiche, benché Giacosa ne restituisca un'immagine ancora stilizzata; le scene, d'altra parte, si svolgono tutte all'interno dell'Hôtel, e non vedono ancora il protagonismo diretto della montagna che sarà invece caratteristico di *Novelle e paesi valdostani*.

4. Tra tensione realistica e partecipazione emotiva: «Novelle e paesi valdostani»

La raccolta *Novelle e paesi valdostani* (1886)³⁹ è una delle poche eccezioni della nostra letteratura in cui la complessità climatica, morfologica,

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ La prima edizione dell'opera (Torino, Casanova, 1886) raccoglie le prose pubblicate sulle pagine dei quotidiani dal 1881 al 1886 e sei testi inediti, per un totale di diciassette prose, disposte con un ordinamento tematico e non cronologico. La seconda edizione (Milano, Cogliati, 1901) conterrà due testi aggiuntivi; il corpus rimarrà

topografica e culturale del territorio alpino è protagonista⁴⁰. Il paesaggio alpino è posto al centro e le montagne del Gran Paradiso, del Piccolo San Bernardo, del Monte Bianco e del Cervino sono al tempo stesso il soggetto della narrazione e la sua ambientazione. L'autore descrive accuratamente il paesaggio, con le sue caratteristiche geografiche e storiche, non rinunciando a mostrare la propria partecipazione commossa nei confronti dei personaggi e dei luoghi, in una compresenza di inchiesta sul reale e di finzione letteraria. Questa ambivalenza si rispecchia nella natura eterogenea della raccolta, che alterna «Novelle» e «Paesi», ovvero prose narrative e prose descrittivo-giornalistiche. Tra le novelle, poi, si alternano testi come *La concorrenza* o *Storia di due cacciatori*, che presentano temi e tecniche narrative tipiche della narrativa verista, a testi in cui la finzione letteraria si fa più evidente e si avvicina al genere fantastico, cogliendo suggestioni dalla narrativa scapigliata e romantica⁴¹, pur nel tentativo sempre presente di ricondurre ogni elemento illogico a cause razionali⁴².

inalterato nella sua struttura e nella selezione dei testi nella terza e definitiva edizione (Milano, Cogliati, 1905), in cui sono presenti solo alcune lievi varianti. Si cita qui il testo dall'edizione più recente (GIUSEPPE GIACOSA, *Novelle e paesi valdostani ed altri scritti*, a cura di Federica Veglia, con una prefazione inedita dell'autore, Verbania, Tararà, 2008), ma si veda anche l'edizione a cura di Vanni Bramanti (ID., *Novelle e paesi valdostani*, Firenze, Vallecchi, 1970).

- 40** Cfr. FRANCO BREVINI, *Montagne in letteratura*, nell'opera collettiva *CAI 150, 1863-2013: il libro*, a cura di Aldo Audisio e Alessandro Pastore, Torino, Museo Nazionale della montagna Duca degli Abruzzi: CAI-Torino, 2013, pp. 177-193.
- 41** Si è parlato di genere fantastico per la novella *Minuetto*: cfr. GERMANA PERITORE, *Giuseppe Giacosa. Dai castelli canavesani al sogno americano*, premessa di Guido Davico Bonino, Torino, Ananke, 2006, p. 55. Sulla novella si veda anche CORRADO VIOLA, *Su Giacosa novelliere 'valdostano'. Variazioni su «Un minuetto»*, nell'opera collettiva *Geografie e storie letterarie. Studi per William Spaggiari*, a cura di Stefania Baragetti, Rosa Necchi, Anna Maria Salvadè, Milano, Università di Lettere Economia Diritto, 2019, pp. 375-382.
- 42** Nella conclusione della novella *Miserere*, l'autore stempera così le proprie suggestioni: «Io mi sono fitto in mente che la padrona dell'osteria vada espiano così coll'antico amante e complice, l'antico dolce peccato e il delitto d'infanticidio di che il tribunale l'aveva assolta per difetto di prove; che essa attiri l'indurito briacone alla preghiera, colla promessa di abbondanti libazioni, che gli affretti la morte in

Nel 1885, sull'«Illustrazione italiana», Giacosa pubblica un primo nucleo di prose intitolato *I paesi delle valanghe*, che poi confluirà nella raccolta del 1886. Nella prefazione dichiara di voler «rappresentare» e «registrare» in modo attendibile «l'arte, la vita, i costumi, l'aspetto e i fenomeni»⁴³ delle zone alpine e dei suoi abitanti. Sebbene questa prefazione non venga inclusa in *Novelle e paesi valdostani*, essa getta luce sulle ragioni della genesi dell'opera: Giacosa si pone polemicamente contro la disinformazione delle pagine dei quotidiani e delle descrizioni topografiche dei club alpini – sono, questi, gli anni della loro nascita e fortuna –, considerate incapaci di ritrarre i differenti aspetti della vita montana. Lo scrittore canavesano dichiara di volerne offrire un quadro realistico e non superficiale, superando così i modi standardizzati di dipingere le Alpi, rendendo i luoghi individualizzati, riconoscibili anche grazie alla presenza di riferimenti storici e di suggestioni personali.

La «verità» è dunque perseguita attraverso l'adesione dell'autore al mondo dei montanari valdostani⁴⁴, che egli vive in prima persona e «registra». Questa caratteristica della raccolta viene ribadita nella dedica di apertura, indirizzata all'amico piemontese Giovanni Camerana:

Ti dedico queste novelle che mi incoraggiasti a raccogliere. Novelle senza intreccio, ma così voleva l'intento mio. Nella maggior parte di esse non invento, registro; di alcune potresti tu stesso attestare la verità. Ma se il lettore non ve la riconoscerà a nulla gioveranno le attestazioni mie e le tue. Non è dunque per chiamartene testimone, che metto il tuo nome sul libro; mi piace affermare qui la nostra vecchia amicizia, invocando il ricordo di quell'Alpe che tante volte ci ospitò insieme⁴⁵.

questo mondo per assicurargli il perdono e la salvezza nell'altro. Ma io sono un romantico impenitente e forse calunnio quella disgraziata». Cfr. GIUSEPPE GIACOSA, *Miserere*, in *Novelle e paesi valdostani*, cit., p. 55.

⁴³ ID., *Novelle e paesi valdostani*, cit., p. 343.

⁴⁴ Cfr. ANNA BARSOTTI, *Giuseppe Giacosa*, cit., p. 145.

⁴⁵ GIUSEPPE GIACOSA, *Novelle e paesi valdostani*, cit., p. 5.

Premura di Giacosa è far comprendere al lettore le caratteristiche geografiche, culturali e storiche dei luoghi, da quelli più celebri a quelli più sconosciuti e «ignoti ai *touristes*»⁴⁶. Per far ciò una particolare attenzione è rivolta alla loro collocazione geografica; spiccano descrizioni che potremmo definire topografiche. In *Una strana guida*, ad esempio, l'autore, sia narratore che personaggio della prosa, descrive così il cammino che dovrà percorrere:

Ero all'Albergo del Giomen, al Breil in Val Tournanche, e volevo recarmi in Val d'AJaz all'albergo del Fiery dove avevo dato la posta a parecchi amici. Per il Colle delle Cime Bianche, che è il passaggio più diretto, ero passato altre volte, e poiché quello richiede otto buone ore di cammino, tanto valeva allungarla di tre o quattro, toccare il piccolo Cervino, una delle più mansuete vette del Monte Rosa, e scendere poi da quello in valle d'AJaz⁴⁷.

E più avanti, per rendere partecipe il lettore della strana scelta della guida, che si scoprirà poi essere un contrabbandiere, Giacosa precisa:

Per salire al piccolo Cervino, si passa il colle del *Saint Theodule*, un colle di ghiacciaio, la cui altezza rimane impressa a memoria per i quattro 3 che ne formano la cifra. È alto 3333 metri. Di solito partendo dal Giomen si sale tosto per il dorso erboso del monte e si affronta poi il ghiacciaio in alto, dov'è quasi piano e quindi meno rotto dai crepacci. Il mio uomo prese invece ad aggirare il monte nella sua falda più bassa, finché non ebbe trovato una specie di canale inciso nella roccia viva, scabrosissimo e nudo come una lavagna; lo imboccò senza interrogarmi, e vi si inerpicava lesto come uno scoiattolo⁴⁸.

La cura del dettaglio è presente anche nelle descrizioni paesaggistiche. Nella prosa *La miniera di Cogne*, reportage sullo stato del lavoro delle miniere, l'autore non si limita a informare il lettore delle pessime condizioni lavorative, ma inserisce anche brani dedicati al paesaggio:

⁴⁶ ID., *Miserere*, in *Novelle e paesi valdostani*, cit., p. 45.

⁴⁷ ID., *Una strana guida*, in *Novelle e paesi valdostani*, cit., p. 35.

⁴⁸ Ivi, p. 37.

Vita e paesaggi montani nella produzione di Giuseppe Giacosa

Il luogo ha l'austera bellezza dei bei luoghi alpini. Ai piedi, nella valle quieta e verde, la chiesa e gli sparsi casolari di Cogne: dirimpetto, la mole del Gran Paradiso e le ghiacciaie della *Tribolazione*, a sinistra la scogliera color di rame della Nouva, a destra la Grivola curva e tagliente come una scimitarra, e dove la valle di Cogne scende in quella d'Aosta, laggiù nel fondo lontano, irradiante splendori, la vetta sovrana del Monte Bianco⁴⁹.

L'autore, nel tentativo di far rivivere al lettore le sensazioni provate nei luoghi alpini, ricorre ai sensi del tatto, dell'udito, e della vista. Ad esempio, le stagioni, che hanno caratteristiche differenti a seconda delle zone⁵⁰, si presentano con i loro colori e i loro suoni. Nella prosa *L'Estate* vengono descritte le armonie musicali delle acque a seguito del disgelo, unite ai suoni degli animali e degli uomini⁵¹; in *Storia di Natale Lysbak* viene invece rappresentato l'inverno attraverso i suoi colori caratteristici e persino mediante le percezioni tattili:

Le nuvole lambivano i nostri cappelli e stavano immobili gravi di più giorni di pioggia e di neve: ancora pochi passi ed immergemmo in esse la testa e poi tutta la persona. Io mi godevo la dolcezza sottile di quel contatto come una carezza morbidissima e velenosa, e ripensando i versi di Dante, là dove incontra l'ombra di Casella e fatto per abbracciarla: «Tre volte dietro lei le mani avvinse | E tante si tornò con esse al petto». Brancolavo curioso in quella sostanza tangibile ed inafferrabile, della quale è impossibile discernere e concepire la forma, il volume ed il colore e che si manifesta contemporaneamente a tutti i sensi; al tatto, cui pure cede senza resistenza; all'olfatto ed al gusto,

49 ID., *La miniera di Cogne*, in *Novelle e paesi valdostani*, cit., p. 56.

50 In *Miserere*, ad esempio, Giacosa descrive un paese alpino che, a causa di una particolare altitudine e conformazione della valle, possiede alcune caratteristiche peculiari: «Quei paesani non vedono mai l'ombra delle loro case. [...] Là il sole dardeggia o tace, vi piomba come un fulmine, arde un momento e scompare. L'inverno dura sei mesi» ID., *Miserere*, in *Novelle e paesi valdostani*, cit., p. 45.

51 L'autore individua nel suono il minimo comune denominatore dell'estate alpina: «Parlando della montagna, l'aggettivo che meglio combina col sostantivo *estate* è quello di *sonora*. *Calda* sulle Alpi l'estate non è da per tutto né sempre, *verde* nemmeno [...] *Arsa* l'Alpe non è quasi mai e mai la valle»; cfr. ID., *L'estate*, in *Novelle e paesi valdostani*, cit., p. 80.

che non riescono a dar nome né al suo odore, né al suo sapore; all'udito, che in essa perde suoni vicinissimi e ne percepisce nettamente e capricciosamente dei lontani; ed alla vista, che vi riposa in una luce fievole e diffusa. Ma fu breve compiacenza; a poco a poco sentii i panni che mi vestivano diventar leggieri e mi parve di essere nudo nella tempesta⁵².

Il ricorso al celebre passo dantesco di *Purg.* II, 80-81 sottolinea qui la partecipazione emotiva del narratore, che sente vicinanza con il paesaggio, persino nei suoi fenomeni atmosferici.

Un ultimo aspetto da richiamare, funzionale alla caratterizzazione realistica, è il tentativo di Giacosa di fornire un ancoraggio storicamente determinato ai luoghi, come mostrano le prose *Il re Vittorio Emanuele in Valle d'Aosta*, in cui si racconta delle gite del re nel territorio piemontese, e *Tradizioni e leggende*, in cui si forniscono notizie storiche sul Castello di Fenis.

4.1 «Storia di due cacciatori»

Tutti questi elementi, volti alla resa realistica e al tempo stesso emotiva delle località alpine, sono ben evidenti in una delle più riuscite novelle della raccolta, *Storia di due cacciatori*. Protagonisti della novella sono due cacciatori, o meglio bracconieri: Gregorio Balmèt e Vincenzo Marquetaz, soprannominato il Rosso. I due uomini, legati da amicizia, ricercano stambecchi e camosci sulla vetta della Nouva. Si tratta di un'attività ricca di insidie, non solo a causa dell'asperità dei luoghi, ma anche per il controllo dei guardiacaccia, incaricati di vigilare sul rispetto del divieto di caccia. Dopo aver ucciso alcuni stambecchi, i due vengono colti dai guardiacaccia e il Rosso viene ferito. Gregorio Balmèt, incolume, promette all'amico che tornerà a prestargli soccorso, ma non lo farà, preferendo tenere per sé il guadagno della cacciagione. Esposto alle intemperie, il Rosso morirà dissanguato, tra la furia maestosa della bu-

⁵² ID., *Storia di Natale Lysbak*, in *Novelle e paesi valdostani*, cit., p. 130.

fera alpina. Come ha notato Vincenzo Moretti⁵³, il tema della concorrenza è qui oggetto di una rappresentazione articolata. La concorrenza economica si estrinseca innanzitutto nella rivalità tra i guardiacaccia e i bracconieri, e persino tra gli stessi bracconieri. Un ulteriore tipo di antagonismo è poi rintracciabile nel rapporto uomo-animale, esemplificato dall'attività di caccia. Ma ancor più spietato e commovente è il leopardiano antagonismo uomo-natura: la natura, concretizzata qui nelle asprezze delle intemperie, procede incessante e maestosa nel suo ciclo, alba dopo alba, indipendentemente dalle sorti umane.

La struttura della novella prevede un quadro iniziale di contestualizzazione storica della vicenda, in cui si informa il lettore dell'istituzione dei guardiacaccia durante il regno di Vittorio Emanuele II, grande appassionato di caccia di stambecchi e camosci. La necessità di preservare la cacciagione per sé spinge il Re a limitare la caccia agli esemplari presenti nella propria riserva. A seguito della sua morte, nessuno sembra più vigilare su tale divieto («morto il re, nei primi mesi fu una cuccagna generale di cacciatori ed uno sterminio di stambecchi e camosci»⁵⁴). A questo *excursus* iniziale segue poi la narrazione in terza persona. L'autore descrive accuratamente il paesaggio e il percorso dei due cacciatori. Il paesaggio non esibisce tratti bucolici o arcadici; l'autore fornisce invece precisi elementi geografici utili alla localizzazione delle vallate e delle montagne:

Un giorno, sul finire della primavera, Gregorio Balmet e Vincenzo Marquettaz detto il Rosso, partirono per le vette della Nouva, colle altissimo che si connette alla punta di Lavina e di là al Gran Paradiso per una breve giojaia di creste rocciose pressoché inaccessibili. Sul versante che scende in Val Soana, la Nouva non ha nevi eterne, ma dalla parte di Cogne tutta la costiera del Gran Paradiso è fasciata da una cintura di piccole ghiacciaie ripidissime e più sotto da nevati che soltanto i solleoni di luglio e d'agosto possono sciogliere. Quei nevati sono causa di ritardo ai pastori, cosicché la montagna tardi abitata e

53 Cfr. VINCENZO MORETTI, *Giacosa novelliere*, in *Atti del convegno Piemonte e letteratura nel '900. 19/21 ottobre 1979*, San Salvatore Monferrato, Cassa di Risparmio di Alessandria, 1979, pp. 181-190: 181.

54 GIUSEPPE GIACOSA, *Storia di due cacciatori*, in *Novelle e paesi valdostani*, cit., p. 23.

Alice Petrocchi

presto abbandonata dà sicurezza di vita e di pascolo all'abbondante selvaggina. Tutta la catena in alto si sviluppa in forma di un anfiteatro vastissimo del quale i punti estremi sono la Becca di Nona ed il Monte Emilius da un lato e dall'altro la Grivola colla sua affilata lama di ghiaccio. Dalla Grivola alla Becca di Nona l'occhio gira per i nevati del Lauzon, per il Gran Paradiso, la Lavina, la Nouva e la Tersiva, formidabile cerchia di nevi e ghiacci eterni, eterna sorgente di freschezza e di vigoria ai pascoli delle chine ed alle foreste della valle⁵⁵.

Accanto alle descrizioni più topografiche si inseriscono anche squarci bucolici, che sembrano richiamarsi al *topos*, diffusosi a partire dalle pagine rousseauiane della *Nouvelle Héloïse*⁵⁶, della serenità conferita dal paesaggio alpino⁵⁷:

Sotto le mezze luci crepuscolari o nelle giornate grigie, la conca di Cogne ha un dolce aspetto di tranquillità pastorale. Si direbbe che tutta la pace del mondo sia venuta a rifugiarsi. Il colore quieto ed eguale, che addolcisce l'aspresza delle linee sembra impedirvi ogni moto violento⁵⁸.

Giacosa non nasconde però la «sembianza corruciata e violenta»⁵⁹ della valle, i crepacci e le gole oscure che appaiono grazie alla luce del sole. Questa novella si caratterizza anche per la rappresentazione non idealizzata degli abitanti valdostani. Se in altre novelle gli alpigiani, in

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ Si veda la lettera XXIII a Julie della *Nouvelle Héloïse*: «Credo che nessuna violenta agitazione, nessuna indisposizione di vapori possa resistere a un prolungato soggiorno lassù, e mi meraviglio che salutari bagni nell'aria benefica delle montagne non siano uno dei massimi rimedi della medicina e della morale». Cfr. JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Giulia o la Nuova Eloisa. Lettere di due amanti, di una cittadina ai piedi delle Alpi*, traduzione italiana di Piero Bianconi, Milano, Rizzoli, 1964, pp. 89-90.

⁵⁷ Sull'immaginario alpino diffusosi nella letteratura italiana nell'Ottocento sino a Leopardi, cfr. WILLIAM SPAGGIARI, *L'immaginario alpino del primo Ottocento italiano*, nell'opera collettiva *Monti e vette. Tra geografia e letteratura*, a cura di Elena Ogliari e Giacomo Zanolin, Milano-Udine, Mimesis, 2018, pp. 143-159.

⁵⁸ Giuseppe Giacosa, *Storia di due cacciatori*, in *Novelle e paesi valdostani*, cit., p. 24.

⁵⁹ *Ibidem.*

quanto tali, sono dotati di caratteri virtuosi, qui, grazie all'indagine psicologica del personaggio del Rosso, se ne mostrano realisticamente anche i lati negativi, con particolare riferimento all'avarizia e all'astiosità. L'autore inserisce il proprio punto di vista nel «monologo silenzioso» del Rosso, sottolineando quanto il quadro di pacifica convivenza e solidarietà che si immagina sia in realtà dettato dalla speranza di essere da loro salvato:

Provava una tenerezza immensa per gli amici e conoscenti della valle, una vivacità infantile d'affetto per gente cui non parlava da anni. Nel suo monologo silenzioso chiamava: *Quel buon Pietro, quel buon Stefano*; un Pietro ed uno Stefano che aveva minacciato di schiaffi il giorno addietro⁶⁰.

Un ultimo aspetto su cui vale la pena di soffermarsi è la rappresentazione del rapporto tra il Rosso e l'ambiente alpino circostante: vi è una corrispondenza tra l'ambiente, con il suo clima gelido che si inasprisce dopo il tramonto, e i pensieri del protagonista; come il buio sembra gettare la montagna nel silenzio e nell'immobilità cupa, così la morte getta la sua ombra sulla vita. Dopo esser stato ferito, il Rosso assiste a due tramonti: il primo è accompagnato dall'insorgere del sospetto del tradimento, il secondo, qui riportato, coincide con la morte del protagonista:

Poco alla volta la conca fu chiusa tutto intorno, come da un immenso coperchio; solo laggiù sul Monte Bianco rideva una gaiezza di cielo sereno con luci azzurre color di viola, di rosa e di un giallo ardente. Il Rosso fissava quel solo punto luminoso con una intensità da maniaco. Gli pareva che tutto quell'accumularsi di nubi fosse inteso a suo danno; le nuvole erano nemici che volevano accerchiarlo e soffocarlo. Ma il Monte Bianco vegliava alla sua salvezza e gli diceva di confidare, di non si muovere, che c'era lui, che con un soffio avrebbe sbarazzato il cielo tornandolo pulito come uno specchio. La lotta fu lunga ed accanita. Le nuvole s'accavallavano, si addensavano, diradavano, fuggivano, tornavano con moti convulsi, rigando il cielo di righe bianche esilissime, sporcandolo con grosse macchie grigiastre e color di piombo. La

⁶⁰ Ivi, p. 28.

Alice Petrocchi

sete gli cresceva, era divenuta ardente, insopportabile, ma egli non poteva muoversi, sempre fisso nella raggiante gloria della grande montagna. La campana di Cogne suonò l'*Ave Maria*, le nubi vinsero, il Monte Bianco fu velato ed il Rosso chiuse gli occhi, morto⁶¹.

Le suggestioni liriche tradiscono qui più che altrove la partecipazione commossa del narratore alle vicende dei suoi personaggi. La riflessione sulla morte è strettamente legata ai luoghi alpini, che mettono l'essere umano a stretto contatto con la spietatezza della natura; come ha osservato Giorgio Petrocchi, è proprio sulle cime, là dove la «morte è in agguato», che emerge la forza letteraria della raccolta⁶².

Il paesaggio piemontese e valdostano è dunque protagonista della produzione giacosiana tanto drammaturgica quanto narrativa. La sua rappresentazione muta, adattandosi ai differenti generi letterari impiegati, e tende ad acquisire tratti sempre più spiccatamente realistici. Come si è visto, se nelle leggende drammatiche degli anni Settanta si presenta un paesaggio fantasioso e ricco di suggestioni liriche, già negli stessi anni Settanta, in *Acquazzoni di montagna*, l'autore restituisce un paesaggio montano meno idealizzato, opponendosi all'immaginario dei *touristes*. Ma è soprattutto nella successiva raccolta *Novelle e paesi valdostani* che, pur mantenendo taluni elementi idilliaci e celebrativi, egli riesce a offrire un quadro più compiutamente realistico delle zone alpine.

Riassunto Il presente saggio indaga la produzione letteraria di Giacosa con l'intento di ricostruire le molteplici forme di rappresentazione del paesaggio alpino. Si cercherà di mostrare come, nelle pagine dell'autore, l'ambiente montano non assuma meramen-

⁶¹ Ivi, pp. 33-34.

⁶² Petrocchi aggiungeva poi: «Sopra i duemila metri non c'è che uno scrittore, nella nostra letteratura. Il Giacosa vi aveva realmente vissuto, conosceva quei luoghi e quelle abitudini che esplorava e approfondiva nel tempo medesimo di Samuel Butler»; cfr. GIORGIO PETROCCHI, *Scrittori piemontesi del secondo Ottocento*, Torino, F. De Silva, 1948, p. 49.

Vita e paesaggi montani nella produzione di Giuseppe Giacosa

te tratti idilliaci, come talora si è sostenuto, ma venga rappresentato in modo più personale e articolato, adattandosi a differenti generi letterari.

Abstract In this essay I analyze Giacosa's works, with the aim of reconstructing how the alpine space is represented. I will attempt to show how, in the author's pages, the mountain environment does not merely assume idyllic traits, as has sometimes been claimed, but is represented in a more personal and articulate way, adapting to different literary genres.

Preservare un «colore di mitologia»¹: lo sguardo e la mappa attraverso l'*Itinerario italiano* di Corrado Alvaro

Vincenzo Spanò

Il contributo ha l'obiettivo di riflettere sull'idea di mappa partendo da un'opera peculiare di Corrado Alvaro, *Itinerario italiano* (1933), che si configura come una raccolta eterogenea di saggi molto variegati, scritti ed elzeviri su città e paesaggi d'Italia. Ci si avvarrà, principalmente, di un modello di analisi geocritico che si rivela, per sua natura, comparativo e stratigrafico nel tentativo di «compiere un'archeologia dello spazio, di sondare e descrivere le sue emersioni e variazioni nei diversi strati formati dal tempo storico»². Questa impostazione ci permetterà, in un primo momento, di discutere sull'importanza attribuita da Alvaro alle coordinate spaziali intese come depositarie di un processo di recupero e consolidamento di un'identità ferita dal trauma scaturito dalla Grande Guerra. In secondo luogo, gli scritti di Alvaro consentiranno di ragionare sulla dicotomia tra centro e periferia, che nello scrittore calabrese appare essenzialmente come una netta scissione tra città e provincia nella consapevolezza che quest'ultima, lungi dall'essere quel nostalgico spazio di russoviana purezza, rappresenti il luogo di gestazione della civiltà italiana. I quadranti ricostruiti da Alvaro nel suo itinerario lungo la penisola saranno l'occasione per discutere sul vissuto

- 1** CORRADO ALVARO, *Itinerario Italiano*, Milano, Bompiani, 2014, p. 160. Per comodità verrà indicato con la sigla *II*.
- 2** GIULIO IACOLI, *Gli spazi della letteratura*, nell'opera collettiva *Percorsi di teoria e comparatistica letteraria*, a cura di Stefania Sini e Franca Sinopoli, Milano, Pearson, 2021, p. 420.

e sulle relazioni interpersonali di un autore troppo frettolosamente inserito nella “griglia” degli scrittori meridionalisti. L'intervento si propone di ponderare il rapporto tra le isotopie spaziali alvariane con una sua aspirazione cosmopolita che traspare negli scritti presi in considerazione, così come nelle *Lettere* parigine degli anni Venti, cercando di evidenziare la postura multifocale dello sguardo che la mappa dei luoghi richiama attraverso relazioni endogene, esogene e allogene³. In ultima istanza, si noterà quanto letteratura e narrazione coincidano nel tentativo di convertire la mappa dei luoghi in metafora dell'esperienza umana e nell'auspicato recupero di un tempo mitico dell'esistere.

1. Uno sguardo europeo e antiparicolaristico

Tra le scritture di viaggio degli anni Trenta, un posto di spicco spetta a Corrado Alvaro, la cui consacrazione narrativa è già avvenuta. Sono anni ferventi per l'intellettuale calabrese, in cui la scrittura romanzesca si alterna alla riflessione odeporico-antropologica. È il concetto stesso di viaggio endogeno a risultare più problematico negli scritti sull'Italia di Alvaro perché la «visione autoctona e familiare dello spazio, refrattaria a ogni intento esotico»⁴ non collima esattamente con il rapporto pacifico stabilito con i luoghi dall'interno da un suo abitante⁵; ma vengono piuttosto proposte da Alvaro riflessioni empiriche e mai certezze assolute, in quanto provenienti da uno sguardo che assume la marginalità come modello interpretativo, riflessioni che fanno dell'Italia un «grande mondo»⁶ eterogeneo e variegato da cui trarre e conservare memorie.

3 Cfr. BERTRAND WESTPHAL, *Geocritica Reale Finzioni Spazi*, Roma, Armando Editore, 2009.

4 Ivi, p. 178.

5 È questa la definizione classica della cosiddetta relazione endogena, cfr. GIULIO IACOLI, *Gli spazi della letteratura*, cit.

6 FULVIO LIBRANDI, *Qui e allora. Antropologia della scrittura di Corrado Alvaro* nell'opera collettiva *Ripensare Alvaro*, a cura di Vito Teti e Pasquale Tuscano, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2020, p. 131.

La letteratura, e soprattutto l'attività di scrittura da cui emerge il dinamismo sociale che riflette la consapevolezza dell'abitare i luoghi, assume per Alvaro il senso di un impegno totale, nella convinzione che la fedeltà al suo mondo originario debba sostenere anziché ostacolare il suo inserimento nella cultura europea. L'esperienza alvariana ne «Il Mondo», quotidiano fondato da Giovanni Amendola nel 1922 e soppresso dal regime nel 1926 a causa della sua dichiarata opposizione antifascista, risulta fondamentale per cogliere la vocazione europea di Alvaro: suoi sono 143 articoli firmati, alcuni dei quali composti durante la permanenza parigina nel biennio 1921-1922. Si tratta di anni fondamentali che costituiscono la prima esperienza diretta della metropoli⁷, così come la prima esperienza in qualità di autore *déraciné*: della grande città Alvaro osserva in un momento iniziale principalmente «gli spazi enormi delle piazze e dei viali che sgomentano, con l'urbanistica che sembra non recare traccia delle stratificazioni storiche»⁸, per poi notare di conseguenza quanto la capitale francese sia riuscita a non cancellare del tutto le manifestazioni più intime della provincia che rivivono in essa, pur non intaccando in alcun modo «il mito letterario di Parigi, che Alvaro non mira a decostruire bensì ad approfondire»⁹. Ne offre un esempio notevole la descrizione del Boulevard Saint-Michel, che – specifica Alvaro – «non è più lungo del Corso di Roma»¹⁰, cercando così di suscitare interesse nel lettore italiano a cui viene offerta una testimonianza visiva che tenga conto del suo orizzonte culturale, così che l'evocazione di una realtà più familiare possa ritrovarsi anche in un mondo estraneo in cui non resta che sentirsi esuli; ma nonostante

- 7 Gli scritti parigini risultano fondamentali per ritrovare alcuni temi e isotopie che diventeranno predominanti nella produzione romanzesca alvariana, prima fra tutte il motivo della finestra come elemento liminare tra universi antitetici.
- 8 MARCO MANOTTA, *Corrado Alvaro e la cultura francese*, nell'opera collettiva *Corrado Alvaro e la narrativa europea del Novecento*, a cura di Francesca Tuscano, Assisi, Cittadella editrice, 2004, p. 147.
- 9 Ivi, p. 149.
- 10 CORRADO ALVARO, *Lettere parigine e altri scritti, 1922-1925*, a cura di Anne-Christine Faitrop-Porta, Roma, Salerno Editrice, 1997, p. 118.

Vincenzo Spanò

l'acquisizione di un punto di vista "allogeno", il motivo baudelairiano della *passante* che viene riesumato attribuisce, pur nell'alienazione metropolitana, un tratto di universalità all'esperienza dello sguardo del viaggiatore:

Tra le cinque e le sette il boulevard ha quel movimento che fa ricordare le città di provincia e le strade di campagna. Sfilano davanti ai caffè, a due e a tre, le donne curiose ed argute. Qui si può vedere come una donna possa aggraziarsi con un pezzo di nastro o con un metro di seta, e valutare questa democrazia dell'eleganza nella quale c'è per tutte il pane quotidiano del belletto e della crema ostentati come per divertimento, e per tutte un vestitino da portare con disinvoltato riguardo. Là dietro c'è la piazza deserta di Notre-Dame circondata di lumi che ricorda la piazza del Podestà di Bologna a notte alta, e i ponti di Parigi per le passeggiate romantiche, che usano ancora, senza giuramenti e senza lasciar ricordi, e senza neanche un nome da ricordare. Colpa di queste ore mutevoli, piene di oblio fino a che la notte non è scesa a disperdere la sera giocosa e debole, e colpa di questa grandezza dove chi passa non si rivedrà forse mai più e si ha l'ansia, ad ogni incontro, di aver perduta la creatura del nostro destino¹¹.

La successiva collaborazione di Alvaro con la rivista «900», fondata da Massimo Bontempelli con il sottotitolo «Cahiers d'Italie et d'Europe», che è una evidente dichiarazione di spirito antipartecolaristico, ha il significato di esplicito valore polemico verso un regime che sfoggiava la propria autosufficienza intellettuale nei confronti della cultura d'Oltralpe. A tal proposito è utile riportare una citazione di Alvaro, che – seppur tardiva – sembra riassumere il significato della sua vocazione umanistica e, allo stesso tempo, si configura come dichiarazione di poetica imprescindibile:

Devo dire che non ho mai aspirato ad acquistare la figura dello scrittore meridionale, e spero che il lavoro da me svolto fin qui lo provi. In altri termini, non mi sono mai proposto d'illuminare, se non nella sua sede, in qualche saggio o studio, la condizione della mia regione, la Calabria, né di illustrarne

¹¹ Ivi, p. 19.

i problemi più o meno attuali. Non ho mai inteso impegnarmi socialmente, ma ritrarre la realtà, e trovare una dimensione poetica, cioè letteraria. Se è un difetto, è della mia formazione umanistica [...] Dell'ingegno calabrese ho la disposizione umanistica¹².

Alla luce di questa ricerca costante di una dimensione umanistica del suo essere nel mondo, è utile riflettere sulle opere che Alvaro compone e che devono essere intese come mappe di luoghi e percorsi intellettuali: è necessario citare il *Viaggio in Turchia* (1932) in cui vengono messi in prosa gli usi e i costumi di una Turchia relativamente giovane che con Mustafa Kemal Atatürk stava sperimentando un ciclo di riforme sostanziali e avviando grandi opere di rinnovamento interno. Alvaro dà testimonianza della creazione di uno stato nuovo, assistendo alla nascita della Turchia moderna in cui la tradizione è pervasiva e il nuovo non si accetta subito, anche se è a vantaggio della società. E non è un caso se «La Stampa» di Torino affidi proprio a uno scrittore di matrice meridionale un tale compito documentaristico. Segue il ben più noto *I maestri del diluvio. Viaggio nella Russia sovietica* (1935), composto in un rinnovato clima culturale: quando fece il suo viaggio in Russia nel 1934, sempre per conto della «Stampa», Corrado Alvaro era, infatti, uno scrittore già affermato oltre che un valente giornalista. Appena sceso dal treno, fu travolto da un senso di alienazione nei confronti della realtà osservata. La rivoluzione staliniana aveva operato, egli sostiene, come una sorta di diluvio universale, pronta a sopprimere sentimenti, oggetti e – come ricorda Giorgio Petracchi – «tutto ciò che rappresentava una pietra d'inciampo per la costruzione di un mondo nuovo»¹³. Il suo sguardo “esogeno” gli consente di concepire la Russia come un Paese senza passato, pronto a rinnegare la sua storia senza ripensamenti. Un'altra importuna sensazione che evinse dai

¹² ID., *Inserzione nella contemporaneità*, nell'opera collettiva *La narrativa meridionale*, Roma, Editoriale di cultura e di documentazione, 1956, pp. 47-50.

¹³ GIORGIO PETRACCHI, *Viaggiatori fascisti e/o fascisti a modo loro nella Russia degli anni Venti e Trenta*, in «Rivista di Studi Politici Internazionali», LXXXI, 1, 2011, pp. 35-57: 55.

suoi spostamenti e nei suoi contatti fu quella di essere ripetutamente sorvegliato, fino al punto di rendersi conto di vivere sommerso in un mondo dove il controllo collettivo annichiliva ogni sviluppo di libertà e responsabilità, non solo nella vita privata ma anche nei rapporti di lavoro; tale esperienza, come è noto, risulterà preziosa per la genesi e il contenuto del romanzo *L'uomo è forte* del 1938 in cui, anticipando la lezione orwelliana, disapproverà e condannerà con fermezza il *modus vivendi* delle società totalitarie. Giungiamo, quindi, alla raccolta di saggi che compongono *Itinerario italiano* (1933), accomunati dall'interesse di sperimentare un'operazione panottica di comprensione olistica di luoghi italiani visitati e interiorizzati, a cui seguiranno postumi, a cura di Arnaldo Frateili, *Roma vestita di nuovo* (*Itinerario italiano* II) nel 1957 e *Un treno al Sud* (*Itinerario italiano* III) nel 1958.

2. Mappe frantumate: trauma, alienazione e smarrimento di una generazione

Per comprendere ciò che ha prodotto *Itinerario italiano*, la concezione del mondo che soggiace agli scritti di viaggio, le sue cause e i suoi fini è doveroso, come ricorda Massimo Onofri, concentrarsi su una strada espressiva che è quella che Alvaro ha iniziato a investigare sin dai primi esperimenti narrativi, ossia il tema pervasivo, e di notevole impatto biografico, della Grande Guerra. Nel romanzo *Vent'anni* (1930), scritto contemporaneamente agli articoli di *Itinerario italiano*, è presente una riflessione di taglio saggistico che ci aiuta a capire la *Weltanschauung* di questo filone di produzione. Specifica l'autore:

Se l'Italia avesse dovuto riassumere in una sola esperienza la sua fatica a vivere, non avrebbe potuto inventare di meglio. È lo stato naturale del popolo italiano: allo stesso modo e con la stessa fatica si procurano in qualche regione il pane e l'acqua, con la stessa pazienza rimangono dove la natura ha distrutto ogni cosa. Ricominciamo: enormi e pietosi bambini. Ma il cannone abbruttisce, non rimane che il corpo, è il corpo è abituato a resistere. Hanno inventata una guerra, alla fine, per i contadini e i montanari, per i fabbricatori di case,

per i minatori, i facitori di argini, i costruttori di strade. La guerra è diventata una quintessenza della fatica umana più primitiva¹⁴.

La Grande Guerra, sembra dirci Alvaro, rappresenta un simbolo, e allo stesso tempo un'idea, della reale fatica di vivere che il popolo delle contrade, soprattutto di quelle più svantaggiate, si era trovato a subire quotidianamente; allo stesso modo essa ha contribuito a rendere anche i posti più remoti, come il suo paese natale, parte di una chiamata alle armi collettiva:

Fino a qualche anno fa San Luca, che mi pare il paese non solo delle Calabrie, ma dell'Italia il più vecchio e trascurato che si possa vedere, poteva essere un luogo degno di visita. Lo è ancora, senza strade e senza fontane, ma molte cose sono cambiate: prima di tutto la guerra che lo ha tolto di colpo alla sua vita solitaria e ha fatto sentire l'esistenza d'una nazione e doveri più grandi dei soliti¹⁵.

Alvaro comincia a discutere di questo tema già nelle primissime *Poesie grigioverdi* (1917), soprattutto in quelle in cui si delinea l'immagine del soldato-contadino: è proprio in questi primi scritti che emergono delle costanti caratteristiche dell'arte alvariana, riassumibili nel «forte senso di radicamento nel suo ambiente [e nell'] appartenenza a una terra [...] che non smarrisce, nemmeno nei momenti di più accorata desolazione e di rischio della deriva»¹⁶. Ma facciamo un significativo passo indietro: nel 1922, nel pieno della stagione parigina evocata precedentemente, veniva pubblicato a puntate sulle colonne dello «Spettatore» di Corrado Pavolini *Luomo nel labirinto*, stampato poi in volume nel 1926 dalle Edizioni Alpes di Milano. Si tratta di una tappa decisiva per Alvaro, dove emergono temi che saranno affrontati nell'*Itinerario italiano*, quali lo sradicamento dal paese, l'alienazione prodotta dalla vita moderna e l'emarginazione nella solitudine della città. Come si diceva, dopo essersi

¹⁴ CORRADO ALVARO, *Vent'anni*, Milano, Bompiani, 1953, p. 154.

¹⁵ ID., *Ricordo della Calabria*, in *Lettere parigine e altri scritti*, cit., p. 150.

¹⁶ PASQUALE TUSCANO, *Formazione e vocazione letteraria di Alvaro. Dai versi giovanili del "Fondo Lico" a Poesie grigioverdi*, in *Ripensare Alvaro*, cit., p. 17.

dimesso dalla redazione del «Corriere della Sera», Alvaro aveva lasciato Roma per trasferirsi come corrispondente del «Mondo» di Giovanni Amendola, nella capitale francese, «allora epicentro delle forze più vitali dell'avanguardia letteraria»¹⁷. Lo sperimentalismo dell'*Uomo nel labirinto* è ispirato dal contatto stimolante con questa nuova realtà: narrato in terza persona dal punto di vista del protagonista, Sebastiano Babel, intellettuale meridionale complesso e costantemente indeciso, il romanzo si apre con un risveglio primaverile che produce la consapevolezza di vivere imprigionato in un universo cittadino labirintico, asfissiante e senza via d'uscita, in cui la mappa dei luoghi diventa il correlativo oggettivo di un disorientamento generazionale, così come un fastidio dell'essere in vita, subito evidente fin dalle prime pagine del romanzo:

Un pensiero gli si delineò nella mente confuso dapprima come un rimorso, poi chiaro e grande che offuscava tutti gli altri. Allora balzò dal letto e cominciò a vestirsi con la minuzia di chi abbia pensieri da riordinare o ferite da enumerare. Egli era stato, la vigilia, con una donna. Era appena uscito sulla strada che gli era tornato in mente il pensiero che lo perseguitava quando era irritato, che non aveva mai avuto la forza di mettere in atto e che era il solo segreto della sua vita, il suo rifugio quando scorgeva certe occhiate ironiche delle sue donne, la vendetta contro la sua vita mediocre. Passò mentalmente in rassegna i luoghi dove avrebbe potuto passar la sera e trovò che non conosceva quasi nessuno: fece un giro poi pei caffè guardando a destra e a sinistra; passò davanti alla casa d'un suo amico, un meccanico che era il suo solo ammiratore [...] Rivide in un baleno la stanza da pranzo dell'amico che scorgeva illuminata debolmente sulla facciata incantata della luna, i bambini che piagnucolavano [...] lui muto davanti alla tavola, la moglie con la sua bellezza sfiorita [...] Gli avrebbe sorriso con la tristezza che lui conosceva e gli avrebbe chiesto di sua moglie. La strada era buia e la notte correva come un fiume nero, tra gli argini della luce lunare, verso il quale saltavano i grilli. Gli attraversò la mente il pensiero di sua moglie che a quell'ora forse stava chiudendo le finestre con un brivido dopo aver data un'occhiata alla strada¹⁸.

¹⁷ ALDO MARIA MORACE, *Alvaro ed il racconto lungo*, in «Revista de la Sociedad española de italianistas», II, 2014, pp. 110-118: 111.

¹⁸ CORRADO ALVARO, *Uomo nel labirinto*, in *Il mare*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006, p. 131.

Come si può intuire, il ritratto di Babel è quello di un personaggio inerte e atarassico, poiché sopravvive nell'insignificanza e nell'emarginazione in una città che non è la sua e in una casa in cui non ha altri rapporti che quelli di una «algida e stanca quotidianità»¹⁹ con la moglie Anna, di cui desidera la morte, dal momento che la sua «bellezza sacrificale»²⁰ diventa il simbolo stesso dell'insuccesso esistenziale del marito, il quale riconosce nella sensualità della moglie nient'altro che «un erotismo fine a se stesso che può soddisfarlo solo in termini transitori e secondari»²¹. Babel parte, infine, alla volta del paese natale con May, una sorta di doppio fantasmatico della moglie, ma constatata subito l'impossibilità di instaurare una comunicazione autentica con una donna proveniente da un vago Nord e in un'imprecisata isola eoliana, dove sono giunti per vivere il compimento sperato del *nostos*, Babel – novello Tèseo – la abbandona tra le rovine di una casa logorata dallo zolfo. Il senso di estraneità della donna nei suoi luoghi natali non è che la premessa di un senso di spaesamento che travolge il protagonista, ormai solo in un universo circondato da rovine fisiche e metaforiche perché «in realtà il labirinto non è l'ambiente urbano ma tutta l'esistenza del personaggio»²² e di conseguenza lo smarrimento dei due amanti non genera alcuna seduzione, quanto piuttosto una conferma della fine stessa del desiderio amoroso che anche i luoghi, svuotati di un'aura mitica, contribuiscono a rendere perentoria. Babel si tramuta, come chi ha subito un trauma, in un personaggio afasico e senza più una mappa con cui orientarsi nello spazio, in una creatura alienata che legge morbosamente lettere mai mandate all'amante abbandonata:

Leggeva declamando pateticamente. Gli pareva di non intendere il significato di quello che aveva scritto, rileggeva daccapo scandendo le sillabe. Le parole gli si ripresentavano alla mente scomposte, con la successione inerte

19 ALDO MARIA MORACE, *Alvaro ed il racconto lungo*, cit., p.111.

20 *Ibidem*.

21 WALTER MAURO, *Invito alla lettura di Alvaro*, Milano, Mursia, 1973, p. 79.

22 BRUNO PORCELLI, *Stratificazione di miti e topoi nell'Uomo nel labirinto di Alvaro*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XXXVI, 1-2, pp. 167-178: 176.

Vincenzo Spanò

delle lettere come se fossero tracciate su una lavagna di scuole elementari. Perdevano quasi ogni significato e ne avevano uno che risultava dai suoni delle sillabe assolutamente lontano da quello reale. Era come vedere i cenni d'un muto che si sforzi di parlare²³.

Anche l'auspicato reinserimento nell'universo materno si configura come un fallimento, così come appare manifesta, già nelle pagine del romanzo, la crisi di impotenza e di sfacelo che stava avvolgendo l'Italia nella fase incipiente del fascismo. Ugualmente la guerra, catastrofe distruttiva che costringe i sopravvissuti a una lenta ricostruzione, diventa una delle isotopie principali dell'*Itinerario*. Facciamo nostra a tal proposito la convinzione che sostiene Onofri, ossia che «il viaggio che Alvaro compie lungo tutta la penisola è anche un tentativo di mendicare una ferita ancora troppo recente. Riguardare l'Italia straziata alla scrittura, contrada dopo contrada, nei suoi ritmi festivi e feriali, può forse essere il modo per attestare una guarigione»²⁴. A proposito delle contrade italiane Alvaro dichiarava su «Omnibus» del 24 luglio del 1937 quanto la provincia fosse realmente il serbatoio delle energie primarie del Paese:

La resistenza italiana negli ultimi venticinque anni della sua storia è dovuta al fatto che le generazioni operanti nella vita nazionale vengano dalla provincia, e spesso vi sono da poco immesse dopo lunghe generazioni passate nella vita provinciale. Dal Settanta in poi, abbiamo veduto destarsi, l'una dopo l'altra, regioni che mai prima avevano parlato o che da lungo tempo erano mute. E non è ancora finita. Il fenomeno odierno dell'accentramento minaccia di impoverire le regioni dove si vanno spegnendo alcuni focolari di cultura che avevano un carattere spiccatissimo e preparavano e vagliavano gli uomini. Un'immissione di gente impreparata dalla provincia alla vita urbana può dare a una società certi caratteri antipatici che rischiano di diventare i caratteri della nazione. Il nostro paese non può avere altra civiltà che di intelligenza, qualità, tecnica, individualità, personalità. Il lavoro di incubazione si compie nell'ambiente di provincia.

²³ CORRADO ALVARO, *L'uomo nel labirinto*, cit., p. 191.

²⁴ MASSIMO ONOFRI, *Introduzione a II*, cit. p. 14.

Veniva così riassunta interamente la biografia di Alvaro, meridionale in cerca di radici in una grande città, prima a Milano, poi a Roma, dove si era trasferito dopo un'infanzia serena trascorsa in Calabria e un curriculum scolastico tormentato (viene espulso dal prestigioso collegio di Mondragone a Frascati, dove tra le altre segue le lezioni del greco Lorenzo Rocci, perché sorpreso a leggere testi considerati proibiti come l'*Intermezzo di rime* di D'Annunzio che aveva ricopiato in un quaderno e l'*Inno a Satana* di Carducci), a cui si aggiunge l'esperienza in trincea sul Monte Sei Busi dove era stato ferito e c'è anche la descrizione di quell'«ipogeo metafisico»²⁵ contrassegnato dalla crisi che aveva oppresso il personaggio Babel.

3. Le mappe e i segni: consolidamento di uno sguardo semiotico

In che modo, in *Itinerario italiano*, Alvaro si relaziona con le coordinate spaziali per ricostruire una identità ferita dal trauma scaturito della Grande Guerra, dal quale si preannunciano i fantasmi di un'ideologia distruttrice? Innanzitutto, tramite le memorie dell'infanzia e della fanciullezza: nel capitolo introduttivo, dal titolo *Lacqua*, viene descritta la preoccupazione costante che induce gli abitanti di un luogo a cercare acquedotti e mentre ricorda San Luca come un paese alla ricerca spasmodica di acqua, inseguendo gruppi umani bramosi di scorgere fonti e sorgenti come fossero apparizioni numinose, delinea una mappa dell'«archeologia dei paesi assetati»²⁶. Siamo immediatamente proiettati a immaginare quell'Italia precaria e denutrita, che conquistò con fatica le sue reti idriche e quelle condutture che portarono finalmente nelle case l'acqua corrente: Alvaro ne parla in queste pagine che sembra si portino sempre dietro il ricordo di una «sete atavica»²⁷, di una condizione trasfigurata nel ricordo di un tempo mitico, come vedremo. *L'itinerario* si chiude nuovamente sul punto iniziale, in effetti l'ultimo

²⁵ ALDO MARIA MORACE, *Alvaro ed il racconto lungo*, cit. p. 112.

²⁶ *II*, p. 55.

²⁷ MASSIMO ONOFRI, *Introduzione*, cit., p. 23.

testo, intitolato *Le strade, il tempo*, ritorna nella Calabria di un tempo, quella delle strade percorse a piedi o a dorso di un mulo. Il confronto con il presente suscita l'idea della fine del mondo classico, quando erano possibili le scoperte progressive. Secondo le parole di Alvaro, la facoltà umana di adattarsi andava di pari passo con il cambiamento sociale, il che si traduce in una proiezione di una doppia Italia, passata e futura: da un lato un'Italia che ha conosciuto la miseria, dall'altro un paese percorso «da una speranza di giorni che non si sa»²⁸. Queste due visioni del Paese trovano un punto di congiunzione nella rappresentazione di Roma, che consente di riflettere sui diversi spostamenti di gente e popoli che hanno contribuito a farne una capitale in cui convivono «fatti sociali e psicologici»²⁹ diversi. Lo sguardo di Alvaro è attento a cogliere la ricchezza della natura romana, ma risulta maggiormente suggestionato dalla presenza di ciò che, secondo lo scrittore, sarebbe più corretto definire come «antinatura»: una natura profondamente segnata dal farsi dinamico della storia tale da essere diventata una presenza inscindibile dagli elementi antropici. Le rappresentazioni particolari e determinate degli eventi spaziali si aprono spesso con verità più profonde e universali, non si fermano al recupero di un *ethos* popolare o rusticano, perché i luoghi sono sempre funzionali per Alvaro nella sua ricerca di una sintassi dell'esperienza umana, come succede appunto nelle riflessioni dedicate a Roma. Egli ricorda quanto la sua Roma sia altra cosa rispetto alle città comunali e signorili dove la vita cittadina viene recintata nello spazio controllato e sicuro delle mura urbane; nel caso di Roma, invece, la natura è sì soggetta a rielaborazione e umanizzazione, ma ha conservato ancora intatta la capacità di ricordare ai suoi abitanti di essere degli ospiti, proprio perché in essa si può cogliere

l'intelligenza e la primitività italiane fermate tra due climi, due civiltà, due mondi, due punti cardinali, settentrione e mezzogiorno. Il sud vi si è pietrificato come in un profondo strato geologico, il nord vi si libera dai geli³⁰.

²⁸ *II*, cit., p. 335.

²⁹ *Ivi*, p. 59.

³⁰ *Ivi*, p. 61.

Lo sguardo di Alvaro intuisce quindi come si stia sviluppando lo spirito della capitale e come questo comporti una naturale, e al contempo eccessiva, spinta verso la modernità, che implica la creazione di nuovi agglomerati urbani e anche l'acuirsi di atteggiamenti provinciali che sono tipici delle città di nuova formazione (tra questi nota, per esempio, l'arrivo dalla provincia di automobili placcate d'alluminio o di lacca che ostentano un lusso che in fondo coincide con scarso valore). Ricorda Fulvio Librandi quanto, nell'intero *corpus* di testi alvariani, lo scrittore – che si occupi di scritture giornalistiche o narrative – sia attento al valore delle distanze temporali e spaziali «come fosse[ro] una sorta di bussola che protegge dall'apolidia»³¹ ed è proprio dai cambi di paradigma troppo repentini che l'autore mette in guardia, non per arroccarsi nella strenua difesa di un passato lontano da cui bisogna pur distaccarsi, ma per «preserva[re] un tempo in sé finito, di necessità mitico»³². Lo afferma chiaramente osservando quanto la nuova composizione di Roma abbia tramutato persino alcune attitudini sociali e comportamentali:

Non ho rimpianti per le vecchie cose se non a tempo e a luogo; questa specie di *tabula rasa* che si vede in giro, nelle abitudini delle persone, questo voler essere, voler apparire, a costo di strafare, mi pare il vero fermento della vita dei nostri giorni. Certo, la tradizione, il carattere, la personalità, sono le qualità più preziose del mondo, le più vive, le meglio capaci di irraggiare e fecondare la vita. Spogliarsi di tutto e accettare le novità più croccanti, è proprio un segno d'oggi, indica una capacità di rinnovarsi, è un grandioso fenomeno che a un certo punto dovrà pure tradursi in termini suoi, in un modo d'essere, di vivere, di pensare³³.

Nel corso dell'*Itinerario*, Alvaro sembra ripercorrere il metodo che verrà messo a punto da Carlo Dionisotti, «collegando sottilmente i fatti

31 FULVIO LIBRANDI, *Qui e allora*, cit., p. 140.

32 Ivi, p. 143.

33 *II*, p. 67.

letterari con la geografia»³⁴ e, ugualmente a quanto teorizzerà il critico, sente l'esigenza di delineare «una storia che chiama in causa la necessità di guardare a scenari storici diversificati»³⁵. Così, da un lato la poesia di Leopardi viene presentata come un'estensione del modo di vivere e della socialità dei borghi marchigiani, contrariamente all'arte dannunziana «dagli argomenti popolari e fantastici, tipicamente abruzzesi»³⁶. È illustrata con dovizia di particolari anche la visita alla stanza di Tasso nel convento romano di Sant'Onofrio, in cui Alvaro riflette sulla permanenza sedimentata nell'immaginario delle creature tassiane «cresciute con noi, invecchiate con noi»³⁷. L'interesse del viaggiatore si orienta, poi, verso l'Italia comunale e rinascimentale: vengono infatti descritti i colori di Genova, un luogo che dà «il senso della vecchia città, di piccoli monumenti arcaici imprigionati tra costruzioni del Sette e dell'Ottocento come è raro vedere altrove: la misura antica contenuta nella popolosità e smisuratezza moderne»³⁸; segue una riflessione sul senso della memoria presente a Lucca dove è possibile percepire cosa fu il genio popolare italiano, inteso come continuità e rispetto del susseguirsi dei tempi storici. Lucca può, pertanto, divenire il simbolo di una stagione in cui

la civiltà italiana era [...] l'erede d'ogni cosa che avesse senso umano, aboliva le distanze, differenze, costumi, paesi, era il mondo nuovo che al suo nascere ricordava i drammi dell'umanità, e alla fondazione d'una chiesa non trovava strano ricordare le favole pagane, come un mondo di passioni e di fatti fermi sui quali si ricalcava ogni altro avvenimento: la necessità, infine, d'una discendenza e d'una storia anche nelle passioni dell'uomo³⁹.

34 VISNJA BANDALO, *Il Mediterraneo nelle prose di viaggio di Corrado Alvaro*, in «SRAZ», LII, 2017, pp. 203-213: 209.

35 GIULIO IACOLI, *Gli spazi della letteratura*, cit., p. 417.

36 VISNJA BANDALO, *Il Mediterraneo nelle prose di viaggio di Corrado Alvaro*, cit., p. 209.

37 *II*, p. 80.

38 *Ivi*, p. 156.

39 *Ivi*, p. 158.

Si procede con il resoconto della pratica di estrazione del marmo di Carrara, che permette ad Alvaro di ragionare diffusamente sui processi di antropizzazione che hanno contribuito a plasmare l'organizzazione della provincia italiana rimasta tale attraverso i secoli. Osserva come si siano costruite «le città di pietra», dove la natura si è distesa a tal punto da non riuscire a «vedere un uomo pei campi senza pensare al suo campanile, alla sua torre, alla storia del paese italiano, alla sua civiltà moltiplicata per centinaia di luoghi e genti, di cui è difficile stabilire la gerarchia»⁴⁰; è questa la convinzione che attraversa l'intero itinerario di Alvaro: che alcuni popoli abbiano una predisposizione istintiva all'architettura, cui corrisponde l'impossibilità di livellare dall'alto realtà territoriali peculiari e storicamente differenziate, accomunate però dal permanere nel territorio delle tracce della fatica umana. Lo scrittore ne prende coscienza mentre attraversa il Gargano con la sua «immane opera di muri a secco»⁴¹, simbolo concreto del lavoro degli uomini che diventa paesaggio, tale da rendere la pietra e il muro elementi isotopici al pari dell'acqua e del mare; essi diventano una costante che lo sguardo deve allenarsi a cogliere perché «a un certo punto, l'occhio si abitua a discernere nient'altro che questa immane pazienza»⁴², come nel Monte Sant'Angelo costruito su un masso, i cui rifugi di montagna sono a loro volta edificati come fossero capanne, ma di pietra. Quello alvariano potrebbe essere considerato uno sguardo semiotico che tenta di comprendere i messaggi nei segni inscritti nel paesaggio. Una riflessione di Eugenio Turri risulta appropriata se applicata al *modus videndi* alvariano che è presente nei nostri testi:

certamente molti degli elementi che danno forma al paesaggio non vengono pensati secondo un'intenzionalità comunicativa, anche se non c'è contadino o costruttore che non si ponga la domanda di come l'elemento da lui inserito verrà recepito, se secondo l'intenzione che lo ha mosso, almeno da parte di osservatori appartenenti alla sua stessa società, o in altro modo. Se ritenesse

⁴⁰ Ivi, p. 185.

⁴¹ Ivi, p. 329.

⁴² Ivi, p. 330.

Vincenzo Spanò

di non farsi capire, penserebbe a un suo fallimento come contadino o costruttore. [...] È evidente che l'intenzionalità comunicativa condiziona in maniera decisiva la costruzione del paesaggio non solo in quanto scenografia, ma anche in quanto sistema di segni, cioè di opere o manufatti che «pesano» o meno, in senso ecologico, nell'ambiente naturale⁴³.

Alvaro si sofferma a lungo anche sui segni della civiltà etrusca, che è, secondo lui «la minuta civiltà popolare nella grande civiltà nazionale»⁴⁴ e il prototipo di una civiltà di provincia, «buona per vivere fino a che si è in vita, e per non lasciare nella storia altro attestato che di una operosità giunta al culmine delle aspirazioni»⁴⁵, una civiltà in cui la vita si spende in mezzo alle anfore e ai vasi di terracotta. Il percorso procede lungo la via Emilia, la bassa padana e le città lombarde, luoghi che ricordano la presenza dell'uomo anche nelle architetture; ma è nella riflessione “modernista” che segue la visita di Torino che Alvaro medita sugli elementi delle città che lo sguardo del viaggiatore coglie come epifanie e «riconoscimenti improvvisi»⁴⁶, come se fosse possibile ricordare «attraverso le letture e gli aspetti naturali»⁴⁷ e scorgere l'immagine di un luogo, avendo l'impressione di averlo già conosciuto grazie a uno sguardo innato fatto da quegli «elementi vaganti per cui non esistono frontiere»⁴⁸.

4. L'itinerario come mappa per custodire cronotopie mitiche

Il punto cruciale su cui bisogna concentrarsi – crede Corrado Alvaro – è che il paesaggio lavorato dal contadino attesti già «l'attitudine

⁴³ EUGENIO TURRI, *Il paesaggio degli uomini. La natura, la cultura, la storia*, Bologna, Zanichelli, 2003, p. 223.

⁴⁴ *Ibidem.*, p. 91.

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ *Ivi*, p. 212.

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ *Ibidem.*

italiana alle arti»⁴⁹, pertanto la forza dell'Italia risiede nella capacità di conservare, nei limiti di un tessuto urbano in espansione, qualità, tecniche e individualità che rappresentano il patrimonio posseduto da ogni emigrante; in caso contrario, la rovina della nazione si produce quando ogni legame con la terra d'origine viene scisso, sradicato. A questo si lega il problema della, seppur ancor nascente, formazione di una società di massa, tanto che secondo Onofri Alvaro avrebbe ravvisato – già nei contadini anni Trenta – la stessa problematica che tormenterà successivamente Pier Paolo Pasolini (e, potremmo aggiungere, anche Carlo Levi e Leonardo Sciascia) la cui genesi deve essere rintracciata proprio in tale riflessione sugli spazi e sul loro cambiamento, così come nell'impatto che essi esercitano sui testi e sull'immaginario. L'idillio, comunque, è ben lontano dall'essere serenamente vissuto, perché la nostalgia non lascia mai spazio ad elogi campagnoli, non cede al mito primigenio del buon selvaggio, così come non si piega alla retorica celebrativa degli «aratri che tracciano il solco e delle spade che lo difendono»⁵⁰. È una civiltà che scompare, ci dice Alvaro, ma non c'è solo da sconfortarsi per tale sparizione. Bisogna riconoscere la velocità del progresso, che non deve essere stigmatizzato, perché è capace di far accorciare le distanze e superare «secolari privazioni [e] condizioni di miseria»⁵¹ e consente, inevitabilmente, di pensare al tempo come a qualcosa di relativo, capace di intaccare *forcément* una parte di mistero che vigeva nel vecchio mondo:

Già sui miei monti gli uomini non credono più alle favole, già prendono confidenza con le macchine e senza stupore; ed è mirabile questa facoltà umana di adattarsi: ogni fatto primitivo è lungi da uomini che hanno vissuto una vita primitiva, quasi che ieri avessimo tutti fatto un sogno e oggi ci troviamo adulti, svegli. In pochi mesi, per venti chilometri di strada, è crollato un secolo⁵².

⁴⁹ Ivi, p. 146.

⁵⁰ MASSIMO ONOFRI, *Introduzione*, cit., p.18.

⁵¹ VITO TETI, *Nel crepuscolo di un mondo. Alvaro, Roth, Pasolini*, in *Ripensare Alvaro*, cit., p. 290.

⁵² *II*, p. 376.

Il compito del viaggiatore è anche quello di evidenziare l'insieme dei tratti ambivalenti che la modernità ha iniziato a normalizzare, primo fra tutti l'accumulo sfrenato di capitale che deturpa i luoghi:

[...] la larghezza cautelosa del popolo, col rispetto che ha il popolo per le cose necessarie alla vita, che da questo rispetto escono quasi consacrate e che sono il segreto della vita antica popolare, il più aperto contrasto con lo sfascio di merci della civiltà moderna⁵³.

o l'alienazione prodotta da ritmi di lavoro snaturati, come quelli cui sono soggetti i pescatori dell'Argentario, con i quali vive un'avventura dai toni epici:

un pescatore ha un minimo di paga sulle dieci lire, e poi cinque lire per ogni tonnellata di pesce che si riesce a tirare a bordo. Il capopesca il doppio. Mi trovo nel mezzo della più semplice espressione della vita moderna: l'ansia del lavoro quotidiano, che termina ogni ventiquattr'ore e si rinnova per altre ventiquattr'ore: l'ansia di domani, dei lavori, e delle opere che vanno terminati in un breve giro di ore⁵⁴.

così come il degrado dei luoghi depositari della memoria storica italiana, come può essere una villa dei Gonzaga ricca di pareti decorate con episodi mitologici, che al momento della visita di Alvaro si trova sfigurata e in completo abbandono:

bisogna dire che è una delle più strane avventure entrare in una sala ricca e grandiosa dal cui soffitto pendono, tra i putti che gonfiano le gote su un fondo nubiloso raffigurando i venti, i fili nudi delle lampade elettriche e i piattini di smalto, mentre sulle sedie impagliate i contadini leggono il giornale. [...] starci come ospiti decaduti no. Tutto questo fa freddo e tristezza⁵⁵.

⁵³ Ivi, p. 105.

⁵⁴ Ivi, pp.120-21.

⁵⁵ Ivi, p. 232.

I quadranti della mappa di Alvaro possono essere definiti il frutto dell'indagine di uno sguardo attento a salvaguardare cronotopi dai connotati mitici da controbilanciare al «sentimento della fine di un mondo»⁵⁶. In numerose occasioni nel corso dell'*Itinerario* è come se Alvaro andasse alla ricerca di una temporalità primigenia che trascende le contingenze del momento e richiama una dimensione universale dell'uomo, che proprio nella tradizione popolare della provincia italiana lo scrittore sente ancora vitale: dove è presente il rispetto per l'acqua, ecco che permane anche la memoria che collima con il ricordo di un'antica comparsa dei «tempi della sete improvvisa e inesauribile»⁵⁷, in cui «l'uomo è tutto un groviglio di radici assetate»⁵⁸. A ciò si lega la tutela del sentimento del sacro che può contribuire ad attenuare l'omologazione progressiva della vita moderna e a far riflettere sul tempo aurorale degli inizi, che può non smarrirsi neanche nel caos tentacolare delle superfici urbane: a Roma, per esempio, non è difficile ritrovare «il senso di molte immagini sacre negli angoli bui e tristi della città, fatto di cui un moderno difficilmente si rende conto»⁵⁹. Come ricorda Librandi, il tempo del mito e del presente a-storico si profilano come «il tempo che regola una determinata esperienza che Alvaro fa dei luoghi della propria memoria»⁶⁰, così che l'andatura documentaristica dell'*Itinerario* consente – tra le tante esperienze narrate – di riportare sulla pagina, dopo la visita delle Marche, l'esperienza numinosa dei luoghi leopardiani in cui

suonano le campane a vespro, le strade si riempiono di gente del contado; e lo stesso Leopardi, che si domanda che sia la vita, il creato, e Dio, segna in calce ai suoi scritti la data ricordando il giorno, come un contadino dei suoi luoghi: “29 marzo, venerdì dell'Addolorata”⁶¹.

⁵⁶ VITO TETI, *Nel crepuscolo di un mondo. Alvaro, Roth, Pasolini*, cit., p. 284.

⁵⁷ *II*, p. 54.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ivi*, p. 76.

⁶⁰ FULVIO LIBRANDI, *Qui e allora*, cit., p. 139.

⁶¹ *II*, p. 292.

Vincenzo Spanò

il che è messo in rapporto, qualche pagina più avanti, con ciò che osserva in Abruzzo, dove l'esperienza mistica descritta attribuisce alla sua scrittura una conferma del fondo antropologico volto a investigare quanto viene interiorizzato dalla cultura-ambiente. Nel caso specifico, Alvaro riflette sull'origine arcana del misticismo:

non immagino neppure una mistica abruzzese, quella mistica che pure tra i popoli più realistici della terra, come i vecchi toscani, introduce un grano di pazzia; la pazzia dei toccati da Dio. E strascinare la lingua sul pavimento dei santuari, coronarsi di serpenti, non è misticismo. Sono terribili scongiuri per placare l'ignoto che è intorno all'uomo⁶².

Quello osservato, con rigore etnografico, è un mondo lontano e distante che i racconti e le storie contribuiscono a rendere potentemente misterioso, per il fatto che i luoghi sacri hanno la facoltà di costituire attorno a sé «una zona di lontananza»⁶³ capace di schiudere al visitatore una dimensione che rende il paesaggio stesso una memoria parlante: è quanto accade a Corrado Alvaro esplorando l'antro della Sibilla cumana con l'aiuto di due traghettatori che lo caricano sulle spalle per passare il fiume ctonio e mostrargli il luogo dove venivano dati i responsi dell'indovina. Si tratta di un'esperienza iniziatica per lo scrittore-viaggiatore la cui considerazione finale («mi parve tutto grande e breve nello stesso tempo, una misura difficile, la misura delle favole e della vita antica»⁶⁴) avvalorata la testimonianza di quanto vissuto, circoscrivendola all'interno di un processo mitico-rituale «interiorizzat[o] sotto forma di modelli narrativi»⁶⁵. Nelle pagine conclusive dell'*Itinerario*, Alvaro riconosce un equilibrio armonico e precario nei ritmi di lavoro che si conciliano con i tempi della natura:

⁶² Ivi, p. 297.

⁶³ Ivi, p. 98.

⁶⁴ Ivi, p.102.

⁶⁵ MASSIMO BONAFIN, *Antropologia e letteratura*, nell'opera collettiva *Percorsi di teoria e comparatistica letteraria*, cit., p. 378.

Se non si conosce all'alba il passare a frotte delle persone che vanno a spigolare, di quelle che vanno lungo i lidi a raccogliere i frutti di mare, dei mietitori che partono lontano, non si sa come, di questo mese, la terra sia divenuta grande e avventurosa. [...] Ed è pure questo il tempo per coricarsi sulla terra: ricco o povero, potente o debole, questo è il tempo per l'uomo di riprendere contatto con le forze della terra, tornarla ad amare come l'amano i ragazzi, dormirci sopra, risentire il suo antico odore, avvertire come sale in noi la sua forza tranquilla in cui giacciono i minerali e le acque, i semi e le radici, e il millenario lavoro umano⁶⁶.

Ma ribadisce, nondimeno, quali siano le conseguenze della apparente scomparsa delle favole antiche nella vita moderna riflettendo sulla riduzione delle distanze intesa come cambio di prospettiva epocale e su quanto tali favole abbiano avuto un potere demiurgico nel delineare sia il concetto di spazio sia un «tempo lungo e pieno di meandri»⁶⁷; in altre parole, Alvaro – anticipando alcuni nodi focali che troveranno compiutezza negli scritti successivi – conclude con una considerazione sulla capacità mitopoietica infusa dai luoghi che, in un'ideale cartografia, possono ancora fungere da modelli di riferimento per gli uomini in transito della sua era, così come lo erano stati per i suoi predecessori:

che cos'erano gli antri, i boschi, i mondi sotterranei, se non i luoghi intravisti nei faticosi cammini a piedi o sul dorso degli animali? Il mezzo di cui gli uomini si servivano, di cui mi sono servito anche io per metà della mia vita, ingigantiva il paesaggio, dava una conoscenza più stretta e insieme più misteriosa con le cose; dove erano accaduti incidenti di viaggio, dove era caduto un fulmine, dove una mandria era stata sorpresa dalla bufera, dove una creatura era stata travolta dai torrenti, dove il torrente aveva invaso un campo, era pieno quel breve spazio di straordinarie avventure⁶⁸.

⁶⁶ *II*, p. 366.

⁶⁷ *Ivi*, p. 378.

⁶⁸ *Ivi*, p. 376.

Vincenzo Spanò

Riassunto Il presente contributo si propone di riflettere sull'idea di mappa attraverso alcuni scritti di Corrado Alvaro contenuti nella raccolta *Itinerario italiano* (1933). Si cercherà di evidenziare l'importanza della postura transnazionale dello scrittore, il suo tentativo di consolidare uno sguardo semiotico attraverso una mappa di luoghi segnati dal trauma della Grande Guerra, così come la volontà di tutelare, attraverso i luoghi, un tempo mitologico dell'esistenza.

Abstract This intervention intends to investigate the idea of the map through Corrado Alvaro's *Itinerario italiano* (1933). We shall first focus on the importance of Alvaro's transnational position; this will lead to explore his attempt to enhance a semiotic perspective thanks to a map of places marked by traumatic transformations following the Great War as well as his intuition to preserve a mythological dimension of existence.

Ripercorrere la poetica di Libero de Libero: *Le odi* come mappa del vissuto autoriale

Elisa Caporiccio e Ugo Conti¹

1. Introduzione

Ripercorrendo le pagine delle prime opere in versi di Libero de Libero, da *Solstizio* (1934) a *Testa* (1940), emerge con sintomatica evidenza la presenza di un gruppo di poesie raccolte sotto la dicitura di “ode”. Solamente nel 1946, tali componimenti saranno rimaneggiati e riuniti per la prima volta all’interno di una sezione organica de *Il libro del forestiero*; a distanza di quasi trent’anni, infine, le medesime odi verranno riproposte in quel «quadro definitivo della poesia» che de Libero «considera autenticamente sua»², rappresentato dal volume *Scempio e lusinga* (1972). La particolare vicenda editoriale e filologica che interessa questa “serie poetica” è di per sé altamente indicativa della cura e del rilievo che de Libero a essa riserva. La scelta di privilegiare tali componimenti è dunque motivata e giustificata dalla loro esemplarità all’interno del *corpus* dell’autore: una lettura attenta e ravvicinata de *Le odi*, infatti, consente di tracciare una “mappa” emblematica del vissuto del

- ¹ Pur nella comune elaborazione del saggio, sono da attribuirsi specificamente al dott. Ugo Conti il paragrafo 1. *Introduzione* e il paragrafo 2. *Storia editoriale e varianti de «Le odi» di Libero de Libero* (pp. 1-8); alla dott.ssa Elisa Caporiccio si deve attribuire, invece, il paragrafo 3. *Mappe, emblemi, visioni: tra «Le odi» e «Borrador»* (pp. 9-15).
- ² ANNA MARIA SCARPATI, *De Libero, una vita scomoda*, in LIBERO DE LIBERO, *Le Poesie*, a cura di Anna Maria Scarpati e Valentina Notarberardino, Bulzoni Editore, Roma, 2011, pp. 307-313: 313.

poeta, racchiudendo le tappe fondamentali del percorso biografico e letterario di una figura del Novecento italiano non ancora debitamente approfondita. Leggendo le dieci odi deliberiane, si entra in contatto diretto con quel nesso fra autobiografia e spazio costantemente professato dall'autore ciociaro.

Il presente contributo si propone, pertanto, di ripercorrere ed esaminare le vicende editoriali che hanno portato *Le odi* ad assumere il loro finale assetto unitario, attraverso l'analisi di alcuni casi esemplari del lavoro di rimaneggiamento sul testo da parte di de Libero; contestualmente, all'approccio filologico sarà affiancato un commento puntuale degli elementi paesaggistici che ricorrono, con valenza emblematica, all'interno dei testi, sottolineando la forte aderenza della poetica deliberiana a un determinato contesto geografico e culturale: «l'ancora sta dentro la terra», afferma l'autore, riferendosi alla propria esistenza, in un verso di *Autobiografia*³. L'impiego di tale duplice approccio converge nel riconoscimento della centralità del gruppo de *Le odi*, evidente tanto dai rilievi filologici quanto dall'esame ravvicinato dei principali luoghi testuali. In ultima analisi, lo studio persegue l'obiettivo di isolare, nell'ampia produzione in versi di de Libero, un "nucleo poetico" che si qualifica, a pieno titolo, come mappa dei luoghi e dei temi più cari all'autore di origine fondana.

2. Storia editoriale e varianti de «Le odi» di Libero de Libero

A dispetto di alcuni momenti di scarsa fortuna critica, nel corso degli ultimi due decenni si è potuto assistere alla pubblicazione di alcuni fondamentali contributi per lo studio dell'opera di de Libero; dalle due monografie di Giuseppe Lupo e Gerardo Salvadori del 2002, alla «riproposta integrale delle poesie che de Libero ritenne di stampare e consegnò alle sue raccolte», pubblicata nel 2011, con cui oggi si può finalmente riapprezzare la quasi interezza della produzione in versi

3 LIBERO DE LIBERO, *Le Poesie*, cit., p. 263.

del nostro autore e della cui importanza si avrà modo di parlare nelle prossime pagine⁴.

La centralità della figura di de Libero nel panorama della letteratura italiana degli anni '30 è già stata debitamente messa in evidenza in più di un'occasione. Tra le voci più autorevoli al riguardo, varrà almeno la pena di ricordare la pubblicazione, fortemente sostenuta e incoraggiata da Giuseppe Ungaretti, dell'opera poetica d'esordio, *Solstizio*, che nel 1934 (e, per una seconda edizione, nel 1936) esce per i Quaderni di Novissima, che, non a caso, l'anno precedente avevano ospitato anche *Sentimento del Tempo*⁵. Accanto a quello di Ungaretti, è importante accennare almeno al giudizio che Gianfranco Contini offre nella sua *Letteratura dell'Italia unita* del 1971, in cui, giustamente, de Libero viene collocato fra i «migliori rappresentanti non, come generalmente si assume, del cosiddetto ermetismo, ma di un vero e proprio surrealismo italiano»⁶. Continuando a leggere le brevi righe che Contini dedica al nostro autore, inoltre, ci si imbatte in un altro dettaglio fondamentale per inquadrare la poetica di de Libero, quando il critico ravvisa nei testi deliberiani la presenza di «un io compiaciuto e selvaggio, incorniciato d'un'Italia arcaicissima»⁷. Tutti aspetti che, infatti, emergono con estrema insistenza nella produzione di de Libero, sia in prosa sia in versi.

Nel presente saggio, per lo spazio che ci è concesso, si è voluto porre maggiormente l'attenzione su un gruppo di testi, per l'esattezza dieci, accomunati dall'impiego della medesima forma strofica e scritti nell'arco di cinque anni, ma riuniti e pubblicati insieme solo molto più tardi: *Le odi*,

4 Ivi, p. 7. Per quanto riguarda le monografie di Lupo e Salvadori, cfr. GIUSEPPE LUPO, *Poesia come pittura. De Libero e la cultura romana (1930-1940)*, Milano, Vita e Pensiero, 2002, e GERARDO SALVADORI, *Libero de Libero. Memoria e scrittura*, Napoli, Loffredo, 2002.

5 LIBERO DE LIBERO, *Solstizio*, Roma, Quaderni di Novissima, 1934. L'opera è stata riedita, ormai da quasi venti anni, nella collana *La biblioteca ritrovata* delle Edizioni San Marco dei Giustiniani, per cui cfr. ID., *Solstizio*, a cura di Giuseppe Lupo, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2005.

6 GIANFRANCO CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita, 1861-1968*, Milano, BUR, 1971, p. 914.

7 *Ibidem*.

composte, come rivela lo stesso de Libero, tra il 1931 e il 1936. Così si legge nella *Nota* posta in conclusione a *Il libro del forestiero*, la prima grande raccolta delle proprie poesie che de Libero pubblica nel 1945 nelle Nuove Edizioni italiane e, in una seconda edizione, l'anno successivo per Mondadori:

«*Le Odi*», di cui apparvero le prime sei in «*Solstizio*», una in «*Proverbi*» e tre in «*Testa*», sono qui raggruppate nell'ordine in cui furono scritte, dal 1931 al 1936. La prima, dedicata alla pianura (*Accaduto è il tempo delle vigne*), fu stampata nell'*Italia letteraria* del gennaio 1933, e così la seconda, la terza e la quarta, lo stesso anno, nello stesso giornale⁸.

Dunque, le prime sei odi (rispettivamente dedicate “alla pianura”, “all’inverno”, “all’estate”, “al sonno”, “al mare” e “all’insonnia”) appaiono già nell’opera poetica d’esordio di de Libero, dopo l’iniziale pubblicazione in rivista⁹; la settima ode (“all’altro sonno”), invece, viene stampata nella seconda raccolta, *Proverbi*, pubblicata nel 1937 nelle Edizioni della Cometa, con il semplice titolo di *Ode*; le ultime tre (“alla montagna”, “all’infanzia” e “a chi nasce”), infine, compaiono in *Testa*, terza raccolta deliberiana data alle stampe nel 1938, sempre nelle Edizioni della Cometa, dove i testi sono pubblicati senza la numerazione o, come nel caso dell’ottava, intitolata *Sermone alla montagna*, senza nemmeno la definizione esplicita di “ode”¹⁰.

È già a partire da *Il libro del forestiero*, dunque, che *Le odi* di Libero de Libero iniziano ad assumere una significativa autonomia all’interno della produzione in versi del poeta fondano, venendo a costituirsi in una sezione a sé stante, affiancata alle altre (*Solstizio*, *Proverbi*, *Testa*, *Eclisse*) che contengono, parzialmente o interamente, singole raccolte già pub-

8 LIBERO DE LIBERO, *Il libro del forestiero*, Milano, Mondadori, 1946, p. 180 (1 ed., Roma, Nuove Edizioni italiane, 1945). La *Nota* è presente solamente nell’edizione Mondadori del 1946.

9 L’indice di *Solstizio*, infatti, comprende quattro sezioni: *Solstizio*, *Le Odi*, *Memoria* ed *Eclisse*.

10 Per le ultime due opere citate si vedano rispettivamente LIBERO DE LIBERO, *Proverbi*, Roma, Edizioni della Cometa, 1937 e ID., *Testa*, Roma, Edizioni della Cometa, 1938.

blicate dall'autore (oltre alla sezione intitolata *Il libro del forestiero*). La stessa scelta viene rinnovata anche con *Scempio e lusinga* del 1972, anno in cui de Libero raccoglie e pubblica nuovamente i versi di una buona parte della sua produzione poetica, che va nello specifico dal 1930 al 1956, riservando anche in questa occasione una sezione autonoma per *Le odi*¹¹.

Ripercorrendo la storia editoriale di questi dieci componimenti emerge con evidenza la cura che già traspare in alcuni dettagli testuali che sottolineano la loro coerenza interna e la loro sottesa unitarietà; è il caso, ad esempio, dei molti rimandi intratestuali che popolano questi versi, dove spesso nella conclusione di un componimento è anticipato il titolo e il tema della successiva ode; il richiamo più evidente è già negli ultimi versi dell'*Ode prima: alla pianura*, che termina con la parola «inverno» e prepara, dunque, l'inizio dell'*Ode seconda: all'inverno*¹². A questi giochi interni si aggiungono molteplici richiami che, come si avrà modo di vedere nel prossimo paragrafo, si riscontrano tra *Le odi* e la produzione diaristica di de Libero.

In ragione di tali evidenze, legate al dato testuale e alle sue vicende editoriali, sembra legittima una lettura tesa a inquadrare *Le odi* come testo chiave nella poetica del primo de Libero. L'attenzione verso quella che appare come una vera e propria "serie poetica" sembra giustificata, inoltre, anche dalla presenza, riscontrabile nel confronto delle diverse raccolte in cui vengono pubblicate di volta in volta le odi, di numerose e considerevoli varianti. All'operazione di rimaneggiamento de Libero allude già nella sovracitata *Nota a Il libro del forestiero*:

Mi sono limitato a qualche variante opportuna e a certi lievi ritocchi per ragioni non soltanto formali. Le tentazioni erano ben altre, e i pentimenti indicibili¹³.

¹¹ ID., *Scempio e lusinga*, Milano, Mondadori, 1972.

¹² Cfr. ID., *Le Poesie*, cit., p. 230. Per quanto riguarda gli altri richiami testuali fra ode e ode, varrà almeno la pena di accennare al «sonno» del verso 30 dell'*Ode terza* e ai «flutti» e al «naufragio» dei versi 25 e 29 dell'*Ode quarta*, per cui cfr. *ivi*, p. 232.

¹³ ID., *Il libro del forestiero*, cit., p. 181.

La dichiarazione dell'autore, tuttavia, non basta a rendere pienamente conto del notevole lavoro di revisione metrico-stilistica, formale e talvolta semantica, cui viene sottoposto il testo poetico nelle sue diverse fasi compositive, soprattutto per quanto riguarda la terza, elaborata successivamente alla stesura di tale *Nota*. Naturalmente, non sono solamente *Le odi* a subire questa intensa riscrittura, come lascia intravedere anche una prima sistemazione proposta da Valentina Notarberardino in occasione della già citata riedizione dell'opera in versi del poeta fondano¹⁴; tuttavia, ai fini della nostra trattazione, risulta nondimeno interessante un esame più approfondito di alcune di queste varianti. Un commento puntuale di tali modifiche testuali, purtroppo assente anche nella sistemazione appena citata, può infatti suscitare molte utili riflessioni sulla poesia e sul modo di lavorare di Libero de Libero. Si propongono, dunque, alcune rapide e necessariamente preliminari osservazioni tra i tanti casi degni d'interesse¹⁵.

Un primo esempio della direzione verso cui si rivolge il rimaneggiamento deliberiano è quello dei versi 9-16 dell'*Ode quinta: al mare*, di cui si tratterà, più approfonditamente, anche nel successivo paragrafo. In questa strofa, infatti, emerge una delle operazioni più immediatamente evidenti dell'intervento di Libero de Libero sul testo delle odi che vanno dalla seconda alla sesta, ovvero la sistematica espunzione di due versi, che, in ogni strofa, riduce il numero dei versi da dieci a otto¹⁶:

14 VALENTINA NOTARBERARDINO, *Le poesie: varianti, rilievi stratigrafici*, in LIBERO DE LIBERO, *Le Poesie*, cit., pp. 281-306.

15 Nelle citazioni delle diverse varianti de *Le odi* si riportano in alto i titoli delle opere da cui sono tratti i versi, utilizzando le seguenti sigle: S (*Solstizio*), P (*Proverbi*), T (*Testa*), LF (*Il libro del forestiero*) e, infine, SL (*Scempio e lusinga*); i versi, dunque, sono tratti rispettivamente dalle già citate edizioni di *Solstizio* a cura di Giuseppe Lupo, dalle uniche edizioni esistenti di *Proverbi* e *Testa*, dall'edizione Mondadori de *Il libro del forestiero* e dalla riedizione di *Scempio e lusinga* in LIBERO DE LIBERO, *Le Poesie*, cit., pp. 135-277. Per permettere al lettore di individuare agilmente le differenze fra i brani proposti, si è scelto di segnalare ogni variante attraverso l'uso del corsivo.

16 ID., *Solstizio*, cit., p. 57; ID., *Il libro del forestiero*, cit., p. 38; ID., *Le Poesie*, cit., p. 233.

Ripercorrere la poetica di Libero de Libero

S	LF	SL
Ai cavalli di spuma modula estrosi prati il sole frantumato sulla sabbia: nel silenzio d'arsi ulivi s'attorce un altro giorno. Per la lenta pianura che s'impetra in luce la spugna fa d'echi una siepe: è nell'estuario il tempo forma perplessa del mare.	Ai cavalli di spuma modula estrosi prati il sole frantumato sulla sabbia e nel silenzio d'arsi ulivi s'attorce un altro giorno, – – la spugna fa d'echi una siepe: è nell'estuario il tempo forma perplessa del mare.	Ai cavalli di spuma modula estrosi prati il sole frantumato <i>nella</i> sabbia: e <i>al</i> silenzio di arsi ulivi s'attorce un altro giorno, – – la spugna fa d'echi una siepe: è nell'estuario il tempo forma perplessa del mare.

In questo specifico caso, oltre alla rimozione di una coppia di versi, non si può che segnalare qualche lieve ritocco formale, come al verso 12 dove si nota l'aggiunta di una congiunzione e l'eliminazione, praticamente sistematica nel passaggio da *Il libro del forestiero* a *Scempio e lusinga*, dell'elisione, ma anche la modifica delle preposizioni *sulla* e *nel* in *nella* e *al* ai versi 12 e 13. Come accennato, però, il rimaneggiamento di de Libero risulta spesso più invasivo, come dimostrano anche i versi 17-24 dell'*Ode seconda: all'inverno*¹⁷:

S	LF	SL
Ogni privilegio mi nega il giorno. Talora come un presagio mi tortura delle nubi lo stormo sulla pianura indeciso. E mi lusinga la notte a me venuta con sorde foglie e lente, e viaggio mi conviene nella selva natale.	Ogni privilegio mi nega <i>il giorno</i> <i>e come un presagio talora</i> <i>lo stormo delle nubi mi tortura</i> – <i>indeciso nella pianura.</i> E mi lusinga la notte a me venuta con sorde foglie e lente, se viaggio <i>nella selva natale.</i> –	Ogni privilegio mi nega il giorno o come un presagio talora <i>delle nubi lo stormo</i> mi tortura – indeciso <i>sulla</i> pianura. E mi lusinga un tenero buio nel suo cerchio di sorde foglie e lente, <i>nevoso è il muro che mi chiude.</i> –

È già chiara qui la diversa natura degli interventi autoriali che contraddistingue la versione de *Il libro del forestiero* dall'ultima di *Scempio e*

¹⁷ ID., *Solstizio*, cit., pp. 51-52; ID., *Il libro del forestiero*, cit., pp. 32-33; ID., *Le Poesie*, cit., pp. 230-231.

lusinga. Nel *Libro*, infatti, si nota la tendenza a mantenere inalterata la sostanza del testo originale, che viene ritoccato soprattutto per quanto riguarda la forma dei versi, i quali, in questo caso, vengono riorganizzati e fusi tra di loro per diventare più lunghi o per assumere, come nel caso dei versi 17 e 19, la misura di un endecasillabo. I «pentimenti indicibili» nelle modifiche testuali che de Libero menziona nella *Nota* del 1946 vengono superati in *Scempio e lusinga*, dove è generalmente evidente un tipo di intervento più profondo e coraggioso, come al verso 24, che introduce nuovi elementi sconosciuti alle precedenti stesure.

L'impegno dell'autore in questa direzione è ancor più chiaro nei casi in cui la prima revisione de *Il libro del forestiero* non innova in maniera particolarmente rilevante rispetto al testo di partenza¹⁸:

S	LF	SL
Di questo tempo ragiono e m'adiro a furia di vene: almeno alla notte rapire il suo miele	Di questo tempo ragiono e m'adiro a furia di vene. – –	Di <i>altri tempi</i> ragiono e mi adira <i>una</i> furia di vene, – –
E di commiato fosse la mano che m'accoglie esangue nel suo funesto errore, se più cauta d'ala alla finestra è l'alba un profilo del gallo.	<i>Ma</i> di commiato fosse la mano che m'accoglie esangue nel suo <i>cocente</i> errore, se più cauta d'ala alla finestra è l'alba un profilo del gallo.	e di commiato fosse la mano che <i>esangue me</i> trascina <i>per campi di ortica</i> , <i>una melma mi risucchia</i> <i>in un groviglio di anguille</i> , <i>l'alba è domanda inascoltata.</i>

Sono questi i versi 25-32 dell'*Ode sesta: all'insonnia*, dove risaltano bene le differenze che separano il testo del 1946 da quello del 1972; infatti, se nella versione de *Il libro del forestiero* possiamo notare solamente il cambio di congiunzione, da *e* a *ma*, nel verso 27 e dell'aggettivo, da *funesto* a *cocente*, al verso 29, nella stesura di *Scempio e lusinga* abbiamo una serie ben più nutrita di varianti, che culmina nella totale riscrittura dei versi 28-32, dove dal testo originale viene mantenuto solamente il rimando all'*alba*. Questo passo è interessante, inoltre, perché mostra un'altra tendenza del lavoro di rimaneggiamento di de Libero, ovvero il recupero in *Scempio e lusinga* di una prima versione del testo che era stata modificata o elimi-

¹⁸ ID., *Solstizio*, cit., p. 60; ID., *Il libro del forestiero*, cit., p. 41; ID., *Le Poesie*, cit., p. 234.

nata ne *Il libro del forestiero*; nel nostro esempio si tratta del banale recupero della congiunzione *e* al verso 27, ma in più di un'occasione vengono restaurate alcune soluzioni formali o, addirittura, interi versi cancellati.

Un esempio della ripresa di soluzioni formali da *Solstizio* è ai versi 16 e 23 dell'*Ode quarta: al sonno*, di cui si riporta l'intera terza strofa¹⁹:

S	LF	SL
Ma il corpo mio continua nell'errore del sangue a farsi male: e il sonno fioriture desta in lui, come alla bestia caduta nuovi pascoli finge. Nel mio calore me chiuso sorprende l'ira del gallo, alba adulata dal tuo stesso sguardo.	Ma il <i>mio</i> corpo continua nell'errore del sangue a farsi male, e <i>poi la bestia</i> – – <i>pascoli nuovi gli</i> finge. Nel mio calore me chiuso sorprende l'ira del gallo, <i>alba</i> adulata dal tuo stesso sguardo.	<i>Continua un pensiero errante nel sangue a farsi male e la bestia</i> – – <i>nuovi pascoli</i> gli finge. Nel mio calore <i>me remoto</i> sorprende l'ira del gallo, <i>o alba</i> adulata dal tuo <i>solo</i> sguardo.

In questi versi, infatti, de Libero riprende l'originale sequenza aggettivo-sostantivo in *nuovi pascoli*, oltre che la posizione di *alba* sulla fine del penultimo verso della strofa, creando così un settenario al verso 23 e facendo venir meno l'endecasillabo che si legge al verso 24 della versione de *Il libro del forestiero*. Nella stessa direzione pare muoversi la variante ai versi 23-24 dell'*Ode settima: all'altro sonno*, dove si legge²⁰:

P	LF	SL
Alzi un muro dentro di me per celarmi agli occhi il prato, un tronco scavi nel mio orto e allevi ovunque io passi un popolo di formiche. E poi, col mio sonno bevuto, all'esilio m'abbandoni del letto con un pugno di piume.	Alzi un muro dentro di me per celarmi agli occhi il prato, <i>nel mio orto scavi un tronco</i> <i>e bruci</i> ovunque io passi un popolo di formiche. E poi col mio sonno bevuto all'esilio <i>del letto</i> m'abbandoni <i>con un pugno di piume</i> .	Alzi un muro <i>denso di spine</i> per celarmi agli occhi il prato, nel mio orto scavi un tronco e allevi ovunque io <i>passo</i> un popolo di formiche, <i>poi</i> col mio sonno bevuto al <i>delirio mi</i> abbandoni del letto con un pugno di piume.

¹⁹ ID., *Solstizio*, cit., p. 56; ID., *Il libro del forestiero*, cit., pp. 36-37; ID., *Le Poesie*, cit., p. 232.

²⁰ ID., *Proverbi*, cit., p. 32; ID., *Il libro del forestiero*, cit., pp. 42-43; ID., *Le Poesie*, cit., p. 235.

Pur nell'introduzione della variante *delirio* per *esilio* e nell'eliminazione, già sottolineata, dell'elisione, è evidente la ripresa della sistemazione del sintagma *del letto* che in *Scempio e lusinga* viene ricollocato nell'incipit del verso, come nell'originale versione da *Testa*. Si noterà qui che, così facendo, vengono meno l'endecasillabo e il settenario che si possono invece leggere ai versi 23 e 24 de *Il libro del forestiero*; sarebbe, infatti, interessante indagare in maniera più sistematica e approfondita il dato metrico-ritmico che si cela dietro le numerose varianti deliberiane, poiché, come si è occasionalmente fatto notare anche in questa rapida disamina, pur nel ristretto numero di versi de *Le odi*, non sono pochi i casi in cui il punto di vista metrico-ritmico può rivelarsi di un certo interesse per far luce su aspetti meno indagati della poesia di de Libero.

A tal proposito, anche per quanto riguarda il già annunciato caso di recupero di un intero verso, possiamo notare il restauro di un settenario. Il riferimento è all'*Ode quinta: al mare*, dove da *Solstizio* viene ripreso l'originale *pietosa d'altro viaggio*, nel verso 27 della versione di *Scempio e lusinga*, accanto al verso 26 che viene qui ad assumere una misura endecasillabica inesistente nel verso corrispondente in *Solstizio*²¹:

S	LF	SL
S'annuncia la notte marina in un fiato di selve, e già l'inganno degli astri a una riva m'induce pietosa d'altro viaggio.	M'annuncia la notte marina il fiato delle selve, e già l'inganno – degli astri a una riva m'induce. –	Annuncia la notte un fiato di astri e l'inganno comincia d'una riva – – pietosa d'altro viaggio.
S'avventa a gridi di gabbiani il mare soggiogato dalla luna, dove la sabbia è misura e la conchiglia si nutre d'inutile sale.	S'avventa a gridi di gabbiani il mare soggiogato dalla luna, dove la sabbia è misura e la conchiglia si nutre d'inutile sale.	Si avventa a gridi di gabbiani il mare soggiogato dalla luna dove la sabbia è misura e la conchiglia si nutre d'inutile sale.

È importante, dunque, indagare con attenzione anche questo aspetto della poesia di Libero de Libero attraverso uno studio attento

²¹ ID., *Solstizio*, cit., p. 58; ID., *Il libro del forestiero*, cit., p. 39; ID., *Le Poesie*, cit., p. 233.

delle varianti nella sua opera in versi. Un buon punto di partenza in questo senso è rappresentato dal già citato lavoro di Notarberardino, ma bisogna che sia integrato e affiancato da un commento puntuale e sistematico, anche alla luce di rilievi testuali estrapolabili dalle opere in prosa del poeta fondano; il diario *Borrador*, a tal proposito, si configura come uno strumento di cruciale importanza nell'interpretazione e nello studio di questi aspetti della poesia di de Libero, come dimostrerà anche il seguente paragrafo.

Per quanto riguarda questa prima parte, si è evidenziato come l'incessante lavoro sul testo e l'impegno continuativo nel tempo mostrati da Libero de Libero autorizzino a considerare *Le odi* quale vero e proprio "nucleo poetico", la cui esemplarità all'interno del *corpus* deliberano permette, attraverso un'attenta lettura, di cogliere le tappe fondamentali del percorso biografico e letterario dell'autore. Un commento a tali testi, infatti, consente di tracciare una "mappa" del vissuto del poeta, evidenziando luoghi e temi altamente evocativi della sua vicenda personale.

3. Mappe, emblemi, visioni: tra «Le odi» e «Borrador»

«A lungo, nel mezzo di una pianura ove collina e mare stanno in non lontana consuetudine, io abitai con alberi, e m'era il cielo assiduo compagno di visioni»²² Con queste parole de Libero introduce il lettore, nel *Pretesto* alla raccolta *Solstizio*, alle liriche composte tra gli anni Venti e Trenta del Novecento. Attraverso una sintassi lineare e una limpida capacità d'espressione, l'autore comunica la propria appartenenza al dominio della natura, svelando al contempo il carattere surrealista della propria invenzione poetica. Come si mostrerà, se pur in maniera necessariamente parziale, nel corso di questo commento, l'immaginario poetico del primo de Libero è fittamente popolato dai luoghi della sua infanzia e giovinezza: attraverso i testi, si ricompongono i paesaggi in prevalenza rurali dei comuni di Fondi e di Patrica (nel frusinate), con-

²² ID., *Solstizio*, cit., p. 19.

trapposti allo scenario cittadino di Roma, dove l'autore risiede, più o meno stabilmente, sul finire degli anni Venti.

Nella lettura dei dieci componimenti oggetto d'esame, l'elemento paesaggistico e il dato naturale s'impongono infatti con sorprendente evidenza, conquistando un'assoluta centralità; la ricorrenza di immagini legate ora allo scenario campestre – quali l'albero, la vigna, l'aranceto – ora allo scenario marino – con i motivi dei flutti e del naufragio poetico – assurge a valenza emblematica, ricreando una «geografia dell'anima», secondo la bella definizione proposta da Giuseppe Lupo²³. Particolarmente eloquente risulta, al riguardo, una pagina diaristica di Libero di Libero, datata al 1 ottobre del 1934 e oggi consultabile nel volume *Borrador*, in cui lo scrittore fa riferimento alla precedente composizione dei testi di *Solstizio*:

La preparazione e l'esame che io feci, nell'ultima estate, di *Solstizio* riassumevano gli anni miei; da quelle carte, dagli appunti oscuri e dalle note sparse trascrivevo una biografia che mi riguardava assai da vicino. La fatica mi appagava più dell'opera in marcia. Finalmente giustificavo la mia solitudine, le ambizioni, le congiure della mente; decifravo gli emblemi della terra, distribuivo acque e legge nei miei territori. Avevo conquistato il potere su me, mi intendevo più chiaramente con me stesso. M'ero fatta giustizia²⁴.

23 GIUSEPPE LUPO, *Poesia come pittura*, cit., p. 48: elemento estremamente rilevante della poetica deliberiana, secondo il critico, risiede appunto «nella capacità di delimitare un perimetro geografico che è anche un luogo dell'anima».

24 LIBERO DE LIBERO, *Borrador. Diario 1933-1955*, a cura di Lorenzo Cantatore, prefazione di Mario Petrucciani, Torino, Nuova Eri, 1994, p. 17. De Libero compose ben otto quaderni diaristici, manoscritti, che coprono complessivamente gli anni dal 1933 al 1980; di questi, soltanto i primi quattro sono stati pubblicati, con il titolo (voluta dall'autore) di *Borrador*. Sull'importanza rivestita dal diario di Libero de Libero, e nello specifico sul «peculiare statuto espressivo» che, a suo avviso, contraddistinguerebbe il primo quaderno cfr. DAVIDE BELLINI, *De Libero diarista: solipsismo e memoria remota nel quaderno n. 1 di «Borrador»*, in *Autobiografie, diari e memorie dell'Ottocento e del Novecento*, Atti del Congresso Mod (Gardone Riviera 16-19 giugno 2007), a cura di Anna Dolfi, Nicola Turi e Rodolfo Sacchetti, Pisa, ETS, 2008, pp. 239-248. Sulla relazione tra scrittura diaristica e produzione poetica deliberiana – attività che corrono parallelamente –, si vedano, almeno, gli studi di GERARDO SALVADORI, *Libero de Libero. Memoria e scrittura*, Napoli, Loffredo, 2002, e

Questa prima testimonianza del giovane scrittore sancisce la stretta relazione esistente tra il racconto di sé e il racconto della propria terra: «in fondo io non sono che il biografo di questa campagna, impegnata nel giro del sole e della luna, dei frutti e delle acque; essa mi riconosce, si confida interamente in ogni suo luogo, in ogni sua riposta siepe», confesserà de Libero in una successiva pagina del 16 ottobre 1938²⁵, tradendo un legame quasi osmotico, per cui i territori descritti – o meglio evocati – nel corso delle liriche qui considerate si pongono, principalmente, come territori interiori. Delineando il proprio *ritratto*, il poeta si radica in uno scenario campestre, rappresentato attraverso gli elementi della «vigna» e dell'«ulivo»:

Nella terra onorata
d'ogni bene nacqui
per un libero nome:
mi fu madre la vigna,
maestro l'ulivo²⁶.

Come osservato da Giuseppe Lupo, «quasi tutti gli elementi che presiedono ancestralmente alla formazione del poeta trovano piena collocazione all'interno di questo componimento, che può essere considerato una sorta di *autobiografia in versi*»²⁷.

Il nesso tra autobiografia e spazio professato dall'autore ciociaro, e più volte sottolineato dalla critica, trova nella serie poetica de *Le odi* una delle sue più limpide manifestazioni e concretizzazioni, venendo declinato sotto forma di vari elementi di un paesaggio naturale in cui l'io, di volta in volta, s'identifica e trova rifugio – dal *topos* dell'albero, a quello del fiume e dell'acqua, a quello della pianura²⁸.

UGO CONTI, «D'altro deserto era l'avviso». Una rilettura della poetica del primo de Libero, «Fermenti», XLVIII, 248, 2019, pp. 149-157.

²⁵ LIBERO DE LIBERO, *Borrador. Diario 1933-1955*, cit., p. 25.

²⁶ ID., *Le Poesie*, cit., p. 255.

²⁷ GIUSEPPE LUPO, *Poesia come pittura*, cit., p. 33.

²⁸ Si vedano nuovamente le osservazioni di Giuseppe Lupo, il quale rileva come de Libero dichiarare la propria «aderenza al regno della natura» attraverso molteplici pro-

Come primo campione testuale, si offrono di seguito alcuni passaggi tratti dall'*Ode prima*, dedicata proprio alla pianura. Al suo interno, il lettore ritrova tracce di una fusione panica tra l'individuo e la natura; si passa infatti dall'iniziale parallelismo, veicolato dai verbi «somiigliare» e «imitare», a una completa, delirante «mutazione», per giungere alla conclusiva comunione tra il soggetto e gli elementi naturali, espressa nel felice sintagma «l'arancia e io»:

Mi somiglia il frutto abortito
dalla mala stagione,
imita la mano chiusa
la sua infedeltà,
è nei meriggi un ozio di paura.
Non ancora interdotta la veglia
si porta un gregge dappresso
l'alba canuta,
mi considera ormai
disattenta felicità.

[...]

Corre astiosa la vespa
alla vigna sedotta, anche il sangue
fiuta il suo mosto.
È la mia mutazione
una fase di delirio,
radici cova il mio piede
obbediente alla zolla commossa
Infine l'arancia e io
nascosti in un sonno acerbo
nutriremo di miele l'inverno²⁹.

cessi d'immedesimazione, «identificandosi ora con i frutti dell'albero», ora «con gli elementi ancestrali – l'acqua e la terra –», ora, infine, «riannodando i legami con i simboli del primigenio» come il sole e la luce; cfr. *ivi*, pp. 34-35.

²⁹ LIBERO DE LIBERO, *Le Poesie*, cit., p. 229-230.

Per le suddette ragioni, si è proceduto ad affrontare l'esegesi de *Le odi* affiancando la lettura dei versi poetici all'analisi dei primi quattro quaderni diaristici dell'autore, confluiti, come si diceva, nel volume *Borrador*, che copre l'arco degli anni 1933-1955. L'esame di questi scritti privati – e tuttavia, fortemente sorvegliati dall'autore, che procedette a una personale revisione del testo prima della pubblicazione di *Borrador*³⁰ – evidenzia una significativa consonanza d'immagini e di motivi con la produzione poetica, gettando così luce sulla genesi di alcune odi e fornendo delle coordinate imprescindibili per una corretta interpretazione testuale. Si vogliono presentare, in questa sede, due casi particolarmente eloquenti, che mostrano l'utilità di un simile approccio.

Per il primo, dobbiamo rivolgerci a una pagina diaristica particolarmente ricca d'indicazioni, risalente al 10 ottobre del 1934; in essa emerge, anzitutto, il ruolo centrale della memoria, che nella poetica deliberiana si carica di un forte potere evocativo, spalancando la vista su un aperto paesaggio rurale, in netto contrasto con il grigiore urbano della città di Roma:

Era certo un giorno d'inverno. Abitava io a un sesto piano del quartiere argentino. [...] Di quel tempo non è traccia in me; ma oggi, ricopiando da un vecchio foglio gli appunti che poi si estesero in un breve poema, mi torna il fiato di quelle ore e un lungo pensiero sulle azioni trascorse, sugli errori. Del presente appena mi dolgo, e dell'avvenire ho trasalimenti; non che io viva del passato, ma, risalendo negli anni, colline trovo e scorgo monti e ammiro pianure, e ho la vista larga, chiara, infinita, sicché mi consola l'aver io ancora in potere la memoria³¹.

30 Come informa la *Nota al testo* a cura di Lorenzo Cantatore, «dei quaderni esiste copia dattiloscritta, fatta eseguire dall'autore, che si interrompe al 10 novembre 1957 (Quaderno n. 5)»; De Libero «ha rivisto e corretto di sua mano tale copia fino al foglio datato 22 agosto 1943 (Quaderno n. 2) introducendovi una minima quantità di varianti rispetto al manoscritto» (LORENZO CANTATORE, *Nota al testo*, in LIBERO DE LIBERO, *Borrador* cit., p. XXXVI). «Considerando tali varianti l'espressione dell'ultima volontà dell'autore», Cantatore rispetta la lezione del dattiloscritto fino alla data dell'agosto 1943, per tornare poi alla versione del manoscritto.

31 LIBERO DE LIBERO, *Borrador*, cit., 10 ottobre 1934, p. 17; come informa la nota al testo, nei primi anni in cui risiede a Roma de Libero alloggia prima in una stanza in piazza San Paolo, e successivamente in piazza Monte di Pietà, entrambe nelle

La «pioggia di città» – Roma – riporta l'autore all'antico «paese della collina», tra «castani e giuochi al bosco di castani»: si tratta di Patrica, dove l'autore trascorse l'infanzia e l'adolescenza, trasfigurata in un passato fiabesco. Ritroviamo, in queste righe, il ricordo della famiglia numerosa, reso attraverso l'immagine, ricorrente, della «casa con tante sedie». Sedie rimaste troppo presto vuote; con una sintassi lapidaria, de Libero rievoca la dipartita dei propri cari e l'improvviso sopraggiungere della Morte. Il ricordo luttuoso viene in una certa misura distanziato grazie all'oggettivazione del vissuto e dei frammenti di memoria:

A stento leggo nel breve foglio che salutava l'inverno con acqua leggera e vuoto silenzio. La pioggia di città mi riportava alla collina amata in un lontano viaggio; nascevano cavalli dalla fiaba. Tornavo al paese della collina [...], alla casa con tante sedie; eravamo in tanti e si dormiva abbrancati, sola novità era la morte di persone care; le serve erano giovani, i compagni adorati. Poi mia madre rimasta nel pane, nei figli e nell'amore di mio padre; mio fratello ucciso presso una siepe, e il sangue fu anche nei sogni, inonda il ricordo; mia sorella morta d'Epifania, scambiò la Morte per la Befana; l'altra mia sorella stava tra i libri e le faccende e poi fu morta³².

Tenendo a mente queste notazioni relative al travagliato percorso biografico dell'autore, è possibile sciogliere diversi riferimenti, legati al vissuto personale, che de Libero affida al discorso poetico. Nell'*Ode nona*, intitolata non a caso all'infanzia – quell'infanzia bruscamente interrotta con la scomparsa della sorella più piccola, Mena, nel gennaio del 1912 – ritroviamo infatti l'accostamento tra «la Befana» e la «Morte»:

Chi ti fa scorta al paese di neve?
Tutto un giorno durava l'alba

vicinanze del largo di Torre Argentina. Davide Benelli sottolinea il continuo «slittamento dal presente diaristico al passato mnestico» come procedimento caratteristico della scrittura intima deliberiana (DAVIDE BELLINI, *De Libero diarista: solipsismo e memoria remota nel quaderno n. 1 di «Borrador»*, cit., p. 247).

32 LIBERO DE LIBERO, *Borrador*, cit., 10 ottobre 1934, p. 17.

alla festa natale: capelli
gonfiati dal vino e brindisi
di occhi e candele ardenti
sulla tavola grande una piazza,
alle frutta qualcuno annunciò
la Befana e la Morte era³³.

In maniera analoga, anche l'elemento della «siepe», associato all'omicidio del fratello – omicidio che sembrerebbe esser stato legato a motivi politici – ricorre frequentemente nella poesia deliberiana, trovando due occorrenze ne *Le odi* (per esattezza: ode quinta, strofa seconda; ode decima, strofa seconda). Un riscontro forse ancor più puntuale consente di sciogliere, invece, alcuni versi dell'*Ode sesta: all'insonnia*. Nella lezione di *Scempio e Lusinga*, la strofa terza recita: «insonnia, angustia e meraviglia | mi fai un alveare pungente»; si perde, rispetto alle versioni di *Solstizio* e del *Libro del forestiero*, il riferimento esplicito all'ambientazione notturna (d'altronde già contenuto nella voce «insonnia» e rievocato nelle stanze precedenti)³⁴:

Insonnia, angustia e meraviglia mi fa d'alveare la notte. Deste sui passi dell'ora strade ricorrono e tempi traditi e defunti pensieri alla mente, care figure in tenue soggiorno con me tra mura erranti. Quante stagioni mietute patisce il mio illuso vedere.	Insonnia, angustia e meraviglia, mi fa <i>un</i> alveare la notte. Deste sui passi dell'ora strade ricorrono e tempi traditi e defunti pensieri alla mente, care figure in tenue soggiorno con me tra mura erranti. - -	Insonnia, angustia e meraviglia mi fai <i>un</i> alveare <i>pungente</i> , deste <i>ai</i> passi dell'ora strade ricorrono e <i>campi</i> traditi e defunti pensieri alla mente, <i>cari volti</i> in tenue soggiorno con me tra mura erranti. - -
---	--	---

33 ID., *Le Poesie*, cit., p. 237. Per quanto riguarda le varianti testuali, la strofa in questione non subisce, in questo caso, modifiche o stravolgimenti sostanziali; ci si limita a osservare la personificazione della «Morte» nel verso finale, grazie all'uso, nella lezione di *Scempio e Lusinga*, dell'iniziale maiuscola.

34 ID., *Solstizio*, cit., p. 60; ID., *Il libro del forestiero*, cit., pp. 40-41; ID., *Le Poesie*, cit., p. 234.

Aprendo il diario deliberiano alla data del 20 agosto 1933, s'incontra, con singolare coincidenza, l'associazione delle emozioni di «angustia e meraviglia», scaturite dall'esperienza di una notte insonne, trascorsa in una lunga conversazione con la propria anima, nell'attesa «inascoltata» dell'alba. L'annotazione diaristica, inoltre, aiuta a comprendere le ragioni dell'affiorare impetuoso di quelle immagini della memoria che compongono l'ode sesta, in un desto susseguirsi di «strade», e «campi traditi»³⁵, «defunti pensieri» e «cari volti»; la capacità della memoria, d'altronde, sembra essere l'unica rimasta al poeta, che, nella solitudine del soggiorno romano, veglia sé stesso:

A Roma, di nuovo. [...] Il cielo è fatto di polvere: l'acqua ha il colore dei cenci e della cenere. Se incontro un albero, se m'avvedo d'una vetrina di fioraio, se scopro un colore campestre in un abito passeggero; allora io guardo le mie mani, tranquille in un benessere che giunge lentissimo da riposte giunture. Voglia d'essere disteso lungo la siepe che m'è compagna e m'è simile per l'arsura che entrambi esalta. Stanotte per l'insonnia mi sono vegliato; e andavo considerando se non io già attraversai una sola stagione e ora giunto all'ultima terra non sia in procinto di ricordare soltanto. Una notte intera con me: angustia e meraviglia di me stesso³⁶.

Al termine di questi rilievi, è importante precisare come la frequenza di elementi legati al vissuto autoriale, per quanto altamente significativa e indispensabile per l'esegesi testuale, non giustifichi, d'altra parte, una lettura della poesia deliberiana quale mera "autobiografia" in versi. Come giustamente sottolineato da Gerardo Salvadori, de Libero «riesce a fare della vera poesia e, come tale, poesia intrisa di autobiografismo ma mai, nel complesso, effettiva esclusiva poesia autobiografica»³⁷. L'ispirazione del poeta, infatti, fa sì che i suoi componimenti

35 Si osservi la sostituzione della voce «campi», in *Scempio e Lusinga*, rispetto alla precedente scelta del vocabolo «tempi» (comune alla lezione di *Solstizio* e a quella de *Il libro del forestiero*), con una sostituzione di un elemento spaziale a uno temporale.

36 LIBERO DE LIBERO, *Borrador*, cit., 20 agosto 1933, p. 12.

37 GERARDO SALVADORI, *Libero de Libero*, cit., pp. 109-110.

non si arrestino a una superficiale equivalenza tra il piano biografico e quello artistico-letterario; un simile rischio viene abilmente evitato grazie al ricorso a molteplici espedienti, quali: l'oggettivazione del vissuto e della memoria, l'elevarsi dei luoghi geografici a veri e propri emblemi, l'adozione di una nutrita serie di «maschere autobiografiche» che frappongono una distanza tra l'io reale e l'io finzionale, nonché, da ultimo, il trattamento surreale degli scenari evocati³⁸.

A conferma di queste tendenze della poesia deliberiana, si conclude la presente proposta di lettura con un ultimo e interessante riscontro testuale. Si legga, questa volta, la pagina diaristica del 25 settembre 1934:

Un tempo l'uomo sapeva nella specie terrestre una divinità nascosta, e ne ambiva il possesso, ne insidiava il segreto; spesso ne scopriva il sesso, e allora aveva visioni lunghe. A taluni erano riservati convegni e profezie.

A me tocca la pianura assorta in un beneficio d'acque e di selve, ove la luce nasce, come un fiato animale, e il sole va in frantumi. Questa è la natura imposta a premio e dannazione dell'uomo con lusinghe, paure, insidie come una bestia malfamata³⁹.

Particolare rilievo acquista, in questa suggestiva annotazione, il mescolarsi dell'elemento marino con quello terrestre, che ispira parimenti i versi della seconda stanza dell'*Ode quinta*, dedicata *al mare*. Ancor più stringente, inoltre, appare il ritorno dell'immagine del «sole in frantumi» nell'undicesimo verso dell'ode, che, nella lezione di *Solsti-*

38 Su questi ultimi due aspetti, si veda soprattutto GIUSEPPE LUPO, *Poesia come pittura*, cit., pp. 32 e seguenti. Secondo il critico, è specialmente la scelta dell'aggettivazione a conferire alle immagini naturali utilizzate da de Libero «una matrice surreale» (ivi, p. 35). Attraverso una lettura incrociata dei testi poetici, Lupo cerca inoltre di ricostruire quel «frastagliato mosaico di maschere» ed emblemi autobiografici costruito dalla scrittura deliberiana: dal «nocchiero», al «poeta-sonnambulo», fino al fondamentale modello del «forestiero», de Libero rappresenta nei suoi versi l'instancabile «polimorfismo» cui è sottoposto l'io, in un «vasto apparato di immagini dal sapore tipicamente surreale» (ivi, p. 32).

39 LIBERO DE LIBERO, *Borrador*, cit., 25 settembre 1934, p. 16.

Elisa Caporiccio e Ugo Conti

zio, compariva in associazione con gli elementi della «pianura» e della «luce» menzionati nel diario e, come si è visto, originariamente presenti nei versi 14-15, poi espunti già nel passaggio a *Il libro del forestiero*:

Ai cavalli di spuma
modula estrosi prati
il sole frantumato nella sabbia:
e al silenzio di arsi ulivi
s'attorce un altro giorno,
la spugna fa d'echi una siepe:
è nell'estuario il tempo
forma perplessa del mare⁴⁰.

Riassunto Il contributo vuole impiegare un duplice approccio per leggere *Le odi* di de Libero come “nucleo poetico” autonomo e mappa di luoghi e temi più cari all'autore. Nella prima parte si ripercorrono le vicende editoriali che hanno portato *Le odi* ad assumere il loro finale assetto in *Scempio e Lusinga*; all'approccio filologico si affianca, nella seconda sezione, un commento degli elementi paesaggistici ricorrenti nei testi.

Abstract The paper aims to approach Libero de Libero's *Le odi* from a double point of view, thus suggesting the reading of it as a map of the author's dearest locations and themes. The first part studies the editorial history of the book until its final form in *Scempio e Lusinga*; next to the philological method, the second section presents a comment on the natural elements that are often mentioned in the poems.

⁴⁰ ID., *Le Poesie*, cit., p. 233.

Geografia dello scontento vista mare: Landolfi e Bianciardi in Liguria

Laura Bardelli

*Seguo un'assenza di mappe
come un fiuto di trasparenze,
mi ritrovo senza filo
e geografia in un campo aperto
campo di pace antelucana
non di battaglia.*

Chandra Livia Candiani,
La precisione dell'amore

È fuor di dubbio che, a prima vista, un confronto fra le parabole di Tommaso Landolfi e Luciano Bianciardi, condotto secondo il metodo delle vite parallele, mostra un tal cumulo di dissonanze da indurre chi per avventura vi si fosse apprestato, a chiedersi se sia il caso di proseguire nell'indagine. Nati rispettivamente nel 1908 a Pico Farnese, nel cuore dell'ex Regno di Napoli, e nel 1922 a Grosseto, se condividono l'origine provinciale, di certo i due scrittori divergono fortemente per ceto e formazione. Di antica e nobile schiatta (la famiglia vanta ascendenze longobarde e addirittura una lontana parentela con Tommaso d'Aquino), il primo riceve un'educazione ondivaga e aristocratica, nutrita di classici d'oltralpe e di letture extravaganti condotte sulla ricca biblioteca di famiglia, fino alla laurea conseguita a Firenze, in lingua e letteratura russa, sui versi allora pressoché irreperibili di Anna Achmatova. Il secondo, che proviene invece da una famiglia piccolo-borghese, spronato incessantemente dalla madre maestra elementare, eccelle negli studi già dalla scuola primaria ed infine, grazie ad un programma per i reduci di guerra, si laurea nelle prestigiose aule della Normale di Pisa con una tesi su John Dewey. E qui vale la pena fare appena un cenno a queste due figure materne, perché se Bianciardi afferma che avere la mamma insegnante è «come avere una “maestra a vita”, e le maestre

a vita non sono comode, provare per credere»¹, Landolfi al contrario perde la sua molto precocemente:

Io (ma quante volte ho scritto questo dannato pronome?), io ero un bambino che a un anno e mezzo avevano portato davanti a sua madre morta, colla vana speranza che i lineamenti di lei gli rimanessero impressi nella memoria; e che aveva detto: lasciamola stare, dorme. Ciò può spiegare molte cose della mia infanzia (quasi tutto) e ad ogni modo le condizioni generali di essa².

È il dramma di una vita, il buco nero dell'intera esistenza, un'assenza il cui peso di certo non si può misurare né approfondire in questa sede, ma che viene istintivo paragonare, per contrasto, all'insistita presenza di Adele Guidi, sposata Bianciardi. Ardente, appassionato, civilmente impegnato, il Bianciardi "bibliotecario per caso" presso la Chelliana di Grosseto³, si fa prima promotore del Bibliobus, poi si schiera al fianco dei minatori della sua terra contro la Montecatini, per denunciare la tragedia annunciata di Ribolla, in duo con Carlo Cassola, ne *I minatori della Maremma*. Il pamphlet, che segna insieme il suo esordio ma anche il distacco dalla terra natale, lo accompagna idealmente, insieme ai corpi dei 43 minatori estratti il 4 maggio del 1954 dalla miniera della Montecatini, nella tacchettante Milano. Niente di tutto questo per il conte Landolfi, arroccato in un riserbo elitario, campione di una scrittura raffinatissima, ostinatamente antidemocratico e lontano anni luce da qualsivoglia forma di impegno politico-sociale, preso com'è a distillare in solitaria il nero fiele del suo disincanto. Un

- ¹ LUCIANO BIANCIARDI, *La mamma maestra*, in *Il cattivo profeta. Romanzi, racconti, saggi e diari*, a cura di Luciana Bianciardi, prefazione di Matteo Marchesini, Milano, il Saggiatore, 2018, p. 1364.
- ² TOMMASO LANDOLFI, *Prefigurazioni: Prato*, in *Opere*, 2 voll., a cura di Idolina Landolfi, prefazione di Carlo Bo, Milano, Rizzoli, 1991-1992, I (*Opere 1937-1959*) p. 743.
- ³ Questo quinquennio della biografia di Bianciardi è ricostruito in ELISABETTA FRANCONI, *Luciano Bianciardi bibliotecario a Grosseto (1949-1954)*, Roma, Associazione Italiana Biblioteche, 2016. Si tratta di un contributo basato su documenti d'archivio che dimostrano l'atteggiamento appassionato, rigoroso e insieme innovativo dello scrittore, colto in questa inedita veste di bibliotecario.

distacco che non gli aveva impedito, nell'estate fatale del '43, di farsi un mese nel carcere fiorentino delle Murate, per aver apostrofato in modo canzonatorio (e con ogni probabilità spennato al tavolo verde) un gruppo di fascisti⁴, prima di darsi alla macchia nelle sue montagne, lungo il fronte di Cassino: esperienza poi trasfigurata in *Racconto d'autunno*, l'unico dei suoi scritti che rechi traccia più o meno esplicita della storia contemporanea.

È sotto il segno di Saturno che si consuma l'incontro mancato fra le orbite dei due scrittori, che i casi della vita portano ad un certo punto a stabilirsi a pochi chilometri di distanza l'uno dall'altro, nella cosiddetta Riviera dei fiori. Siamo agli inizi degli anni Sessanta: Landolfi ha da poco certificato la rinuncia alle sue ambizioni giovanili accettando un improbabile compromesso con la vita fatto di matrimonio, prole e una rendita di 70.000 lire mensili da parte di Vallecchi⁵, e si è trasferito a portata di Casinò, inanellando una ridda di indirizzi fra Sanremo, Arma di Taggia e Rapallo. Qui, nel 1965, è approdato anche Bianciardi, a sua volta doppiamente incatenato all'istituto familiare visto che, lasciati consorte e due figli a Grosseto, da anni conduce una relazione stabile con Maria Jatosti, da cui ha avuto il terzogenito, Marcello. Re-

- 4 Prelevato alle 7 del mattino del 23 giugno dal suo indirizzo in piazza Santa Croce, viene scortato alle Murate, dove resterà fino alle 20 del 26 luglio come detenuto politico, essendo stato segnalato per via dei discorsi chiaramente antifascisti tenuti ai tavoli delle Giubbe Rosse. Ad Antonio Delfini si deve una romanzata ricostruzione della vicenda, che contribuisce ad alimentare la leggenda landolfiana (si veda ANTONIO DELFINI, *Lo scrittore*, in *La Rosina perduta*, Firenze, Vallecchi, 1957, pp. 120-122).
- 5 Il 19 luglio del 1960 così scrive a Enrico Vallecchi: «Intanto, tu che puoi tutto, perché non mi fai dare un premio dal ministero o da chicchessia, o un premio per traduzioni, un qualunque accidente da aiutare la barca? [...]. Ma certo tieni presente, in generale e a qualunque fine, che son vecchio, rimminchionito, pieno di acciacchi ormai; di vivo m'è rimasto l'antico anelito per il libero e punto illuminato ozio, insomma per la bischera vita del rentier» (IDOLINA LANDOLFI, «*Il piccolo vascello solca i mari*». *Tommaso Landolfi e i suoi editori*. *Bibliografia degli scritti di e su Landolfi (1929-2006)*, 2 voll., Firenze, Cadmo, 2015, I [A carte scoperte: l'autore e il traduttore: una biografia di Landolfi attraverso il rapporto coi suoi editori, le riviste, il pubblico, i contemporanei] p. 151).

duce da un soggiorno cultural-balneare a Bocca di Magra⁶, nell'estate del 1960 aveva scritto:

Però quest'anno ho fatto una vacanza a modo, in un posto da intellettuali di sinistra. Lo conoscevo già questo posto, per via della letteratura, e confesso che prima d'oggi non avrei mai osato prenderci una stanza in affitto. È sulla foce di un fiume, che segna il confine fra due regioni italiane civilissime⁷.

Della breve vacanza che gli ha fatto tirare il fiato dalla metropoli, non manca tuttavia, appollaiato su uno scoglio, di cantare le contraddizioni nell'inno *Pro Bocca di Magra*:

Orsù amici, in folta schiera
Difendiamo la scogliera.
Osteggiamo con furore
Il venal speculatore
Che lottizza, taglia e sparte.
Via la pista del gocarte!
Rintuzziamo col dispetto
Il tetragono architetto.
Difendiamo da ogni male
L'habitatte naturale
Così bello e ricco e vario
Del periodo quaternario⁸.

Né trascura di evidenziare l'imminente fine di quel buen retiro per pochi:

6 «Luciano ha incassato quattrocentomila lire per il libro garibaldino, ha ritirato un paio di anticipi sulle traduzioni, spedito la metà di tutto a Grosseto, e per la prima volta dopo tre anni di estati senza ferie, si regala anche lui dieci giorni di mare con Maria e Marcellino a Bocca di Magra. Il posto glielo ha consigliato Vittorio Sereni, poeta, conosciuto nel giro editoriale, uomo schivo, venuto da Luino portandosi dentro la luce perfetta del lago, e i suoi silenzi» (PINO CORRIAS, *Vita agra di un anarchico. Luciano Bianciardi a Milano*, Milano, Feltrinelli, 2011, pp. 163-164).

7 LUCIANO BIANCIARDI, *Vacanze alla foce*, in *Il cattivo profeta...*, cit., p. 1183.

8 Ivi, p. 1205.

Geografia dello scontento vista mare: Landolfi e Bianciardi in Liguria

Era una vacanza meravigliosa, vera. I meno giovani, di quegli intellettuali, ricordano i bei tempi andati con nostalgia, e con rammarico vedono la foce incivilirsi. È vero che fra monte e fiume c'è poco spazio: eppure hanno asfaltato la strada, portato l'acqua, costruito le case nuove, e anche due pensioncine. Oggi ci villeggiano almeno duecento persone⁹.

Ma il mare resta, alla fine, una dimensione inusuale per il terragnolo Bianciardi, maremmano dell'interno che non ama fare il bagno ed è abituato piuttosto a trascorrere l'estate in campagna, sulle Colline Metallifere, dove l'aria è più sana e da dove è necessario inforcare la bicicletta e percorrere molti chilometri, prima di arrivare al litorale. Per Landolfi, invece, il mare dell'infanzia era quello di Formia e Terracina, dove il clan familiare approdava in carrozza proveniente dal passo appenninico per recarsi subito a mangiare la zuppa di pesce, «in attesa di sguazzare per quindici giorni o un mese ai Bagni Vendicio-Frungillo, a piè della breve erta invasa da un odore misto e oltremodo eccitante di acri ingredienti saponacei, di scoglio e di salsedine», che per lo scrittore rimarrà per sempre «l'odore fondamentale del mare»¹⁰. Un paesaggio irrimediabilmente perduto, chiosa subito dopo:

A che volgersi al passato? Quanto mutata, Formia, da quella. Oggi il traffico per la via Vitruvio [...] è addirittura imponente; uomini in vista della politica e di altre pratiche specialità hanno in questi paraggi, come duemila anni addietro, la loro villa, quando non ci abbiano la loro casa paterna; celebri attori, secondo si apprese a suo tempo dai giornali, prendono l'aereo a Parigi apposta per intervenire a qualche festa data da qualche magnate del luogo; folle di ogni specie si pigiano durante la stagione su queste spiagge¹¹.

Eppure, a ben guardare, un ideale punto di contatto fra i due, prima dei rispettivi esili rivieraschi, si registra proprio in Maremma, terra molto amata da Landolfi, che in gioventù vi si era recato per occasio-

⁹ Ivi, p. 1184.

¹⁰ TOMMASO LANDOLFI, *Se non la realtà*, in *Opere*, cit., II (*Opere 1960-1971*), p. 62.

¹¹ *Ibidem*.

nali battute di caccia, in compagnia dell'amico pittore Beppe Bongi. Convocato in una prosa di viaggio di *Se non la realtà*, il mare dell'Argentario propone allo scrittore un doppio versante, quello aperto, ventoso e spumeggiante, e quello ombroso, chiuso, che guarda verso l'interno:

Condannato a vivere in uno qualunque dei luoghi che costituiscono il complesso abitato dell'Argentario, un tipo come Ulisse senza dubbio impazzirebbe per il desiderio di mare. S'intende che io mi riferisco a un Ulisse vecchio e che avesse perduto quella sua straordinaria, caprigna capacità di arrampicarsi su per le rocce, come lo vediamo fare in buona parte del suo poema. Ma mi avvedo che qui calza qualche spiegazione. Diamine, dove c'è il mare ad esso si volgono gli animali, i fiori, gli uomini e le loro città; invece sia Porto Santo Stefano che Port'Ercole gli voltano le spalle. Quanto a Orbetello, incastonata in mezzo alla sua laguna, ne ha la vista sbarrata dai bastioni della montagna. [...] Ciò chiarito, dico seguitando che il desiderio di mare aperto si fa qui sentire come una sottile angoscia, come una mortificazione di qualche nostro istinto naturale, donde un'ansia, tanto più sensibile in quanto questi son veramente luoghi da *Odissea* (epperò ne ho in principio scomodato l'eroe), dove il vento, il colore del mare, il suo odore violento, la canizie appunto omerica delle onde ci raccontano di largo e di liberi spazi¹².

Animato da questa nostalgia omerica, lo scrittore si arrampica sulla panoramica in vista dell'Isola del Giglio, dove un vento «rapinoso, scalzante», gli fa volare il cappello e gli provoca «vertigini e abbagliamenti come un cibo troppo sostanzioso a chi sia stato lungamente digiuno», minacciando di farlo «balestrare giù dall'alta e dirupata costa». Ma, considerata la propria «fragilità di bolso cittadino e di più bolso mantrugiatore di libri o topo di bisca»¹³, deve ripiegare presto verso l'interno, dove peraltro incontra un volto non meno vertiginoso di quella terra:

Se davvero il mare aperto rappresenta quanto si dà di diurno e di solare, si può ben dire che di qua dall'Argentario duri qualcosa di notturno, sebbene

¹² Ivi, pp. 21-22.

¹³ Ivi, p. 22.

non facilmente identificabile. Paragonando il monte alla luna, se ne avrebbe che volte perennemente a Orbetello e alla costiera la sua faccia oscura. Tutt'altro che buia, anzi incantevole; pure, la sottile angoscia di cui ragionavo più sopra si concreta qui dietro in un luogo orribile e meraviglioso, detto Bagno o Spacco della Regina: un'immensa e stretta fenditura che divide fino alla radice il colle roccioso di Ansedonia o Cosa – città di cui restano avanzi, mentre altri se ne vanno portando alla luce. [...] Quell'interno è, si capisce, remoto e angoscioso, sebbene non maligno: non lo sono mai, o non lo appaiono mai, le cose della natura. Giacché si tratta infine di una spaccatura naturale. Ma (eccoci al punto più inquietante) gli Etruschi l'hanno con immane lavoro addrizzata, perfino allisciata scalpellando e picconando la viva roccia, e le tracce di questo lavoro, reso ormai in gran parte vano dal tempo, sono però tuttora visibili.

Ebbene, quale fu lo scopo di ciò? È quanto nessuno oggi sa dire. Qualcuno parla di tempio cabirico. Ma, tempio o no, non è difficile immaginare che quei nostri lontani padri sacrificassero qui, in un modo o nell'altro, a dei inferi¹⁴.

Tornando a Bocca di Magra, la breve vacanza ha indotto la compagna di Bianciardi a inventare per loro una poco felice evasione dalla metropoli, nel malinteso idillio della costa ligure¹⁵. La nuova sistemazione è a Sant'Anna di Rapallo, in via Mario Puchoz 2, «via piena di case venute su ai tempi del Miracolo. Condomini, parcheggi, oleandri ben curati. [...]. Dalle finestre si vede il casello, uscita Rapallo. Il mare è una sfumatura azzurra, assediata dai profili di altri palazzi che assediano il golfo»¹⁶. Da Rapallo, qualche anno prima, era passato anche Tommaso

¹⁴ Ivi, pp. 23-24.

¹⁵ Così chiosa il biografo di Bianciardi, riportando le parole della stessa Maria Jatosti: «La scoperta si chiama Riviera ligure. Maria [...]: “un giorno trovai un appartamento in vendita che mi piaceva proprio: sei stanze, una terrazza enorme. Stava all'ultimo piano di un condominio di Sant'Anna di Rapallo. Marcellino impazzì: correva per queste stanze vuote, rideva. Io allora telefonai a Luciano: ho trovato una casa bellissima. E lui: se ti piace compriamola. Qualche soldo lo avevamo, lui guadagnava bene, io traducevo fissa e scrivevo articoli per le riviste di Cino del Duca. Poi naturalmente c'erano i soldi della *Vita agra* e i diritti cinematografici. Eravamo riusciti a mettere via otto milioni. Per la casa ne occorreavano dodici”» (PINO CORRIAS, *Vita agra di un anarchico...*, cit., p. 214).

¹⁶ Ivi, p. 220.

Landolfi, in un appartamento (Salita al Pellegrino – Casa Lazzerini è l'indirizzo esatto) che i familiari avevano affittato per lui nella speranza di tenerlo sufficientemente lontano da Sanremo e dal Casinò, pur nel clima mite della Riviera. E mentre l'autore della *Vita agra*, bruciato dall'inatteso successo della sua appassionata denuncia, si «insabbia»¹⁷ in un condomino anonimo con Maria e il figlio, Landolfi (che invece il successo di pubblico non lo ha mai conosciuto) ha già incaricato Enrico Vallecchi di far sparire la sua immagine dalla scena letteraria, eliminando dalle bandelle dei suoi libri non solo la fotografia ma anche il breve profilo bio-bibliografico, imponendo la dicitura «Risvolto bianco per volere dell'autore». Lo scrittore aveva in tal senso pregato l'amico già dal 12 dicembre dell'anno precedente:

Non far preparare quel trafiletto di imbonimento e orientamento che usa stampare sul risvolto e sulla scheda. Vorrei infatti chiederti di farne a meno e di uscire colla dicitura «Risvolto bianco (o Scheda bianca) per desiderio dell'autore». Le ragioni di ciò sarebbero espresse in una breve nota da pubblicare una volta tanto sul risvolto stesso, che ti manderei subito¹⁸.

È il punto apicale di un'insofferenza per la propria immagine stampata che si era manifestata da tempo e che già lo aveva visto scegliere, per *La biere du pecheur*, una foto che lo ritrae con una mano aperta a nascondere il viso¹⁹. Effetti collaterali di una cittadina di fuga che doveva

17 «Luciano fa esattamente questo. Accetta di insabbiarsi a Rapallo, passa metà delle sue giornate nelle osterie di S. Anna, gira in pantofole per il paese, scrive articoli inutili e libri mediocri. A quarantadue anni, esce volontariamente di scena» (ivi, p. 213).

18 IDOLINA LANDOLFI, «*Il piccolo vascello solca i mari*» ..., I, cit., p. 144.

19 Si tratta dell'istantanea ricordata da Romano Bilenchi: «Tommasino non amava farsi fotografare e, una volta che si stava al caffè e un fotografo gli venne vicino, alzò la mano e si vide poi che sull'istantanea non era venuto che il ritratto del palmo. Ma in vecchiaia questa antipatia per la foto gli passò un poco e infatti qualche immagine sua c'è. Invece non si opponeva se uno lo voleva dipingere o disegnare e Rosai tante volte gli fece uno schizzo, così, al volo, su fogli di carta o a matita sul

Geografia dello scontento vista mare: Landolfi e Bianciardi in Liguria

assumere gli incerti contorni di un non-luogo se, ribattezzandola Nesci, Bianciardi ne descrive così la claudicante stazione, in *Aprire il fuoco*:

Non so se qualcuno di voi ha mai veduto la stazione ferroviaria di Nesci. Ci fermano anche i rapidi, ma è piccola e in curva. Sbieca. Pende da una parte. Ha un binario più alto dell'altro. Salire o scendere dal treno è abbastanza arduo. Aprire lo sportello è oneroso per chi va verso Milano, chiuderlo per chi va verso Roma²⁰.

Quanto a Landolfi, così conclude nell'ultimo elzeviro di *Del meno*: «Il certo è che a lui non salta più l'uzzolo d'aggirarsi nelle stazioni morte. Non se ne vede infatti il bisogno: la sua vita, la sua vita medesima è una stazione morta, dove nessun treno ormai ferma»²¹.

Intorno, la speculazione edilizia avanza, ruggisce, divora il litorale ed i boschi circostanti: ne aveva scritto pochi anni prima lo stesso Calvino che adesso, a differenza dei due transfughi rintanati proprio nella sua Riviera ma in essa stranieri, conquista Parigi. Per Landolfi, quello con Calvino più che un incontro mancato è una fugace tangenza: conosciutisi a Sanremo per il tramite del comune amico Filiberto Lodi, i due si ritroveranno nelle controverse pagine dell'antologia landolfiana edita da Rizzoli nel 1982, *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi scelte da Italo*

marmo del tavolino del caffè» (ROMANO BILENCCHI, *Tommasino*, in *Le parole della memoria. Interviste 1951-1989*, Firenze, Cadmo, 1996, p. 204).

20 LUCIANO BIANCIARDI, *Aprire il fuoco*, in *Il cattivo profeta ...*, cit., pp. 730-731.

21 TOMMASO LANDOLFI, *Del meno*, Milano, Adelphi, 2019, p. 222. Osserva Giovanni Maccari, curatore dell'opera landolfiana all'indomani della scomparsa di Idolina Landolfi, che Bianciardi «abita a Sant'Anna di Rapallo in una casa da cui vede l'autostrada e probabilmente non sa nulla di Landolfi, come Landolfi non sa nulla di lui. L'accostamento è suggestivo solo nella misura in cui suggerisce un'atmosfera, anche visiva, in bianco in nero, con la pioggia insistente sui vialetti a mare e i pastrani abbottonati, la tosse, le borse sotto gli occhi, la signora del bar che gli dà il titolo di "professore". Certo Landolfi è un signore distinto e Bianciardi un uomo di mezza età dall'aria un po' guascona; ma sono due persone che per ragioni diverse e quasi opposte non hanno più un mondo sotto i piedi» (GIOVANNI MACCARI, *L'ultimo libro*, in TOMMASO LANDOLFI, *Diario perpetuo. Elzeviri 1967-78*, a cura di Giovanni Maccari, Milano, Adelphi, 2012, p. 372).

Calvino. Lo scrittore di Pico è morto da tre anni, la figlia Idolina (poi fortemente critica verso la selezione calviniana) non è ancora diventata curatrice dell'opera. Intanto, rosi da uno scontento simile anche se diversamente circostanziato, l'anarchico e l'aristocratico percorrono coatti il tratto che va dalla scrivania, dove entrambi traducono a testa bassa per sbarcare il lunario, alla roulette per l'uno, al bicchiere per l'altro. Sul tavolo del narratore di *Aprire il fuoco!*, il romanzo ucronico in cui il protagonista scruta dal mare l'arrivo dei garibaldini, accanto agli strumenti da avvistamento, campeggia infatti anche la bottiglia della grappa (che più avanti rivaleggia con il prisma ipnotico del televisore):

Come attrezzatura ottica io mi posso contentare, sì. Intanto ho un bel binocolo Zeiss a quattordici ingrandimenti su settanta millimetri d'ampiezza, usato, anzi antiquato, coi due cannoni un po' lunghetti e perciò poco pratico in campagna, ma solido ed efficiente, ottimo per le distanze lunghe [...]. Per le medie distanze invece mi va bene il cannocchiale inglese Ramsden London, ma io non so se questo sia il nome del fabbricante oppure quello del vecchio proprietario [...]. Il terzo strumento è piccolo, tascabile, irlandese, e io me ne servo per l'avvistamento rapido, senza appoggio di gomiti. Li tengo, questi strumenti ottici, tutti e tre in fila – e quarta è la bottiglia della grappa – sul rialzo della scrivania, sempre a portata di mano mentre sopra la macchina da scrivere io ribalto la storia di Gato Gordo al Corteguay [...] ²².

Su quello dello scrittore di *Rien va*, giacciono invece (accanto allo Stock '84 e alle sigarette) le pagine dell'odiosamato Puškin, con il quale nel lontano 1937, in occasione del centenario della morte, doveva in qualche modo essersi identificato, mentre ora tradurlo è quasi un tradimento. Alle pagine del grande poeta faranno seguito quelle di Leskov, Lermontov, Tjutčev, tutti autori con cui Landolfi si accapiglia per conto dell'editore Einaudi, sotto l'amichevole supervisione di Angelo Maria Ripellino, in questi anni spesi fra l'eremitaggio di Arma di Taggia, l'appartamento sanremese in cui vivono i familiari, le fughe in direzione del rifugio picano. E, ça va sans dire, la «bella e avoriale costruzione»

²² LUCIANO BIANCIARDI, *Aprire il fuoco!*, in *Il cattivo profeta...*, cit., p. 718.

del Casinò, che è naturalmente il «vero dominatore della città e anzi di tutta la regione circostante»²³.

Landolfi aveva cominciato a tradurre dai caratteri cirillici per il tramite di Renato Poggioli, in un gelido inverno fiorentino del 1929²⁴, e si era poi costruito un profilo di tutto rispetto nell'ambito di una disciplina, la slavistica, ai suoi primi passi in Italia. Molti anni dopo, all'offerta di una cattedra di Lingua e letteratura russa presso l'Università di Urbino, da parte dell'allora Rettore Carlo Bo e di Leone Traverso, lo scrittore aveva risposto che non intendeva «essere il primo, di una famiglia di antica tradizione, a conoscere l'onta del lavoro»²⁵. E in *Sogni proibiti*, un elzeviro confluito in *Del meno*, dopo aver invitato gli amici a ripassare quando si saranno «finalmente decisi ad istituire una cattedra di *chemin de fer*», esclama: «Una cattedra universitaria! Occorre una discreta dose d'incoscienza o di malafede per insegnare agli altri ciò che non si sa»²⁶. Per Bianciardi, invece, l'appuntamento con la lingua inglese e la letteratura anglo-americana era letteralmente passato dalla linea del fuoco: chiamato alle armi nel gennaio del 1943, assiste sgomento al bombardamento di Foggia e, nei giorni successivi all'armistizio, si aggrega ad un reparto di soldati inglesi, dai quali riceve quell'incarico di interprete che gli darà da mangiare per il resto della vita²⁷. Sul campo, dunque, l'apprendimento della lingua da parte di Bianciardi, che nel

23 TOMMASO LANDOLFI, *Se non la realtà*, in *Opere*, cit., II, pp. 96-97.

24 «Un bel giorno poi decise di dedicarsi alla disciplina nella quale doveva in seguito primeggiare; si chiuse in casa, e ne uscì due mesi dopo ricco di una nuova e a quel tempo inusitata dottrina. Non starò a dire se lo invidiai, vedendolo scorrere agevolmente coll'occhio i mirabolanti caratteri cirillici, e soprattutto non tolleravo di rimanere ottuso davanti ai tesori di poesia che essi nascondevano. Decisi di imitarlo, ed egli mi fu largo di aiuto, risparmiandomi le poco remunerative fatiche dei primi approcci (TOMMASO LANDOLFI, *Morte di un amico*, in *Opere*, cit., II, pp. 809-810).

25 IDOLINA LANDOLFI, *Cronologia*, in TOMMASO LANDOLFI, *Opere*, cit., I, p. LXI.

26 TOMMASO LANDOLFI, *Del meno*, cit., p. 249.

27 La notte dell'8 settembre lo coglie in mezzo alle vigne, in compagnia della cassetta dell'artiglieria che gli era stata affidata, svuotata delle munizioni e riempita d'uva: «così si fece la guardia con le mitragliatrici scariche, mangiando e chiacchierando

1964 trascorre, emozionato come un bambino, una settimana a New York per promuovere insieme ad altri scrittori la libreria Rizzoli appena aperta sulla Quinta strada²⁸. Quello di Landolfi in Russia resterà invece un lungo viaggio impastato di carne e carta, che non lo vedrà mai mettere piede sul suolo della Grande Madre, come non tenterà di incontrare Anna Achmatova, quando l'anziana poetessa si troverà in Italia per una breve visita, sempre nel 1964, scortata da funzionari sovietici e dagli intellettuali del Comes, la Comunità europea degli scrittori patrocinata da Giancarlo Vigorelli. Di certo, per entrambi quello del tradurre è uno sforzo spesso frustrante, una fatica improba che li inchioda a tavolino per necessità, combattuti fra fedeltà al testo, rigore espressivo e un irrinunciabile amore per la parola. Così Bianciardi in *Il traduttore*, un breve scritto del 1969:

Non tutti forse pensano sempre alla fatica del traduttore, io invece ci penso perché ormai da quindici anni faccio soprattutto quel mestiere, traduco. Fino a oggi, più di cento libri, e non è detto che sia finita qui. Per tradurre bene occorrono tre cose: conoscere la lingua da cui si traduce, anzitutto. Non è necessario saperla parlare: conosco traduttori ottimi, dall'inglese, che portati a Londra morirebbero di fame, perché non saprebbero farsi intendere nei ristoranti. E all'opposto: persone che dell'inglese conoscono e pronunciano perfettamente quel migliaio di parole occorrenti per una conversazione ordinaria rimarrebbero basite di fronte a un romanzo appena appena difficile. Occorre poi, seconda cosa, conoscere la lingua in cui si traduce, cioè l'italiano. Le traduzioni, ha detto qualcuno, se vogliono essere belle, debbono essere anche infedeli. Perché? Proprio perché è cattivo traduttore quello che, volendo restare

tutta la notte, che fu una magnifica notte di luna» (LUCIANO BIANCIARDI, *Vita militare*, in *Il cattivo profeta...*, cit., p. 266).

- 28** Corrias riferisce la testimonianza di Domenico Porzio, che faceva parte (con Alberto Bevilacqua e Giuseppe Berto, fra gli altri), del drappello di scrittori reclutati da Rizzoli per quell'operazione promozionale: «Bianciardi a New York era uno spettacolo. Si guardava intorno, riconosceva strade, paesaggi... Aveva preso per la prima volta l'aereo e non è che si fidasse molto. Quando siamo sbarcati ha cominciato a dire: andiamo di qua, andiamo di là, sembrava un emigrante che torna dopo tanti anni e va a verificare se i suoi confusi ricordi coincidono ancora con la realtà» (PINO CORRIAS, *Vita agra di un anarchico...*, cit., p. 217).

Geografia dello scontento vista mare: Landolfi e Bianciardi in Liguria

fedelissimo al testo, adopera alla fine un italiano contorto e striminzito, che infastidisce il lettore. Una certa dose di libertà occorre, se si vuol rendere in bell'italiano un bello scritto straniero. Fedeltà allo spirito più che alla lettera. La terza cosa che occorre avere, per tradurre, è saper tradurre. Sembrerà un paradosso, e non lo è²⁹.

Dal canto suo Landolfi, se in gioventù aveva tradotto anche dal francese e dal tedesco, nell'esilio sanremese si misura esclusivamente con testi russi (preferibilmente in poesia), obtorto collo e per pressante necessità economica. Si veda quanto scrive in *Rien va* (siamo nel 1958) delle sue versioni dal già rammentato Puškin:

Son pieno di Puškin: non già in senso buono, ma cattivo e pessimo, come dire soverchiato, abbruttito da P. È andata che appena arrivato qui, il primo giorno, ho perso le poche lire disponibili, sicché mi son buttato a copiare ciò che avevo già tradotto: a mandare all'editore un certo numero di cartelle avrei ricevuto una certa somma, secondo gli accordi. Il male è che non si è trattato di semplice copiatura (che sarebbe stato già abbastanza), ma di una vera e propria frettolosa improvvisazione ovvero ritraduzione daccapo, a base di versacci e di prosetta più o meno numerosa; mi ero infatti avveduto che tradurre letteralmente, dico interlinearmente P., era il modo migliore per tradirlo [...], e in ogni caso i miei dettati non si reggevano in piedi, o a me colle mie manie pareva che non si reggessero. D'altra parte dovevo far presto, perché a me la sola cosa che stesse a cuore erano i quattrini³⁰.

Fino a che, con *Il viaggiatore incantato* di Leskov, depone le armi e, scrivendo allo stesso Einaudi, ammette l'insormontabile repulsione per quelle pagine: «Trovo questo autore, visto colla lente d'ingrandimento del traduttore, come dire diabolico e addirittura intraducibile, almeno per le mie possibilità e i miei scrupoli»³¹.

29 LUCIANO BIANCIARDI, *Il traduttore*, in *Il cattivo profeta...*, cit., p. 1334.

30 TOMMASO LANDOLFI, *Rien va*, in *Opere*, cit., II, p. 310.

31 IDOLINA LANDOLFI, «*Il piccolo vascello solca i mari*», cit., I, p. 206. La lettera è del 15 novembre 1962.

Eccoli dunque arrivati qui, diversi, distanti, per molti versi antitetici, entrambi uomini di terre non troppo lontane dal mare ma ad esso contrapposte: l'Appennino centro-meridionale è cantato da Landolfi con perizia topografica e amore struggente nelle pagine della *Pietra lunare*, dove il legame con la regione natale genera la figura di Gurù, la «capra-mannara» che, nelle notti di luna, percorre leggera e terribile le pendici montuose. Trascorsi quasi vent'anni dal romanzo giovanile, nel *Villaggio di X e i suoi abitanti*, parafrasando il titolo del racconto dostoevskijano, un inedito Landolfi odeporico torna a declinare, con piglio da Baedeker, le coordinate geografiche del suo paese:

Senza essere di quei paesini che l'inverno isola, X è però alquanto fuori mano. Fuori mano, del resto, per modo di dire: non contando che appena una chiostra di montagne lo divide dal mare e che ha alle spalle una vallata abitatissima, una dozzina di corriere incrociano a varie ore nella sua parte bassa e lo allacciano al capoluogo, alla capitale, ai centri agricoli o commerciali. Da noi, è vero, quando nevicata le corriere magari non camminano, ma in compenso nevicata così poco³².

Le montagne sono, nella fattispecie, le catene degli Aurunci e degli Ausoni, che effettivamente separano la regione dalla costa tirrenica dove sorgono Gaeta, Formia, Terracina. La popolosa vallata è dunque quella dell'Agro pontino, fra Roma e Napoli, ovvero la Ciociaria con il suo capoluogo, Frosinone, creato dal regime nel 1926. La cittadina laziale è oggetto di un'altra impietosa prosa, *I contrafforti di Frosinone*, dove lo scrittore commenta con parole di vivo risentimento il passaggio del suo paese dalla provincia di Caserta alla nuova giurisdizione:

Senza dubbio il mio paese, che era sempre stato nella provincia di Caserta, è attualmente nella provincia di Frosinone. Ma che perciò? Né la sua lingua, prima che il triste evento si producesse, né le sue tradizioni ebbero mai a che vedere con ciò che ancora qualche vecchio chiama "lo stato romano": di qua Longobardi, Normanni, Angioini, di là papi e loro accoliti; di qua una lingua

³² TOMMASO LANDOLFI, *Se non la realtà*, in *Opere*, cit., II, p. 56.

Geografia dello scontento vista mare: Landolfi e Bianciardi in Liguria

di tipo napoletano-abruzzese, di là una specie di romanesco suburbano; a non tener conto poi di tutto il resto³³.

La Grosseto di Bianciardi, trasfigurata in Kansas city nel finale del *Lavoro culturale*, «si è fermata, e pensa ormai quasi soltanto a “valorizzare” la costa; spera negli svizzeri, negli svedesi, negli attori del cinema, nelle mogli dei presidenti»³⁴. Degli etruschi e delle questioni antiquarie che in apertura del libro dividevano gli intellettuali locali, «non si è saputo più nulla: non se n'è decifrata la lingua, non si sono fatte scoperte di rilievo, non si è compiuto alcun progresso nelle ricerche per stabilire il luogo di provenienza. Sono venuti dall'Asia Minore, son calati dal continente europeo o erano autoctoni?»³⁵; l'unico risultato dell'interesse da essi suscitato «li ha popolarizzati a tal punto che dell'annosa questione, oltre agli entusiasti e agli studiosi, si sono interessati anche i ladri: penetrati nottetempo nel museo, han fatto fuori la collana vetuloniese, d'oro, lavorata a granulazione, adorna di qualche bel dente di cinghiale»³⁶. Davanti al Duomo, la statua del Granduca, detto Canapone, «che sta ancora lì in piedi, vestito da romano antico, a schiacciare col sandalo il serpente, (simbolo della malaria)»³⁷, è ormai ridotta a punto di snodo fra il terminal dell'aeroporto³⁸ e la coincidenza dei bus per il mare, a uso dei bagnanti forestieri. «Eppure Kansas City è una città tremendamente seria – conclude amaro il protagonista –, e io ci torno ogni volta con un po' di magone e parecchio rimorso: d'esserne fuggito nottetempo senza domandare il permesso, e portando via parecchia roba, quasi tutto quel che ho, come i ladri della collana vetuloniese»³⁹.

33 Ivi, pp. 13-14.

34 LUCIANO BIANCIARDI, *Il lavoro culturale, in Il cattivo profeta...*, cit., p. 227.

35 Ivi, p. 223.

36 Ivi, p. 226-227.

37 Ivi, p. 225.

38 «Da quest'anno ci si va anche in aereo, nei mesi estivi. Parte da Linate al tocco e quaranta, arriva a Kansas City dieci minuti alle tre» (*ibidem*).

39 Ivi, p. 227.

Entrambi gli scrittori sono condannati, per continuare il parallelismo, ad una scrittura ferocemente autobiografica e moralista, alla maniera dei grandi: il primo si racconta nella «trilogia della rabbia» costituita dal *Lavoro culturale*, *l'Integrazione* e *La vita agra*, per poi sdoppiarsi fra il presente sonnolento di Nesci ed il glorioso passato risorgimentale; il secondo scioglie il canto del suo sgomento nei tre diari (*La Bière du pecheur*, *Rien va*, *Des mois*), e nelle ultime raccolte poetiche. Entrambi, ancora, si sentono sostanzialmente estranei al circuito dell'industria culturale, che l'uno ha stigmatizzato nel primo romanzo (per poi esserne fagocitato con il successo della *Vita agra*), l'altro ha sempre evitato, negandosi a pubblico e premi (salvo dilapidare la somma dovuta al tavolo verde), fino all'autolesionismo editoriale che lo vede rinunciare ad un solido contratto con Einaudi, per restare sotto le ali della morente casa Vallecchi. Entrambi, infine, coltissimi e animati dal gusto geniale per il pastiche, si dedicano alla creazione di uno stile assolutamente originale, iperletterario e raffinato per Landolfi, audace, combinatorio, scoppiettante per Bianciardi, attraverso il quale distillare un diverso ma ugualmente amaro calice. Ossi di seppia post-bellici, dislocati davanti ad un mare che non è mai forza vitale, onda rigenerante, ma piuttosto cifra di un'assenza, grumo di scontento, fino a farsi risacca di rifiuti per il Bianciardi di *Aprire il fuoco!*, che così lo fotografa durante la stagione invernale:

Ma intanto io continuo la lunga marcia, non senza sete, con gli occhi bene a terra per non inciampare sui relitti che qua scarica il vasto mare. Quando è grosso, a ritornarci la mattina dopo con un bel cesto, ce n'è di buona roba da raccattare: tutta la legna per l'inverno, intanto, ma bisogna essere mattinieri, chi dorme si piglia il freddo; parecchie bottiglie gialle, di plastica, di quelle per tenerci la candeggina, scarpe spaiate e di modello mai visto, i soliti duin gunduin edevié, bambolotti di celluloidi senza le braccia, una testa di bambolotto senza bambolotto, una tetta di gommapiuma [...], fascioni di bicicletta e copertoni di camioncino, un gatto morto, polpette di alga finissima carica di jodio che fa tanto bene alle gengive, turaccioli a espansione, una fotografia con dedica purtroppo illeggibile, qualche cozza perita anzitempo e strappata al suo scoglio, tappi di sugheri, bussolotti rugginosi, una rara edizioncina dei poeti galanti del Settecento [...]. A stare nell'acqua salata ci hanno guadagnato

Geografia dello scontento vista mare: Landolfi e Bianciardi in Liguria

to, e questi sono appunto i doni del mare alla civile comunità di Nesci, nella stagione cosiddetta morta⁴⁰.

Mentre quella balneare, per contro, mostra l'impietosa passerella delle miserie umane:

[...] ma voi tutti dovrete vedere, quando la stagione all' opposto vive, quale sia la ricchezza del mare, e la dovizia di tette e natiche che nel suo insonne ondulare esso scarica a riva: a strati tu le vedi ornare di sé queste grame arene, aggrapparsi fin sui lontani scogli ampoixi, debordare fin sul conglomerato di asfalto e gomma antiscivolo, e con esse tette e natiche, ecco i bikini, i trikini, le varici, gli eczemi, i porri, i calli, i peli, i bugnigoli, le bermude, le brache, i mosconi, i pattini, i canotti [...] ⁴¹.

Per parte sua, Landolfi al mare della Liguria si avvicina a malapena, mentre si aggira come una larva fra fermate di autobus, caffè di periferia, quartieri «scoranti», per usare un aggettivo caro allo scrittore. Il suo è un «mare smorto, bianchiccio, senza respiro»⁴², per niente compatibile con la vulgata della Riviera dei fiori, e tuttavia si presta anche ad assecondare tutti i mutamenti dell'animo femminile, così come sono descritti negli *Sguardi*, ed è pronto a tramutarsi in breve volgere di tempo nella paurosa divinità che pretende il suo sacrificio di vite umane:

Il mare s'era animato di mille colori; poi è ridiventato grigio; questa mattina era di nuovo splendente. Non lui, non ci ha nulla a che vedere: il mio mare di dentro. Che ribolle, che sta per rompere in tempesta, che chiede una vittima, mille vittime se necessario, che fracassa questa mediocre barca della mia vita⁴³.

⁴⁰ Ivi, pp. 710-711.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² TOMMASO LANDOLFI, *Tre racconti*, in *Opere*, cit., II, p. 310.

⁴³ Ivi, p. 488

È un mare fronteggiato da panchine umide, illuminato da albe piovo-
se che si levano perlopiù su spiagge grigie, semideserte, appiccicose,
contemplate di sguincio dalle finestre del palazzone anonimo di via
Miramare 3, ad Arma di Taggia (che all'epoca doveva parere un grat-
tacielo), da cui il 15 novembre del 1962 scrive all'amico-editore Enrico
Vallecchi: «Volevo prima sperimentare questo posto, e infatti non so
se ci reggo»⁴⁴. Eppure proprio quella, la «casa aperta da due parti, a
levante e a ponente» dove «il vento fischia tanto assiduo, che ventoso,
travolto e pronto a involarsi è ogni pensiero»⁴⁵, la dimidiata succursale
della grande dimora picana cantata in tante pagine giovanili, è ora la
sua vera casa, quello il suo tavolo da lavoro, il non-luogo in cui giunge
grondante di pioggia dopo aver lanciato uno sguardo distratto al lun-
gomare sferzato dall'acquazzone, l'altrove affittato *ab aeterno* alla sua
dannazione:

E finalmente, nello studio, si sedette a tavolino. La carta da pacchi con cui
aveva coperto questo tavolino per preservarlo dalle macchie d'inchiostro era
lacerata in un punto, e tutta ragnata; da tempo occorreva sostituirla. Ma lui al-
lontanava il calice: con tutti gli oggetti che vi si trovavano sopra, disposti in
ordine meticoloso, era un'impresa.

Si sedette, appoggiò le mani, una da una parte una dall'altra, accanto
all'assurdo fascio di fogli rimasti lì dalla notte precedente, guardò davanti a sé
il muro bianco, o neppur quello: vuoto, solo davanti al suo deserto⁴⁶.

E dunque, per concludere, da questo mare che è sempre troppo o
troppo poco, entrambi ritornano, com'è inevitabile, all'odiata scrivania
ingombra di carte e prismi che li rimandano a sé, li obbligano a rifran-
gersi in quello specchio distorto, mentre tentano l'impresa impossibile
di ricondurre l'acqua in parole, imbrigliare la vita in caratteri tipogra-
fici furiosamente pestati su macchine da scrivere che devono aver bat-
tuto migliaia di chilometri d'inchiostro. Di certo il *genius loci* rivierasco

⁴⁴ IDOLINA LANDOLFI, «Il piccolo vascello solca i mari» ..., cit., I, p. 162.

⁴⁵ TOMMASO LANDOLFI, *Des mois*, in *Opere*, cit., II, p. 685.

⁴⁶ ID., *Un paniere di chiocciole*, ivi, p. 867.

Geografia dello scontento vista mare: Landolfi e Bianciardi in Liguria

non è stato loro propizio, forse indispettito nel vederli così distanti e scontenti, prigioniero lui stesso di quello che era stato un Eden e ora si avviava a divenire un limbo, grazie allo scempio operato dalla speculazione edilizia. O forse sarebbero stati infelici lo stesso, sradicati come sono dal loro mare interiore, inquieti ovunque, condannati alla mancanza di qualcosa che non è più. Questo male di vivere, al di là delle considerazioni di ordine biogeografico che si sono fatte fin qui, è in fondo ciò che più di ogni altra cosa accomuna il signore in cappotto e cappello tutto casa e Casinò, al tipo un po' bolso e annoiato che, dopo aver tirato su la serranda della libreria presa in gestione dalla compagna, se ne torna annoiato verso il condominio di Sant'Anna⁴⁷, il mare ormai alle spalle. E pazienza se non si sono mai incontrati e magari neppure letti: la loro imbronciata nostalgia li rende reciprocamente prossimi, vicini anche al nostro stesso peregrinare fra terra e cielo.

Riassunto Liguria, anni Sessanta: Landolfi e Bianciardi vivono entrambi in Riviera. Distanti per estrazione, formazione e temperamento, hanno allo stesso tempo molto in comune: sono traduttori, intrappolati nelle rispettive famiglie, dipendenti dal gioco o dall'alcool. L'intervento confronta alcuni testi dei due scrittori per rintracciare la via percorsa per dare voce al loro scontento.

Abstract Liguria, early Sixties: Landolfi and Bianciardi live in Riviera. They have a very different background, education, lifestyle; at the same time, they have lot in common: both translators, trapped in their families, addicted by gambling or alcohol. The essay aims to compare some textes of the two writers, in order to pinpoint the way they have found to give voice to their existential suffering.

⁴⁷ «Sembra di vederlo, il solitario Luciano che alle dieci del mattino, lasciata la libreria alle cure di Maria, attraversa in senso inverso la piazza, senza dare più retta al mare e piano piano, curvo, con il maglione scuro, la tosse, la Nazionale sempre accesa, attacca la salita del ritorno, verso Sant'Anna» (PINO CORRIAS, *Vita agra di un anarchico...*, cit., p. 221).

Giuseppe Dessì, Villacidro e la Sardegna: coordinate, possibilità e prospettive di una cartografia letteraria

Maria Luisa Mura

Introduzione

Anche il romanzo moderno, se imbroccherà la strada giusta, tenderà di mettere assieme, ai fini di una conoscenza che sia anche sentimento del conoscere, l'infinitesimamente piccolo con l'infinitesimamente grande¹.

The age of the novel thus requires a map, a figurative way to connect one's world. And that is precisely what the novel becomes, a cartographic practice in which the writer produces a figurative or allegorical image of the world and one's place in it. Narrative itself is a form of mapping².

Il rapporto di sostanziale interconnessione tra carta e testo è da rintracciarsi, preliminarmente, in una comune radice etimologica, che associa le due scritture – quella narrativa e quella più prettamente cartografica – alla corporeità liminale di un supporto, la carta, spazio operativo entro cui tracciare i codici, grafici o linguistici, di una precisa narrazione. Dal latino *charta*, «oggetto sottile costituito da due fac-

1 GIUSEPPE DESSÌ, *La scelta*, Introduzione di Claudio Varese, commento e nota al testo di Anna Dolfi, Milano, Mondadori, 1978, p. 90.

2 ROBERT TALLY JR., *Il libro e la mappa. Prospettive di incontro fra cartografia e letteratura, Piani sul mondo. Le mappe nell'immaginazione letteraria*, a cura di Marina Nella Guglielmi e Giulio Iacoli, Macerata, Quodlibet, 2013, p. 78.

ciate, senza specificità di materiale o funzione»³, il termine, a partire dal Medioevo, assume il significato preciso di “foglio su cui si effettua la scrittura”, rimandando oggi, in via più generale, a quello spazio fisico e strutturale entro cui si orienta la descrizione di un territorio, le interrelazioni che lo costituiscono, la sua peculiarità geografica e scritturale.

La cartografia letteraria costituisce, attualmente, una tra le più fortunate declinazioni degli *spatial humanities*, e sul piano metodologico e a livello concettuale. La critica letteraria ritrova nell'ontologia della carta lo strumento analitico per cartografare il territorio di finzione ai fini dell'interpretazione testuale (cartografabilità del testo); nell'analogia funzionale che lega letteratura e cartografia, il piano concettuale entro cui sondare la capacità della narrazione «di orientare la percezione di un territorio, di trasmettere visioni, semantiche e ideologiche dello spazio» (carticità della scrittura)⁴. Calco dal tedesco *kar-tizitat*, categoria operativa adoperata dal comparatista tedesco Robert Stockhammer e recentemente introdotta nel vocabolario letterario italiano⁵, il concetto di carticità si avvera oggi particolarmente interessante nello sviluppo di una certa cartografia cognitiva, che trova nell'esperienzialità spaziale della narrazione l'espressione scrittoria di quei processi cognitivi “mappanti” entro cui si strutturano l'interpretazione e la comprensione dei territori⁶.

3 *Carta, s.v.*, in GIUSEPPE CAMPANINI, GIUSEPPE CARBONI, *Nomen. Il nuovissimo Campanini Carboni. Latino Italiano-Italiano Latino*, Torino, Paravia, 1911, 2002.

4 FRANCESCO FIORENTINO, Introduzione a *Letteratura e cartografia*, a cura di Francesco Fiorentino e Gianluca Paolucci, Milano, Mimesis, 2017, pp. 7-8.

5 MARCO MASTRONUNZIO, *Lettere di carta. Dalla testualità della mappa alla 'carticità' del testo*, in *Geopoetische. Studi di geografia e letteratura*, a cura di Marco Mastronunzio e Federico Italiano, Milano, Unicopli, 2011, pp. 23-42.

6 TANIA ROSSETTO e GIADA PETERLE, *Letteratura e teoria cartografica a confronto*, in *Letteratura e cartografia*, cit., p. 35. Si veda anche *Filosofia e cartografia. Prospettive storiche, teoriche, estetiche e politiche*, numero speciale a cura di Tommaso Morawski, Ernesto Calogero Sferrazza Papa, «Pólemos Materiali di filosofia e critica sociale», XI, 2, 2018.

Indubbiamente novatore nell'orizzonte transdisciplinare degli studi sulla letteratura, tale discorso assume di fatti una pregnanza specifica nelle applicazioni più prettamente patrimoniali del fatto letterario⁷. Se è vero che il testo, inquadrato nella sua carticità precipua, si configura come tramite di un processo interpretativo di tipo cartografico, capace di proiettare lo spazio geo-narrativo dal dominio della rappresentazione a quello comprensivo della sua esperienza, appare interessante domandarsi quanto questa testualità cartografica si avvera funzionale, oggi, in processi specifici di costruzione di identità territoriali (territorializzazione della scrittura) e, ugualmente, nella fruizione memoriale di spazi geo-narrativi reali, riorientabili tramite il testo in prospettiva patrimoniale (patrimonializzazione della letteratura). Altrimenti detto: quanto un approccio di tipo cartografico al testo assume rilevanza nel processo di (ri)territorializzazione di una scrittura? In che misura una riflessione sul grado di carticità della narrazione appare pertinente nello studio e nella messa in atto di percorsi di costruzione e riappropriazione memoriale dei territori?

Tali quesiti si avverano determinanti e in certa misura necessari nell'analisi della Sardegna di Giuseppe Dessì (1909-1977): nella constatazione di un'evidente cartografabilità e carticità della sua scrittura (una mappa *del* testo); nella strutturazione, prettamente cartografica, della sua territorializzazione e patrimonializzazione (una mappa *per* il testo). La carta si configura, sul piano geocritico e patrimoniale, come dispositivo di comprensione dei processi cognitivi entro cui la narrazione della Sardegna si struttura. Obiettivo del presente contributo è interrogare le ragioni fondanti di questa cartografia cognitiva, le sue applicazioni patrimoniali, in un percorso modulare e bipartito, tra storia, memoria e identità.

7 Numerosissimi appaiono i postulati di un tale discorso: si pensi alle moderne infografiche geoletterarie, strumenti di valutazione qualitativa dell'immaginario del testo; o ancora, all'evoluzione cartacea e digitale di cartografie letterarie a scopo turistico e/o di promozione territoriale.

1. Una cartografia della comprensione: paesaggi di memoria e mappa di contintuità

1.1. Per una Sardegna letteraria: una necessità categoriale

I tratti essenziali di una cartografia letteraria dessiana sono da rintracciarsi, primariamente, nello spazio di un'assenza. Figlio di ufficiale di fanteria, sospeso fin dall'infanzia tra isola e continente, le ragioni del suo sguardo sul mondo si inseriscono in questo iato geografico: uno iato verosimilmente di senso, entro cui l'autore orienta, fin dalle primissime narrazioni, letterarie, documentarie e diaristiche, la sua riflessione critica sulla Sardegna.

[...] so di aver fatto molta fatica, durante tutta la mia vita, a conciliare quei due mondi così diversi: la Sardegna e l'Italia peninsulare [...]. Lo *insel spleen* per me venne molto dopo. Ma fin d'allora, proprio da bambino, ebbi la sensazione delle grandi distanze e della profonda differenza tra le due Italie, quella nostra isola e la penisola [...] ⁸.

Ancora lontano dall'intenzione più dichiaratamente politica che avrebbe assunto, qualche decennio più tardi, la scrittura del conterraneo Sergio Atzeni, Dessì fa del suo personalissimo "sentimento dell'isola", la base precipua della sua *quête* narrativa. La fisionomia scritturale del luogo si configura come possibilità cartografica di interpretare la peculiarità storica dello spazio isolano, nell'obiettivo di tracciare, attraverso la linea del testo, le trame immaginifiche e temporali di una lontananza. La Sardegna della pagine dessiana costituisce, in effetti, non solo uno spazio di narrazione, luogo prescelto per l'ambientazione dei fatti, in prospettiva affettiva e memoriale, ma un vero e proprio spazio di comprensione – una categoria operativa e cognitiva, per impiegare i termini forniti in introduzione – unico luogo possibile entro cui cogliere, in una fortunata commistione tra tempo memoriale, tem-

⁸ GIUSEPPE DESSÌ, appunto del 1975, in *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell'opera*, a cura di Nicola Turi, Firenze, Firenze University Press, 2014, p. 13.

po geologico e tempo storico e umano degli avvenimenti, l'esistenza precipua della sua insularità.

Perché in Sardegna? mi si chiederà ancora una volta. Perché, a parte le ragioni storiche e artistiche che richiederebbero un troppo lungo discorso, come ci insegnano Spinoza, Leibniz, Einstein e Merleau-Ponty, ogni punto dell'universo è anche il centro dell'universo⁹.

È nel quadro di questo approccio monadico allo spazio, necessaria e universale appartenenza, che la carticità sottesa alla sua scrittura prende forma e assume senso. Villacidro, luogo natale, si impone, cartograficamente, come centro necessario, atomo, unico centro possibile di una topografia affettiva, filosofica e immaginaria; topografia cognitiva e operativa entro cui comprendere e rifondare l'esistenza storica e memoriale della sua Sardegna.

Io potrei avere girato il mondo come un mercante di *Mille e una Notte*, scoperto paesi favolosi, accumulato ricchezze e conosciuto donne meravigliose, ma Villacidro e la mia patria. [...] non è, come si potrebbe credere, un fatto sentimentale [...], o per lo meno non è soltanto questo. Ciò che conta di più e che io là mi sento forte, intelligente, onnisciente. Se tocco l'acqua della Spendula, so di che cosa è fatta quell'acqua, se prendo in mano un sasso ho del sasso una conoscenza che arriva fino alla molecola dell'atomo. Il tavolo a cui mi appoggio è stato albero, e carico di tempo astronomico, di tempo vegetale, di tempo umano¹⁰.

Ago di una bussola interrotta, il suo nome torna in effetti in tutti i romanzi, mai dichiaratamente pronunciato ma sempre suggerito nel quadro di una toponomastica fluida e sempre sfalsata rispetto all'elemento geografico reale, quasi a suggerire la fluidità della sua esistenza filosofica e memoriale. San Silvano, Ordena, Ruinalta, Norbio,

⁹ ID., *I passeri*, Milano, Mondadori, 1955, 1965, p. XI.

¹⁰ ID., *Nostalgia di Cagliari*, in *Un pezzo di luna. Note, memoria e immagini della Sardegna*, a cura di Anna Dolfi, Cagliari, Edizioni della Torre, 2006, pp. 77-78.

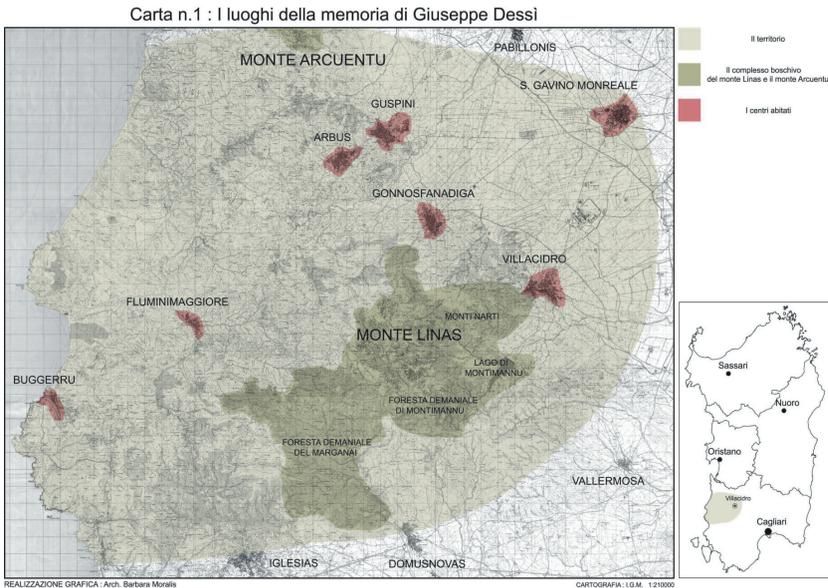


Figura 1 G. Marci, B. Moralis, L. Pisano, *I luoghi della memoria di Giuseppe Dessì*, in *Giuseppe Dessì: i luoghi della memoria*, a cura di G. Marci, L. Pisano, Cagliari, CUEC, 2002, pp. 122-123.

Cuadu, capoluogo della regione letteraria denominata “Parte d’Ispi” e corrispondente all’attuale provincia del Medio Campidano, nella parte sud-ovest dell’isola, entro cui le trame dei vari romanzi si dipanano.

Lontano da un situazionismo meramente locativo, la sua scrittura si innerva nelle coordinate geografiche del territorio reale, per evaderlo e continuamente riplasmarlo nel piano fluido della narrazione. Una cartografia proiettiva¹¹, processuale, che fa del testo il tramite interpretativo entro cui comprendere la complessa mappatura del reale, tra memoria e storia presente, esperienza e rappresentazione.

¹¹ TANIA ROSSETTO, GIADA PETERLE, *Letteratura e teoria cartografica a confronto*, cit., p. 36.

1.2 Una mappa di memoria

Si potrebbe immaginare la narrativa dessiana come un percorso modulare, fatto di continue aggiunte, di frammenti complementari, un percorso che parte da un centro; la sua scrittura come un processo, il profilarsi programmatico di un itinerario gnoseologico¹² alla riconquista dello stesso, del luogo degli anni dell'infanzia, la casa dei nonni in piazza, a San Silvano. È in effetti proprio dalla pubblicazione di *San Silvano* (1939), fino a *Paese d'ombre* (1972) o, ancora, fino al postumo *La scelta* (1978) che Dessì costruisce, con la stessa meticolosità di uno storico e di un cartografo, una carta fatta di tempo, di frammenti, di monadi, di piccoli atti, entro cui romanzi e racconti si configurano come momenti, angolature temporali di una stessa mappatura. «È come se nella mente di Dessì esistesse già un ordito», scrive Giuseppe Marci, «il nucleo più ampio di un racconto che si sarebbe sviluppato attraverso i romanzi dei decenni successivi; quel racconto doveva essere ambientato in un suo luogo, anzi, nel luogo d'elezione, l'unico possibile, quello che, pur attraversando le distorsioni introdotte dal filtro della memoria e le varie combinazioni dei nomi, riporta a una topografia che appare quasi ricostruita con puntigliosità sulle carte urbane e sulle mappe del territorio»¹³.

Quando scrissi *San Silvano* pensavo a un grande romanzo che non ero ancora maturo per scrivere. *San Silvano* fu come un ripiego, un esperimento, nel quale tuttavia c'è come un riflesso di quello che andavo maturando, e che ancora oggi non ho scritto. [...] Forse io vagheggiavo astrattamente un'opera di cui romanzi e racconti scritti, realizzati, sono come i frutti che si sono formati sui rami nel corso delle stagioni. Mi affascinava un raccontare che non avesse inizio né fine, come un cerchio [...]¹⁴.

¹² GIUSEPPE MARCI, *Geografie letterarie: da San Silvano a Norbio*, in *Giuseppe Dessì: i luoghi della memoria*, a cura di Giuseppe Marci, Laura Pisano, Cagliari, CUEC, 2002, p. 14.

¹³ ID., *Geografie letterarie: da San Silvano a Norbio*, in *Giuseppe Dessì: i luoghi della memoria*, cit., p. 9. A tal proposito si veda anche ANNA DOLFI, *La parola e il tempo. Saggio su Giuseppe Dessì*, Firenze, Nuove Edizioni Enrico Vallecchi, 1977, p. 15.

¹⁴ GIUSEPPE DESSÌ, appunto del 29 dicembre 1961, in *Giuseppe Dessì: storia e genesi dell'opera*, cit., p. 39.

Ogni carta geografica è, per antonomasia, prodotto di una sintesi. Tutti i suoi punti sono semanticamente simboli, riduzione sintetica di uno spazio secondo un principio ordinato di interpretazione e fruizione. La cartografia narrativa dessiana si struttura, in tal senso, sulla base di una riduzione circolare: principio indiscusso della sua approssimazione su scala appare l'assunzione ontologica di punti di contatto, monadi, luoghi geografici reali da ricomporre, tramite i tratti semici della scrittura, nelle proiezioni fluide della memoria, in uno spazio sintetico di comprensione geografica, storica e temporale. Al riduzionismo sintetico proprio alla carta Dessì fa corrispondere, nelle sue mappe di tempo, un processo sottile di amplificazione memoriale¹⁵, per mezzo del quale fatti e personaggi si situano ed evolvono, entro le coordinate melliflue di uno spazio prescelto, unico spazio possibile, tratto sintetico di memoria e comprensione. Il paesaggio reale assume una potenzialità assoluta, costituendosi come principio semico di una cartografia fatta di tempo, «luogo dove tutto può divenire punto, segno, immagine totale del mondo»¹⁶.

La mappa del testo segue dunque una legenda triadica, tra memoria biografica, percezione sensibile e rievocazione storica, ontologicamente orientata nella caratura specifica di *Parte d'Ispi*, spazio geografico di tempo entro cui il tessuto narrativo dei vari romanzi sensibilmente si orienta e si struttura, in un mosaico composito di storie familiari e collettive che si ripetono, si ricompongono e si ripropongono, come cerchi concentrici¹⁷, fiori che sbocciano, frutti che si formano e si colgono ciclicamente, seguendo il corso delle stagioni. Si pensi alla memoria delle due guerre, evento costitutivo de *I passeri* (1955) e de *Il disertore* (1961); ai continui rimandi alla storia mineraria del vicino bacino del Sulcis-Iglesiente, ragione del violento taglio, per mano continentale, delle foreste della catena del Linas, che offre l'occasione narrativa in *Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo* (1959) e *Paese d'ombre* (1972); ai numerosi richiami

¹⁵ GIUSEPPE MARCI, *Geografie letterarie: da San Silvano a Norbio*, cit., p. 13.

¹⁶ ANNA DOLFI, *La parola e il tempo. Saggio su Giuseppe Dessì*, cit., p. 67.

¹⁷ DINO MANCA, *Giuseppe Dessì*, in *Storia di Sardegna. I grandi personaggi*, Sassari, La Nuova Sardegna, 2020, p. 159.

all'avvento delle violenze fasciste, eco di una storia nazionale; o, ancora, ai numerosissimi accenni di storia locale della Sardegna, l'Editto delle chiudende (1820), le ingerenze piemontesi e sabaude; coordinate di tempo essenziali che ciclicamente ritornano, e che assumono senso, attraverso il filtro della memoria, nello spazio affettivo e categoriale di Villacidro, in *Parte d'Ispi*, nella sua proiezione affettiva e memoriale¹⁸.

Salutato dalla critica come Proust sardo, scrittore di memoria, in un certo senso scrittore del tempo più che dello spazio, la modernità della sua scrittura, l'originalità della sua carticità, è da ritrovarsi nella fortunata declinazione di questo connubio, nella frantumazione della categoria del tempo nelle ragioni poliedriche dello spazio; nella funzionalità interpretativa accordata a un luogo, Villacidro, San Silvano, paesaggio reticolare e alveolare entro cui le strade della sua scrittura si incontrano e si diramano.

Fare un bel quadro, scrivere un bel libro non è un caso: è l'incontro di lunghissime strade. Così mi immagino un uomo pittore o scrittore, [...] come un vasto paese di cui vedi solo una parte, del quale occupi un punto, ma che pur resti presente nella sua totalità. Così per ogni parola, per ogni pennellata, per ogni atto¹⁹.

1.3. Percezione sensibile e memoria presente

Sicuramente cartografica appare, in tal senso, la narrazione sensibile degli ambienti naturali entro cui tale luogo si struttura. Secondo un approccio polisensoriale e stratigrafico²⁰, Dessì attribuisce al paesag-

18 «San Silvano, il paese mitico dell'infanzia, reale e immaginario, concreto e sfuggente, è il luogo deputato a questo unirsi e intrecciarsi di tempi dissolti, offuscati, ma anche riconfermati nella persistenza del ricordo» (ANNA DOLFI, *La parola e il tempo. Saggio su Giuseppe Dessì*, cit., p. 242).

19 GIUSEPPE DESSÌ, da un appunto di diario del 2 dicembre 1949, in GIUSEPPE DESSÌ, *Diari 1949-1951*, a cura di Franca Linari, Firenze, Firenze University Press, 2009, p. 55.

20 BERTRAND WESTPHAL, *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2002.

gio una funzione mai esornativa, ma assolutamente cognitiva, in una precisione quasi filosofica alla resa del dettaglio sensibile, volta a far esperire, nel lettore, la precisa esperienza spaziale entro cui si muove e si orienta la memoria del narratore. Una mappa transizionale²¹, proiezione sensibile di uno spazio innanzitutto percepito e vissuto, e conseguentemente approssimato nel piano fluido e comprensivo della memoria autoriale.

Le montagne, gli alberi, le pietre, si configurano, nel testo, come strumenti di conoscenza, tasselli esperienziali di un mosaico percettivo che schiude, sensibilmente, alla comprensione, nella volontà di ricostruire la storia del territorio «non con i documenti d'archivio ma con i documenti non meno eloquenti che sono le case, le piazze, i terreni coltivati e i boschi sulle montagne»²². La storia della Sardegna, dell'Italia, della guerra, i tempi storici e umani si inseriscono così nel tempo vegetale del mondo, in una continuità quasi euristica, secondo un approccio esperienziale alla conoscenza²³ di cui il testo si fa mappa, veicolo, strumento di memoria e comprensione.

La memoria di questo incommensurabile tempo [...], la memoria della continuità voglio dire, la ritroviamo intatta in ogni frammento di questa terra antichissima, [...] uno spazio di tempo che può essere di millenni, ma che forse è soltanto il sonno di una notte²⁴.

Numerosi sono gli esempi che potrebbero essere adottati: si pensi agli olivi gibbosi e pachidermici entro cui si orienta la narrazione di

21 MARINA NELLA GUGLIELMI, *Dall'interno della cella: la mappa transizionale e l'eterotopia*, in *Letteratura e cartografia*, cit., p. 63.

22 GIUSEPPE MARCI, *Geografie letterarie: da San Silvano a Norbio*, cit., p. 28. Si veda anche per lo stesso argomento OLEKSANDRA REKUT-LIBERATORE, *Tre percorsi verdi per Giuseppe Dessì*, in *Ecosistemi letterari: luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, a cura di Nicola Turi, Firenze, Firenze University Press, 2016, pp. 101-114.

23 Quel che si tradurrebbe, in sardo, con il termine *ischìre*, sentire, conoscere, che nella sua doppia significazione denota il carattere esperienziale della conoscenza.

24 GIUSEPPE DESSÌ, *Scoperta della Sardegna*, in *Un pezzo di luna. Note, memoria e immagini della Sardegna*, cit., p. 29.

Paese d'ombre; agli agrumeti e mandorleti ambasciatori di identità, in *San Silvano*; alle querce del Monte Ulia, monte boscoso, in *Michele Boschino* (1942); alla gioia selvatica di Mariangela Eca, nei monti silenti de *Il disertore*; alle vallate di Escolca, la sella del Monte Arcuentu, alle acque della Spendula; elementi naturali di tempo, coordinate percettive entro cui la storia dei personaggi si inserisce e si struttura, in uno spazio memoriale di esperienza, sensibilmente riproposto ai fini della comprensione. Si potrebbe parlare, in quest'ottica, di mappe continuità, strumenti empirici di lettura del mondo, attraverso cui tracciare i fatti umani e coglierli nel loro fluire²⁵; dispositivi cognitivi territoriali, entro cui ricostruire i tratti fluidi e dinamici di un'identità.

Estremamente significativo appare, in questa prospettiva, il romanzo *Paese d'ombre*, pubblicato nel 1972 e vincitore, lo stesso anno, del Premio Strega. È attraverso questo romanzo lento, familiare e di formazione insieme, che lo scrittore si propone di ricostruire, cartograficamente, la storia di Villacidro, qui Norbio: una storia familiare e collettiva, che, in cinque macro unità narrative, segue l'evoluzione della vita del protagonista Angelo Uras, dai dieci ai sessant'anni.

Imprescindibile si avvera, nell'economia strutturale del testo, lo spessore semantico del luogo, la cui corporeità minuziosa assume la valenza operativa di una mappa, dispositivo di localizzazione e comprensione del fatto storico, tra tempo geologico e tempo sociale. Assolutamente precisa appare, in effetti, la ricostruzione topografica della città. Per quanto secondo una toponomastica sfalsata, non sempre aderente a quella rea-

25 «Da molto tempo mi sono fatto la convinzione che i fatti non hanno alcuna importanza: per questo è inutile notarli. Non i fatti contano né la loro concatenazione di causa e di effetto [...], ma la loro trama, il loro fluire. E ho sempre preferito sentirli fluire nella memoria» (GIUSEPPE DESSÌ, *Diari 1931-1948*, a cura di Franca Linari, Roma, Jouvence, 1999, p. 80). Dino Manca riconosce, nel dispiegarsi fluido dello spazio dessiano, la declinazione letteraria di quel *Dasein* filosofico che, heideggerianamente, denota un essere nel mondo, un esserci geograficamente e storicamente connotato, inteso pertanto non come stasi ma come tempo, come durata, come dipanarsi dell'esistenza del tempo, come fluire. DINO MANCA, *Il tempo e la memoria nel 'racconto ripetuto' di Giuseppe Dessì fra relativismo conoscitivo e paradigma fenomenologico*, in *Il tempo e la memoria: letture critiche*, Roma, Aracne, 2006, pp. 1-32.

le, vengono menzionati i principali punti nevralgici di Villacidro: piazza Frontera, piazza Cadoni (oggi piazza Zampillo); le evoluzioni tecniche entro cui si misura la sua modernità (si pensi alla dedizione accordata alla narrazione della costruzione del lavatoio pubblico, ad opera dell'Ing. Pani, simbolo temporale di rinnovamento sociale). Altrettanto minuziosa l'attenzione rivolta alla presentazione dell'elemento naturale: come in una cassa di risonanza, la vita del protagonista si lega indissolubilmente al tempo vegetale degli alberi, alla memoria geologica delle montagne, allo scorrere lento delle acque fiumane. Erede di un uliveto all'ingresso del paese, l'uliveto di Balanotti, Angelo Uras decide di dedicare la sua esistenza alla tutela del patrimonio boschivo della regione, contro l'azione del disboscamento condotta dai carbonai toscani in favore della crescente industrializzazione del circondario, riconoscendo nella precisa esistenza degli alberi una vera e propria risorsa patrimoniale, espressione memoriale di un tempo ancestrale, da trasmettere e preservare.

L'ingegnere spiegò una carta topografica e disse che comprendeva un'estensione di circa duecento ettari, tutti appartenenti al comune di Norbio.

– Potrebbe essere una buona riserva di combustibile anche se la Fonderia di Leni è molto lontana e le strade sono in cattivo stato.

Queste parole tolsero ad Angelo l'allegria e la voglia di parlare. Non riusciva a capire come si potesse non sentire il fascino di quella natura che faceva pensare a ere geologiche scomparse, e ci si preoccupasse soltanto del combustibile per la fonderia²⁶.

Emanazione di una sensibilità ecologicamente avanguardista, è nel quadro di questo «incrocio di strade», tra tempo umano e tempo naturale del mondo, che il romanzo ritraccia le coordinate temporali di una storia familiare e collettiva al tempo, vegetale e sociale. Come in una mappa di continuità, affiorano, cartograficamente precise, la memoria della Guerra, i primi scioperi dell'Italia Unita, le proteste dei minatori del Sulcis, la piantumazione dei pini sui versanti del Carmine, a Villacidro, come possibilità di ricrescita e rigenerazione; coordinate tem-

²⁶ GIUSEPPE DESSÌ, *Paese d ombre*, Milano, Mondadori, 1972, p. 211.

porali e memoriali che si costituiscono, nel testo e per il testo, come trame di una carta corale e polifonica, che (ri)vive oggi nella memoria del paesaggio.

Cose e gesti che ritornano, situazioni che si ripetono, dovrebbero rivivere nel libro come un albero vive nella campagna: vivere e rivelarsi dai diversi punti di vista da cui l'occhio dello scrittore e del lettore lo guardano, e nei mille possibili e taciuti punti di vista. Avere in sé queste mille possibilità come cose reali²⁷.

2. Una cartografia patrimoniale: sentieri di comprensione e mappe di continuità

Se è vero che la letteratura «crea lo spazio in maniera performativa»²⁸, accordando alla specificità del luogo quei valori verticali²⁹ entro cui si costruisce, collettivamente, il suo specifico immaginario identitario, appare necessario domandarsi in che misura la nervatura scrittoria della cartografia dessiana persiste, oggi, nella memoria del paesaggio villacidrese; quanto costituisce, attualmente, un dispositivo cognitivo di fruizione memoriale del territorio. Altrimenti detto: se la narrativa di Giuseppe Dessì si offre, in virtù della sua carticità, come tramite di un processo interpretativo capace di proiettare le ragioni storiche e sociologiche del paesaggio al di fuori dello spazio di rappresentazione, configurandosi come mappa polifonica di comprensione spaziale, risulta opportuno verificare quanto la stessa, in virtù della sua funzio-

²⁷ Lettera di Giuseppe Dessì a Carlo Varese, 1947, in GIUSEPPE DESSÌ, *Dal romanzo inedito Michele Boschino*, in «Lettere d'oggi. Rivista mensile di letteratura», III, 4, 1941, pp. 32-33; CLAUDIO VARESE, Introduzione a *Michele Boschino*, Milano, Mondadori, 1975, p. VII.

²⁸ FRANCESCO FIORENTINO, *I sentieri del canto. L'Europa dei romanzi e il pensiero contemporaneo sullo spazio*, in *Topografie letterarie*, a cura di Francesco Fiorentino, «Cultura Tedesca», 33, 2007, pp. 13-54: 19.

²⁹ GIOVANNI CAPECCHI, *Sulle orme dei poeti. Letteratura, turismo e promozione del territorio*, Bologna, Pàtron, 2019, p. 13.

ne transizionale³⁰, sia capace di veicolare, in tempi mutati, una conoscenza nuova dei luoghi descritti, in una prospettiva patrimoniale di (ri)appropriazione territoriale. Un percorso reciproco e complementare, dal testo alla carta, dalla carta al territorio.

2.1 Dal testo alla carta, dalla carta al territorio: percorsi cartografici di interpretazione

La ricezione della letteratura di Giuseppe Dessì ha assunto nei tempi, una notevole rilevanza cartografica: in termini analitici e patrimoniali. Studiosi come Dolfi, Manca, Marci, sottolineando la territorialità propria alla sua scrittura, hanno mostrato la pregnanza mappante dell'imprescindibile connubio tempo-spazio/paesaggio-memoria entro cui è mossa la narrazione, costituendo di fatti il canone entro cui sondarne la precisa carticità.

Emblematico risulta, in tal senso, il contributo di Giuseppe Marci e Laura Pisano, *Giuseppe Dessì: i luoghi di memoria* (2002). Corredato dalle fotografie paesaggistiche di Salvatore Ligios, che conferiscono esistenza concreta all'immaginario dei luoghi dessiani, il volume si propone di verificare l'applicabilità concreta di questi paesaggi narrativi, in prospettiva cartografica di (ri)territorializzazione della scrittura e (ri)attivazione memoriale. Due carte tematiche chiosano i contributi teorici: la prima, intitolata *I luoghi della memoria di Giuseppe Dessì* (fig. 1), precedentemente citata, volta a tracciare i confini geografici della regione immaginifica di *Parte d'Ispi*; la seconda, dal titolo *I percorsi indicati nel romanzo Paese d'ombre* (fig. 2), che, secondo il modello morettiano³¹, traspone sul piano euclideo (scala 1:160000) i movimenti dei protagonisti del romanzo nella stessa, con precisi riferimenti al territorio reale.

Il lavoro, la cui realizzazione grafica fu affidata all'architetta Barbara Moralis, costituisce un passaggio imprescindibile, e in certa misura pionieristico, nella ricezione territoriale della narrativa dessiana: e

³⁰ Si veda la nota 21.

³¹ FRANCO MORETTI, *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Einaudi, Torino, 1997.

Carta n.2 : I percorsi indicati nel romanzo *Paese d'ombre*

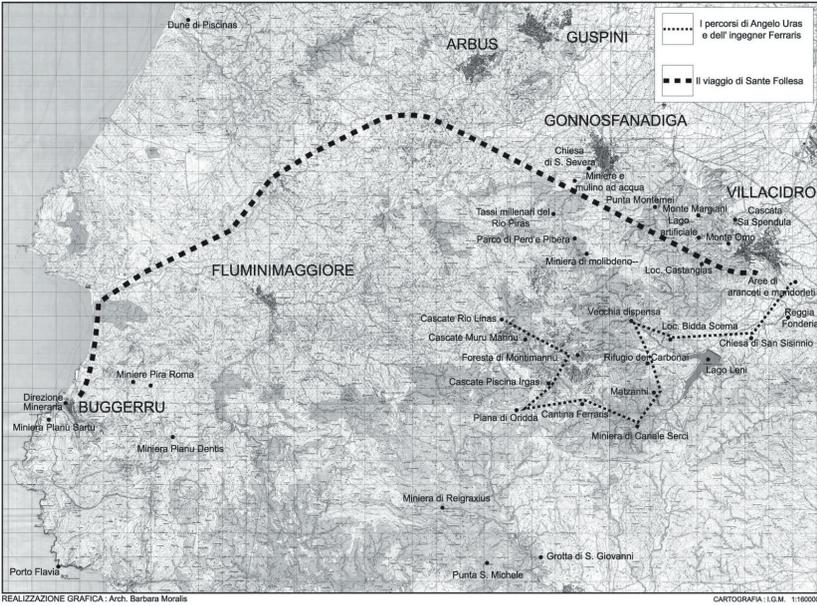


Figura 2 G. Marci, B. Moralis, L. Pisano, *I luoghi della memoria di Giuseppe Dessì*, in *Giuseppe Dessì: i luoghi della memoria*, a cura di G. Marci, L. Pisano, Cagliari, CUEC, 2002, pp. 124-125.

in termini analitici di cartografabilità del testo; e nella prospettiva più prettamente applicativa della sua carticità. Come segnalato in premessa al volume, obiettivo di questa cartografia non è solo dimostrare l'aderenza cartografica della scrittura al territorio, quanto, ugualmente, suggerirne il suo potenziale cognitivo, la sua apertura patrimoniale, nella promozione di percorsi geo-letterari di valorizzazione locale, carte proiettive di comprensione e valorizzazione spaziale. Scrive Marci:

Il rapporto dello scrittore con lo spazio ambientale (il paesaggio) e con il tempo e la sua interpretazione (la storia), si viene così a proporre nelle pagine che seguono come utile premessa per le possibili iniziative che poi, nel concreto, possano permettere a Dessì di guidare il visitatore alla scoperta della

Maria Luisa Mura

Sardegna e dei suoi luoghi più segreti. Come accade nelle passeggiate letterarie proposte in varie parti d'Europa e d'Italia [...], anche qui una selezione delle opere maggiori del narratore sardo illustra gli alberi e i monumenti naturali, i boschi immaginati, dal più realistico al più poetico, [...] pagine di memoria e pagine di parole³².

2.2 Una cartografia geo-letteraria: cammini di comprensione e promozione territoriale

Le cartografie letterarie di Marci, Moralis e Pisano costituiscono attualmente la mappatura di riferimento del Parco Letterario Giuseppe Dessì, a Villacidro, ente di promozione culturale che, sulla scia delle iniziative favorite dalla Fondazione omonima, si adoperava in prospettiva locale per la patrimonializzazione della letteratura dessiana.

L'idea di costituire una Fondazione nasce negli anni '80, in occasione del convegno internazionale *Giuseppe Dessì e il mito Sardegna*, svoltosi all'Università degli studi di Cagliari nel 1986. È in tal sede che venne avanzata la proposta di costituire un Premio Letterario in memoria dello scrittore, nonché una fondazione promotrice che si adoperasse per la valorizzazione della sua produzione scrittoria e per la conservazione del suo patrimonio bibliotecario. La prima edizione del Premio risale al 1989, mentre l'attività della Fondazione, con sede in via Roma 65, a Villacidro, nella vecchia casa che il generale Francesco Dessì-Fulgheri acquistò dopo la Prima guerra mondiale (in *Paese d'ombre* nota come casa del Senatore Loru), venne avviata dieci anni dopo, nel 1999. Nel 2019 il direttivo, in collaborazione con il Parco Geominerario Storico e Ambientale della Sardegna, aderisce all'iniziativa della rete nazionale dei Parchi Letterari Italiani. Nasce il Parco Letterario Giuseppe Dessì. Come precisato da Stefano Mais, attualmente membro del direttivo, «la costruzione del Parco Letterario Dessì mira a creare una realtà in grado di riunire un intero territorio con il fine di valorizzare, tutelare e arricchire il consistente capitale ambientale, territoriale, urbano, architett-

³² GIUSEPPE MARCI, *Geografie letterarie: da San Silvano a Norbio*, cit., p.7.

tonico, culturale e storico che Dessì ha descritto nelle sue opere»³³. Una proposta di «museo diffuso», volta a valorizzare, tutelare e promuovere la realtà materiale locale da una prospettiva non solamente letteraria, ma più generalmente culturale e sociale, con l'obiettivo di dare spazio concreto alla corporeità testuale di queste mappe narrative, nel quadro di una continuità effettiva (“mappe di continuità”) tra letteratura e paesaggio, tempo geologico e tempo umano, storia, memoria e identità.

È nel quadro di queste geografie verticali, nella rivalutazione spaziale della memoria narrativa di *Parte d'Ispi*³⁴, che la carticità propria alla scrittura dessiana (ri)trova spazio di applicazione concreta, aprendosi alle nuove possibilità di fruizione offerte, dal testo e nel territorio, in ambito turistico e patrimoniale. Il potenziale applicativo della cartografia letteraria, alla base dell'odierno orientamento del Parco, costituisce di fatti l'oggetto di un lungo percorso di studio e ricerca, volto a ritrovare nel territorio reale le possibilità conoscitive di cui la scrittura si fa mappa e vettore.

Nel 1999 la Fondazione Giuseppe Dessì indice un bando di concorso volto a promuovere e ritracciare le geografie letterarie dessiane. Un'attenzione particolare è accordata allo spazio geo-narrativo di *Paese d'ombre*: per il consistente successo di pubblico; per la sua referenzialità costitutiva, sul piano geografico e temporale. Il riconoscimento della giuria va agli elaborati di Marisa Cadoni e Marco e Vittoriano Tradori, autori di una prima carta dei sentieri del romanzo (*Cartina dei sentieri di Villacidro descritti e citati nel Paese d'ombre e presenti nel territorio*, fig.3), nonché di un fascicolo dal titolo *Itinerario turistico riferito all'opera di Giuseppe Dessì*.

33 STEFANO MAIS, *Il paesaggio nella letteratura di Giuseppe Dessì, patrimonio culturale e materiale diffuso. Proposta per un Museo della Città e del Territorio*, in *Il Tesoro delle Città*, Strenna 2020, a cura di Marco Cadinu, Collana dell'Associazione Storia della Città, Steinhäuser Verlag, Wuppertal, 2020, p. 137.

34 Il territorio reale corrispondente alla regione letteraria di *Parte d'Ispi* comprende oggi i comuni di Villacidro, Arbus, Bugerru, Fluminimaggiore, Guspini, San Gavino e Gonnosfanadiga.

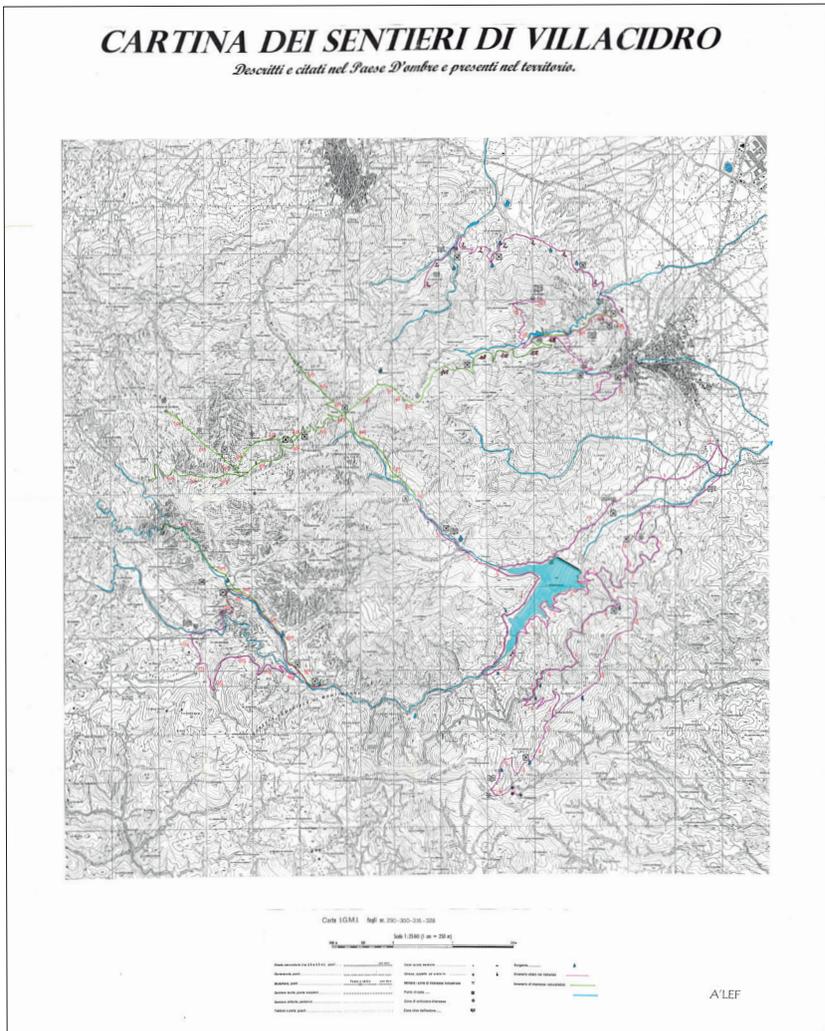


Figura 3 M. Cadoni, M. e V. Tradori, *Cartina dei sentieri di Villacidro descritti e citati nel Paese d'ombre e presenti nel territorio*, 1999

Tale lavoro costituisce una notevole base programmatica, e sul piano contenutistico e in termini di mediazione culturale. Sulla scia dei cammini naturalistici già proposti da Vittoriano Tradori, appassionato

conoscitore del patrimonio faunistico e floristico del territorio, nel quadro della sua attività in qualità di guardia forestale, gli autori ritracciano sulle carte dell'Istituto Geografico Militare Italiano (scala 1: 25 000) sentieri e passi costitutivi del romanzo, con l'intenzione di far rivivere, nello spazio presente, la memoria narrativa dei paesaggi dessiani. Un fascicolo esplicativo accompagna i tracciati della mappa, in cui vengono dettagliati otto sentieri³⁵ di interesse naturalistico e letterario. Alle citazioni dell'autore sono affiancate informazioni di carattere tecnico (tempo di percorrenza, difficoltà) e indicativo (zone di particolare interesse, note sulle attività agro-pastorali presenti)³⁶ attraverso cui strutturare e comprendere il senso del cammino. Scrivono gli autori:

Questo desiderio di vivere la natura, la storia, la cultura appieno, senza divisione della musica di un ruscello alla poesia, alla letteratura, credo sia il modo più interessante d'intendere e di vivere l'opera dessiana e il mondo in essa racchiuso, quasi a voler continuare quel connubio indissolubile dell'opera [...], tra la natura, la storia di un popolo e la vita che si perpetua e si rinnova continuamente³⁷.

La logica giustappositiva e relazionale alla base di tale mappatura si avvera estremamente interessante, in termini di cartografabilità del testo e carticità delle sue intenzioni : la sinergia offerta dall'accostamento tra memoria narrativa del paesaggio e peculiarità del territorio reale offre l'occasione effettiva di esperire concretamente le percezioni

35 1) Carmine – M. Margiani – Seddanus; 2) Seddanus – Sa Spendula – Aletzia – Monte Mei; 3) Valle del Leni – San Sisinnio – Villascema; 4) Montimannu – Oridda – Piscina Irgas; 5) Mazzanni; 6) Muru Mannu; 7) Punte di S. Miali; 8) M. Linas.

36 La legenda dei sentieri segue il seguente schema: località di partenza, accesso, itinerario, caratteristiche, percorribilità, tempo di percorrenza, segnaletica preesistente, difficoltà, interessi, descrizione, punti di sosta e ristoro, zone di particolare interesse, note sulle attività agro-pastorali presenti, citazioni presenti.

37 MARISA CADONI, MARCO TRADORI, VITTORIANO TRADORI, *Itinerario turistico riferito all'opera di Giuseppe Dessì*, Archivi Fondazione Giuseppe Dessì, pp. 2-3. Si segnala l'impiego del termine *ischire* che ben sottolinea il carattere esperienziale della conoscenza di cui il testo si fa vettore.

sensibili dischiuse nel libro, configurandosi come possibilità di esperienza e comprensione della memoria del paesaggio villacidrese, di cui la scrittura di Dessì si fa vettore. Il connubio tempo-spazio/paesaggio-memoria, monade significativa della cartografia dessiana, ritrova nel territorio reale il suo più fertile spazio di traduzione. Si potrebbe parlare, in tal senso, di un processo di riattivazione memoriale che, in termini di ricezione, riporta la narrazione sul piano della processualità concreta entro cui si struttura il suo potenziale mappante, restituendo alla progressività esperienziale del cammino la capacità cognitiva entro cui la scrittura si orienta. Una cartografia esperienziale, mappa di fruizione territoriale, volta a far rivivere nella peculiarità del presente la gravidanza semica del suo immaginario.

L'opera di Giuseppe Dessì, in particolare *Paese d'ombre*, c'insegna a guardare il territorio come una risorsa economica da sfruttare, in maniera sostenibile, ma nello stesso tempo un patrimonio inestimabile da conservare e se possibile, migliorare e potenziare, per poterlo poi tramandare. Il territorio che corona Villacidro non è solo una ricchezza naturalistica, ma anche un testamento spirituale che ci obbliga a continuare l'opera di coloro che ce l'hanno consegnata³⁸.

2.3 Una cartografia della memoria presente: carticità e identità

La cartografia letteraria di Cadoni e Tradori (a cui peraltro fa riferimento il lavoro di Marci, Moralis e Pisano, precedentemente citato) si configura, ad oggi, come una delle maggiori e più fortunate eredità ricettive della scrittura di Giuseppe Dessì. È nel quadro di questa volontà trasmissiva che attualmente si muove, di fatti, l'azione di mediazione culturale promossa dal Parco, nella messa a punto di cammini letterari, volti a riattivare, in prospettiva esperienziale, la memoria letteraria del territorio e così reinterpretare, narrativamente e in cammino, il patrimonio materiale e immateriale della regione.

³⁸ Ivi, p. 1.

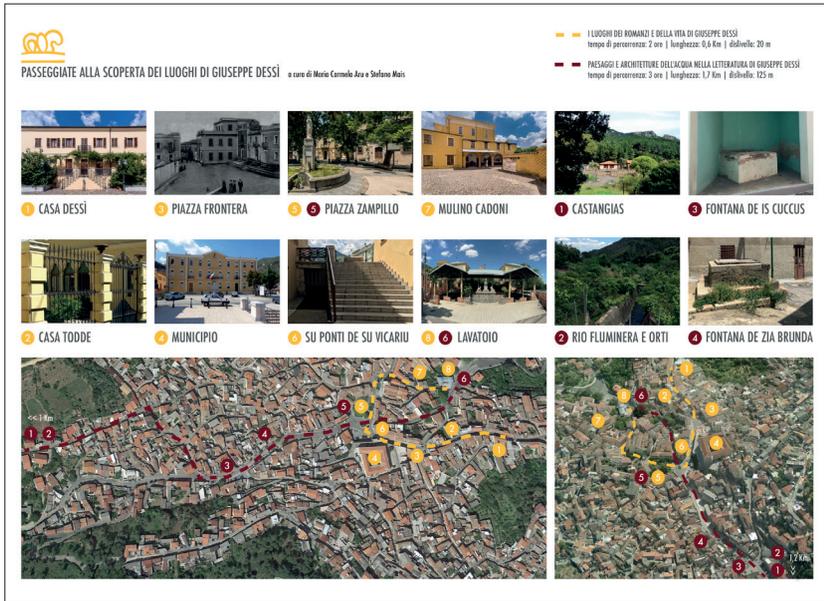


Figura 4 Carta degli itinerari delle *Passeggiate alla scoperta dei luoghi di Giuseppe Dessì*, da un progetto di Maria Carmela Aru e Stefano Mais (elaborazione grafica di Stefano Mais, edita in Id., *Il paesaggio nella letteratura di Giuseppe Dessì*, patrimonio culturale e materiale diffuso. Proposta per un Museo della Città e del Territorio, cit., p. 149).

Dal 2014 Maria Carmela Aru e Stefano Mais, membri del direttivo della Fondazione, riprendono le intenzioni patrimoniali proposte da questa prima mappatura narrativa, con l'obiettivo di trasporre sul piano urbano nuovi cammini e percorsi di comprensione tratti dal medesimo romanzo. Due primi percorsi, *Passeggiate alla scoperta dei luoghi di Giuseppe Dessì*, sono elaborati e inseriti nel programma di eventi della settimana del Premio Letterario omonimo: *I luoghi dei romanzi e della vita di Giuseppe Dessì*, che ritraccia i punti nevralgici del paese così come appaiono nelle trame del romanzo; *Paesaggi e architetture dell'acqua nella letteratura di Giuseppe Dessì*, che ripropone in chiave narrativa e monumentale, le evoluzioni tecniche che interessano Villacidro nel primo '900. Le tappe dei percorsi sono dettagliate nella planimetria (fig. 4) messa a punto dall'autore.

Altri due itinerari, a vocazione extra-urbana, sono attualmente in fase di studio: *La folle corsa di Zurito*, che ripercorre le tappe del carro trainato dal cavallo Zurito in cui trovò la morte Don Francesco Fulgheri, protettore del protagonista, in apertura del romanzo; *Il percorso di Sante Follesa da Norbio a Bugerru (Su mori de is minadoris)* e *da Bugerru a Norbio*, itinerari intrapresi da Sante Follesa, sindacalista socialista, attraverso la cui narrazione aneddotica Dessì racconta la sanguinosa repressione dello sciopero di Bugerru del 4 settembre 1904³⁹.

Al di là dell'evidente interesse cartografico, la promozione di tali percorsi appare particolarmente interessante nella sua applicazione esperienziale. La proposta di cammini a piedi, di cui la mappa è dispositivo e chiave d'accesso, si avvera funzionale alla riattivazione di circuiti di coscienza territoriale filologicamente precisi, perché ripropongono, in chiave patrimoniale, la prospettiva temporale sfalsata, tra percezione sensibile e memoria presente, entro cui la narrativa dessiana si innerva e si struttura. Altrimenti detto: se la scrittura di Giuseppe Dessì si muove su un piano temporale di confluenza, nella prospettiva euristica, sul piano cognitivo, di vere e proprie mappe di continuità, la progressione duratura del cammino accorda al testo una nuova processualità mappante, spazialità comprensiva entro cui comprendere e ricostituire la coscienza del territorio. Una ricezione motoria, processuale, dispositivo cognitivo di lettura e interpretazione spaziale.

Particolarmente significativo, in tal senso, il trekking letterario *La battuta di caccia a Monte Mei: tra cascate, boschi e assaggi di miniera sulle tracce di Angelo Uras*, inaugurato in occasione della xxxvi edizione del Premio Letterario, lo scorso settembre e frutto del lavoro congiunto di Maria Carmela Aru, Cosimo Frigau e dell'autrice del presente saggio. L'approccio transdisciplinare adottato nella strutturazione delle varie tappe, tra ecologia letteraria, geocritica e trasmissione patrimoniale, intende riproporre, attraverso il testo, la storia del patrimonio boschivo della regione, le ragioni del disboscamento, secondo una prospet-

³⁹ Dettagli e tappe dei sentieri sono dettagliati da Mais in *Il paesaggio nella letteratura di Giuseppe Dessì, patrimonio culturale e materiale diffuso. Proposta per un Museo della Città e del Territorio*, cit., pp. 139-141.

tiva al tempo stresso diacronica e esperienziale⁴⁰. La percezione sensibile degli alberi, l'evocazione della loro memoria narrativa, secondo la selezione di passi scelti funzionali alla comprensione, intendono far emergere nel visitatore una nuova coscienza territoriale, storica e ambientale al tempo, entro cui costruire le coordinate essenziali di un immaginario fatto di tempo, storia e identità.

Conclusione

[...] la Sardegna che da me si era allontanata fino a diventare quasi un'immagine letteraria, ricominciò a prendere forma concreta e ad evidenziarsi nella sua totalità. Anche l'immagine dei personaggi che avevo conosciuto assumeva nuovo risalto, e la Sardegna che imparavo di nuovo a conoscere appariva in un più vasto inserto europeo⁴¹.

Centro indiscusso di una mappa fatta di spazio, tempo e memoria, la Sardegna di Giuseppe Dessì assume, nella sua narrativa, un notevole spessore cognitivo; la corporeità pregnante di Villacidro e *Parte d'Ispi* si costituiscono, nel testo, come dispositivi interpretativi necessari a comprendere e ritracciare la storia del territorio, in un fortunato conubio tra percezione sensibile e memoria spaziale.

Nel corso di questa riflessione, sicuramente meritevole di ulteriori approfondimenti, si è cercato di offrire gli strumenti analitici entro cui interpretare la peculiarità della cartografia letteraria dessiana: in termini di cartografabilità e carticità del testo; nel quadro della sua ri-

⁴⁰ Litinerario trae spunto dall'episodio del romanzo *Paese d'ombre* in cui il protagonista Angelo Uras e l'Ing. Ferraris, durante una battuta di caccia, discutono sulla possibilità di taglio e appalto delle foreste della zona di Aletzia, tra Villacidro e Gonnosfanadiga. La foresta verrà acquisita da Angelo che, consapevole della memoria patrimoniale di quegli alberi, si aggiudica l'appalto per occuparsi direttamente della tutela boschiva del territorio.

⁴¹ GIUSEPPE DESSÌ, Introduzione a Francesco Spanu Satta, *Il Dio seduto, storia e cronaca della Sardegna 1942-46*, citato in NICOLA TANDA, *Letteratura e lingue della Sardegna*, Cagliari, Edes, 1984, p. 115.

cezione territoriale, con l'obiettivo di evidenziare l'importanza di un approccio cartografico alla sua scrittura, in prospettiva geocritica e patrimoniale.

Profondamente cartografica è apparsa, di fatti, non solo l'intenzione cognitiva sottesa alla narrazione ("mappe di continuità") quanto, ugualmente, l'orientamento mappante della sua opera di patrimonializzazione ("sentieri di comprensione"), volta a costituire percorsi geo-narrativi di conoscenza entro cui comprendere e rivivere i luoghi dell'immaginario.

La carticità del testo, nella sua applicazione patrimoniale, si avvera funzionale a una rivalutazione storica e sociale dello spazio, una riattivazione memoriale fluida, da intendersi nel quadro di una geografia verticale fatta di tempo e memoria, spazio vegetale e storia umana. Una cartografia esperienziale, attraverso cui ricostituire, negli spazi fluidi del territorio presente, la memoria narrativa di un'identità.

Riassunto Il presente contributo intende interrogare la cartografabilità e la carticità della letteratura di Giuseppe Dessì (1909-1977), in prospettiva geocritica e patrimoniale. Due sono i quesiti sostanziali entro cui la riflessione si orienta: quanto un approccio cartografico alla narrativa dessiana si avvera necessario alla comprensione dei suoi paesaggi letterari (una cartografia cognitiva); in che misura uno studio sul grado di carticità della sua scrittura appare rivelatorio nella messa in atto di percorsi di costruzione e riappropriazione memoriale dei territori entro cui il testo si struttura (una cartografia patrimoniale). Tali quesiti appaiono determinanti nella comprensione della sua Sardegna letteraria.

Abstract This article aims at probing the cartographic and mapping possibilities in Giuseppe Dessì's literary production, by means of a geocritical methodology and with a heritage-oriented perspective. The analysis here presented poses two main questions: is a cartographic approach to Dessì's narrative necessary to understand his literary landscapes? If so, how? (i.e., a 'cognitive cartography'); how relevant a study on his writings' capability of shaping themselves up to be maps is for starting a project on reclaiming the collective memory of the lands represented in his works (i.e., heritage cartography)? These questions seem crucial in the understanding of his literary representation of Sardinia.

La «carta delle pianure».

Una mappatura della letteratura emiliana a partire dai luoghi e dai racconti di Gianni Celati

Cecilia Monina

Gianni Celati decide di aprire la sua prima raccolta di prose brevi, *Narratori delle pianure* (Feltrinelli, 1985), con una «carta delle pianure»: una mappa che si fa strada dalla Lombardia, attraverso l'Emilia, fino alla foce del fiume Po, tracciando così una corrispondenza con le ambientazioni delle novelle. Alla domanda sul significato di quella cartina geografica, Celati risponde di aver voluto includere e di aver deliberatamente messo in prima pagina i nomi di quei paesini di mille o duemila abitanti «dove nessuno andava e che tutti i bolsi della nostra cultura sono pronti a disprezzare»¹ per restituir loro attenzione e dignità: «in questo io mi sento zavattiniano fino in fondo, e come Zavattini penso che tutto il *qualsiasi* dei posti sia il sale della terra»², spiega Celati a Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa durante un incontro all'Università di Bergamo, nel 2007. Sulla *qualsiasi* predicata da Zavattini, Celati si era già soffermato qualche anno prima, in occasione della mostra che doveva celebrare i vent'anni di *Viaggio in Italia*, progetto a cui aveva preso parte su invito dell'amico Luigi Ghirri, che assieme ad altri foto-

1 MARCO BELPOLITI, GIANNI CELATI, ANDREA CORTELESSA, *Letteratura come accumulo di roba sparsa, trovata per strada o sognata di notte*, in «Riga», 28, Milano, Marcos y Marcos, p. 35 poi in GIANNI CELATI, *Conversazioni del vento volatore*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 130.

2 *Ibidem*.

grafi stava lavorando a una mappatura del nuovo paesaggio italiano³. In questa occasione Celati fa riferimento a *Un paese*, libro del 1953 a cui Cesare Zavattini e il fotografo Paul Strand avevano lavorato insieme, unendo testi e immagini. Scrive Celati:

L'idea zavattiniana era questa: che qualsiasi luogo, anche nei suoi aspetti minimi, è un'enorme riserva di cose narrabili, filmabili, fotografabili. Durante il lavoro con Strand nel paesino di Luzzara, Zavattini aveva in mente una serie di libri fotografici su altri paesi della bassa, scelti puntando il dito a caso sulla carta geografica (notizia di Alfredo Gianolio). Questa idea utopica, avventurosa, era l'idea d'un racconto elementare [...] dove tutto acquista senso e dignità solo in virtù di un'adesione incodizionata ai luoghi⁴.

Narratori delle pianure viene pensato e costruito nello stesso periodo dei racconti d'osservazione di *Verso la foce*, libro che viene però dato alle stampe quattro anni più tardi, nel 1989. Proprio durante le traversate delle valli del Po che accompagnavano il lavoro di Luigi Ghirri, Celati mette a frutto gli studi sui racconti orali condotti negli Stati Uniti nel biennio precedente⁵. Celati si avviava allora alla pratica

3 Si veda a questo proposito l'opera collettiva *Viaggio in Italia*, a cura di Luigi Ghirri, Gianni Leone e Enzo Velati, Alessandria, Il Quadrante, 1984. Si segnalano anche i contributi critici che hanno ricostruito quest'esperienza: GIANNI CELATI, *Viaggio in Italia con 20 fotografi 20 anni dopo*, in «Riga», 28, Milano, Marcos y Marcos, 2008, pp. 126-135; MARCO BELPOLITI, *Ghirri & C.: cartoline non ne voglio più*, in «La Stampa», 13 luglio 2012; ROBERTO VALTORTA, *Racconti dal paesaggio. 1984-2004 A vent'anni da Viaggio in Italia*, Milano, Lupetti Editori di Comunicazione, 2004

4 GIANNI CELATI, *Viaggio in Italia con 20 fotografi 20 anni dopo*, cit., p. 131.

5 «Nel 1979 ho passato un periodo a Los Angeles, dove c'era un gruppo d'allievi di un geniale sociologo, Harvey Sacks, il quale aveva avviato uno studio sulle regole implicite nelle conversazioni e nei racconti quotidiani [...]. Tornato in Italia ero deciso a darmi a questi studi e non pensare più alla letteratura», racconta Celati in MARCO BELPOLITI, GIANNI CELATI, ANDREA CORTELESSA, *Letteratura come accumulo di roba sparsa, trovata per strada o sognata di notte*, cit., p. 33. Sulla comune matrice delle due raccolte si veda Cecilia Monina, *Gianni Celati e la genesi del «racconto d'osservazione»: un'analisi delle fonti a partire dai taccuini del Fondo Celati di Reggio Emilia*, in *Lo scaffale degli scrittori: la letteratura e gli altri saperi*, a cura di Miriam Carcione, Matilde Espo-

dell'annotazione delle storie e delle chiacchiere che ascoltava nei bar, e abbozzava idee di racconti sulle persone incontrate, «come fanno i caricaturisti»⁶. Il principio che sottendeva il lavoro dei fotografi, e a cui anche lo scrittore aveva aderito, non era «fare un'analisi della dimensione dell'Italia», quanto piuttosto fornire una rappresentazione dello «spazio mnemonico e fisico»⁷, e domandarsi quale fosse la giusta maniera di porsi di fronte al paesaggio, inteso come luogo emarginato o escluso dalla narrazione. Lo stesso presupposto sarà alla base del lavoro *Esplorazioni sulla via Emilia*, promosso dall'Assessorato alla Cultura della città di Reggio Emilia e pubblicato in due volumi⁸ – uno fotografico, l'altro riservato alle scritture – nel 1986. In un progetto di lavoro dattiloscritto da Luigi Ghirri, il fotografo sottolineava che lo scopo di questo lavoro non voleva essere una semplice schedatura del territorio:

La resa finale non è [...] la resa oggettiva della realtà, il languore romantico del viaggio, l'affresco formalmente impeccabile, ma piuttosto il desiderio di entrare in rapporto globale col mondo esterno, cercarne modalità di rappresentazione adeguate, per restituire immagini, dati, figure, indizi perché fotografare il mondo sia anche un modo per comprenderlo⁹.

sito, Serena Mauriello, Letizia Anna Nappi, Ludovica Saverna, Roma, Sapienza Università Editrice, 2021, pp. 185-198.

- 6 MARCO BÉLPOLITI, GIANNI CELATI, ANDREA CORTELESSA, *Letteratura come accumulo di roba sparsa, trovata per strada o sognata di notte*, cit., p. 33.
- 7 ARTURO CARLO QUINTAVALLE, *Viaggio in Italia. Appunti*, nell'opera collettiva *Viaggio in Italia*, cit., p. 9.
- 8 I due volumi citati sono: l'opera collettiva *Esplorazioni sulla via Emilia. Vedute nel paesaggio*, a cura di Giulio Bizzarri, Eleonora Bronzoni, Milano, Feltrinelli, 1986 e l'opera collettiva *Esplorazioni sulla via Emilia. Scritture nel paesaggio*, a cura di Giulio Bizzarri, Milano, Feltrinelli, 1986.
- 9 LUIGI GHIRRI, *La fotografia. Dal fiume al mare*, in *Niente di antico sotto il sole. Scritti e interviste*, Macerata, Quodlibet, 2021, p. 99.

Il saggio che introduce il volume fotografico è a firma di Luigi Ghirri e si intitola *Fotografia e rappresentazione dell'esterno*¹⁰; l'autore scriveva che rappresentare uno spazio come quello della via Emilia permetteva alla fotografia di porsi in rapporto con questi luoghi con maggiore consapevolezza, senza celebrazioni né critiche, e con un ritrovato senso di meraviglia, «come se fosse la prima volta che guardiamo questo territorio stracolmo di storie, segni e memorie»¹¹.

Coeva è la riflessione avviata da Celati sul senso del narrare gli aspetti di un luogo; secondo lo scrittore questo voleva dire «collaborare alla presentazione dei luoghi e delle cose come vogliono essere visti»¹². Il tema, caro a Celati, e da qui in avanti punto cardine della sua poetica, sarà declinato e sviluppato anche nei decenni successivi; si pensi per esempio all'intervento intitolato *Di cosa si parla quando si parla di paesaggi*, pronunciato nell'ambito del convegno su *Il paesaggio come capitale* (Reggio Emilia, 2 dicembre 2006): qui lo scrittore rifletteva sul significato della parola e sull'idealizzazione del termine in rapporto alla sua raffigurazione. Scrive Celati:

La parola «paesaggio», d'origine francese, porta in sé qualcosa che per noi ha perso molto del suo significato: il pays, il paese, la regione, la contrada. È un termine che ha anche il senso affettivo del luogo d'origine - mon pays. Noi usiamo per lo più «paesaggio» come sinonimo di «panorama», che è un senso derivato, sull'onda dalla pittura paesaggistica nel Settecento. [...] Prima di essere un'icona fotografica, è il luogo dove delle popolazioni passano la propria vita, con i propri costumi. [...] Da come è fatto vedi come è stato abitato nel corso del tempo, e come gli abitanti volevano che fosse visto, con aspetti

10 Luigi Ghirri aveva già esposto i contenuti di questo saggio nella sua relazione al seminario *La rappresentazione dell'esterno*, che si era svolto al Maurizio di Reggio Emilia nelle giornate del 23 e 24 novembre del 1984 e che aveva visto la partecipazione, tra gli altri, di Ermanno Cavazzoni, Daniele Del Giudice, Giorgio Messori e Beppe Sebaste, i cui racconti saranno ospitati nel volume *Esplorazioni sulla via Emilia. Scritture nel paesaggio*, cit.

11 LUIGI GHIRRI, *Fotografia e rappresentazione dell'esterno*, nell'opera collettiva *Esplorazioni sulla via Emilia. Vedute nel paesaggio*, cit., p. XI.

12 GIANNI CELATI, *Sui luoghi e il lavoro con Luigi Ghirri*, in *Conversazioni del vento volatore*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 65.

decorativi e simmetrie che guidano l'occhio, e soglie di vario tipo che inquadrano certi punti focali (come le soglie create da due pilastri in muratura che si usavano all'ingresso dei poderi in Emilia)¹³.

In questo senso il lavoro condotto prima con *Viaggio in Italia* e, sulla scorta di quest'ultimo, poi culminato in *Verso la foce* rappresentava una novità. L'impresa tentata coi racconti d'osservazione¹⁴ assumeva infatti significato poiché era guidata da una «passione per il mondo così com'è»¹⁵, cioè nelle sue manifestazioni quotidiane, che risulta ancora più cristallina «nei posti desolati (come era la valle del Po, cominciando dal Polesine), dove non c'è niente di speciale da vedere»¹⁶.

Ogni luogo, e la rappresentazione che ne deriva, è quindi fortemente legato a un modo di porsi in osservazione, né oggettivo né soggettivo, e può entrare a far parte di un immaginario collettivo grazie a un meccanismo di riconoscimento e «adesione dello sguardo»¹⁷. A partire da queste premesse, cercheremo di capire se e in che modo si possa parlare di una letteratura *emiliana* contemporanea, facendo anzitutto riferimento a un complesso di opere che, pur non presentando connotazioni dialettali, ha saputo svilupparsi attorno a uno spazio geografico, delineandone i caratteri, e si è concentrata su temi comuni. Una premessa necessaria riguarda la definizione appena avanzata: in una conversazione con Andrea Cortellessa, Celati mostra un senso di disappunto verso questo genere di classificazioni. Interrogato sulla maniera narrativa che da *Narratori delle pianure* (1985) a *Cinema natu-*

13 GIANNI CELATI, *Di cosa si parla quando si parla di paesaggi*, in «Riga», 28, sezione extra online, <<http://www.rigabooks.it/index.php?idlanguage=1&zone=9&id=404>> (03/2022).

14 La definizione «racconti d'osservazione» è proposta dallo stesso Celati nella *Notizia di apertura* in *Verso la foce*; si veda GIANNI CELATI, *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 9.

15 GIANNI CELATI, *Andar verso la foce*, in «Riga», 28, sezione extra online, <<http://www.rigabooks.it/index.php?idlanguage=1&zone=9&id=404>> (03/2022).

16 *Ibidem*.

17 *Ibidem*.

rale (2001) ha segnato tutta la sua opera, caratterizzata da «un senso di vaghezza, di sospensione, di un *narrare assoluto*»¹⁸ e comune ad altri scrittori laterali e irregolari, tra cui un «conterraneo come Antonio Delfini», Celati risponde:

Conterraneo? Non ti sembra che questi raggruppamenti regionali abbiano un pesante sottinteso amministrativo? È il trionfo dello stato civile, come diceva Benedetto Croce. Un bellissimo libro di racconti, come quello di Daniele Benati, *Silenzio in Emilia*, è stato liquidato perché era preso alla lettera in quei termini, come un libro regionale – mentre è un libro sull'aldilà, una fantasia dantesca. Delfini disfa l'idea della territorialità locale, la trasforma in una visione favolosa (*La modista*, *Il fidanzato*, etc)¹⁹.

La terminologia adottata sarà allora da intendersi non solo come la mera appartenenza a uno spazio geografico, che è spesso da ricondursi alle radici, alla genealogia familiare o alla stanzialità in un determinato luogo, ma è da interpretarsi, per prendere a prestito una definizione fornita dallo stesso Cortellessa, come una territorialità fantastica, quindi dettata dai temi e da un più ampio spirito narrativo.

Tornando, allora, a *Narratori delle pianure* – che può essere letto come il tratto di unione tra le produzioni di Delfini e Zavattini e i testi apparsi a partire dagli anni Novanta e seguenti – sarà bene soffermarsi qualche istante sulla dedica che, assieme alla sopraccitata carta geografica, segna l'inizio della raccolta; leggiamo: «a tutti quelli che mi hanno raccontato storie, molte delle quali sono qui trascritte»²⁰. La dedica e la cartina rappresentano un dato materiale, uno strumento di orientamento per il lettore. La carta geografica, come nota Iacoli è un artificio «ben conosciuto dai romanzi d'avventura (come, ad esempio nell'*Isola del tesoro* di Stevenson [...]) e dalla letteratura di

18 *L'assoluto della prosa. Conversazione con Gianni Celati.*, a cura di Andrea Cortellessa, in «il verri», XLVII, 2002, pp. 56-64: 56.

19 *Ibidem.*

20 GIANNI CELATI, *Narratori delle pianure*, Milano, Feltrinelli, 1985.

viaggio»²¹, ed era un espediente utilizzato per conferire maggiore veridicità ai resoconti narrativi. Se con la pianta i racconti trovano da principio una dimensione spaziale chiara e ordinata, con la dedica l'autore tenta di guadagnare la piena credibilità del lettore. Chi si approccia al testo è infatti posto nella condizione di credere che le novelle raccontate siano quanto più aderenti alla realtà, e che siano quindi il frutto di quel «sentito dire»²² a lungo dibattuto da Celati. Molte delle novelle raccolte in volume si presentano, a ben vedere, come dei *twice-told tales*, o, per dirla con Celati, come il «racconto di un racconto già sentito»²³. Questo risulta, secondo Schwarz-Lauستن, nello svolgimento di una «de-soggettivazione e de-individualizzazione del soggetto»²⁴. I protagonisti delle novelle celatiane in *Narratori delle pianure* e delle cronache in *Verso la foce* sono quasi sempre personaggi anonimi, mai chiamati col loro nome, e sono riconoscibili solo attraverso il mestiere che esercitano, i dettagli e l'unicità delle loro storie leggendarie, e sono connotati dal luogo in cui si trovano e in cui la storia prende forma. Si pensi, per esempio, a *Vivenza d'un barbiere dopo la morte*, in cui si racconta d'«un barbiere che era venuto a Piacenza a fare il militare»²⁵ e che tutti, persino sua moglie, credevano morto durante la guerra, o a *Idee di un narratore sul lieto fine*, in cui si narra del figlio di un farmacista che viveva

21 GIULIO IACOLI, *Contenitori di forme brevi nel secondo Novecento*, nell'opera collettiva *Le forme brevi della narrativa*, a cura di Elisabetta Menetti, Roma, Carocci Editore, 2019, p. 243.

22 Sul recupero della forma novellistica tradizionale in Celati si vedano: ELISABETTA MENETTI, *Gianni Celati e i classici italiani. Narrazioni e riscritture*, Milano, Franco Angeli, 2020, pp. 115-139 e GIULIO IACOLI, *Contenitori di forme brevi nel secondo Novecento*, cit. Celati scrive che la novella «celebra un sentito dire, che spunta da un passaggio di parole di bocca in bocca», in GIANNI CELATI, *Elogio della novella*, in *Conversazioni del vento volatore*, cit., p. 40.

23 *Ibidem*.

24 PIA SCHWARZ-LAUSTEN, *Labbandono del soggetto. Un'analisi del soggetto narrato e quello narrante nell'opera di Gianni Celati*, in «Revue Romane», XXXVII, 2002, pp. 105-132: 117.

25 GIANNI CELATI, *Narratori delle pianure*, cit., p. 38.

all'estero e che alla morte di suo padre era tornato a casa per occuparsi dell'attività di famiglia, «diventando farmacista in un piccolo paese nei dintorni di Viadana, in provincia di Mantova»²⁶, o, ancora, prendiamo la *Storia di un falegname e di un eremita*, il cui protagonista è «un uomo che abitava a Ficarolo, in provincia di Ferrara [ed] era un falegname»²⁷. Nelle tre storie prese a modello, Celati ha fatto la scelta di mettere in primo piano, e questo avviene già nell'incipit, il luogo in cui la storia si svolge a discapito dei suoi protagonisti. In questo modo, Celati utilizza come espediente retorico il viaggio che conduce lungo la *carta delle pianure* e che «consente di passare da una storia all'altra senza dare spiegazioni»²⁸ e che intesse una «trama di passaggi che è data dalla forma della discesa di tappa in tappa accanto al fiume della Padania»²⁹. Inoltre, i personaggi sono uomini e donne qualunque, e in questo senso sostituibili – Ghirri scriveva che questi racconti gli facevano venire in mente certi quadri di Bruegel «brulicanti di personaggi che si muovono in ogni direzione»³⁰ – la cui identità risulta superflua e non determinante. Lo stesso percorso sembra accomunare i *flâneurs* celatiani e i protagonisti dei racconti di *Silenzio in Emilia* (Feltrinelli, 1997), la prima raccolta pubblicata da Daniele Benati. Gli undici racconti che la compongono compaiono dapprima su *Il Semplice*³¹, tra il 1995 e il 1996, e a tenerli insieme è anzitutto la «credenza», il *sentito dire*, di un legame che tiene stretti i vivi

26 Ivi, p. 57.

27 Ivi, p. 86.

28 ALFREDO GIULIANI, *Il Trentanovelle*, in «La Repubblica», 13 agosto 1985 e anche in «Riga», 28, cit., pp. 177-178.

29 GIULIANO SCABIA, *Un narratore delle pianure*, in «Rinascita», 19 ottobre 1985.

30 LUIGI GHIRRI, *Una carezza al mondo*, in «Panorama», 30 giugno 1985 e anche in «Riga», 28, cit., p. 176.

31 *Il Semplice. Almanacco delle prose*, fu pubblicato in sei numeri dalla casa editrice Feltrinelli, tra il 1995 e il 1997. Era animato, tra gli altri, da Benati, Cavazzoni, Cornia e Celati ed è stato uno dei laboratori narrativi più fervidi degli anni Novanta. Un convegno dedicato alla rivista si è recentemente svolto presso l'Università di Modena e Reggio Emilia; si veda *Il Semplice. Vite e voci di una rivista*, Modena 10-11 febbraio 2022.

e i morti. A fare da cornice è, anche questa volta, la Pianura Padana, qui rappresentata come un Midwest straniante e spaesante³², tanto che alcuni hanno accolto e interpretato il volume come una specie di Spoon River emiliana³³. All'interno di questo spazio i personaggi – che sono tutti dotati, a differenza dei volti celatiani, di un nome e di un cognome – paiono muoversi disorientati. I luoghi toccati e attraversati nell'*aldiqua* messo in scena da Benati sono molteplici: il primo e omonimo racconto di *Silenzio in Emilia* si snoda tra Rubiera, dove il protagonista Orlando Squadroni svolge il lavoro di bidello in una scuola, e Corticella, frazione di Reggio Emilia. *Il giocatore di bocce* Franco Badodi, che un giorno scopre che la gente della sua città lo ha dato per morto³⁴, con tanto di manifesto funebre, è un assiduo frequentatore della bocciofila di San Martino, comune, anche questo, alle porte di Reggio Emilia. In *Tema finale*, invece, Benati narra la storia del figlio di un certo Soccetti, che tutte le volte che prendeva un brutto voto a scuola decideva di tornare a casa a piedi, «erano otto chilometri di via Emilia che faceva come una punizione»³⁵. E ancora *Combat Zone* racconta la storia di Soncini, il macellaio di Castellazzo, comune pressoché a metà strada tra Modena e Reggio Emilia, che

32 Sullo spaesamento nell'opera di D. Benati si vedano: GIULIA SARLI, *Perdersi in una voce, perdere sé stessi: lo spaesamento di Daniele Benati*, in «La Balena Bianca», 19 novembre 2021, <<https://www.labalenabianca.com/2021/11/19/perdersi-in-una-voce-perdere-se-stessi-lo-spaesamento-di-daniele-benati-giulia-sarli/>> (03/2022) e MARINA SPUNTA, «Tra la via Emilia e il West»: *Displacement and Loss of Identity in the Fiction of Daniele Benati*, in «Italica», LXXXIII, nn. 3/4, 2006, pp. 649-665; MARINA SPUNTA, *Voci dalle pianure nell'Emilia di Daniele Benati*, in «Romance Studies», XXI, 3, 2003, pp. 215-230.

33 Gimmelli ha osservato che «se nell'antologia di Edgar Lee Masters ciascun epitaffio ripercorre una vita con la piena consapevolezza del “dopo”, in *Silenzio in Emilia* i protagonisti si dibattono nell'incertezza», si veda GABRIELE GIMMELLI, *Benati Revisited. Due romanzi e uno scrittore fuori dai canoni: Daniele Benati*, in «Blow Up», 9, 2020, pp. 124-127: 125.

34 La lettura de *Il giocatore di bocce* richiama immediatamente alla memoria il racconto celatiano *Vivenza di un barbiere dopo la morte*. Ad accomunarli è il topos dell'uomo creduto morto dall'intera comunità e che finisce per dubitare della propria esistenza.

35 DANIELE BENATI, *Silenzio in Emilia*, cit., p. 153.

tutte le sere attraversa in macchina la via Emilia per rientrare a casa e una sera si accorge di aver erroneamente imboccato l'autostrada e «ha visto che continuava ad andare avanti senza nessuna uscita e l'ha trovato strano [...] e ha incominciato a preoccuparsi perché aveva fatto così anche Mario Priglia [il tabaccaio] prima di morire»³⁶. Il protagonista, ignaro della direzione presa, pare entrare a questo punto in una dimensione onirica, tra lo stato di veglia e il sogno, e immagina di trovarsi sulla carrozza di un treno e poi di scendere, seguendo il flusso di gente che cammina:

Comunque adesso gli conveniva seguire l'altra gente ed è uscito fuori, ritrovandosi nel mezzo di una città. E che bella città, accidenti. Sembrava Castellazzo, solo più grande. C'erano tutte delle case di mattoni rossi... una bella via con gli alberi... dei grattacieli raggruppati là in fondo... e poi quanti negozi! Ce n'era uno che sembrava la sua macelleria anche. S'era tanto emozionato nel rivederlo che aveva perfino dimenticato di chiedere a quelli che erano con lui in che posto erano finiti. Ma forse non era finito in nessun posto e quella era la sua macelleria di tutti i giorni. Solo che a castellazzo ci saranno 50 case e dei grattacieli bisognerà aspettare un secolo prima che ce ne costruiscano. Che abbia fatto un viaggio nel tempo?³⁷

Pochi anni prima, nel 1987³⁸, Ermanno Cavazzoni aveva dato alle stampe, per la casa editrice Bollati Boringhieri, la raccolta *Il poema dei lunatici*, da cui Federico Fellini sceneggiò *La voce della luna*, film uscito nelle sale nel 1990. Il libro sembra presentare uno schema narrativo e ambientazioni simili a quelle dei diari di *Verso la foce* e forte è il richiamo alla ritualità delle storie quotidiane e delle leggende popolari già sviluppato da Celati in *Narratori delle pianure*. Il libro racconta la storia di un uomo, tale Savini, e delle sue peregrinazioni per le valli del Po, condivise con *il prefetto*, suo sodale col quale discute, tra le altre cose, dei fenomeni inspiegabili che si manifestano nella vita quotidiana. I lu-

³⁶ Ivi, p. 53.

³⁷ Ivi, p. 60.

³⁸ Si rende necessario sottolineare che il 1987 è anche l'anno di uscita, per Feltrinelli, delle *Quattro novelle sulle apparenze* di Gianni Celati.

ghi che vengono citati sono Pratofontana (frazione di Reggio Emilia), Vignale (Parma), Spilamberto (Modena), Borgoforte (già protagonista in *Fantasmia a Borgoforte* di Celati). Cavazzoni descrive un vagare con poche speranze, che segue, cito, «come direzione la linea pedemontana, che attraversa anche delle città»³⁹ e le città che vengono qui descritte, e che sembrano spiccare nella pianura, vengono descritte come «un'impalcatura appoggiata sopra un deserto» in cui le case sembrano «fatte di niente»⁴⁰. Torna l'idea, già presente in Celati, di un approccio antropologico, ed etnologico, verso i posti. Nel capitolo intitolato *Popolazioni nascoste*⁴¹, possiamo leggere:

Le mie ricerche di terre e di popolazioni continuavano intanto; e avremmo voluto capire le questioni di geografia, per orientarci. Gliene parlavo, ma

39 ERMANNO CAVAZZONI, *Il poema dei lunatici*, Torino, Bollati Boringhieri, 1987, p. 12.

40 *Ibidem*.

41 Il titolo ricorda un testo di G. Celati intitolato *Popolazioni invisibili*. Il breve racconto non è mai stato pubblicato, ma è possibile ascoltarlo recitato in *Strada provinciale delle anime* (Rai, 1992). Una bozza del testo si trova anche presso il Fondo Celati della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, per la cui consultazione devo ringraziare il dott. Carmelo De Luca. Nella cartella 7/81 del Fondo Celati, che consta di un block-notes a quadri che reca la scritta Mediolanum in copertina, troviamo la *Storia delle popolazioni invisibili*: «Nel 1982 Ghirri mi ha proposto di fare un lavoro assieme a lui e ad altri fotografi, cioè un'esplorazione del nuovo paesaggio italiano. Così mi sono messo a lavorare come i fotografi, cioè andando in giro a osservare i posti, prendere appunti e descrivere quello che vedevo. Molto spesso viaggiavo a piedi, perché è il modo migliore di prendere appunti, senza tenere troppa distanza da quello che vedi. Una sera ero su questa strada e vedevo solo macchine. Solo macchine, camion, e nessuno che fosse in giro fuori dalla sua macchina. Ecco, questo è il nuovo paesaggio italiano, mi sono detto, è come un deserto pieno di macchine. Stava per piovere e mi sono rifugiato in quell'albergo là, il Park Motel. Poi sono andato a letto e ho fatto un sogno che ricorderò sempre. Nel sogno stavo camminando per questi posti, che erano tutti spopolati, come un deserto. E c'era con me una guida, proprio come se dovessi attraversare un deserto. Nel sogno la guida mi stava spiegando che questi posti sembrano spopolati, ma in realtà sono abitati da molte popolazioni invisibili. Allora nel sogno io chiedevo alla guida: "scusi, ma se sono invisibili, come fa a sapere che queste popolazioni esistono?" e nel sogno la guida ha risposto così: "come faccio a sapere che esistono? Perché me lo sento addosso"».

i confini di queste regioni sono talmente frastagliati e sinuosi, e anche talmente incerti, che non si sa esattamente da dove passino. Non ci sono carte o mappe affidabili, e io non conosco nemmeno trattati o atti ufficiali. Questo confine, dicevo, è talmente a zig zag, che i territori sono come intrecciati, e uno quando cammina passa senza volere continuamente frontiera⁴².

Un percorso simile è stato tentato da Paolo Nori, anche lui emiliano, di Parma. Mi preme che se ne ricordino due lavori, che mostrano chiaramente un legame con la poetica celatiana: *Repertorio dei matti della città di Parma* e *Ente nazionale della cinematografia popolare*. Il primo nasce dal modello del libro di Roberto Alajmo *Repertorio dei pazzi della città di Palermo*, e dall'idea che in ogni città ci sia un notevole numero di individui particolari, o di storie fuori dal consueto da poter raccontare. Ne è nato un circolo di lettura e scrittura, all'interno del quale i partecipanti sono stati anche fautori della stesura del libro, e hanno quindi creato il repertorio, sommando le storie sentite in giro, e dando forma così a un abbecedario, un elenco completo di *storie di ordinaria follia padane*. E tutti questi micro-racconti sono esilaranti, così dentro l'assurdo da far dubitare di poter essere veri, come ad esempio la storia di un tale assessore «che aveva proposto di cambiare il nome del parco Falcone-Borsellino in parco Sandra-Raimondo»⁴³ oppure il noto aneddoto Delfiniano sulla Chartreuse, rielaborato in forma anonima: «uno scrittore di Modena insisteva che la Certosa di Parma si trovasse a Modena»⁴⁴.

Ente nazionale della cinematografia popolare (Feltrinelli, 2005) è invece un romanzo, e pur presentandosi con una struttura differente rispetto al lavoro appena citato, risulta tuttavia scandito da brevi paragrafi, non più lunghi di cinque o sei righe, che rendono la narrazione sincope. Anche questa è un'antologia di storie raccolte vagabondando, racconti che spaziano su lunghe distanze, con un eroe che si muove in

⁴² ERMANNANO CAVAZZONI, *Il poema dei lunatici*, cit., p. 177.

⁴³ PAOLO NORI, *Repertorio dei matti della città di Parma*, Milano, Marcos y Marcos, 2016, p. 109.

⁴⁴ *Ibidem*.

cerca delle proprie risposte spostandosi dal profondo Sud delle Americhe a Marrakech, passando per il delta del fiume Mississippi. Nori non trasfigura il parlare quotidiano, riproduce fedelmente l'espressione popolare caratterizzata dalle numerose ripetizioni, dalle interruzioni improvvise, dagli scambi rapidi tipici dei passanti per strada. Il titolo ammicca a una tendenza dei primi anni duemila, e non ancora scomparsa, che vuole che un libro si affermi nel proprio successo solo quando un regista decide di farne il soggetto di un film, o ancor più di uno sceneggiato televisivo. Dice Nori, «molti libri alla fine ormai hanno anche i titoli di coda»⁴⁵. Ogni viaggio costituisce un capitolo e ogni capitolo diventa parte di una sceneggiatura che ci è mostrata da Paolo, narratore, protagonista, e impiegato dell'Ente. Il capitolo che più desta curiosità è quello sul Mississippi; Nori racconta, in una pagina del suo blog, che nello stato di Mississippi ci era stato mandato nel 2002 da una rivista di viaggi, per parlare del blues del Delta. Inevitabile, tanto per il narratore quanto per il lettore, il rimando al Delta padano già raccontato in *Verso la foce* da Celati. Lo scrittore ricorda il viaggio come un completo fallimento d'intenti:

Quello è un motivo per cui io, a quel viaggio lì, sono affezionato, che i fallimenti, per me, son quasi sempre delle esperienze memorabili, e lì in Mississippi, quasi tutta la gente a cui chiedevo mi rispondevano che loro il blues non l'ascoltavano e ascoltavano della musica tutta diversa e io alla fine ero quasi contento, quando mi dicevan così, e quando mi chiedevano da dove venivo io mi ricordo che non gli dicevo «From Italy», che dirgli «From Italy» secondo me non avrebbe voluto dir quasi niente, gli dicevo «from Parma», e la maggior parte di loro non aveva idea, di dove fosse questa Parma. «Parma Mississippi?» mi aveva chiesto un vecchio nero che suonava la chitarra⁴⁶.

Questo si ricollega a un'idea che Celati aveva già espresso bene molti anni prima, quando camminando lungo gli argini appuntava su uno

⁴⁵ PAOLO NORI, *Ente nazionale della cinematografia popolare*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 19.

⁴⁶ Ivi, p. 72.

dei suoi blocchi di carta che «ogni volta è una sorpresa, scopri di non sapere niente di preciso sul mondo esterno»⁴⁷. Una pubblicazione sicuramente più recente è *A misura d'uomo* di Roberto Camurri pubblicato da NN nel 2018, romanzo che mi sembra si possa ben collocare all'interno del percorso fin qui tracciato. Il libro è ambientato a Fabbrico, in provincia di Parma, e uno dei primi elementi di questo luogo evidenziati da Camurri è che «la piazza, non è una vera piazza, è una via, ma quelli che ci abitano si ostinano a chiamarla piazza»⁴⁸. La parabola del suo protagonista è segnata dal ritorno verso il paese natale, «A Brescello scende per salire su un autobus che finalmente lo lascerà a Fabbrico, il paese dove è nato»⁴⁹. Questo percorso e il senso d'affezione verso un determinato luogo, che costituiscono l'andamento e la traiettoria del romanzo appena citato e del suo protagonista, sono anche il tratto comune dei lavori fin qui presi in considerazione, e sembrano essere stati ben riassunti dal già citato Nori in quello che è intitolato *Pezzetto sull'Emilia*, pubblicato sull'Almanacco Quodlibet del 2016, dedicato alle *Esplorazioni sulla via Emilia* per omaggiare i trent'anni del lavoro inaugurato da Ghirri:

L'arte, ha scritto una volta un filosofo che si chiama Agamben, non serve per rendere visibile l'invisibile, serve per rendere visibile il visibile, e questa cosa, con l'Emilia, a me è successa grazie alle fotografie di Luigi Ghirri. Prima di vedere le fotografie di Luigi Ghirri, se pensavo all'Emilia io, oltre che al ballo liscio, al lambrusco e ai tortellini, pensavo a poche cose, ai pioppi e al fiume Po, prevalentemente; c'erano queste immagini bucoliche che non avevano niente a che fare con le mie giornate, abito lontano dai pioppi e dal Po, ma che erano da qualche parte nella mia testa dentro una cartellina con su scritto «Emilia». Dopo che ho visto le fotografie di Ghirri, io mi sono accorto che in Emilia ci sono anche i distributori di benzina, i semafori, le fermate dell'autobus, la neve, i bambini che si vestono da Batman per carnevale, i gommisti, le saracinesche, le pubblicità, il cielo. Lui, Ghirri, con le sue fotografie, è come se avesse preso con due dita l'imballaggio che avvolgeva l'Emilia, sotto casa

⁴⁷ GIANNI CELATI, *Verso la foce*, cit., p. 67.

⁴⁸ ROBERTO CAMURRI, *A misura d'uomo*, Milano, NN Editore, 2018, p. 43

⁴⁹ Ivi, p. 50

mia, e avesse tolto dal loro imballaggio che li rendeva invisibili i distributori di benzina, i semafori, le fermate dell'autobus, la neve, i bambini che si vestono da Batman per carnevale, i gommisti, le saracinesche, le pubblicità e il cielo che c'erano sotto casa mia e io adesso, è incredibile, riesco a vederli, e la cosa è ancora più incredibile se si considera che Ghirri, sotto casa mia, probabilmente, non c'è mai neanche passato⁵⁰.

Riassunto Gli «alfabeti visivi» di Luigi Ghirri e le prose di Gianni Celati hanno contribuito a far entrare l'Emilia nell'immaginario letterario, aprendo una pista per gli autori delle generazioni successive. Si cercherà qui di tracciare un itinerario geo-letterario partire dalla «carta delle pianure» celatiana, arrivando a ricostruire una mappa della letteratura emiliana, definendone forme e temi.

Abstract Along with the «visual alphabets» introduced by the photograph Luigi Ghirri and the short stories written by Gianni Celati the Emilia region has entered the collective imagination. Their works have shown a path that has been followed by authors of later generations. This contribution aims to draw a geo-literary map, trying to define the genres and themes of the Emilian literature.

⁵⁰ PAOLO NORI, *Pezzetto sull'Emilia*, in *Almanacco 2016. Esplorazioni sulla via Emilia*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 28-29.

La mappa come teoria: sguardo, volo e narrazione in Daniele Del Giudice

Aldo Baratta

1. Cartografia e teoria letterarie: per una mappa partigiana

«Tempi beati quelli in cui è il firmamento a tracciare la mappa delle vie accessibili e da battere, rischiarandole alla luce delle stelle»¹. Lukács apre *Theorie des Romans* con dei toni inaspettatamente lirici, inusuali per un teorico marxista. Non deve invece sorprendere il riferimento incipitario ad una mappa: *Theorie des Romans* è costruito su un abbondante sostrato terminologico di provenienza geometrica e spaziale – «mondo conchiuso»², «compiutezza circolare»³, «viandanti solitari»⁴, «spaesamento trascendentale»⁵, etc. –, in uno studio che adopera la cartografia come un'essenziale prospettiva teorica oltre che come corredo metaforico.

L'idea di una letteratura capace di mappare il reale, di restituire la totalità armonica del mondo attraverso una rappresentazione rigorosa che tenga conto dei postulati della scienza cartografica, ripercorre il saggio nella sua completezza arrivando ad influenzare il pensiero accademico successivo. L'inclinazione critico-teorica denominata «lite-

1 GYÖRGY LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, a cura di Giuseppe Raciti, Milano, SE, 1999, p. 23.

2 Ivi, p. 27.

3 *Ibidem*.

4 Ivi, p. 30.

5 Ivi, p. 34.

rary cartography», dopo un debutto timido, è esplosa negli ultimi decenni in una stimolante serie di studi che hanno codificato l'intuizione argomentativa di Lukács in una piena vocazione analitica. Moretti in *Atlas of the European Novel 1800-1900* chiarisce immediatamente questo imprescindibile aspetto del connubio tra cartografia e teoria letteraria: le mappe vanno usate «not as metaphors», ma «as analytical tools»⁶, non come supporti esplicativi ma come una vera e propria postura d'indagine.

Sono due le tesi sviluppate dalla prolifica *literary cartography* che scelgo di presentare brevemente in qualità di dati propedeutici del mio discorso: le interpretazioni teoriche della mappa come dispositivo politico e come strumento di lavoro dall'incisiva capacità plastica, adattiva.

Nella sua concezione di una mappa – intesa anche come narrazione – capace di garantire un asse semantico al soggetto sperduto e spaesato in un'epoca storica lontana dall'armonia greca, Lukács anticipa una formula che verrà poi rielaborata da Fredric Jameson nei termini di un «cognitive mapping»: vale a dire, l'estremo tentativo da parte dell'individuo postmoderno di orientarsi in uno spazio epistemico altrimenti non-rappresentabile⁷. Coniugando tale nozione nella dimensione della critica ideologica, Jameson affida alla mappa un'accezione fortemente politica: «The political form of postmodernism, if there ever is any, will have as its vocation the invention and projection of a global cognitive mapping, on a social as well as a spatial scale»⁸. La mappatura assurge dunque quale espediente essenziale per l'individuo storico, in quanto manifestazione della coscienza capace di affermare la soggettività sullo scenario sociale. Ciò può pericolosamente precipitare nella creazione di mappe sbagliate perché invalidate dal senso comune: «Conspiracy, one is tempted to say, is the poor person's cognitive mapping in

⁶ FRANCO MORETTI, *Atlas of the European Novel, 1800-1900*, London, Verso, 1998, p. 3.

⁷ Cfr. FREDRIC JAMESON, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, pp. 51-54.

⁸ Ivi, p. 54.

the postmodern age»⁹; le teorie del complotto sono ciò che scaturisce da una mappatura colpevole di sovrascrivere del tutto il reale che pur dovrebbe rappresentare. D'altro canto, lo scrittore politicizzato – cioè lo scrittore che vuole dichiarare il proprio punto di vista alla collettività – non può prescindere dalla cartografia se intende definirsi tale. Secondo Jameson, egli «has to make something of a map» capace di:

coordinate two different zones of experience and bring them into a coherent relationship to each other. On the one hand he has to do justice to his own lived experience, to the truth of the individual life, of the monad, to the domain if you like of psychology and of the psychological problem. But that isn't enough: then he has to situate that subjective dimension with respect to the objective, he has to bring the point in relation to the coordinates of the map, he has to give a picture of the objective structure of society as a whole and deal with matters that ordinarily have nothing to do with my own subjective experience, my own psychology, but which are rather ordinarily dealt with in political science textbooks, sociological or economic studies [...]. The opposition is between subjective and objective, between mere abstract knowledge and lived experience; and the problem for the political writer [...] is to find some kind of real experience in which these two zones of reality intersect. [...] Basically, the only way we can think our own individual lives in relationship to the collectivity is by making a picture of the relationship. The notion of a map was such an image, or picture, or the image of an airplane from which you can look down and see masses of life, of houses and cities, disposed out below you like a map¹⁰.

La mappa emerge come un regime scopico contraddistinto da attributi esclusivi, quale soprattutto la capacità di coordinare soggettivo e oggettivo, il singolare e l'universale, l'individualità della percezione con l'obiettività della rappresentazione. Jameson insiste molto sulla particolarità – e quindi politicità – di una prospettiva di questo tipo, paragonandola allo sguardo d'eccezione che si ha viaggiando in aereo

⁹ ID., *Cognitive mapping*, nell'opera collettiva *Marxism and the Interpretation of Culture*, a cura di Cary Nelson e Lawrence Grossberg, Urbana, University of Illinois Press, 1988, p. 356.

¹⁰ ID., *On Politics and Literature*, in «Salmagundi», II, 3, 1968, pp. 17-26: 22-23.

– concetto che Del Giudice adotterà a sua volta, come vedremo; disegnare una mappa significa innanzitutto prendere una posizione. Lo scrittore politico è perciò impegnato a soddisfare responsabilità marcate dall'atto della vista, in una missione narrativa che assume i connotati di un'impresa cartografica.

Il secondo assunto è una diretta conseguenza del primo. Ogni posizione politica prevede obbligatoriamente una tendenziosità che, in termini cartografici, si traduce in approssimazione necessaria. La proiezione di Mercatore sancì una netta rivoluzione rispetto alle precedenti operazioni cartografiche, a causa del «unresolvable (well-nigh Heisenbergian) dilemma of the transfer of curved space to flat charts»¹¹. Jameson sottolinea la rilevanza di questa crisi della rappresentazione – o, meglio, di un codice rappresentativo fondato sull'assoluta identità tra spazio e figura, sull'oggettività del disegno cartografico: crollando la «naïve mimetic conceptions of mapping [...] it becomes clear that there can be no true maps»¹². La cartografia post-Mercatore dimostrò l'inattuabilità di una mappa realisticamente accurata, di quella che Borges ha definito «la mappa dell'Impero»: la distorsione dello spazio raffigurato è inevitabile. Ciononostante, la crisi della mimesi perfetta non va considerata come un dato negativo; al contrario, essa permise un rinnovamento della scienza cartografica dal quale emersero mappe ben più utili, non ugualmente rigorose ma dalla maggiore praticità. Tutto ciò può essere trasferito sul piano teorico. La frustrazione derivata dalla mancata obiettività della mappa ha determinato un mutamento all'interno della *literary cartography*: da un atteggiamento rappresentativo gli studiosi si sono progressivamente spostati verso un'interpretazione procedurale della mappatura testuale, più dinamica e lontana dalla chimera di una decodificazione assoluta¹³. Scrive Rossetto:

¹¹ ID., *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, cit., p. 52.

¹² *Ibidem*.

¹³ Cfr. ROB KITCHIN, CHRIS PERKINS, MARTIN DODGE, *Thinking about maps*, nell'opera collettiva *Rethinking Maps. New Frontiers in Cartographic Theory*, a cura di Martin Dodge, Rob Kitchin, Chris Perkins, Abingdon, Routledge, 2009, pp. 1-25.

From a post-representational perspective, maps are viewed and researched as contingent, relational, embodied, fluid entities that are performed and manipulated by users in their meanings, as well as in their concrete material consistency. Maps are practices, they proceed from action, rather than being grounded in power¹⁴.

La mappa diventa uno strumento incredibilmente adattivo e pro-teiforme, un attrezzo che si modella a seconda della circostanza testuale e interpretativa. Come è risultato impossibile traslare la totalità delle terre emerse in una rappresentazione cartografica che ne rispettasse fedelmente le dimensioni, così il *cognitive mapping* – e parallelamente l'analisi testuale – deve piegarsi all'esigenza dell'approssimazione e della contingenza. La mimesi assoluta dello spazio e lo studio scientifico della letteratura coincidono nel momento in cui si rivelano entrambi una chimera irrealizzabile; ciò che Brioschi definisce il filo rosso materialista – ovvero i propositi dello strutturalismo e della semiotica, configurati secondo i caratteri propri delle scienze dure – non può che fallire come la mappa dell'impero borgesiana, a favore di una teoria più fluida ed elastica¹⁵.

Politicità e contingenza si armonizzano in una teoria letteraria di matrice cartografica fondata intimamente sul concetto di prospettiva e su ciò che esso comporta. Ogni prospettiva – e quindi ogni mappatura – è infatti di per sé partigiana, in quanto presa di posizione tendenziosa, situata, ben lontana dall'imparzialità di una visione assoluta e totale a 360° gradi. Non è un caso allora che, come nota Bertoni, la teoria sia correlata all'atto visivo a partire dall'etimologia – *θεωρέω*:

La vera posta in gioco del lavoro teorico non è infatti descrivere, classificare, etichettare i fenomeni con terminologie astruse e minuziose: è andare a vedere, secondo una delle radici etimologiche del termine teoria: è mettere

¹⁴ TANIA ROSSETTO, *Theorizing maps with literature*, in «Progress in Human Geography», XXXVIII, 4, 2014, pp. 513-530: 514.

¹⁵ Cfr. FRANCO BRIOSCHI, *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura*, Milano, il Saggiatore, 1983.

a punto strumenti ottici che ci permettano di vedere nei testi qualcosa che altrimenti non vedremmo¹⁶.

La teoria, proprio come la mappa partigiana e post-rappresentativa che abbiamo descritto finora, «non è dogmatica e totalitaria ma è relativista»¹⁷, «non è oggettiva e pseudoscientifica ma è situata, militante, inevitabilmente politica»¹⁸. Ecco il maggior punto di congiunzione tra la cartografia e la teoria: il loro fondarsi reciproco sullo sguardo e sul particolare codice rappresentativo – politico, fluido – che esso offre.

2. Del Giudice e la volontà cartografica: «In questa luce»

Restituire alla letteratura il ruolo di teoria, come auspica Doran¹⁹, significa allora evidenziare il valore visivo che l'espressione testuale possiede per natura. Conrad e Calvino – due autori accomunati da una scrittura dall'elevata componente visuale – confermavano appieno tale inclinazione dichiarando le proprie intenzioni poetiche: «My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word to make you hear, to make you feel – it is, before all, to make you see. That – and no more, and it is everything»²⁰; «L'unica cosa che vorrei insegnare è un modo di guardare, cioè di essere al mondo. In fondo la letteratura non può insegnare altro»²¹. Le loro narrazioni sono mappature empiriche prima che alternative finzionali e svaghi ludici; lo scrittore, come il

¹⁶ FEDERICO BERTONI, *La teoria alla prova*, in «Comparatismi», III, 2018, pp. 39-49: 40.

¹⁷ ID., *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, Roma, Carocci, 2018, p. 283.

¹⁸ Ivi, p. 284.

¹⁹ Cfr. ROBERT DORAN, *Editor's Introduction: Literature as Theory*, in RENÉ GIRARD, *Mimesis and Theory: Essays on Literature and Criticism (1953-2005)*, Stanford, Stanford University Press, 2008, pp. XI-XVII.

²⁰ JOSEPH CONRAD, *The Nigger of the Narcissus: A Tale of the Forecastle (1897)*, Scotts Valley, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014, p. 4.

²¹ Lettera di Italo Calvino a François Wahl del 01.12.1960, in ITALO CALVINO, *Lettere. 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 2000, p. 668.

cartografo del mondo antico, adempie una vera e propria responsabilità sociale impegnandosi ad offrire ciò che lo contraddistingue – uno sguardo particolare, una prospettiva.

L'opera di Daniele Del Giudice ricava importanti debiti intertestuali dai lavori di Conrad e Calvino, ereditandone la prosa viva e soprattutto l'inclinazione teorica che ne è alla base: la sua è una poetica dello sguardo attenta alla rappresentazione delle cose, in una commistione tra parola e immagine impossibile da scindere. Soprattutto, Del Giudice sembra voler assolvere l'intento che Calvino aveva promosso nel merito di un'«opera letteraria come mappa del mondo e dello scibile»²². L'intera produzione di Del Giudice può essere catalogata proprio come «la mappa del labirinto, la più particolareggiata possibile»²³ che Calvino esigevo dalla letteratura, nella necessità di una pratica narrativa capace di orientare l'individuo altrimenti naufrago nel «mare dell'oggettività»²⁴ della realtà consumistica.

Ciò è evidente a partire dai titoli dei suoi due romanzi principali: se il riferimento cartografico di *Atlante occidentale* (1985) è palese, anche la prima opera edita – *Lo stadio di Wimbledon* (1983) – nasconde nel suo avantesto un'attinenza al concetto di mappa, dal momento che essa avrebbe dovuto originariamente intitolarsi *La carta di Mercatore*.

Del Giudice si affianca così alle riflessioni scaturite dalla *literary cartography*: entrambi i testi sono delle interrogazioni sulle modalità della rappresentazione letteraria, sui limiti della descrizione spaziale e sul compito che spetta alla narrazione in qualità di mappatura dell'esistente. La sua è una vera e propria volontà cartografica: la mappa – come auspicato da Lukács, Jameson, Moretti, etc. – viene intesa in termini manualistici, come un vademecum analitico assolutamente indispensabile per la sopravvivenza del soggetto; la scrittura è anzitutto rappresentazione rigorosa e matematica, proiezione dell'esperibile sulla dimensione del fittizio.

²² ID., *Due interviste su scienza e letteratura* (1968), in *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 2018, p. 228.

²³ ID., *La sfida al labirinto* (1962), in *Una pietra sopra*, cit., p. 118.

²⁴ ID., *Il mare dell'oggettività* (1959), in *Una pietra sopra*, cit., pp. 48-56.

Ma è nella raccolta di scritti teorici, *In questa luce* (2013), che si realizza in maniera esplicita la volontà cartografica di Del Giudice, la sua concezione della mappa come strumento interpretativo della realtà. In questo testo incredibilmente trasparente Del Giudice realizza con un andamento saggistico tinto di lirismo un ritratto della propria poetica, offrendo varie riflessioni sulla scrittura tutte accomunate dalla componente visiva e dall'attitudine cartografica.

2.1 Dall'oggettività della mappa alla soggettività del viaggiatore

Si comincia con un assunto propedeutico. Del Giudice scrive:

Io sono tra quelli che tendono a ricavare la soggettività dall'oggettività, a far emergere una figura dal suo rapporto con lo spazio, dai suoi movimenti, da una complessità di particolari e di relazioni che, se descritte con esattezza, dovrebbero produrre contemporaneamente l'immagine di una persona e del suo sentire in un determinato luogo. [...] Talvolta lo scrittore può assomigliare ad un viaggiatore munito di carta geografica, il quale ricava la propria posizione sottraendola da tutto il resto: se questo è il paese, questo il fiume, questi i cambi, queste le case, e se avrò descritto con esattezza ogni cosa, allora io non posso essere che qui: "io" non è altro che il punto mutevole, risultato di una relazione con tutti gli altri, nel quale di volta in volta metto il dito²⁵.

La gerarchia ontologica tra soggetto e oggetto viene capovolta. Quella che emerge dal pensiero di Del Giudice è la stessa mappa relativa e relazionale avanzata dalla *literary cartography* post-rappresentativa ed evolutasi in seguito all'obiettività assoluta della cartografia pre-Mercatore: la mappatura è un atto di collaborazione tra osservatore e osservato che tiene conto della fisionomia ontica di entrambe le parti. Ciononostante, al contrario di come accaduto nell'ambito cartografico dopo la rivoluzione proiettiva di Mercatore, nella scrittura è il percipiente a delinearci dipendentemente dal percepito e non la map-

²⁵ DANIELE DEL GIUDICE, *La conoscenza della luce* (1986), in *In questa luce*, Torino, Einaudi, 2013, pp. 47-48.

pa a distorcersi in base alla prospettiva del soggetto e alle sue esigenze di orientamento. Qui il ruolo della mappatura come manifestazione della soggettività è portato all'estremo, in quanto sua unica procedura espressiva: l'identità per Del Giudice non è altro che sottrazione dall'oggettività, una parzialità mobile estratta dalla totalità immobile.

2.2 La narrazione come rappresentazione del reale: contro il postmoderno

Tale fiducia nella fissità del reale, tanto indiscutibile da garantire la determinazione del soggetto, si traduce sul piano strettamente teorico-narratologico in una fiducia analoga nelle potenzialità mimetiche della letteratura. Il debutto di Del Giudice risale all'arco cronologico che il dibattito accademico ha ormai catalogato come «postmoderno italiano»²⁶, i cui narratori erano accostati dal disinteresse per il contesto storico-sociale e per l'utilizzo del fare letterario come gioco autotelico: la narrazione non può riprodurre l'esperienza, e preferisce perciò rifugiarsi in un cinico narcisismo del dato estetico; il realismo è impossibile data la non-rappresentabilità di un mondo liquido e privo di quei sostegni epistemici che Lyotard aveva definito «grands récits»²⁷. Tuttavia, Del Giudice si allontana energicamente da una tale atmosfera evasiva:

C'era una diffusa sfiducia nella possibilità che la narrazione, e il suo modo mediato di produrre senso, potessero avere ancora una tenuta sulla realtà, e farne rappresentazione. Quando ho deciso di affiancare la scrittura narrativa a quella saggistica, volevo sperimentare tale possibilità, o probabilità: una nuova rappresentazione della realtà attraverso il racconto, attraverso lo strumento narrativo. Insisto sul termine *rappresentazione* (le forme, romanzo

26 Cfr. GIULIO FERRONI, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996; MONICA JANSEN, *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, Firenze, Franco Cesati, 2002.

27 Cfr. JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Parigi, Minuit, 1979.

Aldo Baratta

compreso, nascono e muoiono, e tali decessi sono vitali); *rappresentazione* era ciò che a me stava a cuore, e questo è il tema de *Lo stadio di Wimbledon*, libro che inviai all'editore col titolo *Carta di mercatore*. È noto che il secondo nome di quella Carta cinquecentesca, alla base della moderna cartografia, è appunto *Rappresentazione*²⁸.

Quella che Del Giudice propone è una «letteratura affermativa, capace di interagire con la realtà»²⁹, ben distante dallo scetticismo post-moderno che contornava i suoi vagiti editoriali. Il retaggio della teoria marxista votata ad un fenomeno letterario capace di rappresentare efficacemente il quotidiano viene integrato alla scrittura di Del Giudice attraverso il comune impianto cartografico: il testo e la mappa sono entrambi marchingegni semiotici atti alla transcodificazione del reale in specifici proutuari segnici – l'alfabeto, la matematica –, e in quanto tali si conservano il più possibile referenziali. Non conta la forma usata, che sia un romanzo, un racconto, uno spettacolo teatrale; ciò che conta è la rappresentazione in sé, il fatto che la finzione riproduca la realtà.

2.3 L'importanza del volo: il pilota come teorico d'eccezione

Alla luce di quanto detto, comincia a profilarsi all'interno della poetica di Del Giudice una netta incombenza sociale. Contrariamente alla propensione postmoderna verso il disimpegno, il credito nei confronti di una narrazione aderente al circostante e capace di raffigurarlo presuppone non solo una politicizzazione quanto soprattutto una normativa del mestiere di scrittore.

Prima di approfondire ciò occorre però soffermarsi su un penultimo aspetto della teoria cartografica di Del Giudice: la posizione privi-

²⁸ DANIELE DEL GIUDICE, *Conversazione sull'animale parlante* (1993), in *In questa luce*, cit., p. 39.

²⁹ BRIGITTE GRUNDTVIG, *Aviazione. Topologia, topografia e percezione del luogo in Daniele Del Giudice*, in «Revue Romane», XLII, 2, 2007, pp. 220-238: 222.

legiata – e quindi responsabilizzata – che spetta al teorico in quanto osservatore particolare. Qui il pensiero di Del Giudice tocca da vicino le affermazioni di Jameson:

Da dove vediamo i luoghi quando li nominiamo? Quando diciamo Roma, Parigi, Buenos Aires o Nuova Delhi, da quale punto di vista le nominiamo? [...] Credo che il più delle volte immaginiamo quella città vista dall'alto [...]. Nel volo geografia e storia si uniscono in una percezione simultanea e complessiva. Volare significa vivere la carta geografica e non semplicemente guardarla, esserci dentro come in una narrazione, riconoscendo la necessità di tutti gli episodi, anche quelli più assurdi, e la loro reale concatenazione³⁰.

Per entrambi il pilota, l'osservatore provvisto di una prospettiva dall'alto, possiede una competenza sostanziale per una corretta educazione allo sguardo: l'inedito punto di vista è il solo a consentire la sintonia «simultanea» tra lo spazio – la «geografia» – e il tempo – la «storia» –, a proiettare il bidimensionale della topologia sul tridimensionale della cronologia. Inoltre, il volo favorisce quella mappa situata e quella conformazione procedurale tipiche della derivazione post-rappresentativa; è una visione d'insieme che però non può prescindere dalle singole parti e dalla comunicazione tra di esse.

2.4 L'etica del vedere e la politicizzazione della mappa

Le riflessioni cartografiche, visive e narrative che abbiamo recuperato dai saggi di *In questa luce* ci conducono perciò verso una decisa politicizzazione della mappa. L'intera opera di Del Giudice è imperniata su un sostrato deontologico che sottolinea la responsabilità dello scrittore e il valore collettivo della scrittura come pratica utile all'intera comunità. Ciò avviene, ancora una volta, attraverso una promozione dell'elemento visivo:

30 DANIELE DEL GIUDICE, *Il mondo come carta geografica* (1993), in *In questa luce*, cit., p. 151.

Una volta, quando esistevano le azioni vere [...] avevamo via via elaborato un'etica dell'agire, seppure mutevole e compromissoria; ma quale potrebbe essere un'etica del vedere? Che cosa distingue un buon vedere da un cattivo vedere? E si può imparare a vedere, coltivare un diverso stato d'animo della visione che non sia l'indifferenza delle immagini e della luce realizzata?³¹

Quanto detto finora potrebbe essere tranquillamente sintetizzato nella formula «etica del vedere»: la scrittura – intesa, ormai è chiaro, come vista – diventa impegno in quanto manuale dello sguardo corretto, compendio di prospettive, angolazioni, inquadrature da preservare. Il narratore e il pilota – entrambi teorici, ovvero possessori di un punto di vista extra-ordinario – sono chiamati a educare in qualità di professionisti dello sguardo; come diceva Calvino, l'unico insegnamento offerto dalla letteratura è un modo di guardare. Se, come sostiene Del Giudice, esiste una dicotomia etica dello sguardo – il «buon vedere» e il «cattivo vedere» –, allora ciascuna mappa, ciascun orientamento visivo che scaturirà da quello sguardo, sarà la conseguenza di una scelta politica, di una presa di posizione.

Non può esistere una mappa autonoma, fine a sé stessa, che si limita a rappresentare il territorio sciolta da ogni referenza come azione di un demiurgo impassibile: ogni mappatura è il risultato di un dialogo anisometrico tra soggettività e oggettività, tra tempo e spazio, civiltà e natura, e in quanto tale è sempre in qualche modo partigiana, militante, obliqua – termine da tenere a mente. A fronte di ciò, non può esistere la mappa letteraria perfetta – come non poteva esistere la mappa cartografica accurata dopo Mercatore, né la teoria letteraria scientifica del progetto strutturalista: qualsiasi mappatura testuale e topologica è sempre approssimativa, più o meno difettosa, convenzionale poiché situazionale, etica e perciò implicata e quindi fallibile, non a priori bensì a posteriori. Non esistono passe-partout universali, ma solo attrezzi circostanziali.

31 ID., *In questa luce* (1989), in *In questa luce*, cit., p. 58.

3. Lo sguardo dietro la mappa teorica: come leggere il testo

Se la mappa e la teoria devono mantenersi imperfette, ci si chiede allora quale sguardo e quale interpretazione a loro volta imperfetti possano essere impiegati per tracciare la planimetria rispettivamente del territorio e del testo. Del Giudice si chiedeva quale fosse la differenza tra uno sguardo giusto e uno sguardo sbagliato; è lecito dunque ipotizzare l'esistenza sia di mappe e letture adeguate che di mappe e letture erronee. Le considerazioni provenienti da *In questa luce* che ho inoltrato e commentato possono intrecciarsi nella formulazione di una cartografia attenta all'approccio corretto nei confronti del testo, in un periodo nel quale la proliferazione di scuole critiche e la svalutazione degli strumenti ermeneutici tradizionali hanno progressivamente screditato la disciplina teorica. Chiediamoci allora tramite quale prospettiva, da quale posizione, con quale sguardo si possa osservare un'opera, adoperando ancora una volta l'impalcatura cartografica e visiva non solo come protesi inventiva ed elocutiva ma soprattutto come batteria dispositiva, come strategia di acquisizione, regolazione e condivisione – di mappatura, per l'appunto – delle informazioni ricevute dal testo.

3.1 Lo sguardo verticale di Icaro e lo sguardo orizzontale di Dedalo

Al fine di descrivere due sguardi scorretti e i due difetti della teoria che ne conseguono può essere utile recuperare il fortunato e celebre *L'Invention du Quotidien* (1980) di Michel de Certeau, nel quale il filosofo utilizza una matrice mitica – il racconto di Icaro e Dedalo – per esporre l'antitesi che presiede l'orientamento spaziale nell'episteme tardonovecentesco, il diverso modo di vivere e percepire il quotidiano attraverso il rapportarsi con la topologia urbana. Icaro e Dedalo, con le loro specifiche condizioni visive, tracciano due mappe estremamente differenti, sono artefici di due declinazioni teoriche opposte.

Icaro, che fugge dal labirinto spiccando il volo, è dotato di una visione verticale: guardando il mondo dall'alto, «la masse gigantesque s'im-

mobilise sous le yeux»³²; egli vanta una prospettiva per certo vantaggiosa, capace di offrire «le plaisir de “voir l’ensemble”, de surplomber, de totaliser le plus démesuré des textes humains»³³. Ciononostante, de Certeau non ne nasconde i difetti: il testo osservato «se mue en texturologie où coïncident les extrêmes de l’ambition et de la dégradation, les oppositions brutales de races et de styles, les contrastes entre les buildings créés hier [...] et les irrptions urbaines du jour qui barrent l’espace»³⁴; ovvero, è uno sguardo che manca di precisione, che non riesce a distinguere la specificità del territorio che si estende fin troppo distante, dove tutto si confonde e «coincide». Si tratta della stessa debolezza che ha debilitato la mappatura tramite la quale lo strutturalismo – e in generale la scienza forte della letteratura – si avvicinava alle opere: un astrattismo tecnico che ha contemporaneamente circoscritto, livellato e allontanato il testo riducendolo ad una mera cavia da dissezionare asetticamente senza alcuna profondità; un assolutismo colpevole di studiare la letteratura secondo un unico assetto laboratoriale che non teneva conto delle tipicità di ogni singolo portamento estetico, genere d’appartenenza, pensiero autoriale, contesto storico, etc. Quando de Certeau prosegue scrivendo che «Icare au-dessus de ces eaux [...] met à distance [...], permet de le lire, d’être un Œil solaire, un regard de dieu. Exaltation d’une pulsion scopique et gnostique»³⁵, sembra di trovarsi di fronte alla stessa silhouette del «Grande Critico» chiuso nella sua torre d’avorio tratteggiata da Muzzioli: una «figura carismatica [...] superiore per l’intuizione che gli consente di comunicare con il nucleo sostanziale dell’autore e per le capacità di scrittura e di stile che lo rendono a sua volta un autore di alta qualità letteraria»³⁶. Icaro e il Grande Critico sono perciò entrambi personaggi elitari, ombrati dall’arroganza di un’intelligenza cartografica concessa da un ca-

³² MICHEL DE CERTEAU, *L’invention du quotidien* (1980), Paris, Gallimard, 1990, p. 139.

³³ Ivi, p. 140.

³⁴ Ivi, p. 139.

³⁵ Ivi, p. 140.

³⁶ FRANCESCO MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci, 2019, p. 211.

rattere extra-ordinario – le ali, l'intuizione –, che pagano il prezzo della visione d'insieme sacrificando la definizione e che in qualche modo tentano di sostituirsi al loro superiore nella propria scala valorica – il Sole, l'Autore: l'opera e il territorio che emergono dalla visione sono un testo piatto, concluso nella sua perfezione ma minacciato da una mappatura soffocante e totalizzante che mostra sì tutti i percorsi del labirinto ma che non prevede nessun mondo al di fuori di esso. A causa della distanza tra il lettore e il testo, il piacere estetico viene annichilito da una sorta di feticismo per la dissezione. La mappa dell'Impero – tracciabile solo dall'alto – non può che fallire: Icaro riesce a vederne le strutture, ma l'ambizione di creare una scienza della letteratura si scioglie come cera al sole.

Dedalo, agli antipodi, rimane nel labirinto e osserva la realtà circostante attraverso una visione orizzontale, adiacente e perciò compromessa: è lo sguardo dei *Wandersmänner*, i quali «vivent les pratiquants ordinaires de la ville»³⁷ senza comprenderla davvero dal momento che manca una possessione visiva, si rapportano con un «texte urbain»³⁸ che «ils écrivent sans pouvoir le lire»³⁹; gli spazi in cui esistono «échappent à la lisibilité»⁴⁰, si trovano «à partir des seuils où cesse la visibilité»⁴¹. Dove Icaro conquista una visione panoramica della città che si offre interamente disponibile ai suoi occhi ma priva di dettaglio, Dedalo riesce a conservare le peculiarità di ogni strada urbana, di ogni edificio, di ogni angolatura testuale, ma limitandosi ad una loro percezione parziale, incapace di assurgere ogni elemento in una planimetria coerente e composita. Icaro si allontana e traccia istantaneamente una mappa dall'alto, Dedalo si immerge e la compone progressivamente ad ogni passo. Tradotto in termini teorico-letterari: se Icaro vuole il controllo del testo in quanto Grande Critico, Dedalo al contrario si smarri-

37 MICHEL DE CERTEAU, *L'invention du quotidien*, cit., p. 141.

38 *Ibidem*.

39 *Ibidem*.

40 *Ibidem*.

41 *Ibidem*.

sce al suo interno e perde il suo orientamento in un mare magnum di suggestioni visive che si traducono in influenze contestuali, indirizzi interpretativi, percorsi argomentativi. Il labirinto di cui è preda Dedalo – il quale, proprio come i *Wandersmänner* di cui parlava de Certeau, lo ha costruito rimanendone prigioniero, lo scrive senza poterlo leggere – può allora essere ricondotto alla riflessione di Ceserani intorno ad un pericoloso «supermercato della critica»:

I “metodi” elaborati e offerti a modello nelle ondate successive dei movimenti critici della modernità, sono diventati degli strumenti o utilities, dei programmi di lavoro ad applicazione indifferenziata, distinti solo per l’etichetta, o la griffe brevettata. Il complesso sistema dell’attività conoscitiva e interpretativa dei testi, nell’epoca in cui viviamo, è diventato un supermercato dei metodi. Si va in giro fra gli scaffali e i banconi e si decide di volta in volta di acquistare un pacchetto di metodi e strumenti di lavoro, li si infilano nel cestino e li si porta a casa. [...] I metodi della critica sono diventati un semplice strumentario da applicare e rimescolare a seconda dei casi, del tutto casualmente⁴².

Al posto dell’assolutismo e astrattismo di Icaro e dello strutturalismo troviamo il relativismo e particolarismo di Dedalo e degli *Area Studies*: un groviglio di proposte teoriche, di intenzioni critiche, di approcci disciplinari che scongiurano la bussola analitica in un labirinto nel quale ogni percorso sembra equivalente agli altri, ogni interpretazione è corretta per la cognizione del testo, ogni merce possiede lo stesso valore della sua vicina di scaffale. Ci si impantana nell’estremamente specifico: gli *Area Studies* spesso e volentieri approfondiscono fino al punto limite un determinato aspetto dell’opera – la matrice coloniale, le implicazioni di genere, l’archeologia culturale, etc. – tralasciandone altri, in un’ipertrofia del singolo indirizzo che impedisce una visualizzazione complessiva del manufatto estetico e ne annichilisce la natura sistemica; la nitidezza analitica viene compensata dalla cecità sovrastrutturale. Tutto ciò diventa un terreno fertile per quella

⁴² REMO CESERANI, *Guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. XIX-XX.

che Lavagetto ha accusato essere un'«antropologia spontanea dei critici letterari»⁴³: i teorici si occupano di tutto fuorché del testo, perdono di vista il presunto obiettivo dei loro studi che si tramuta al contrario in un pretesto per parlare di altro – storia, filosofia, sociologia, politica, etc.; per l'appunto, è come se lo scrivessero – di nuovo – senza leggerlo. È il trionfo della *doxa*, del senso comune, in una mappa che perde la propria condotta geometrica a favore della praticità e dell'immediatezza. Dedalo sceglie di restare nel labirinto, non lo sfida, ne accetta la complessità e si limita a procurarsi un semplice ricettario di indicazioni per sopravviverci senza tentare di raggiungerne il centro; alla fine, finisce per dimenticarsi della sua prigionia.

Icaro sa come funziona la città, qual è la strategia urbanistica che ne disciplina l'articolazione, ma tale conoscenza non ha alcuna utilità dal momento che è troppo distante; Dedalo può piegare la topologia a proprio vantaggio vivendone da vicino la ramificazione, ma non può congiungere le strade in un disegno unitario. Entrambe le mappe sono sbagliate, entrambe le interpretazioni spaziali e testuali risultano eccessive, o perché pietrificate in una cartografia pre-Mercatore in nome della rigidità mimetica – il testo immobile e muto dello strutturalismo –, o perché al contrario estremizzano la rivoluzione di Mercatore in una mappatura liquida che distorce fin troppo lo spazio rappresentato fino a non rappresentarlo affatto – l'antropologia spontanea degli *Area Studies*. Si fronteggiano due spazi fisici e concettuali intimamente diversi – la verticalità e la sacralità della torre contro l'orizzontalità e la trivialità del supermercato –, e con essi si contrappongono le due esagerazioni possibili della teoria letteraria: da una parte, l'intellettualismo superficiale che violenta l'opera alla ricerca di una verità incontrovertibile e a tratti misticheggiante da vaticinare tramite una prassi del tutto esclusiva; dall'altra, la banalizzazione dei metodi che costringe la comprensione del testo in una serie di formule ermeneutiche da applicare meccanicamente; teoria del tutto contro ossessività specialistica, dispersione nel generale contro chiusura nel particolare, esistenza di

43 MARIO LAVAGETTO, *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 52.

un unico senso possibile nel testo contro coesistenza di sensi molteplici tutti legittimi, monologo di un istrione contro coro confusionario, mappa dell'Impero contro cartina della viuzza.

Nel caso in cui traslassimo quanto detto nella dimensione dell'aviazione – che, come dimostrato da Jameson e Del Giudice, è un'importante prospettiva teorica –, la dicotomia tra i due sguardi e le due sproporzioni critiche si ripresenta invariata. Secondo Grundtvig, nella storia simbolica dell'aviazione si assiste ad un cambiamento dalle «categorie di eroismo e di individualismo»⁴⁴ della letteratura modernista – tipiche del pilota dannunziano – alla «quintessenza della volgarità e della noia»⁴⁵ del turismo di fine millennio – come è raccontato in Mallerba; allo stesso modo, la teoria novecentesca e dei primi decenni del Duemila oscilla tra i toni superomistici di un interprete straordinario e l'abitudine automatica della *doxa*.

3.2 Lo sguardo obliquo del pilota secondo Del Giudice

In sintesi, né lo sguardo verticale di una teoria troppo assoluta né lo sguardo orizzontale di una teoria troppo relativa sono in grado di tracciare una mappa testuale corretta. È Del Giudice a risolvere l'impasse tramite un'importante testimonianza sul volo che dalle lezioni tenute nel 1993 all'École des Hautes Études di Parigi – e inserite al termine di *In questa luce* – si è poi cristallizzata in qualità di nucleo concettuale nella sua opera più sentita, la raccolta di racconti *Staccando l'ombra da terra* (1994). Del Giudice propone, documentando le tecniche dell'aviazione nell'ennesima derivazione manualistica della sua opera, una terza opzione che scioglie l'antinomia di Dedalo e Icaro, un terzo tipo di sguardo idoneo a fornire una cartografia teorica funzionale. Ecco come presenta tale «visione obliqua»:

⁴⁴ BRIGITTE GRUNDTVIG, *Aviazione*, cit., p. 225.

⁴⁵ *Ibidem*.

Ma la visione di cui sto parlando, la visione di chi vola, contrariamente a quel che si potrebbe credere, non è una visione dall'alto. [...] La vera visione del pilota è una 'vision oblique', non una visione dall'alto [...]. Sarebbe infatti tristissimo se il piacere di volare e di pilotare un aereo si dovesse pagare con la condanna alla 'visione delle cose dall'alto', visione propria della divinità, un punto di vista del quale ciascuno di noi si sentirebbe profondamente indegno, e francamente imbarazzato. [...] Molto meglio la visione obliqua, visione prospettica che ci mette in una relazione dinamica con ciò verso cui voliamo. La visione del pilota fu fin dall'inizio una visione obliqua e prospettica, e tale è ancora oggi [...]; è una visione di relazione e di profondità spaziale che tiene il pilota legato alla terra da un filo ottico, dal fascio visivo della prospettiva [...]. È dalla visione obliqua che il pilota ricava la posizione, e corregge l'assetto⁴⁶.

Lo sguardo che contraddistingue il pilota in quanto teorico d'eccezione non è verticale ma obliquo: la prospettiva altezzosa del Grande Critico – Del Giudice parla non a caso di una «visione propria della divinità» – viene sostituita da «una visione di relazione e di profondità», le stesse caratteristiche che abbiamo attribuito alla mappa post-rappresentativa e alla teoria corretta. L'obliquità dell'inclinazione, della partigianeria, dell'imperfezione sostituisce la verticalità della torre d'avorio e l'orizzontalità del supermercato metodologico, si posiziona in mezzo tra il cerebralismo e la banalità in una teoria che si mantiene dinamica, «in azione», conscia dei suoi limiti. Ancora Del Giudice, da *Staccando l'ombra da terra*:

Il passeggero che per la prima volta si leva in volo nell'aria passa di sorpresa in sorpresa. La sua visione del mondo è messa sottosopra. È in effetti la visione verticale che, ben presto, si sostituisce alla visione orizzontale alla quale egli era sempre abituato. [...] C'è tutta un'educazione dell'occhio da fare. [...] La visione verticale è una grande novità, perché riduce tutto alla superficie, le montagne, i monumenti e la Torre Eiffel stessa. Ma tale visione è rara e fuggitiva. Più spesso è la visione obliqua che sorprenderà il vostro sguardo. Allora le case, i monumenti, i rilievi si presentano sotto l'aspetto cubico. Ma

⁴⁶ DANIELE DEL GIUDICE, *Il mondo come carta geografica* (1993), in *In questa luce*, cit., pp. 151-153.

voi vi abituerete velocemente alla visione obliqua, a dire il vero più completa di quella delle superfici⁴⁷.

La mappa obliqua è in grado di trasferire il testo dal bidimensionale al tridimensionale, di convertire quanto osservato da uno stato poligonale ad uno stato poliedrico grazie alla percezione della profondità: l'opera ottiene la stratificazione e la complessità strutturale consentita dallo sguardo orizzontale, ma conservando al contempo la visione d'insieme assicurata dallo sguardo verticale⁴⁸. Questo tipo di cartografia veicola un dinamismo che combacia con l'aspetto procedurale sottolineato da Rossetto, ma che non scade né nella distorsione totale né nella chimera di una mimesi inflessibile. Il testo insomma riconquista la sua dignità attraverso una teoria che si dichiara volontariamente manchevole, lacunosa, che indietreggia «tenendo lo sguardo al di sotto o di lato, [...] affinché le cose si mostrino per quello che sono»⁴⁹. È lo stesso tipo di «sguardo leggermente sul margine»⁵⁰ che possiede il protagonista di un altro racconto di Del Giudice focalizzato sul tema della vista, *Nel museo di Reims*, al quale viene detto che «Ci sono delle persone che stanno tutte sul bordo degli occhi. [...] Io non so come lei veda, ma il suo sguardo si vede così tanto. Lei è tutto lì, sul bordo dei suoi occhi»⁵¹. A Dedalo e Icaro succede un teorico che preferisce stare ai margini del testo, che lo legge di sbieco, eleggendo la «lateralità del-

⁴⁷ ID., *Staccando l'ombra da terra* (1994), Torino, Einaudi, 2017, p. 32.

⁴⁸ Cfr. BRIGITTE GRUNDTVIG, *Aviazione*, cit., p. 234: «La visione obliqua costituisce un'alternativa allo sguardo panoramico e totalizzante di Icaro, condannato però a cadere, ma anche al racconto miope, soltanto parziale, di Dedalo. Al contrario della visione superficiale di Icaro, la visione obliqua insiste nella prospettiva individuale e nella profondità spaziale. Instaura un filo ottico tra lo spettatore e il territorio. E a differenza dello sguardo debole di Dedalo, offre sempre una specie di visione d'insieme».

⁴⁹ DANIELE DEL GIUDICE, *Staccando l'ombra da terra*, cit., p. 89.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ ID., *Nel museo di Reims* (1988), in *I racconti*, Torino, Einaudi, 2016, p. 18.

la visione rispetto all'obiettivo»⁵² come impostazione interpretativa e criterio cartografico. Accanto ai due eccessi polari dell'ipervalutazione del cartografo e della svalutazione del territorio, affiora la possibilità di una visione mediana: una teoria che «è al tempo stesso molto di più»⁵³ rispetto ad una prospettiva orizzontale «e molto di meno»⁵⁴ rispetto ad una prospettiva verticale; «una forma di interrogazione riflessiva del fenomeno letterario che non pretende di definire categorie autofondate e strumenti di analisi esaustivi»⁵⁵ come vuole l'ambizione assolutista del Grande Critico, «tuttavia necessaria per strappare al dominio della chiacchiera qualunque discorso critico sulla letteratura»⁵⁶, scongiurando cioè la quotidianità del supermercato della critica e dell'antropologia spontanea dei critici.

L'obiettivo è tracciare una mappa che, come sostenuto in *In questa luce*, si adegui al territorio e non viceversa, conseguenza di una soggettività articolata in base ad una sottrazione dall'oggettività; di nuovo Bertoni dichiara che «la teoria della letteratura è inferiore all'enorme complessità del suo oggetto»⁵⁷, lo stesso affermato da Del Giudice quando scrive che i piloti – «fanciulle pudiche ed evasive»⁵⁸ – non possono che sbirciare di traverso per percepire la reale profondità del paesaggio.

Ecco come l'opera di Del Giudice interpreta perfettamente il ruolo di «mappa del mondo e dello scibile» voluto da Calvino, e come consegna al lettore il manuale di un'esauriente «etica del vedere». La mappa tracciata da Del Giudice è partigiana perché obliqua, anomala, inclinata come inclinata è qualsiasi posizione prospettica: la politicità sta nella distorsione dello sguardo, nella stortura, come le mappe di una

52 RICCARDO CEPACH, *L'origine delle comete. Appunti sulla poetica dello stupore nell'opera di Daniele Del Giudice*, in «Italienische Studien», XX, 1999, pp. 240-249: 242.

53 FEDERICO BERTONI, *La teoria alla prova*, cit., p. 40.

54 *Ibidem*.

55 *Ibidem*.

56 *Ibidem*.

57 ID., *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, cit., p. 286.

58 DANIELE DEL GIUDICE, *Staccando l'ombra da terra*, cit., p. 89.

Aldo Baratta

volta che modificavano deliberatamente le dimensioni dei continenti a seconda dell'ideologia insita nella mappatura. Solo che stavolta lo straniamento cartografico è una strategia di conoscenza, l'unica possibile in un mondo che nessuna mappa può rappresentare troppo mimeticamente ma che al contempo non può permettersi di essere riprodotto troppo convenzionalmente. L'unico modo per sfidare il labirinto e uscirne è comprenderne la tridimensionalità, come fa Dantès nel *Conte di Montecristo* di Calvino avanzando varie mappature e disfacendole una dopo l'altra, secondo una teoria che si mantiene imperfetta e inferiore al mondo che vuole rappresentare. Forse, il testo non va guardato né da vicino né da lontano, ma a media distanza piegando la testa un po' di lato.

Riassunto La teoria viene sempre più frequentemente declinata secondo una prospettiva cartografica, a partire da alcune espressioni che Lukács adopera in *Theorie des Romans* fino ad approdare alla *critical literary cartography* fiorita negli ultimi decenni. Quest'intervento intende indagare la presenza della mappa in quanto dispositivo teorico e narrativo all'interno dell'opera di Daniele Del Giudice.

Abstract Theory is increasingly declined according to a cartographic perspective, from some expressions that Lukács uses in *Theorie des Romans* up to the «literary critical cartography» that has flourished in recent decades. This intervention intends to investigate the presence of the map as a theoretical and narrative device within the work of Daniele Del Giudice.

Forme digitali della «mappa» in letteratura italiana contemporanea

Davide Magoni

1. Il volo di Icaro

Nei momenti di confusione, quando ci si ritrova in un reticolato di strade di una città sconosciuta, un pannello con la rassicurante scritta *You are here* (spesso accompagnato da una vistosa freccia), è quanto più si possa desiderare per ristabilire il proprio senso dell'orientamento. Tra la rappresentabilità e la leggibilità di un territorio è possibile stringere una solida correlazione; e dalla visibilità di un luogo scaturisce anche la possibilità di potersi meglio situare al suo interno. Nel nostro caso, la presenza della categorica freccia che segnali al viaggiatore la propria posizione rivela il carattere fondamentale che assicura la mappa come strumento: quello di innestare un rapporto tra soggetto e spazio rappresentato¹. La qualità proiettiva della mappa, tuttavia, come sottolinea Marina Guglielmi, rivela l'altro lato della riproduzione

1 Cfr. FRANCO MORETTI, *Atlante del romanzo europeo*, Torino, Einaudi, 1997, p. 14: «Un atlante del romanzo. Dietro questo titolo, c'è un'idea molto semplice: che la geografia sia un aspetto decisivo dello sviluppo e dell'invenzione letteraria: una forza attiva, concreta, che lascia le sue tracce sui testi, sugli intrecci, sui sistemi di aspettative. E dunque, mettere in rapporto geografia e letteratura – cioè, fare una carta geografica della letteratura, poiché una carta è appunto un rapporto, tra un dato spazio e un dato fenomeno – è cosa che porterà alla luce degli aspetti del campo letterario che fin qui ci sono rimasti nascosti».

cartografica quello di deformare la superficie con cui viene tradotta la tridimensionalità del mondo².

Servendoci di alcuni casi di letteratura italiana contemporanea, vorremmo in questa sede occuparci del tema della mappa, problematizzando e mettendo in relazione la rappresentabilità del territorio con la sua conoscibilità: non solo, quindi, riflettere su quanto la mappa aiuti a leggere e interpretare un territorio, ma quanto le sue versioni più moderne, con l'accuratezza e la precisione che consentono, possano offuscarne se non addirittura corromperne la visione.

Quando nel secondo volume dell'*Invention du quotidien*, Michel de Certeau, dall'alto del World Trade Center, contemplava la città di New York, seguendo le code delle macchine imbottigliate nel traffico e i profili dei grattacieli riuniti a grappolo, stabiliva il legame tra la leggibilità di un territorio e la necessaria elevazione dello sguardo che lo contempla. Per fuggire al caos della città, dopo essersi arrampicato su una delle sue torri più elevate, rifletteva su come l'allontanamento ne facilitasse la comprensione. La verticalità trasfigura in un «voyeur»³ rimbaldiano, in un profeta della visione; esattamente come, e qui De Certeau propone un'immagine brillante, un Icaro che sorvola il caos della metropoli con le sue ali di cera, capace di leggere dall'alto lo spazio sotto di lui. La mappa sarebbe dunque lo strumento che materializza l'elevazione, permettendo di visualizzare lo spazio da una posizione privilegiata, arrivando a dominare la sua estensione. Come Icaro,

2 Cfr. MARINA GUGLIELMI, *Mappe mentali, cartografie personali, autobiografie*, nell'opera collettiva *Piani sul mondo. Le mappe nell'immaginazione letteraria*, a cura di Marina Guglielmi e Giulio Iacoli, Macerata, Quodlibet, 2012, p. 50: «La letteratura ci conferma [...] ciò che i geografi conoscono da tempo: proiezione e deformazione sono parole chiave del processo con cui la mappa distende la tridimensionalità del mondo a una superficie».

3 Cfr. MICHEL DE CERTEAU, *L'invention du quotidien. 1 Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 140: «Celui qui monte là-haut sort de la masse qui emporte et brasse en elle-même toute identité d'auteurs ou des spectateurs. Icare au-dessus de ces eaux, il peut ignorer les ruses de Dédale en des labyrinthes mobile et sans fin. Son élévation le transfigure en voyeur. Elle le met à distance [...]. Elle permet de le lire, d'être un Œil solaire, un regard de dieu».

che sorvola la distesa del mare, o perfino, arrivando ad impersonare lo «sguardo di un dio»: questo sarebbe il potere insito nella mappa. Le stesse pitture medievali, continua de Certeau:

figuraient la cité vue en perspective par un œil qui pourtant n'avait encore jamais existé. Elles inventaient à la fois le survol de la ville et le panorama qu'il rendait possible. Cette fiction muait déjà le spectateur médiéval en œil céleste. Elle faisait des dieux⁴.

Da qui il legame che la cartografia ha sempre instaurato con l'«esercizio del potere»⁵. La mappa, come scrive Guglielmi, appare «come il condensato simbolico dell'ambizione, o illusione, di sottoporre a una conoscenza approfondita, [sezionatrice e vigilante], lo spazio che ci circonda»⁶. In questa prospettiva, la mappa favorisce l'idea di poter strumentalizzare lo spazio in ragione della visione che essa attribuisce al territorio. Franco Farinelli parlava della carta come «progetto sul mondo»⁷, il cui fine era quello di «trasformare la faccia della terra a nostra immagine e somiglianza». Le argomentazioni critiche che hanno sottolineato il lato oscuro delle mappe, negli ultimi anni, hanno prodotto un valido numero di lavori che hanno tentato di mostrare l'ambivalenza e l'ambiguità che legava la mappa alla pratica del potere e ha una sua innata funzione normativa. Pensiamo, fra i tanti, agli studi

4 *Ibidem.*

5 Cfr. GIULIO IACOLI, *Le carte parlano chiaro. Strategie di interferenza testo-mappa nella letteratura contemporanea*, nell'opera collettiva *Piani sul mondo*, cit., p. 137: «In un saggio persuasivo del 1988, *Maps, Knowledge and Power*, Harley [...] suggeriva, sulla scorta delle note domande rivolte a Foucault sulla geografia (Foucault 1976), la complicazione di progetto cartografico e volontà manipolatoria dell'esistente, in funzione di una corresponsione fra gli intenti del cartografo e l'esercizio del potere [...]. Anche la più neutrale, in apparenza, tra le operazioni di interpolazione del testo cartografico soggiace a precisi indirizzamenti ideologici».

6 *Ivi*, p. 7.

7 FRANCO FARINELLI, *I segni del mondo. Discorso cartografico e immaginazione geografica in età moderna*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, p. 77.

sulla decostruzione delle mappe di Brian Harley, o ai lavori di decolonizzazione cartografica di Edward Said e Graham Huggan⁸.

2. Il corpo delle mappe

L'attenzione va tuttavia rivolta ad un ulteriore aspetto: all'operazione che conduce a mappare un territorio, alla volontà di estendere una propria idea della realtà sul mondo, di «modellare il sé nello spazio»⁹, si sovrappone anche quella che investe la mappa di domande che concernono più eminentemente la condizione dell'uomo, rivolte per esempio a zone inesplorate e quindi fantasticate del globo: «fin dalle origini, le allegorie cartografiche di mondi noti e ignoti si sono contrapposte alle proiezioni tecniche di terre navigabili ed esplorabili»¹⁰, permettendo ad elementi appartenenti ai campi dell'«immaginazione e [della] verosimiglianza» di trovare nella mappa una medesima sede in cui coesistere. La fortuna dell'oggetto-mappa nel veicolare, nel corso dei secoli, visioni del mondo, teorie filosofiche, religiose (ecc.), rimescolando codici figurativi, prestandosi a sincretismi di varia natura, ha condotto a delle raffigurazioni che si sono avvalse della riproduzione del territorio come

8 Per quanto riguarda Said, ricordiamo soprattutto il libro *Culture and imperialism*. Fondamentale, oltre al noto lavoro sul concetto di orientalismo (cfr. EDWARD SAID, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978) la sua interpretazione dell'opera di Joseph Conrad, di cui nello stesso *Culture and imperialism* si trova ampio rilievo (più nello specifico su Conrad, cfr. ID., *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*, New York, Columbia University Press, 2008). Per un'ulteriore problematizzazione sul concetto di decolonizzazione delle carte, si ricorda il lavoro di GRAHAM HUGGAN, *Decolonizing the Map: Post-Colonialism, Post-Structuralism, and the Cartographic Connection*, in «Ariel», XX, 4, pp. 115-131. Per quanto riguarda Harley, e più in particolare per uno sguardo decostruttivo sul materiale cartografico, il testo di riferimento è un saggio del 1989: JOHN BRIAN HARLEY, *Deconstructing the Map*, in «Cartographica», XXVI, 2, 1989, pp. 1-20.

9 GIULIANA BRUNO, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano, Mondadori, 2006, p. 192.

10 MARINA GUGLIELMI e GIULIO IACOLI, *Orientarsi fra le mappe*, in *Piani sul mondo. Le mappe nell'immaginazione letteraria*, cit., p. 12.

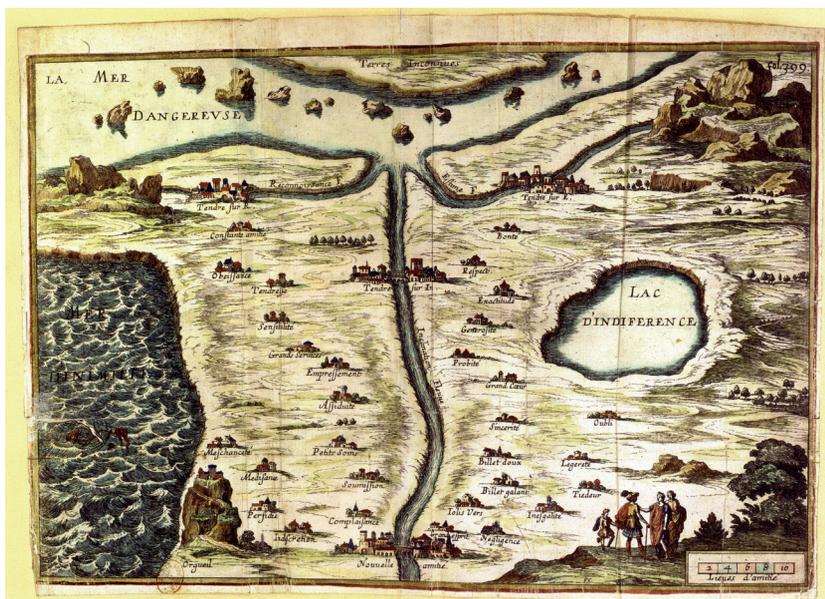


Figura 1 Madeleine de Scudéry, *La Carte de Tendre*, Paris, 1856, Bibliothèque Nationale de France.

modalità per proporre soluzioni non solo ad inaggirabili quesiti escatologici ma propri anche dei misteri più intimi della natura umana.

A partire dal sedicesimo secolo gli atlanti geografici condividevano gli stessi codici figurativi degli atlanti anatomici: il disegno della terra e quello del corpo, rassomigliandosi, tendevano all'obiettivo di una cartografia dello spazio e dell'umano¹¹.

Uno degli esempi più noti è *La carte de Tendre* (1654) di Madeleine de Scudéry, che riproduce il territorio di un paese immaginario i cui villaggi, strade, laghi e fiumi simbolizzano alcune delle principali passioni umane, venendo «ri-figurat(e) alla luce di personali processi

¹¹ Ivi, p. 13.

mnestici»¹². In questo modo si evince quanto la relazione dicotomica tra dentro/fuori e interiorità/natura possa biforcarsi: da una parte per parlare dell'io servendosi di un paradigma descrittivo-paesaggistico¹³, e dall'altra, come abbiamo appena visto, di come la rappresentazione dell'esterno, di un paesaggio qualsiasi, possa manifestarsi tramite elementi distintivi dell'interiorità, costruendosi come paesaggio sentimentale o mnemonico.

Ora, l'indubbia relazionalità che viene ad innestarsi tra paesaggio e soggettività, e le corrispettive influenze che scaturiscono da questo incontro, permettono di analizzare i testi letterari come risultato di uno scambio costante. Quando Rastignac, alla fine del *Père Goriot*, dalla collina sulla quale si staglia il cimitero del Père-La-Chaise, contempla Parigi stretta dalle due rive della Senna, e lancia il celebre verso di sfida: «A nous deux maintenant!», fa coincidere la propria posizione di superiorità prospettica rispetto alla città, che appare più piccola e più in basso, con le proprie ambizioni sociali per entrare nel bel mondo parigino.

Rastignac, resté seul, fit quelques pas vers le haut du cimetière et vit Paris tortueusement couché le long des deux rives de la Seine, où commençaient à briller les lumières. Ses yeux s'attachèrent presque avidement entre la colonne de la place Vendôme et le dôme des Invalides, là où vivait ce beau monde dans lequel il avait voulu pénétrer. Il lança sur cette ruche bourdonnante un regard

¹² Ivi, p. 14.

¹³ Qui gli esempi letterari abbondando. Prendiamo in considerazione uno dei frammenti che costellano *Il Libro dell'inquietudine* pessoiano: «Il fiume della mia vita è andato a sfociare in un mare interiore. Attorno al mio palazzo sognato tutti gli alberi erano in autunno. Questo paesaggio circolare è la corona di spine della mia anima. I momenti più felici della mia vita sono stati sogni, e sogni di tristezza, e io mi vedevo sulla riva dei loro laghi come un narciso cieco che godesse della frescura in prossimità dell'acqua» (FERNANDO PESSOA, *Il Libro dell'inquietudine*, Milano, Mondadori, 2011, p. 147). Indichiamo qui un esempio tra numerosissimi altri: la poesia di Pessoa è un buon esempio in cui la scrittura dell'io (e non solo in questo passo) si serve della dimensione tematica del paesaggio e dell'assioma-geografico come modalità per descrivere come decentralizzata e frammista la soggettività moderna.

qui semblaît par avance en pomper le miel, et dit ces mots grandioses : -- À nous deux maintenant! Il revint à pied rue d'Artois, et alla dîner chez madame de Nucingen¹⁴.

L'ubicazione e la percezione "potenziata" che ha di sé stesso permettono a Rastignac di costruire una visione del mondo nella quale la sua azione può pensare di autodeterminarsi. Si tratta di uno di quei casi in cui, come scrive Sandra Cavicchioli, sulle tracce di Merleau-Ponty, si manifesta l'ambiguità relazionale tra mondo e uomo, dove quest'ultimo diventa «attivatore intenzionale delle relazioni di distanza e vicinanza»¹⁵. Il taglio di prospettiva di cui gode Rastignac «ribadisce tanto l'importanza della co-appartenenza del soggetto al mondo quanto, di conseguenza, l'assetto passionale della modalità narrativa dello spazio»¹⁶. In questo caso l'elevazione di Rastignac, con lo scorcio di Parigi che si stende sotto di lui, gli fornisce una versione amplificata dei propri desideri; la visibilità accresciuta sullo spazio intensifica, potenzia, il proprio "stare nel mondo".

3. La (non)comprensibilità del paesaggio

Se generalmente la tendenza è quella di associare allo strumento-mappa una migliore visibilità del territorio, riproducendo il più fedelmente possibile la materia osservata, nei casi che vorremmo qui proporre sarà proprio l'esattezza che la strumentazione cartografica consente, e la modernizzazione dei suoi strumenti, a problematizzarne l'affidabilità, sollecitando infine dello spazio una rappresentazione che instilla, nel frangente dei personaggi qui esaminati, stati d'animo di smarrimento o confusione. Davide Papotti, a proposito della possibilità tecnica di duplicare il paesaggio, scrive:

¹⁴ HONORÉ DE BALZAC, *Le Père Goriot*, Paris, Flammarion, 1995, p. 601.

¹⁵ SANDRA CAVICCHIOLI, *I sensi, lo spazio, gli umori*, Milano, Bompiani, 2002, p. 153.

¹⁶ Ivi, p. 40.

Davide Magoni

La possibilità tecnica di duplicare il paesaggio, sia attraverso la riproduzione di porzioni concretamente reali di territorio, sia attraverso la virtualizzazione dei paesaggi stessi, non implica necessariamente un aumento della loro comprensibilità¹⁷.

Il problema si innesta a partire dal modo in cui la comprensibilità di un territorio è correlata alla sua visibilità. Questo conduce ad una crisi della leggibilità dello spazio e di quei codici chiamati ad interpretare quello che Papotti definisce «realtà geografica»:

Tale crisi di leggibilità scaturisce non solamente da una crescita della complessità delle organizzazioni territoriali, correlata all'espansione degli organismi urbani, ma anche ad una diminuita capacità di interiorizzare e rendere intellettualmente ed emozionalmente operativi i codici di interpretazione della realtà geografica. Oggi mi sembra possibile parlare di una vera e propria crisi di "alfabetizzazione" nella capacità di lettura del paesaggio¹⁸.

Un autore italiano che si è largamente preoccupato della questione, Vitaliano Trevisan¹⁹, in *Tristissimi Giardini* (2010), propone una serie di riflessioni che gravitano intorno al tema della leggibilità del paesaggio. L'autore parla nello specifico del paesaggio industriale del nord-est italiano, e lo descrive come: «una gigantesca betoniera su ruote che

17 *La Geografia del racconto. Abbondanza di spazi e carenza di luoghi: riflessioni introduttive sul rapporto fra narrativa e identità territoriale*, a cura di DAVIDE PAPOTTI e FRANCO TOMASI, Bruxelles, Peter Lang Verlag, 2014, p. 26.

18 *Ibidem*.

19 Vorremmo qui spendere una breve parola per ricordare l'autore, da poco scomparso. Scrittore vicentino, nato a Sondrio nel 1960, estremamente legato al proprio contesto geografico, Vitaliano Trevisan raggiunge il riconoscimento come scrittore con il romanzo *I quindicimila passi* (Einaudi). Lavora in seguito come sceneggiatore e attore (ricordiamo la sua interpretazione nel film *Primo Amore* di Matteo Garrone). Scrittore appartato, pubblica diversi romanzi e raccolte di racconti; ricordiamo il suo ultimo libro, *Works* (Einaudi), tra tutti quello qualitativamente più completo e interessante, che racconta l'esperienza nel mondo del lavoro dell'autore nel nord-est italiano. Scompare nel gennaio del 2022.

rimesta su quattro dimensioni»²⁰. Trevisan aggiunge, attingendo dal *Giornale di Vicenza*, di cui indica la fonte, ulteriori elementi:

Numeri da brivido: oltre 120 milioni di metri cubi di materiali estraibili; 241 cave attive; oltre 60 milioni di metri cubi ancora da scavare. E da vendere. Un viavai di camion: arrivano vuoti, ripartono pieni e vanno a consegnare ghiaia o detriti per costruire strade, case, capannoni, massicciate ferroviarie²¹.

La particolarità di questo territorio, che l'autore chiama “periferia diffusa” per il carattere frammentato e accelerato della sua crescita, risiede nella sua funzione: il suo fine è affiancato dalle modalità con le quali viene letto, ovvero quello di uno spazio essenzialmente “sfruttabile”. Da qui l'idea che il territorio sia un bene monetizzabile, dal quale ricavare un guadagno; e la cui fruizione, soprattutto, possa e debba essere proiettata indiscriminatamente nel tempo:

L'idea di base, quella più importante, fondamentale, che alimenta il motore della nostra betoniera, l'idea non detta, forse addirittura non pensata, ma ovvia, necessaria, presente anche in assenza, ovvero l'idea che il territorio sia frazionabile ed edificabile e in definitiva sfruttabile all'infinito²².

Correlare la leggibilità dello spazio alla propria funzionalità conduce ad una visione del territorio che si fonda su un'«interpretazione della realtà geografica», come scriveva Papotti, nel caso del nord-est italiano raccontato da Trevisan, di chiara radice economica. Il fatto che la visibilità del territorio venga effettuata a partire dalle modalità con le quali il territorio è letto in termini di ricavo, porta l'autore a domandarsi quanto sia effettivamente possibile leggere un territorio quando siano a tal punto preminenti i codici che lo governano, e quale sia la legittimità dei dati e degli strumenti che ne forniscono una valutazione.

²⁰ VITALIANO TREVISAN, *Tristissimi giardini*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 18.

²¹ *Vicenza da record: la più bucata in Veneto con 241 cave attive*, in «Il Giornale di Vicenza», mercoledì 6 maggio 2009, p. 16.

²² *Ibidem*.

Mai come in questo tempo è possibile disporre di un'ampia, e precisa, e dettagliata visione d'insieme di un territorio per come esso è. Impressionante è la mole dei dati raccolti, e costantemente aggiornati, relativi a tutto ciò che la parola territorio può significare, mentre il rilievo fotogrammetrico, col movimento proprio della fotografia, restituisce uno stato di fatto brutalmente esatto e dettagliato. Paradossalmente, più il rilievo è preciso, più si evidenzia il fatto che la mappa non è il territorio²³.

Se i codici che interpretano un territorio sono così fortemente direzionati, allora le mappe che si reggono su quei codici porterebbero a delle riproduzioni orientate dello stesso territorio. Trevisan lo scrive chiaramente: «la mappa non è il territorio». In questa dichiarazione affiora la posizione che l'autore assume nei confronti di quelle modalità che, in modo «irrazionale», sfruttano e vampirizzano un territorio. Gli stessi strumenti di misurazione, e la facile accessibilità che sempre più li contraddistingue, inducono, scrive Trevisan, «un patologico e progressivo annebbiamento della visione d'insieme, mentre la realtà, il senso della realtà, si dissolve in un “delirio generalizzato d'interpretazione”»²⁴.

Per conciliare la sua riflessione, l'autore si serve di un'immagine molto interessante: parla del territorio a partire da una metafora che appartiene al campo dell'informatica, ovvero come *defrag*, che è il processo di deframmentazione della memoria per ottimizzare l'archiviazione dei dati, o più semplicemente il modo in cui lavora e funziona un disco fisso:

Il territorio come disco fisso, cioè una superficie su cui gli umani, abitan-dovi e trovando in essa luogo e sostentamento, depositano la loro *memoria*:

²³ ID., *Tristissimi giardini*, cit., p. 23.

²⁴ Ivi, p. 14. Qui Trevisan riprende le parole di Paul Virilio: «Le déséquilibre est désormais si grand entre l'information directe de nos sens et l'information médiatisée des technologies avancées, que nous avons fini par transférer nos jugements de valeur, notre mesure des choses, de l'objet à sa figure, de la forme à son image, ainsi que des épisodes de notre histoire à leur tendance statistique, d'où le risque technologique majeur d'un délire d'interprétation généralisé» (PAUL VIRILIO, *Espace critique*, Paris, Christian Bourgois, pp. 63-64).

Forme digitali della «mappa» in letteratura italiana contemporanea

case e fabbriche, strade, campi coltivati e tutte le strutture, sovrastrutture e procedure loro necessarie [...] ²⁵.

Il disco fisso di cui parla Trevisan:

scrive la sua memoria di lavoro, senza porsi il problema alcuno riguardo al rapporto tra la superficie che va a coprire, e la posizione delle superfici precedentemente occupate: non appena trova spazio sufficiente per depositare il blocco di memoria che ha necessità di *salvare*, lo occupa e tanto gli basta ²⁶.

«Il metodo garantisce velocità», continua l'autore, «ma non ordine».

Col tempo, l'occupazione frammentata e scoordinata della superficie totale, oltre a rallentare l'accesso ai dati, [...] riduce anche l'area degli spazi utili, cioè liberi, cioè provvisoriamente dimenticati, presi singolarmente, che sono a loro volta disseminati in modo sempre più frammentato e scoordinato, così che il sistema operativo è costretto nuovamente a cercare, finché non ne trova uno grande abbastanza da contenere il blocco che ha necessità e urgenza di depositare, circostanze che com'è logico determinano un rallentamento progressivo dell'intero sistema ²⁷.

Il problema, seguendo questa immagine, è intuibile:

[...] alla fine, se non si intervenisse, non trovando più frammenti di ampiezza adeguata, il sistema operativo ci avviserebbe con una scritta che non c'è più lo spazio sufficiente a depositare il blocco di memoria che ha urgenza di salvare ²⁸.

L'efficacia dell'immagine di cui si serve Trevisan per descrivere la periferia diffusa vicentina, suggerisce, riprendendo quanto detto dal geografo Brian Harley, ovvero che «le carte incarnano inevitabilmente

²⁵ VITALIANO TREVISAN, *Tristissimi giardini*, cit., pp. 29-32.

²⁶ Ivi, pp. 30-31.

²⁷ Ivi, p. 31.

²⁸ Ivi, p. 32.

un sistema culturale²⁹», un'idea di mappatura del territorio sottoposta ad un ideale industrializzato di crescita e produzione nei confronti del quale lo scrittore assume una posizione critica. In questo caso, gli strumenti di misurazione che dovrebbero fornire una migliore visibilità del territorio, veicolando i paradigmi con cui quello viene pensato e amministrato, amplificano non solo il fenomeno di congestionamento urbano denunciato dall'autore, ma ne compromettono a tutti gli effetti la visibilità. Con questo esempio, la mappatura del territorio rappresenta uno di quei casi in cui, come scriveva Virilio, si manifesta un processo di «annebbiamento della visione d'insieme».

4. Spazio digitale e spazio interiore

Un altro caso letterario che problematizza il rapporto tra rappresentabilità e conoscibilità dello spazio si trova in *Né qui né altrove* (2008) di Gianrico Carofiglio. Il libro racconta del ritrovamento dello scrittore con alcuni amici d'infanzia dopo gli anni dell'università. Aggirandosi per le strade notturne di Bari, il narratore rievoca vecchi ricordi che si riaccendono davanti agli scorci delle vie e delle piazze davanti alle quali passa in macchina. Tuttavia, ad una conoscenza legata all'esperienza e alla memoria di quei luoghi, si intreccia quella che viene incorniciata dallo schermo del navigatore satellitare, che il narratore non può evitare di considerare:

Sul monitor si vedeva, colorata e in tre dimensioni, la mappa della zona in cui passava la macchina. La via che stavamo percorrendo, le parallele, le perpendicolari. A sinistra via Piccinni, a destra, oltre la riva della città vecchia, Strada del Palazzo dell'Intendenza, e poi, perpendicolari, via Sparàno da Bari, via Andrea da Bari, via Roberto da Bari [...].

In quelle vie – a chiunque fossero intitolate – ero passato migliaia di volte, e però mi sembrava di scoprirne l'esistenza solo quella sera, attraverso quel monitor luminoso. I nomi si materializzavano sullo schermo colorato e ren-

29 JOHN BRIAN HARLEY, *Introduzione alla geografia postmoderna*, Cedam, Padova, 2001, p. 238.

devano vere, concrete, entità che fino a quel momento erano state vaghe, evanescenti. I nomi delle strade, il senso dei luoghi, la mia stessa collocazione in quei luoghi.

Provai un senso di rivelazione, una lieve euforia e anche un'altra sensazione che non riuscii ad afferrare. Come se ci fosse un'altra cosa importante da capire, a portata di mano, e però mi mancasse qualche millimetro metaforico per raggiungerla³⁰.

In questo caso, la riproduzione della città nello schermo del navigatore satellitare, mappando la realtà del reticolato stradale, aggiunge solidità, concretezza, all'interazione con lo spazio. Possiamo parlare, servendoci di una definizione di Davide Papotti, di «agnizione cartografica»: un momento cioè «in cui la carta geografica, nella sua funzione di "specchio" del mondo (sia pur deformato e deformante), si fa portatrice di un'illuminazione conoscitiva»³¹. Grazie allo strumento di misurazione del territorio, e quindi ad una rappresentazione digitalizzata dello spazio, il narratore sperimenta una doppia dimensione conoscitiva del paesaggio notturno barese: quella legata alla propria esperienza personale (fatta di ricordi, impressioni percettive, ecc.) unita a quella categorica, oggettiva e luminescente fornita dal navigatore.

Il navigatore mi informò che in parallelo a Piazza Massari c'era via Boemondo, e quella era la prima volta che me ne rendevo conto. Voglio dire: sapevo benissimo che in un certo punto della città, molto vicino a Piazza Massari, a Corso Vittorio Emanuele, alla Prefettura e al Castello Svevo, c'era una via intitolata a Boemondo d'Altavilla, principe di Antiochia. Ma solo in quel momento mi rendevo conto delle posizioni reciproche delle vie e delle piazze; solo in quel momento mi sembrava che quei luoghi acquistassero senso, mentre mi rendevo conto delle relazioni fra i punti nello spazio³².

30 GIANRICO CAROFIGLIO, *Né qui né altrove*, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 58-59.

31 DAVIDE PAPOTTI, *Il libro e la mappa. Prospettive di incontro fra cartografia e letteratura*, nell'opera collettiva *Piani sul mondo*, cit., p. 81.

32 GIANRICO CAROFIGLIO, *Né qui né altrove*, cit., pp. 59-60.

La conoscenza cartografica permette una rivelazione di carattere relazionale. «Lo scrittore barese saggiamente individua nella comprensione dinamica delle relazioni il “segreto” conoscitivo dell’aderenza ai luoghi»³³, scrive Papotti: come se fosse la sovrapposizione delle possibili dimensioni conoscitive con cui è possibile leggere ed interpretare un territorio a stabilirne la reale conoscenza. Tuttavia, anche se alcune pagine dopo l’autore dichiarerà che «le strade e la città mi erano parse molto più reali nello schermo di quel navigatore di quanto non mi fossero sembrate attraversandole tutti i giorni»³⁴, appena sceso dalla macchina in compagnia degli amici, si sentirà invaso da un singolare senso di straniamento.

Non avevo capito bene per quale motivo ci eravamo fermati e scendevamo dalla macchina. Non chiesi nulla, però, perché non mi andava di far vedere quanto mi fossi estraniato³⁵.

Ritornare a leggere il paesaggio a partire dalla propria esperienza, con le oscillazioni di associazioni percettive e memoriali che stabiliscono il sapere che il narratore ha di quel luogo, risprofonda in una frammentata visione dell’insieme. Il narratore perde «l’equilibrio fra i pensieri», proprio perché, come Trevisan prima di lui, anche Carofiglio giunge alla medesima conclusione:

Pensieri continuavano ad attraversarmi la testa come gli alberi che vedi passare da un treno in corsa.

Mi venne in mente una frase che avevo letto chissà dove: la mappa non è il territorio. Io però avevo sempre confuso le due cose. Le mappe delle città e quelle dei territori interiori³⁶.

33 DAVIDE PAPOTTI, *Il libro e la mappa*, cit., p. 84.

34 GIANRICO CAROFIGLIO, *Né qui né altrove*, cit., p. 115.

35 Ivi, p. 60.

36 Ivi, p. 106.

Il senso della posizione, della propria «collocazione in quei luoghi», sembra indebolirsi nel momento in cui due saperi che si possiedono dello stesso paesaggio tentano di compenetrarsi. Se da una parte l'ordine della toponomastica suggerito dalla cartografia digitale favorisce il gioco di relazioni fra i diversi luoghi e l'ubicazione di chi ha bisogno di orientarsi in un dato spazio, dall'altra parte l'autore sembra alludere ad una frammentazione della percezione della realtà indotta da una visibilità "potenziata". Allo scarto che si manifesta a partire dal momento in cui da uno strumento di lettura si ritorna ad interpellare lo spazio senza supporti, consegue un'interferenza, un balbettio, che produce un "effetto sottrattivo" sulla «visione d'insieme».

L'effetto straniante che viene ad insinuarsi tra due modelli interpretativi, appena il narratore scende dalla macchina, lo forza ad integrare dello stesso territorio una doppia conoscenza: quella inconfutabile raffigurata dal navigatore e quella imprecisa e irrepresentabile della propria carta mentale, le quali tuttavia sembrano non poter realmente convivere nello stesso istante. Ad una duplice dimensione interpretativa dello spazio non consegue una scissione soggettiva dell'esperienza del tempo. La lettura dello spazio provoca un effetto straniante quando viene esercitata nello stesso momento da strumenti differenti, come se fosse irrealizzabile una sovrapposizione di entrambe le conoscenze di un luogo senza scatenare un cortocircuito percettivo.

5. Gli spazi vuoti della cartografia digitale

Un altro caso utile alla nostra argomentazione si trova in *Ipotesi di una sconfitta* (2017), opera che ripercorre le esperienze professionali dell'autore e più in generale la relazione travagliata con il mondo del lavoro, nella quale Giorgio Falco racconta la propria formazione come individuo, passando dalla famiglia alla scuola, e a diverse esperienze legate all'età adulta. Il romanzo affronta anche il doloroso momento in cui il padre del narratore viene a mancare. Nove mesi dopo la sua scomparsa, il narratore si dirige in esplorazione alla vecchia sede dell'Atm

a Milano, in cui il padre lavorava, quando incappa in «una Opel Astra con una grande macchina fotografica montata sul tetto, attrezzata per Google Street View»³⁷. Per evitare di essere ripreso, si rifugia in un bar attendendo che la macchina transiti. Alcuni mesi dopo, scoprirà che le nuove fotografie della via in cui si trovava sono state caricate. Falco scrive:

Ma come capita spesso in Google Street View, le immagini della stessa via possono avere due date differenti: quelle al termine della strada a fondo chiuso erano state catturate nell'ottobre dell'anno precedente, tre mesi prima della morte di mio padre, otto mesi prima della chiusura del deposito Atm³⁸.

Ora, la raffigurazione del territorio che consente Google Street View fornisce una serie di riproduzioni panoramiche con una rotazione di 360° e una mobilità di 160° in verticale, lungo le strade di diverse città in tutto il mondo. La mappa si compone quindi come un mosaico i cui tasselli, assemblandosi, assicurano una visibilità e una continuità dello spazio, sul quale è possibile compiere dei movimenti grazie ad un cursore che permette di proiettarsi nella direzione desiderata. Tuttavia, la data delle immagini che comporranno lo stesso piano potrà variare sensibilmente. Nel tessuto spaziale fornito da Google Street View si manifestano piccole disgiunzioni: in una stessa strada, muovendo di alcune decine di metri il cursore, si può incappare nella vista di un cielo differente, prima assolato, poco dopo piovigginoso, con l'abbigliamento tra i passanti che varia per una diversa stagione. Nel montaggio computerizzato dello spazio i vari tasselli con cui si compone un quartiere, pur collimando nell'assicurare una continuità spaziale, differiscono in quella temporale: e se l'impressione che si tratti della stessa strada viene comunque preservata, alcuni oggetti e dettagli compromettono l'effetto di realtà che una mappa dovrebbe garantire.

Il narratore descrive dunque il momento in cui, davanti ad un computer, controlla le immagini della via in cui si trovava alcuni mesi pri-

³⁷ GIORGIO FALCO, *Ipotesi di una sconfitta*, Torino, Einaudi, 2017, p. 37.

³⁸ Ivi, p. 40.

ma. In questo modo scopre che, servendosi del programma di Google, può rievocare una dimensione spaziale in cui suo padre era ancora vivo (perché la data di quelle immagini anticipavano la sua scomparsa), mentre muovendo di poco il cursore si ritrova catapultato in una dimensione in cui suo padre è già scomparso. L'effetto che ne ricava è di uno straniamento simile a quello sperimentato da Carofiglio, che Falco definisce in termini dissociativi, facendo slittare il senso di perdita per la scomparsa del padre nel presente in cui vive, ri-attualizzando l'assenza da un lato e dall'altro facendo esperienza di un presente sfigurato e opacizzato³⁹.

Altri oggetti arricchiscono una percezione discontinua dello spazio a partire da una riproduzione del territorio composta da blocchi di tempo tra loro sconnessi: una bottiglia. Una bottiglia di birra ridotta a pezzetti di vetro che il narratore aveva visto in strada mesi prima, nella riproduzione della via di Google Street View appare «vuota, [ma] integra». Anche l'elemento più insignificante – le cui versioni cozzano su piani temporali divergenti convogliando nella medesima dimensione spaziale – sembra screditare l'esperienza di una vera visibilità, suggerendo l'illusorietà di una «visione d'insieme»:

A parte il cielo grigio e la bottiglia di birra vuota ancora integra, c'era quanto avevo raccontato nel giorno di sole ottobrina in cui avevo davvero salutato mio padre, anche se in fondo alla strada, nello schermo, appariva il mondo già postumo, l'ottobre grigio tre mesi prima della morte di mio padre, e il cursore stava sulla soglia di ciò che è stato da così poco e ciò che tra così poco sarà, e le diverse scansioni del tempo si illudevano di coesistere – attraverso l'immagine – in una mediazione, un unico e ultimo punto: quello della scrittura⁴⁰.

39 Cfr. *ivi*, p. 41: «Sullo schermo era una giornata di ottobre, cupa, il cielo grigio, asettico, senza suoni, la scomparsa di una controparte reale rendeva le immagini lugubri, e più che l'omaggio preventivo a un uomo – l'ottobre di mio padre –, più che il funerale di un'epoca passata, era solo il funerale del presente».

40 *Ibidem*.

Nel caso di Falco, la variabilità dei piani conoscitivi con cui poter accedere ad un luogo, di cui abbiamo parlato, trova un punto di convergenza nella scrittura, che gli permette di cogliere «nella comprensione dinamica delle relazioni il “segreto” conoscitivo dell’aderenza ai luoghi»⁴¹. «Aderenza» che viene istituita a partire dal cortocircuito cartografico descritto dall’autore, il quale consente di stabilire una relazione tra lo stato d’animo d’instabilità del narratore in seguito alla morte del padre e alla propria condizione di precarietà, con uno spazio che, componendosi con tasselli sconnessi, riflette una vita sconnessa e una percezione spaesata e confusa del presente.

I tre autori, a loro modo, tentano di esplorare le difficoltà di situarsi in uno spazio con cui stringono un legame affettivo. Se Trevisan faceva riferimento ai problemi di uno specifico luogo dell’Italia settentrionale, e agli effetti della riproducibilità di un territorio a tal punto governato da principi di sfruttamento, Falco e Carofiglio rivelano il carattere privato, personale, quell’«assetto passionale della modalità narrativa dello spazio»⁴². La leggibilità del luogo viene in questo modo messa in discussione a partire dalla strumentazione che è chiamata a provvederne una misurazione. E infatti, anche in questo caso, il narratore di *Ipotesi di una sconfitta* potrebbe affermare: la mappa non è il territorio.

6. Conclusione

Per concludere, con questo lavoro ci siamo posti l’obiettivo di presentare alcuni casi letterari in cui forme modernizzate dello strumento-mappa smentissero la tesi secondo la quale una più sviluppata tecnica dello strumento cartografico conduce ad una migliore visibilità del territorio. La nostra attenzione è stata rivolta a dei casi in cui la riproduzione del territorio, per quanto sofisticata, lasciasse spazio a delle incongruenze che riteniamo la letteratura possa, mediante gli strumenti che possiede, indagare e problematizzare. Crediamo che la

⁴¹ DAVIDE PAPOTTI, *Il libro e la mappa*, cit., p. 84.

⁴² SANDRA CAVICCHIOLI, *I sensi, lo spazio, gli umori*, cit., p. 40.

Forme digitali della «mappa» in letteratura italiana contemporanea

natura problematica dell'interazione e la rappresentabilità dello spazio sia di grande attualità, e pertanto, in questa sede, abbiamo voluto focalizzarci su tre opere in cui la riflessione sul tema dello spazio e del territorio trovasse un riscontro che ci auguriamo utile nelle ricche teorizzazioni sul concetto di mappa che in questo libro sono state raccolte.

Riassunto La conoscibilità del territorio non dipende dalla performatività degli strumenti con cui lo spazio viene riprodotto. Nel presente articolo si commentano alcuni romanzi italiani contemporanei che mostrano quanto la cartografia digitale, malgrado proponga riproduzioni accurate dello spazio, possa indurre interpretazioni stranianti della realtà in cui si vive.

Abstract The way we understand territory does not depend on the accuracy of the tools with which we can reproduce it. In this paper, some cases of contemporary Italian novels show how digital cartography, despite proposing highly detailed reproductions of space, can induce distorted interpretations of the reality in which we live.

III

Interius.

Genesi e cartografie del testo

Correzioni e variazioni autografe nel manoscritto del *Paradiso degli Alberti*: una questione di stile?

Paola Mondani

Si è ormai per lo più concordi nell'attribuire a Giovanni Gherardi da Prato la paternità dell'unico testimone superstite del *Paradiso degli Alberti*¹; eppure, almeno a quanto mi risulta, uno studio sistematico sulla portata stilistica e retorica delle variazioni e delle integrazioni che caratterizzano diffusamente il manoscritto non è ancora stato svolto, nonostante che il gran numero di elementi osservabili (le riscritture a margine e in interlinea, le cancellature e le correzioni) e la chiarezza della grafia possano sicuramente valere da incentivo a un'indagine di questo tipo.

Una ricerca volta a esplorare il codice Riccardiano 1280, il "laboratorio" dello scrittore, che abbia come obiettivo principale quello di rintracciare possibili direttrici compositive – delle quali i numerosi (e spesso vistosi) interventi autoriali disseminati nel testo sono la diretta testimonianza – può servire a mettere in luce alcune scelte formali ripetute e costanti, collocabili in seno alla duplice influenza stilistica di cui l'opera risente: quella della tradizione boccacciana da un lato e quella della sperimentazione tardo-gotica dall'altro².

- 1** Fu Aleksandr Wesselofsky, curatore della prima edizione del *Paradiso degli Alberti*, ad attribuire la composizione dell'opera a Giovanni Gherardi da Prato; cfr. ALEKSANDR WESSELOFSKY, *Il Paradiso degli Alberti. Ritrovi e ragionamenti del 1389. Romanzo di Giovanni da Prato dal codice autografo e anonimo della Riccardiana*, Bologna, Romanognoli, 1867.
- 2** Cfr. FRANCESCO GARILLI, *Cultura e pubblico nel «Paradiso degli Alberti»*, in «Giornale storico della Letteratura Italiana», CXLIX, 1972, pp. 1-47, in part. p. 42, e ANTONIO LANZA, *Il giardino tardogotico del «Paradiso degli Alberti»*, in «Italies. Revue d'études

Il *Paradiso degli Alberti* (d'ora in avanti *Paradiso*) occupa le cc. 19r-113r del ms. Riccardiano 1280 conservato nella Biblioteca Riccardiana di Firenze, il solo codice che lo tramanda e che contiene anche, alle cc. 1r-18v, una legenda e una laude di Santa Domitilla³. Il recto della seconda carta di guardia reca una scritta, presumibilmente vergata da Anton Maria Salvini (all'abate appartenne, con ogni probabilità, il manoscritto del *Paradiso*, che infatti lo postillò fino alla c. 64)⁴: «Leggenda di Santa Domitilla e Romanzo, forse del Boccaccio» [Figura 1].

Nel Settecento l'opera di Gherardi era quindi ancora sconosciuta; il manoscritto era conservato in una biblioteca privata dove era stato catalogato come “romanzo” e attribuito per ipotesi a Boccaccio, certo in ragione di assonanze stilistiche e strutturali con la prosa del certaldese, quella del *Filocolo* e della cornice del *Decameron*⁵. Nel 1867 Aleksandr Wesselofsky, che aveva ritrovato il codice in cui era contenuto il *Paradiso*, attribuendone per primo la paternità all'autore pratese, curò l'*editio princeps* dell'opera⁶, concedendo anch'egli – seppure con una certa flessibilità, dato il carattere «eclettico-sperimentale»⁷ della prosa – di inserirla entro il genere del romanzo.

Due elementi, in particolare, concorrono ad accostare il *Paradiso* al modello letterario e autoriale del romanzo boccacciano: l'autobiogra-

italiennes», VIII, 2004, pp. 135-150: <<https://journals.openedition.org/italies/1060>> (03/2022).

3 Cfr. ELISABETTA GUERRIERI, *Preliminari sul «Paradiso degli Alberti». Il genere, la struttura, le novelle*, in «Interpres. Rivista di studi quattrocenteschi», XXVI, 2007, pp. 40-76, in part. p. 40.

4 Cfr. *Ibidem*.

5 Cfr. FRANCESCO GARILLI, *Cultura e pubblico*, cit., in part. pp. 31-33.

6 Nel 1796, Gaetano Cioni aveva inserito in un volume intitolato *Novelle di Giraldo Giraldo fiorentino* il proemio del terzo libro e quattro novelle del *Paradiso degli Alberti*, aggiungendone altrettante nella ristampa del 1819; di queste, in realtà, una sola novella era stata opportunamente attribuita a Giraldo Giraldo (quella tradita dall'autografo Riccardiano 713), mentre tutte le altre erano rielaborazioni dal *Decameron* e dal *Paradiso degli Alberti*, realizzate da Cioni stesso; cfr. ALEKSANDR WESSELOFSKY, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., in part. p. 14.

7 ELISABETTA GUERRIERI, *Preliminari sul Paradiso degli Alberti*, cit., p. 48.

fismo, cioè la «vita vissuta che diventa vita raccontata»⁸ – un aspetto già palese in quel «romanzo faticoso e composito»⁹ che è il *Filocolo* e poi presente, in forma critica, anche nel *Decameron*¹⁰ – e l'enciclopedismo, per mezzo del quale la realtà è presentata in una più ampia visione generale¹¹. In più, l'impianto strutturale dell'opera (suddivisa in cinque libri, il primo dei quali acefalo e l'ultimo incompiuto¹²) è incardinato sul decameroniano motivo circolare della brigata.

In quali aspetti, invece, l'opera diverge dalla tradizione? Nel carattere peculiare della cornice, in primo luogo, che «da elemento di evasione narrativa e di coesione strutturale viene a trasformarsi nel vero e proprio fulcro della narrazione»¹³, assumendo un ruolo di primo piano rispetto alle novelle, quasi relegate a una funzione di contorno¹⁴, cioè di sospensione momentanea dalla «tensione concettuale»¹⁵; nei conversatori, in secondo luogo, perché quelli del *Paradiso* sono personaggi illustri del tempo, che dissertano primariamente su questioni dottrinali («la potenza distruttrice del tempo, i vari gradi dell'amore [...], la perfetta forma di governo, le fasi della generazione dell'uomo, quali siano il fine e la felicità estremi»¹⁶): assai diversi, dunque, dai borghesi novellatori immaginari di Boccaccio.

8 FRANCESCO GARILLI, *Cultura e pubblico*, cit., p. 5.

9 NATALINO SAPEGNO, *Introduzione*, in GIOVANNI BOCCACCIO, *Filocolo*, a cura di Carlo Salinari e Natalino Sapegno, Torino, Einaudi, 1976, pp. 139-149: 146.

10 Cfr. *ibidem*.

11 Cfr. *ibidem*.

12 Cfr. FRANCESCO BAUSI, *Gherardi, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, CIII, 1999, pp. 559-568.

13 ANTONIO LANZA, *Il giardino tardogotico del «Paradiso degli Alberti»*, cit.: <<https://journals.openedition.org/italies/1060>> (03/2020).

14 Il primo libro assume una funzione introduttiva e, pertanto, non contiene alcuna novella; il secondo e il terzo, invece, ne accolgono due, e il quarto cinque: cfr. ANTONIO LANZA, *Introduzione a Giovanni Gherardi da Prato*, in *Il Paradiso degli Alberti*, Roma, Salerno Editrice, 1975, pp. IX-L, in part. p. XXXIV.

15 ID., *Il giardino tardogotico del Paradiso degli Alberti*, cit.

16 ID., *Introduzione*, cit., p. XI.

Il manoscritto rappresenta «una copia di lavoro, con frequenti correzioni *inter scribendum*, integrazioni, cancellature, riscritture interlineari e marginali»¹⁷ che danno prova del lungo processo di gestazione dell'opera e della propensione dello scrittore per una certa cura della forma: si tratta insomma di «un testo il cui carattere artistico-letterario sembra – almeno negli intenti dell'autore – fuori ogni discussione»¹⁸. La prosa di Gherardi è marcatamente aggettivata; tende, in questo, «a soluzioni volutamente cantabili e vaghe, attuate con la scelta insistente del superlativo e del diminutivo», e sfoggia una studiata scansione ritmica dei membri frasali, costruita per mezzo di cadenze sospensive¹⁹ e di una «massiccia immissione nel tessuto prosastico di versi»²⁰.

In questo contributo renderò conto di alcuni dei risultati emersi dallo spoglio di una parte del primo libro; per offrire una visione d'insieme della disamina, che sia, al contempo, discernibile anche in ciascuno dei suoi elementi, ho organizzato i riscontri in tre gruppi, che presenterò distinti in altrettanti paragrafi: nel primo, si indagheranno aspetti relativi all'aggettivazione, ovvero ai casi di trasformazione dal grado positivo al superlativo oppure di inserimenti *ex novo* di aggettivi al superlativo; nel secondo, si porrà l'attenzione su aggiunte e modifiche che assumono una funzione sintattica, metrico-ritmica e/o retorica, in particolar modo sulla creazione o inserzione di versi, membri in *paritas syllabarum*, combinazioni o sequenze assonanti, rimanti o allitteranti e così via; nel terzo gruppo, infine, si porteranno all'attenzione alcune modifiche lessicali, rese necessarie da esigenze ora stilistiche ora semantiche ora di *variatio*.

17 ELISABETTA GUERRIERI, *Il Paradiso degli Alberti di Giovanni Gherardi da Prato: il modello decameroniano e altri archetipi letterari*, in «Heliotropia», 2017, pp. 265-282: 265: <https://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/heliotropia/14/guerrieri.pdf> (03/2020).

18 PIOTR SALWA, *La narrativa tardogotica toscana*, Firenze, Cadmo, 2004, p. 70.

19 Mi permetto di rinviare, su questo, a PAOLA MONDANI, *Tracce di un cursus boccacciano nella novellistica dal XIV al XVI secolo*, in «In fieri 3: Ricerche di linguistica italiana. Atti della terza giornata dell'ASLI per i dottorandi», pp. 167-176, in part. pp. 173-174.

20 ANTONIO LANZA, *Introduzione*, cit., p. XXVII.

Le porzioni di testo prese in esame sono trascritte seguendo il criterio della «conservatività grafica»²¹, mentre rispondono a canoni moderni la divisione delle parole, la punteggiatura e l'uso delle maiuscole, così come il sistema degli accenti e degli apostrofi, ricalcati sull'edizione critica curata da Antonio Lanza; le integrazioni dovute a guasti meccanici (anch'esse sempre coincidenti con le ricostruzioni del curatore) sono invece segnalate da parentesi quadre.

1. La superlativizzazione

Si è già accennato alla peculiare «saturazione di superlativi»²² che caratterizza la prosa del *Paradiso*: alcune delle correzioni apportate alla versione originale del manoscritto ne accrescono sensibilmente la frequenza, producendo altresì, in più casi, puntuali richiami e corrispondenze.

Nel margine sinistro della c. 20r, l'aggiunta del vocativo *o santissimi amici* (reso dall'editore senza l'interiezione: *santissimi amici*²³), si colloca senz'altro entro la spinta stilistica a decorare il testo con aggettivi al grado superlativo, ma non solo: evoca al tempo stesso un modulo boccacciano – e della novellistica post-boccacciana – quasi sempre impiegato in ben note formule d'apertura quali, ad esempio, *graziosissime donne* (I Intr.), *carissime donne* (I 1; IV Intr.), *carissime donne mie* (VII 2), *nobilissime donne* (VII 5) [Figura 2].

La stessa marca emulativa parrebbe assumere anche l'integrazione sul rigo del possessivo *miei* alle cc. 19r e 25v: le invocazioni *o santissimi e dolcissimi amici* e *o santissimi amici* della prima stesura diventano *o san-*

21 GIOVANNA FROSINI, *La parte della lingua nell'edizione degli autografi*, in «Medioevo e Rinascimento», xxvi, 23, 2012, pp. 149-172: 158; su questo, cfr. anche EAD., *Testi autografi*, in *La lingua di Machiavelli*, Bologna, il Mulino, 2021, pp. 115-141, in part. p. 115.

22 FRANCESCO GALLINA, *Itinerarium mentis in Cyprum. Il giardino della «falsa Venere cipriana» nel Paradiso degli Alberti*, in «Natura, società e letteratura», Atti del xxii Congresso dell'ADI, Bologna, 13-15 settembre 2018, a cura di Andrea Campana e Fabio Giunta, Bologna, Adi editore, 2020, pp. 1-7.

23 Cfr. GIOVANNI GHERARDI DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., p. 5.

tissimi e dolcissimi amici miei e *o santissimi amici miei*, producendo altresì, con la posposizione dell'aggettivo, delle cadenze di *cursus velox* (*dolcissimi amici-mièi*; *santissimi amici-mièi*), la stessa combinazione ritmica che impiega Boccaccio (*carissime donne-mie*) [Figura 3 e Figura 4].

Alla c. 20v, nel margine destro, si osserva l'aggiunta dell'aggettivo superlativo *purissima* per qualificare il sostantivo *comedia*, isolato in prima stesura; in questo modo il passo, oltre ad assumere una forma epifrastica, si colloca in ridondanza e in parallelismo con la sequenza contigua *lietissimo fine* (I: *in tutto forma poeticha, imperò che qui nè comedia turbata cum lietissimo fine*; II: *in tutto la forma poeticha, imperò che qui nè alla purissima comedia et turbata cum lietissimo fine*) [Figura 5].

Invece, alla c. 21v, l'aggettivo *mirabile* della versione iniziale viene depennato nella revisione e sostituito con la forma – stilisticamente e fonicamente più coerente con il contesto – *ornatissima*; analogamente, *l'antichissa Seracusa* (forse un errore?) diventa, con la correzione nel margine destro, *l'antichissima Seracusa* (I: *dove la poetica et mirabile fictione filosofia morale et naturale per lli figliuoli della terra, retrusi sotto i tre promontorij, quelli dibattendo et scotendo ci lusinga et insegna lucidissimamente. Vedeva et ancora considerava l'antichissa Seracusa*; II: *dove la poetica e ornatissima fictione filosofia morale et naturale per li figliuoli della Terra, retrusi sotto i tre promontorij, quelli dibattendo et scotendo ci dimostra et insegna lucidissimamente. Vedeva et ancora considerava l'antichissima Seracusa*) [Figura 6].

Altri due superlativi sono introdotti nel testo, alla c. 22r, grazie all'aggiunta di un'apposizione incidentale (*parte notabilissima d'Italia*) e per mezzo di una correzione, ovvero della trasformazione al superlativo di un aggettivo che nella prima versione era già presente, ma al grado positivo (*gran Giove* > *grandissimo Giove*) [Figura 7].

I: *Or non fu qui Saturno dal suo figliuolo cacciato del regno e in Lazio la prima agricultura a' rozzi abitanti mostroe? Or non fu quivi l'ampia et innumerabile genealogia delli iddii? Io rimirava gli amplissimi temppi già dedicati al gran Giove;*

II: *Or non fu qui Saturno dal suo figliuolo cacciato del regno e in Lazio si nascose, parte notabilissima d'Italia, donde il nome si prese, et quivi la prima agricultura a' rozzi abitanti mostroe? Or non fu quivi l'ampia et innumerabile genealogia degli iddii? Io rimirava gli amplissimi temppi già dedicati al grandissimo Giove.*

Un emendamento non dissimile da quello appena descritto caratterizza anche le cc. 22v e 23v: vi troviamo due ampliamenti con funzione qualificante, che contengono ognuno due aggettivi (uno dei quali, ovviamente, al grado superlativo); nel primo caso, la domanda *Dove sono i teatri di Pompeo?* – che è già, fuori di ogni dubbio, retorica – viene ampliata ed enfaticizzata così: *Dove sono i teatri co-lla casa amplissima del gran Pompeo?* [Figura 8].

Nel secondo esempio (c. 23v), l'aggiunta, con l'immissione di un aggettivo al superlativo, riguarda un intero membro frasale e si colloca nel margine destro del foglio: *col suo agutissimo ingegno*. Nello specifico, la revisione garantisce, oltre alla già menzionata integrazione aggettivale, anche la creazione di tre strutture sintattiche parallele; in questo modo, essa partecipa anche di un'altra tipologia di cambiamenti, quelli che operano su aspetti strutturali, metrico-ritmici e retorici del testo e di cui parleremo in dettaglio nel prossimo paragrafo (I: *Non credette Saturno, non credette Iove col suo piacevole regimento e co-lle ricchezze della sua sorella et sposa Giunone*; II: *Non credette Saturno, col suo agutissimo ingegno, non credette Iove col suo piacevole regimento e co-lle ricchezze della sua sorella et sposa Giunone*) [Figura 9].

Appartiene al primo gruppo, inoltre, l'aggiunta di una frase in cui compare anche un superlativo (*non senza grandissimo piacere, alla mia fidata scorta sí dissi*); si tratta di una correzione apportata alla c. 25v e collocata, come si vede, nel margine destro; colpisce, tra l'altro, una dimenticanza: il sostantivo *piacere* è stato aggiunto successivamente – lo comprendiamo da quella sorta di v rovesciata (Δ) con la quale Gherardi segnala abitualmente il punto in cui deve essere inserita l'aggiunta, normalmente collocata nell'interlinea superiore –, e ciò parrebbe quasi dimostrare il peso che l'autore riserva all'aggettivo (piuttosto che al nome), cioè l'elemento chiave attorno al quale ruota tutto il resto della frase [Figura 4].

Segnaliamo uno spostamento e un'integrazione alla c. 27r. Questa la versione di prima penna: I: *si vicina [...] dopo altre province la gratiosa e ricchissima Persia chiusa da Caspio scitico et Caulcaso, da parte del polo altissimi monti*. Nella versione emendata, la sequenza *altissimi monti* è spostata in apertura ed è sostituita, in chiusa, da una combinazione ad

essa ritmicamente (*freddissimo pólo*: pl²) e qualitativamente (aggettivo + nome) equivalente. È inoltre lampante il rilievo che, anche in questo caso, si vuol riservare al superlativo, collocandolo in posizione incipitaria (II: *si vicina [...] dopo altre province la gratiosa et ricchissima Persia chiusa da Caspio scitico et Caulcaso, altissimi monti da parte del nostro freddissimo polo*) [Figura 10].

A metà del foglio, nel margine destro della c. 28v, s'incontra un ampliamento consistente, che porta con sé la creazione di due sequenze di aggettivo + nome e una di dittologia aggettivale + nome; di questi quattro attributi, uno è al superlativo. I: *con mille rugelletti mormorando et l'erbette de' giocondissimi parti*²⁴; II: *con mille rugelletti mormorando; et la frescha gramigna colle minute erbette et i varij et ridentissimi fiori de' giocondissimi prati* [Figura 11].

Per finire, anche la generosa inserzione (*Questo teatro alto alle stelle, co infiniti ricettacoli marmorij et lusingosissimi, dove ornati erano di innumerabili vaselli di finissimo alabastro fatti, formati di pretiosi lapilli et isvariati con infinite orientali margherite, pieni et abbondanti di pretiosissimi et odorosi unguenti a ogni reclamatione delli affannati spiriti de' viventi apropiati et utili et piacevoli*), nel già lungo periodo 77 della c. 29r, introduce un cospicuo numero di aggettivi; di questi, tre sono superlativi in senso grammaticale – *lusingosissimi, finissimo, pretiosissimi* – mentre gli altri lo sono semanticamente, cioè veicolano qualità eccelse e un certo gusto per la vaghezza delle immagini: *infiniti, innumerabili, infinite, pieni, abbondanti* [Figura 12].

2. La poetizzazione della prosa

Nel perfezionare l'assetto formale del testo, l'autore apporta variazioni e correzioni di carattere metrico-ritmico e retorico, inserisce cioè nella prosa elementi che sono per lo più propri della poesia, elevando e raffinando, così, la sua scrittura.

²⁴ Nel manoscritto si ha *parti* in luogo di *prati*.

Le modifiche apportate alla c. 20v, per esempio, ora assumono una valenza ritmica – è il caso del vistoso ampliamento sintattico *de' regi et delli potentissimi regni*, che costituisce un inserto versificato (segnatamente un dodecasillabo) –, ora rappresentano aggiunte o variazioni applicate in funzione retorica. A questo secondo gruppo appartengono una sostituzione lessicale e due integrazioni sostantivali scritte nel soprarrigo: nel primo caso, si tratta del vocabolo *fine* sostituito, nella dittologia *cum fine et morte*, dal sinonimo (forse più alto) *termine* (*cum termine et morte*), il quale, come si vede, produce una forte assonanza con il secondo elemento della combinazione²⁵; l'inserimento del nome *forma*, a creare una coppia disgiuntiva (*forma o materia*), si pone invece in parallelismo con la sequenza aggettivale che la precede *modesta o acerba*, mentre l'aggiunta del sostantivo *ingegno*, preceduto dalla congiunzione *et* abbreviata in nota tironiana, genera una dittologia sostantivale sinonimica (*intelletto et ingegno*).

Assume, invece, il duplice carattere di correzione sia metrica sia retorica l'aggiunta nel margine destro della coppia disgiuntiva di gerundi (*recitando ovvero scrivendo*), che, analogamente al caso appena descritto, si pone in parallelismo con la dittologia verbale che la segue (*dicemo et ragionamo*); in più, entrambe le sequenze costituiscono degli endecasillabi: quel|lo| re|ci|tan|do_o|ve|ro| scri|ven|do [11] che| no|i| già| di|ce|mo_e|ra|gio|na|mo [11]. Curiosamente, potremmo inquadrare quest'ultimo ampliamento testuale anche nell'ottica storico-letteraria del passaggio dalla cultura orale a quella scritta: non sembra più sufficiente presentare la narrazione come qualcosa di *detto e ragionato*, ma è necessario precisare che la storia è sì *recitata*, ma anche e soprattutto *scritta*²⁶.

25 È altresì opportuno notare come, grazie alla sostituzione lessicale, la dittologia assunta anche una chiara ritmicità: la combinazione *termine_e_morte* corrisponde a una variante del *cursus planus*, segnatamente il *planus* secondario: cfr. PAOLA MONDANI, *Il Quattrocento*, in *Cursus in fabula. Ritmo e retorica nella novellistica da Boccaccio al Cinquecento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2022, pp. 87-119.

26 Sul rapporto tra oralità e scrittura e tra varietà dello scritto e del parlato cfr. GIOVANNI NENCIONI, *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983; ENRICO TESTA, *Simulazione di parlato*, Firenze, Accademia della Crusca, 1991; GIUSI

I: *nè ancho nel tutto forma poeticha, imperò che qui nè comedia turbata cum lietissimo fine, nè tragedia cum fine et morte di re et di regni, nè durissima satira cum riprensione modasta o acerba è nostra materia. Ma più tosto a me pare alcuna volta ricorrere all'una forma del dire et all'altra, quello che noi già diciamo et ragionamo per fuggire il tanto nimicho del nostro intelletto*; II: *nè ancho nel tutto la forma poeticha, imperò che qui nè alla purissima comedia et turbata cum lietissimo fine, nè [alla er]oica tragedia cum termine et morte de regi e delli potentissimi regni, nè alla durissima satira cum riprensione modasta o acerba è nostra forma o materia. Ma più tosto a me pare alcuna volta ricorrere all'una forma del dire et all'altra, quello recitando overo scrivendo che noi già diciamo et ragionamo per fuggire il tanto nimicho del nostro intelletto et ingegno* [Figura 5].

L'aggiunta di un gerundio, nel soprarrigo, crea un'altra dittologia (e un dodecasillabo) alla c. 21r, in parallelismo con la sequenza vicina *et prieghi et induchi*: I: *la divina Talia pregando che conforto mi sia alla nostra eletta materia et prieghi et induchi*; II: *la| di|vi|na| Ta|lia in|vo|can|do et| pre|gan|do|* [12] *che conforto mi sia alla nostra eletta materia et prieghi et induchi* [Figura 13].

Nella prima parte della c. 21v, l'aggettivo *mirabile* viene cancellato²⁷ e sostituito con una dittologia sinonimica, il cui primo elemento è anche in rima con il nome che qualifica (I: *Considerava ancora il fonte Arethusa, più tosto all'opinione de' mortali mirabile chosa che naturale*; II: *Considerava ancora il fonte Arethusa, più tosto all'opinione de' mortali miracolosa et incredibile chosa che naturale*). Si noti, tuttavia, che in questo caso la modifica causa la perdita di un endecasillabo (*mirabile chosa che naturale*).

Più avanti, è degna di nota la doppia correzione attraverso la quale una iniziale dittologia verbale (I: *con segni chiari et expressi, l'acqua quivi polla et exonda*) viene ampliata prima in due ottonari (II: *con segni chia-*

BALDISSONE, *Le voci della novella. Storia di una scrittura da ascolto*, Firenze, Olschki, 1992; ENRICO TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997; GIANCARLO ALFANO, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio e Basile*, Napoli, Liguori, 2006 e MASSIMO PALERMO, *Linguistica testuale dell'italiano*, Bologna, il Mulino, 2013.

²⁷ Anche più avanti, sempre nella carta 21v, l'aggettivo *mirabile* è sostituito dal superlativo grammaticale *ornatissima*: cfr. pp. 4-5.

ri et expressi, il|qual| fon|te in| quel|lo| luo|gho|, l'a|qua| [sua]| pol|la et| ex|on|da|) e poi ancora trasformata in un unico dodecasillabo rimante, nel quale il verbo, che nelle prime versioni era reso in volgare, ora è assunto nella sua veste latina (III: *con segni chiari et expressi, l'aqua di quello pollare et exundare*) [Figura 6].

Torniamo alla c. 23v e all'inserimento, nel margine destro del foglio, del membro frasale *col suo agutissimo ingegno*. Del suo uso espressamente esornativo, dovuto alla presenza di un aggettivo superlativo, si è già detto²⁸; questo elemento aggiunto ha, però, anche una funzione sintattico-strutturale: esso garantisce la coerenza dell'impianto anaforico dell'accumulazione, introducendo anche accanto al primo soggetto (Saturno) lo stesso complemento già impiegato per descrivere gli altri due (Giove e Minos). I: *Non credette Saturno, non credette Iove col suo piacevole regimento e colle ricchezze della sua sorella et sposa Giunone, non credette Minos colle giuste sue leggi che tanta terra, sí abile, piacevole, ubertosa et perfettissima in tutte chose alla humana generatione*; II: *Non credette Saturno, col suo agutissimo ingegno, non credette Iove col suo piacevole regimento e colle ricchezze della sua sorella et sposa Giunone, non credette Minos colle giuste sue leggi che tanta terra, sí abile, piacevole, ubertosa et perfettissima in tutte chose alla humana generatione* [Figura 9].

Due integrazioni nel margine destro, alla c. 24r, trasformano l'avverbio *presto* al superlativo, producendo anche – in seno a un'estesa modifica sintattica che volge le due coordinate di partenza in una reggente e una relativa – tre moduli ritmici: un endecasillabo e due settenari (I: *E presto²⁹ io mi sentì et repentinamente ammira'mi parlare*; II: *Prestitissimamente, do|po al|quan|to| si|len|tio| [7], io|sen|ti' u|no|re|pen|ti|no|par|la|re| [11], che|co|sì|mi|di|ce|a| [7]). Più avanti, un'altra aggiunta a*

²⁸ Cfr. *ivi*, p. 5.

²⁹ Davanti all'avverbio *presto*, come si vede, compare una nota tironiana che rende la preposizione *per*: in linea con l'interpretazione del curatore, si ritiene sia stata cancellata prima della versione I; analogamente, la coppia di segni tachigrafici (*et; per*) che precede l'aggiunta della sequenza *uno repentino parlare* non è stata cancellata probabilmente per errore (cfr. ANTONIO LANZA, *Apparato*, in GIOVANNI GHERARDI DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., pp. 332-361, in part. p. 333).

marginale crea invece una struttura chiastica di VERBO+OGGETTO-MODO|MODO-VERBO+OGGETTO (I: *batti omai i tuoi remi e filicamente segui il viaggio*; II: *batti omai i tuoi remi con acorta ventura e filicamente segui il viaggio*), mentre in chiusa allo stesso periodo il verbo *rifare* è sostituito da una coppia disgiuntiva di verbi (I: *mai più non potere quello rifare*; II: *mai più non potere quello correre o solcare*). Nell'ultima parte del foglio, questa volta nel margine sinistro, la correzione investe un novenario tronco (verso quanto mai insolito nell'opera), sostituito da un dodecasillabo (I: *lo iscampo feci io e in terra a me*; II: *qual|fos|se|lo|scam|po|, io il|si|mi|le|fe|ci|*) [Figura 14].

Alla c. 25r, l'aggiunta, segnalata nel margine destro, si colloca prima del verbo *parlare*: Gherardi segnala il punto dell'inserimento con una "V" scritta nel soprarrigo. La sequenza supplementare garantisce il passaggio, in chiusa di frase, da un decasillabo a un endecasillabo e la creazione di una dittologia verbale; si noti anche che i complementi *per me* e *per lui* producono un parallelismo (I: *A pena per me ispirate le dette parole, sentì nel profondo del mio intelletto co|sì| sin|ce|ra|men|te| par|la|re|* [10]; II: *A pena per me ispirate le dette parole, sentì nel profondo del mio intelletto così sinceramente per|lui| a|me|ri|spon|de|re et| par|la|re|* [11]) [Figura 15].

3. Emendamenti lessicali

Le sostituzioni lessicali sembrano orientarsi per lo più verso una duplice direzione: da un lato soddisfano l'esigenza di *variatio*, cioè la ricerca di varietà terminologica – assicurata da un impiego diffuso della sinonimia – per “rimediare” a «ripetizioni non retoricamente motivate»³⁰; contemporaneamente, queste modifiche mirano talvolta a elevare il grado di ricercatezza del lessico.

Risponde senz'altro a esigenze di *variatio* la già menzionata sostituzione di *fine* con il sinonimo *termine*, alla c. 20v: nel rigo immediatamente superiore, infatti, il vocabolo compariva già, qualificato dal superlativo *lietissimo* (Figura 5); analogamente, alla fine della c. 25v il

³⁰ BICE MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2018, p. 270.

participio passato *veduto* è trasformato in *creduto*, per la presenza della variante *veduta*, qualche riga più indietro (Figura 4).

In 28v, per evitare la ripetizione ravvicinata dello stesso verbo (già impiegato alla fine della c. 28r), *mirava* è corretto con la forma *mi volgea*, mentre più avanti l'aggettivo *varissimi* scompare, perché già impiegato nel rigo precedente, alla forma base *vari* [Figura 11].

Sono invece varianti più ricercate ed espressive quel *divorati* in luogo di *mangiati*, alla carta 23v (Figura 9), e la già vista coppia disgiuntiva *correre o solcare* al posto del verbo *rifare*, in 24r (Figura 14). Infine, alla c. 28r (Figura 16) la modifica che investe l'aggettivo *dolci*, in una sequenza di dittologia + nome, sembra rispondere a esigenze foniche (I: *dolci et chiare fontane*; II: *fresche et chiare fontane*).

Di altro segno appare, per finire, la correzione che trasforma la voce *lusinga*, alla c. 21v, in *dimostra* (I: *dove la poetica et mirabile fictione filosofia morale et naturale per lli figliuoli della Terra, retrusi sotto i tre promontorij, quelli dibattendo et scotendo ci lusingha et insegna lucidissimamente*; II: *dove la poetica et ornatissima fictione filosofia morale et naturale per lli figliuoli della Terra, retrusi sotto i tre promontorij, quelli dibattendo et scotendo ci dimostra et insegna lucidissimamente*). Alla voce *lusingare*, nel GDLI, accanto al ben più diffuso e noto significato di “blandire qualcuno con parole o atteggiamenti falsamente benevoli, con finte attenzioni o con promesse fallaci, al fine di guadagnarne la fiducia” (in quest’accezione il verbo è già attestato in *Cavalca*, *Dante* e *Boccaccio*), o anche di “allettare, circuire con parole, gesti o profferte amorose; sedurre” (attestato nel XIV secolo in *Boccaccio*, nel XVI in *Straparola*, nel XIX in *Carducci* e, per finire, in *Camillo Sbarbaro* nel Novecento) troviamo anche quello di “suffragare, confermare, corroborare (una dottrina)”, di cui è riportata una sola attestazione in *Giuseppe Ferrari*. È probabile, allora, che in questo caso la modifica sia volta a rendere il significato del passo meno ambiguo [Figura 6].

4. Conclusione

Da questa concisa disamina emerge quanto segue: in primo luogo, l'assetto linguistico generale dell'opera rimane sostanzialmente

inalterato; gli emendamenti, le cancellature e le inserzioni lessicali o frasali non sono mai rivolti ad aspetti fono-morfologici della lingua, bensì investono essenzialmente il lessico e la sintassi, con particolare attenzione a tutti quegli elementi esornativi della scrittura che possono concorrere a levigarne lo stile.

Analogamente – tolta qualche eccezione –, non si riscontrano modifiche volte a correggere il significato delle parole o il contenuto teorico e concettuale di un passo: tutte le varianti appaiono schiettamente orientate a rifinire la forma del testo.

Nella fattispecie, come abbiamo visto, le trasformazioni operate dall'autore possono essere organizzate e distinte in tre tipologie: quelle volte a "superlativizzare" il testo, vale a dire a immettere nel tessuto prosastico un numero decisamente elevato di aggettivi (o, talvolta, avverbi) al grado superlativo; quelle tese a poetizzare la prosa, cioè a inserirvi alcuni elementi metrico-ritmici – come per esempio versi, cadenze di *cursus* o membri in *paritas syllabarum* – e retorici (rime, assonanze, allitterazioni e dittologie); per finire, le più rade modifiche lessicali, che, oltre a coincidere spesso con gli intenti appena illustrati, sembrano nella maggior parte dei casi esaudire esigenze di *variatio*.

Riassunto Il contributo prende in esame alcuni aspetti stilistici e ritmico-retorici nell'autografo del *Paradiso degli Alberti*: le molte cancellature, riscritture e integrazioni sono traccia della volontà stilistica dell'autore, il quale sembra operare essenzialmente in tre direzioni: la "superlativizzazione" (aggiunta di aggettivi al grado superlativo), la "poetizzazione" della prosa (inserzione di versi, cadenze ritmiche e figure retoriche) e gli emendamenti lessicali (che garantiscono il rispetto della *variatio*).

Abstract This paper examines some stylistic and rhythmic-rhetorical aspects in the autograph of *Paradiso degli Alberti*. The many erasures, rewritings and additions testify to the author's stylistic will, which seems to operate essentially in three directions: "superlativization" (addition of superlative adjectives), prose "poetization" (insertion of verses, rhythmic cadences and rhetorical figures) and lexical amendments (ensuring compliance with the *variatio*).

Immagini del Riccardiano 1280

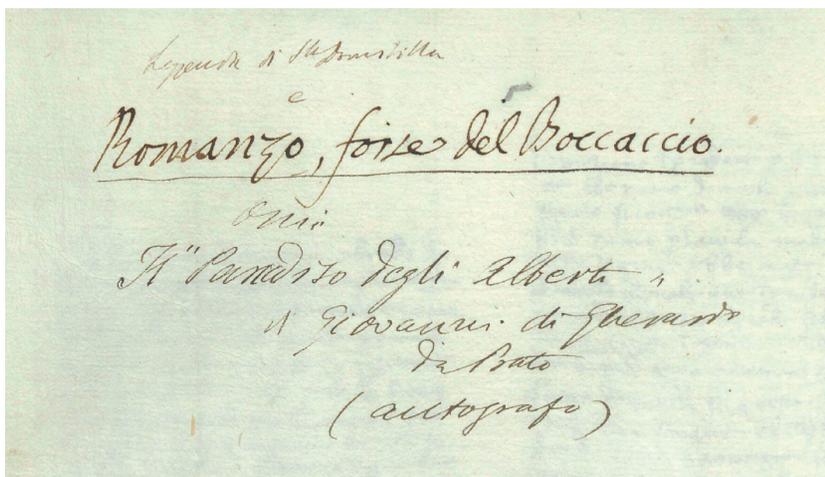


Figura 1 Seconda carta di guardia (su concessione del Ministero della Cultura)

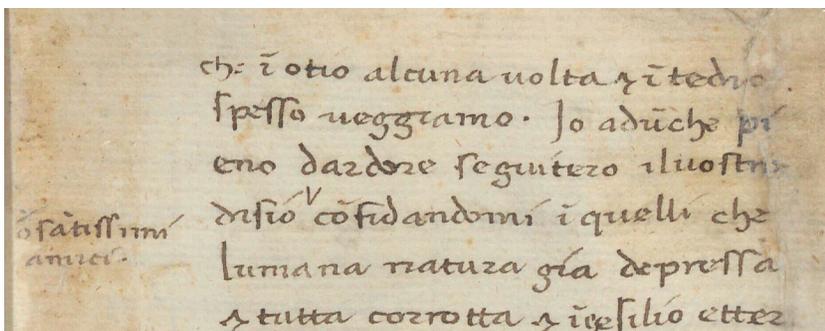


Figura 2 c. 20r (su concessione del Ministero della Cultura)

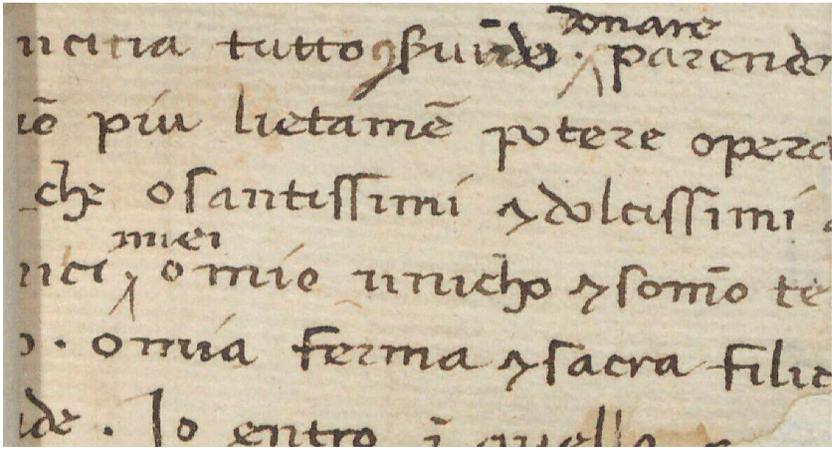


Figura 3 c. 19r (su concessione del Ministero della Cultura)

Correzioni e variazioni autografe nel manoscritto del *Paradiso* degli Alberti

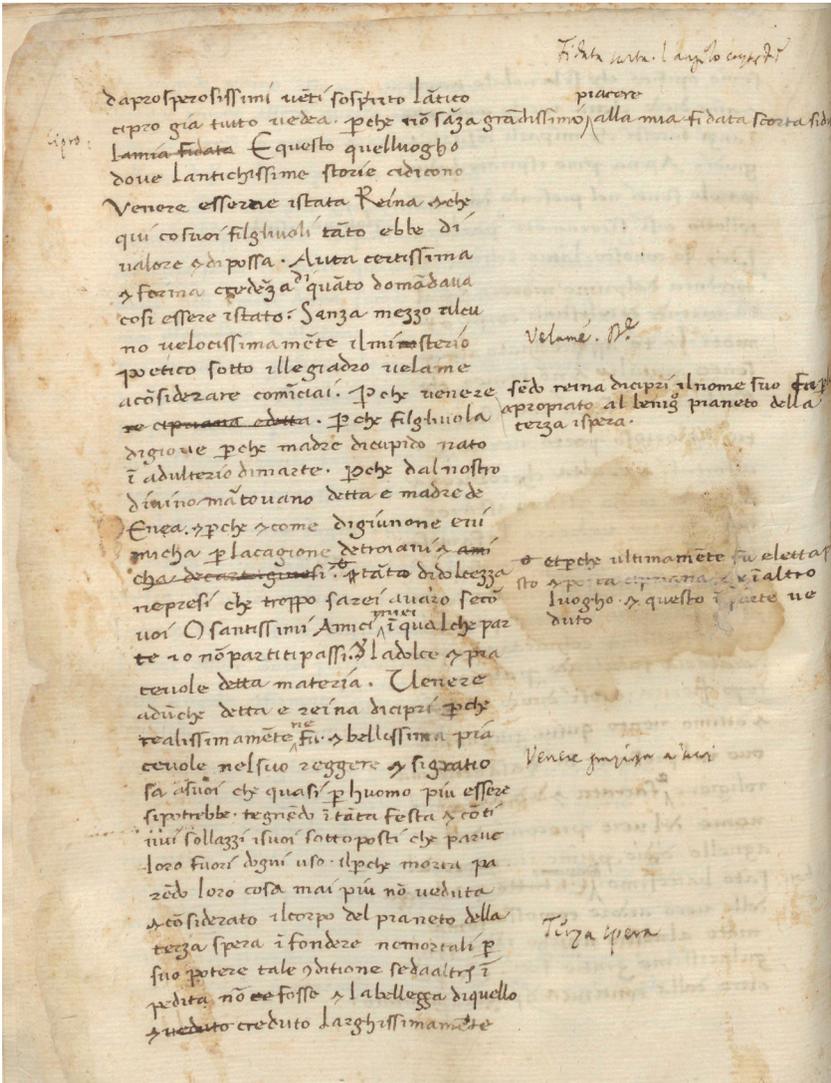


Figura 4 c. 25v (su concessione del Ministero della Cultura)

la
i tutto forma poetica ipso che qui ne alla purissima
comedia turbata cu lietissimo fine
ne tragedia cu fine ^{eternamente} morte d'iregi & delli potestissimi regni
~~re d'iregni~~ ^{alla} ne durissima ~~tra~~
tra cu riprezone modata
o acerba e nostra ^{forma o} materia. Ma
piu tosto ane pare alcuna
uolta ricorreze alluna forma
del dire et all'altra. & quello che recitando ouer scrivendo che
noi gia dicemo & ragionamo
p fuggire il tito nimich del
nostro i telletto ^{i greg} & comuneme
te auerso a ogni uirtude & marcido otio nel tempo
marcido tempo dell'otio, nel quale
hora conuna lietissima disputa
tiona. hora cu probmaximi ^{problema}
le & piaceuole. hora cu una
legiadzissima causa declama
do. hora conornatissima ^{perca} fic
tione lietamente quello passa
uamo. Il che se alcuna uolta
noi uscendo delle graui cose
& alcuna lieta & giocoda & pie
na di festa diremo come plo
tempo aduenire potrae. non
fia senza alcuna expressa uti
litad. zicreando laniimo nostro
no altremet che apressò gheto

Figura 5 c. 20v (su concessione del Ministero della Cultura)

uulcano uedere sipotea. & cōnopecha
angi cō molta amirazione pogni li
tō lamizabil tnaeria rimizaua. &
meche istesso pōfando laltua & tez
ribile pugna uerso lidij d'efilgno
li della terra ^{uestim} consideraua ancora
il fonte piu tosto allapimone
dmoziali mirabile chosa ch'era tu miracolosa & incredibile chosa ch'era tu
zale. i po che nō cōpiccola maza
uulgha si uede p'storeziani miaz ^{iffime alto}
passando il ughō tratto ^{della terra} p'grecia sotto mare adriano ^{mare Adriano. 400}
el mare disopra ch'egolfo diu ne
gia nella eta nostra dicamo. cō ^{Pollari} l'acqua di quello pollare & exūdare
segnu ch'iaz & expressi haqua ^{della terra} quēta ^{della terra} di quel fonte i quello luogo laquale
palla & exōda. Cōsideraua ^{della terra} ^{generalmete} leuare monony
ze & spesse nouitadi diuota fiahā.
si p'li secchi & caldi uapori misti
colli freddi et umidi exūdō mol
te & molte ^{tormentosi} motiōi terribili p'lo tēpō i quella si uede. come p'altre
tēpō si uede. due Lapoetica & mi ^{mirabilissimae p'fate. cosa uol}
^{zobilo} fectiōne. filosofia morale ^{ditto p'fate. ma quelle p'fate}
& naturale p'li filisuioli dell'atez
ra retrusi sotto itre promōtois
quelli dibattō & scotendo alu si adimōstra
għa & i segna lucidissima mēte. ^{mirabilissimae}
Vedua & ancora cōsideraua latichissima
ch'ia forata a uita dilettuole
& ratiosa alla copia antichissima
detizāij. i sieme cō Catania spesso
minacciata delle furiosissime fiamme
del trōcato p'loro i sieme comessima
fra i mugħi & rotte anzi trauesse ^{mugħi}
& contradicte terribili ondē ^{della} ^{di sulla} ^{ecaridōi.}

Figura 6 c. 21v (su concessione del Ministero della Cultura)

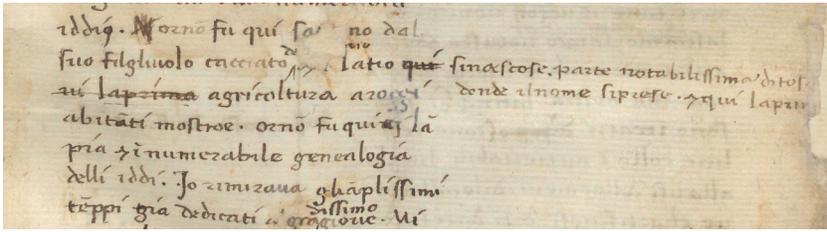


Figura 7 c. 22r (su concessione del Ministero della Cultura)

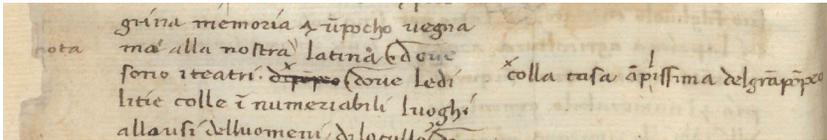


Figura 8 c. 22v (su concessione del Ministero della Cultura)

Correzioni e variazioni autografe nel manoscritto del *Paradiso* degli Alberti

lucida e
Kporos Xporos uenit
chello suo
 Saturno il senso poetico lucidando nullo
 altro significa ch'ell'ouo oueramente. Lette
 z nita più chiaro dicedo. I più filghuoli
 sintende dallui deuozati p ogni opeza
 di materia d'alcunzulo della luna i'gu
 fatta & formata i' tempo & sotto posta a
 quello. p che corruibile & mortale.
 polamete i'quattro sono quelli che nò
 sono dallui ^{diuorati} mangiati / cio sono i'quattro
 elemeti fuoco p gioue. giunone p
 laria. nettuno p laqua. plutone
 p la terra. ~~Quadrato aduch~~ Chedremo
 aduch. o mortali i' giannati d'asi i' spessa
 & notissima ignoraza. p la qual cosa ueduto
 ganto tãta antichissima terra tãto
 cultiuata & abitata ia molti & i' fini
 ti secoli. & p gloria gia nominata &
 detta. Centopula. che ~~è~~ il uocabolo
 ci dimostra & significa che d'aceto oppi
 da fosse ornata & exaltata. oppido
 itender fidee secòd Lapzopia. etimo
 logia cioe p mdo opposto come sono
 Alefortissime & di fortezze ad abaniti p muto & p tontelli abritati
 munite grossissime castella & citadi.
 Examinati quãte uel pretente die sò
 quelle che ornino latato disolata &
 diserta arca. Nò credete saturno col suo agustissimo i' regno.
 nò credete Jone col suo piaceuole regimeto
 colle ricchezze della sua sorella & sposa
 giunone. Nò credete Minos col suo giuste
 sue leggi che tãta terra si abile piace
 uole ubertosa & pfectissima i' tuore cose
 fosse alla humana generatioe che
Hecatompyla
oppido
V. l. m. m.

Figura 9 c. 23v (su concessione del Ministero della Cultura)

Paola Mondani

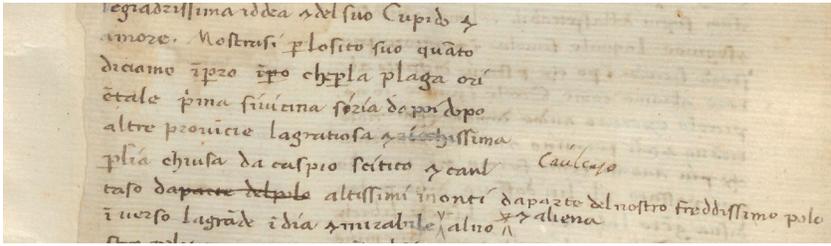


Figura 10 c. 27r (su concessione del Ministero della Cultura)

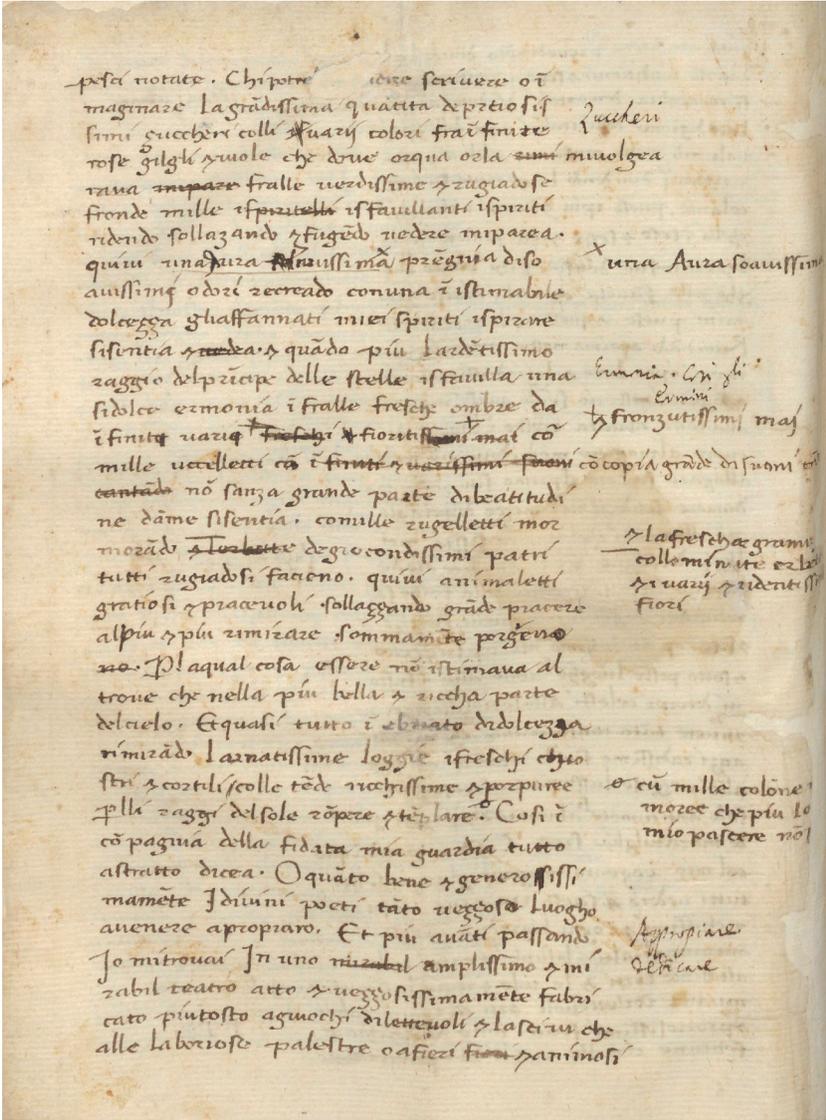


Figura 11 c. 28v (su concessione del Ministero della Cultura)

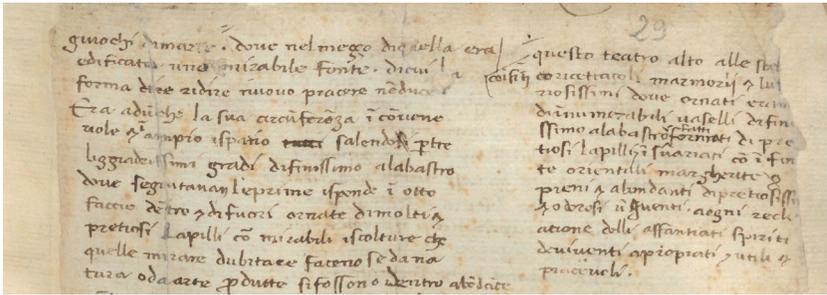


Figura 12 c. 29r (su concessione del Ministero della Cultura)

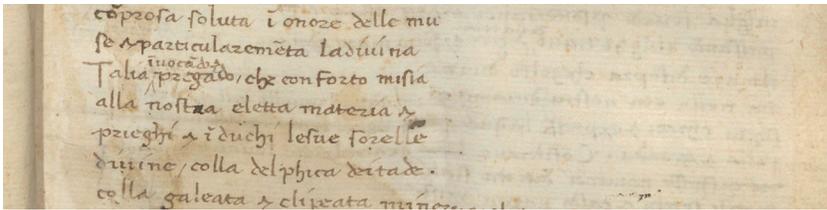


Figura 13 c. 21r (su concessione del Ministero della Cultura)

Paola Mondani

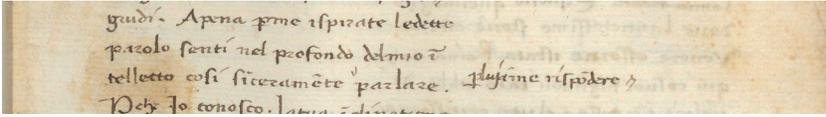


Figura 15 c. 25r (su concessione del Ministero della Cultura)

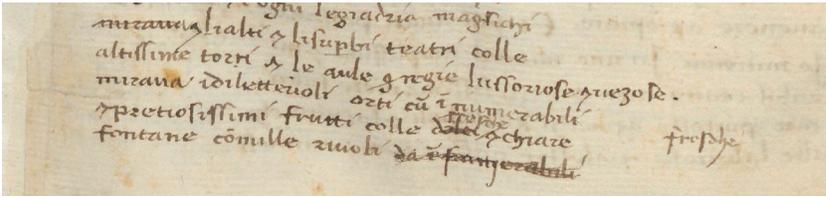


Figura 16 c. 28r (su concessione del Ministero della Cultura)

L'alchimia della parola.

Appunti preliminari a un sondaggio linguistico nel *Driadeo* di Luca Pulci¹

Rebecca Bardi

1. L'autore e l'opera

Con questo intervento voglio presentare alcuni appunti emersi da una nuova (anche se provvisoria) ricognizione linguistica all'interno del *Driadeo*, opera del maggiore dei fratelli poeti Pulci, Luca². Ciò che ho fatto è stato verificare e quantificare la presenza nel *Driadeo* dell'onomastica mitologica e dei vocaboli generalmente con etimo latino raccolti in quell'importante strumento di lavoro di Luigi che fu il *Vocabulista*³.

Si tratta di un poemetto in ottava rima in quattro libri di argomento mitologico-eziologico in cui viene celebrato il Mugello da cui provenivano le stesse famiglie dei Pulci e, ancor più anticamente, dei Medici. La ripartizione e la materia dell'opera hanno contratto un chiaro debito con il *Ninfale fiesolano* di Boccaccio: proprio come questo si apriva con la storia degli abitanti di Fiesole prima che la città fosse fortificata, così il *Driadeo* comincia con il racconto sulle origini del nome dei monti

- ¹ I presenti *Appunti* costituiscono una versione diversa, per presentazione dei dati ed estensione, da quella discussa in sede di convegno. Mi riservo di trattare più estesamente dell'argomento in altra sede.
- ² ALESSIO DECARIA, *Luca Pulci*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, LXXXV, 2016, pp. 662-665.
- ³ Rinvio alla bibliografia pregressa a partire dallo studio di ALICE FERRARI, *Le parole del «Vocabulista» nel «Morgante»*, nell'opera collettiva *Luigi Pulci, la Firenze laurenziana e il Morgante*, Atti del convegno, Modena, 18-19 gennaio 2018, a cura di Licia Beggi Miani e Maria Cristina Cabani, Modena, Artestampa, 2019, pp. 101-112.

della Calvana, nel Mugello e sui suoi primi abitanti: in un tempo remoto, prima che vi si stabilissero gli uomini, su quelle colline era arrivata una driada (cioè una ninfa legata alle querce, come rivela l'etimo del nome da δρῦς, "quercia") al seguito di Cerere per aiutarla a cercare la figlia Proserpina dopo che quella era stata rapita da Plutone; dall'unione di quella prima ninfa con il dio Febo era nata la ninfa Calvanea, in onore della quale i monti attorno presero il suo nome, e dalla quale sarebbe discesa tutta la generazione di ninfe successiva. A Calvanea era stata affidata la giovane Lora, figlia della ninfa Florida e di Febo, la quale, fedelissima alla legge di Diana che proibiva qualunque genere di rapporto con l'altro sesso, cacciava sempre accompagnata con l'amica Pulica e dalla sua muta di cani. Questo ordine delle cose viene turbato dal satiro Severe; per tre anni la ama a distanza ma non viene ricambiato e che per questo arriva a chiedere l'aiuto di una maga dall'oltretomba per realizzare un incantesimo capace di far innamorare Lora di lui. Non appena questo si compie, però, l'epilogo è tutt'altro che felice: per essersi lasciato sfuggire un'ingiuria contro le leggi di Diana, che per lui avevano resa necessaria questo estremo ricorso alla magia, Severe è tramutato in liocorno. Viene quasi immediatamente cacciato e ucciso dall'ignara Lora, ormai innamorata, che non appena lo scopre si toglie la vita. I due vengono tramutati nei fiumi Sieve e Lora, affluenti dell'Arno, tutt'oggi esistenti nel territorio fiorentino.

Con l'esplicita celebrazione della casata Medici nella lettera di dedica a Lorenzo, Luca sperava in un trattamento di favore per il ritorno in città dopo l'esilio in Mugello con i propri fratelli per la bancarotta del proprio banco di cambio. Un'opera d'ambizione, quindi, che voleva chiamare in causa ostentatamente sia i nuovi interessi per il volgare, con la luminosa tradizione trecentesca delle tre Corone, cui erano vicini Lucrezia Tornabuoni e Lorenzo, sia gli interessi per un latino, «se non metastorico, certo sovraregionale»⁴, al cui vertice era stato Cosimo il Vecchio, all'epoca dell'esilio dei fratelli Pulci, nell'inverno 1464

4 MARIO MARTELLI, *Letteratura fiorentina del Quattrocento. Il filtro degli anni Sessanta*, Firenze, Le Lettere, 1996, p. 11.

da poco defunto⁵. Ma la *fictio* del paratesto pone l'accento su un'altra caratteristica di pregio dell'opera: quella dell'elegante semplicità della natura, popolata da dèi, ninfe e satiri, che l'ha ispirata.

Per introdurre il testo, propongo alcuni scorcì dall'epistola di dedica a Lorenzo, in cui Luca presentava così l'opera⁶:

mi sono deliberato mandarti dell'erbe e frutte che in questa nostra valle producie; e emmi venuta felicie ricordatione di Lisabetta, la quale vivendo mi preghò de questi monti e fiumi delectissimi qualche operetta doverli compilare; e ·ssimile mi ricorda tu l'anno passato avere visitato i monti Calvanei e tutta la valle lustrata. Adunque per li prieghi di Lisabetta e per la tua solenne visitazione m'è piaciuto una pichola operetta compilare in versi (overo rittimi) nel nostro volghare idioma chongnominata il *Driadeo*, istoria overo fabula recitata fabulosamente per tragedia da' nostri pastori, i quali in questa infima fortuna visitando trovai tutti mesti e schonsolati, sì per le chose narrate di sopra, sì per la tua asenza; e non voleano disolvere li versi e piangendo mi dissonno: «Poi ch'el suono della dolcissima lira c'abbandonò siamo diventati fiochi».

E prosegue:

io mi sto in questo boscho notando queste e altre simile favole e veggio la Lora al fiume Severe insieme fatti piatosi. Per osservarti la fede non farò più lungo sermone d'essi, perché il mio *Driadeo* disidera vederti, non per darti alcuna utilità o scienza ma perché esso e il suo compositore da ·tte ne ricevino; e viene rozzo e povero, vestito d'erba e senza ornamento di porpora, ché, poi ch'i non feci i velli aurei, non ho né oro né argento. Speravo questo nuovo archi-

5 I contributi più recenti sull'opera sono quelli di GIOVANNI BARBERI SQUAROTTI, *Firenze in Luca e Luigi Pulci*, in «Firenze antica e moderna», XXV, 2003, pp. 67-90 (ora anche in *De Florence à Venise. Hommage à Christian Bec*, a cura di François Livi e Carlo Ossola, Paris, PUPS, 2006, pp. 193-212) e di SILVIA SILVESTRI, *Lottava del «Driadeo d'amore» di Luca Pulci*, in *Ultime prospettive sull'ottava rima*, a cura di Laura Facini, Lecce-Rovato, Pensa Multimedia, 2018, pp. 31-58.

6 Cito dal manoscritto di Oxford, Bodleian Library, Canoniciano Italiano 45, cc. 2v-3r <<https://digital.bodleian.ox.ac.uk/>> (03/2022). I criteri di trascrizione adottati sono puramente conservativi; mi sono limitata a introdurre maiuscole e minuscole, a normalizzare la punteggiatura e a segnalare il raddoppiamento fonosintattico con il punto ·.

mista facessi maggior fucina che Vulcano, e passandovi non vi veggho tanto fuoco che disolvessi una dramma di cera. E parmi il pozzo la più chalda chosa vi sia, e tutti più sonnolenti che ghiri di questi faggi.

Un prodotto umile che dovrebbe curare fisico e anima del futuro Magnifico; e l'alchimia che forgia il "Driadeo" (per quanto sibillino sia il riferimento a questa pratica, come già ricordava Mario Martelli⁷) ha prodotto una lingua non meno pirotecnica; fatto, questo, che la ha resa estremamente appetibile per l'imitazione letteraria e per la ricerca o, più in generale, per l'erudizione lessicografica *ab antiquo*⁸.

2. Le parole del «Driadeo»

Ho parlato di nuova ricognizione perché, rispetto alla nota del già commentatore del *Morgante* Davide Puccini⁹, i dati che vi presento sono basati su una nuova collazione dei testimoni manoscritti, superando quindi l'edizione di Paolo Emiliani Giudici (Lanciano, Carabba, 1916) in molti punti "cedevole" dal punto di vista testuale. Come nel caso dell'epistola di dedica, anche per i vocaboli che riporto di séguito mi attengo alla lezione attestata dal codice oxoniense prima menzionato. Gli appunti che presento sono divisi in due blocchi: nel primo, ho messo a confronto le prime due carte del *Vocabulista* (69v-70r)¹⁰, contenenti nomi e luoghi mitologici, con quelli impiegati nel *Driadeo* (consapevole che la fonte può

7 MARIO MARTELLI, *Letteratura fiorentina del Quattrocento. Il filtro degli anni Sessanta*, cit., p. 113.

8 L'esempio più celebre (forse il solo) è la presenza del titolo del *Driadeo* all'interno della lista dei libri presenti nella biblioteca di Leonardo trascritta nel Codice Atlantico. Da ultimo rimando, anche se con particolare riguardo alle *Pistole*, l'altra opera "negletta" di Luca, ad ANNALISA CHIODETTI, *Leonardo da Vinci lettore di Luca Pulci*, in «Rivista di letteratura italiana», XXXIX, 2, 2021, pp. 27-44.

9 DAVIDE PUCCINI, *Attestazioni lessicali nel «Driadeo d'amore» di Luca Pulci*, in «Lingua nostra», XII, 2010, pp. 9-10.

10 Cito dal ms. Pluteo 42.27 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, sempre in trascrizione conservativa. Segnalo con barra verticale | i capoversi.

non essere *tout court* quella del fratello maggiore); nel secondo, i vocaboli peregrini che invece è probabile i due fratelli avessero o stessero apprendendo di pari passo negli anni Sessanta del Quattrocento.

Nessuna meraviglia, infatti, che la conoscenza delle figure del mito classico sia condivisa da entrambi i fratelli:

Lemma	Vocabulista	Driadeo
Calliope	69v a	11017
Clio	69v a	11014
Euterpe	69v a	11014
Melpomene	69v a	11015
Polimnia	69v a	11016
Talia	69v a	11015
Tersicore	69v a	11016
Urania	69v a	11017
driada	70r a	argomento I; 1121, 181, 226, 242, 251, 854, 1024; IV 13, 126, 287, 294, 377, 381, 401, 712, 848, 871, 948
napee	70r a	1181
Ida	70r a	11041
Giove	70r b	argomento II; 1132, 7; 272, 29, 6, 30, 1, 335, 714, 733, 755, 943, 1025; III 91, 213, 966; IV 107, 551, 431, 736, 777, 932
Apollo	70r b	IV 278
Febo	70r b	argomento I; 142, 191, 228, 395, 553, 567, 726, 1083; III 536; IV 961
Marte	70r b	1593; II 34, 1025; III 271
Mercurio	70r b	argomento I; 1368, 563, 815, 821, 851, 883, 895; II 301, 6; 32, 1, 343, 7; 355, 371, 384, 404, 465, 481, 497, 511, 557, 584, 596, 721, 733; III 1066; IV 388, 507, 587, 587, 634, 671, 697
Palla	70r b	prologo 38, 64; 138; III 225
Diana	70r b	138, 186, 257, 264, 511, 521, 611, 727, 864, 965; argomento IV; IV 207, 266, 353, 478, 542, 4, 6, 8; 562, 925, 962
Proserpina	70r b	argomento I; 128, 45, 62, 92; argomento IV; IV 28, 53, 516, 962

Rebecca Bardi

Lemma	Vocabulista	Driadeo
Venere	70v a	I 35, 411, 593, 534; III 637, 641, 726
Nectunno	70v a	III 598; IV 87
Bacco	70v a	II 827; III 813
Vulcano	70v a	<i>epistola</i>
Ceres	70v a	<i>argomento</i> I; III 816
Vesta	70v a	<i>prologo</i> 38; I 274, 965; III 548; IV 952
Megera	70v b	IV 491
Tesifon	70v b	IV 491
Pluton	70v b	<i>argomento</i> I; I 12, 21, 48, 53, 61, 72, 928; II 954; IV 43

Più delicata, a mio avviso, è la questione che riguarda il centinaio di «vocabuli latini» del *Vocabulista* (cc. 71-76): pur essendo poco meno di un terzo i lemmi comuni tra le due opere (48 su 150), essi si prestano ad alcune considerazioni non solo circa la padronanza lessicale di Luigi, ma anche, in piccola parte e ancora per ipotesi, per quella di Luca.

Li registro qui (in cinque casi, ho trovato opportuno riportare la chiosa di Luigi nel *Vocabulista* in corpo minore, e l'uso nell'ottava del *Driadeo* di Luca):

Lemma	Vocabulista	Driadeo
ausonio	71v a	<i>prologo</i> 1, 11
ameno	71v a	I 96, 4; II 13, 4; III 48, 3
assiso	71v a	I 100, 6; III 42, 2
agricolo	71v a	III 100, 7
alpestro	71v a	III 8, 4
achademia	72r a <i>ischuola o setta di savi</i>	III 84, 1 «accademia e studio di buccoici»
Borea	72r b	I 10, 3; II 911
coturno	72v a <i>calcamenti portavano i poeti e' più dengni huomini</i> (sm)	<i>invocazione</i> IV 103, 2 «[...] materia alta e coturna» (agg)

L'alchimia della parola

Lemma	Vocabulista	Driadeo
clima	72v a <i>una parte delle tre de I mo(n)do o Asia o Afficha o Europa</i>	III 93, 6 «e non mi parto mai da questo clima»
deserto	72v b	I 104, 1
diurno	72v b	I 9, 3, 88, 1; IV 103, 4
delizia	72v b	I 6, 7, 107, 7; III 100, 5
defunto	73r a	IV 24, 2
equestro	73r b	I 91, 7
fertile	73v a	I 18, 3; III 81, 1
florido	73v a	<i>prologo</i> 6, 8; I 101, 2; III 13, 4; IV 38, 1
folgore	73v a	I 84, 2; IV 93, 8
galea	73v a <i>l'elmo o simile cosa</i>	II 92, 4 «galea per nave in quel nome si cela»
invicto	74r a	«invictissimo populo» III 80, 5
inopinato	74r a	<i>epistola</i>
insidie	74r b	III 93, 7
immenso	74r b	III 13, 6; IV 103, 4
lustrare	74v b	<i>epistola</i>
mesto	74v b	III 31, 2, 55, 3; IV 95, 6
negozio	74v b	IV 11, 7
notturno	74v b	I 88, 5
ocaso	75r a	I 95, 5
orbo	75r a	I 105, 3
ottuso	75r a	I 47, 1
pedestre	75r b <i>il fante a ·ppietà</i>	I 91, 8, 93, 6, 96, 2; II 5, 5, 21, 5; III 53, 3
prole	75r b	<i>prologo</i> 6, 2; I 6, 8, 12, 4; II 78, 7; IV 24, 7
pugnare	75r b	IV 10, 6
parco (agg)	75r b	IV 74, 6
rissa	75v b	I 9, 6, 81, 1, 87, 2; II 4, 3, 20, 5

Rebecca Bardi

Lemma	Vocabulista	Driadeo
remoto	75v b	I 2, 6; III 24, 3, 64, 4; IV 48, 4
semivivo	76r a	I 62, 8; II 83, 3
semideo	76r a	<i>epistola</i> ; <i>prologo</i> 5, 6; <i>argomento</i> I; I 19, 5; IV 21, 6, 38, 8, 82, 2
supplizio	76r a	I 21, 5; II 6, 3; III 59, 3
sofismo	76r a	II 14, 8
sacrilegio	76r a	II 10, 8
scettro	76r a	II 99, 3
turba	76r b <i>rivoluzione di vento</i>	I 20, 3, 52, 4, 6; 78, 6, 90, 6; III 55, 2
tergo	76r b	III 105, 8
teatro	76r b	III 65, 2, 89, 8, 93, 5; IV 39, 4
temerario	76v a	I 32, 4; IV 89, 6
tersi	76v a	I 16 e, 41, 8; II 77, 6; IV 35, 5, 59, 7; IV 98, 6
ulva	76v b	III 99, 8

Le parole del *Vocabulista* sono impiegate per la maggior parte nel III libro, il più ricco, come ha lasciato intravedere Davide Puccini¹¹, di parole d'invenzione pulciana. Alcune voci sono spie della modalità con cui Luca impiegava le sue letture per la stesura della sua opera: degna di nota, se non altro per la *coté* imprescindibile del *Morgante*, è la voce *accademia*, glossata nel *Vocabulista* «*ischiuola o setta di savi*». Attestata due volte nel *Morgante* con il significato di 'scuola' (*Morg.*, CXXV 117, 1) e di 'gruppo di intellettuali' (*Morg.* XXVIII 126, 4)¹², si trova in *Driadeo* III 84, 1 dove, secondo l'ipotesi più ricorrente negli studi¹³, Luca stareb-

¹¹ DAVIDE PUCCINI, *Attestazioni lessicali*, cit.

¹² LUIGI PULCI, *Morgante*, a cura di Davide Puccini, Milano, Garzanti, 1989.

¹³ STEFANO CARRAI, *Lorenzo e l'umanesimo volgare dei fratelli Pulci*, in *Lorenzo de' Medici. New perspectives. Proceedings of the International Conference Held at Brooklyn College and the Graduate Center of the City University of New York*, April 30-May 2 1992, edited by

be indicando la cerchia di intellettuali medicei cui era cara la bucolica volgare, ovvero un 'gruppo di intellettuali' ben preciso: «Un'achademia e studio di buchoïci | schandendo versi iscripti da ortografi | vedrai, e ·ssette di morali e stoïci».

Dimostrano la maggior disinvoltura lessicale di Luca – perché sono impiegate in un'accezione più comune e familiare rispetto a quella, più peregrina, annotata nel *Vocabulista* – voci come *clima* o *turba*: alle accezioni delle due, rispettivamente, di «una parte delle tre del mo(n)do o Asia o Afficha o Europa», «rivoluzione di vento», Luca preferisce quelle che non vengono registrate nel prontuario, ovvero, nel caso del lemma *clima* 'regione, zona': «e non mi parto mai da questo clima» (*Driadeo*, III 93, 6); «Vener, se ·mmai da questo ombroso clima | potrò partir là dove i' son negletto» (IV 103, 1); e nel caso di *turba* 'gruppo di persone, folla': «crescendo in terra la turba silvana» (*Driadeo* I 20, 3); «e quivi giunta la turba selvaggia» (I 78, 6); «una gran turba eletta in un momento | venne loro all'incontro sulla riva» (I 90, 6); «Onde sovente quell'era richiesta | in matrimon da una gran turba di amanti» (III 55, 2).

3. Conclusioni

Come dimostrato dallo spoglio di Ornella Olivieri¹⁴, le fonti di Luigi per i suoi cosiddetti «vocabuli latini» erano i vocabolari antichi dell'*Ecclesiastico*, del *Papias*, delle *Cornucopie*. Ora, la domanda se anche Luca attingesse agli stessi strumenti sorge spontanea; quei lemmi che sappiamo che Luigi reperiva nell'*Ecclesiastico* (*deserto, invicto, inopinato, occaso, pedestre, remoto, teatro e temerario*) sono in effetti condivisi tra *Vocabulista* e *Driadeo*. Certo è che il prodotto che oggi conosciamo come *Vocabuli-*

Bernard Toscani, New York, Lang, 1992, pp. 7-8; ALESSIO DECARIA, *Luca Pulci*, cit. Di diverso avviso GIOVANNI BARBERI SQUAROTTI, *Firenze in Luca e Luigi Pulci*, cit., p. 199, n. 13.

¹⁴ ORNELLA OLIVIERI, *I vocabolari italiani fino alla prima edizione della Crusca*, in «Studi di filologia italiana», VI, 1942, pp. 87-92.

sta, redatto dallo Stradino nel Pluteo 42.27 della Biblioteca Laurenziana di Firenze, doveva essere nell'originale un prodotto probabilmente "stratificato"¹⁵, anche sul piano cronologico, per cui è impossibile avere una datazione precisa di queste carte contenenti i lemmi che ci interessano. Ancor più certo è che tutti gli studi progressi su Luca puntano in una sola direzione: essendo stati entrambi uditori, assieme al minore Bernardo, delle lezioni di Cristoforo Landino (1463) e Bartolomeo Scala (1464); essendo che nel *Driadeo* si ritrovano tracce delle *Egloghe* dell'Arzocchi che Luigi andava copiando nell'attuale codice 2508 della Biblioteca Palatina di Parma tra 1464 e 1465; essendo durante l'esilio ben poca la disponibilità di testi affidabili e di qualità, Luca studiava sugli stessi testi e sugli stessi materiali di Luigi. Quindi, se Luigi ignorava questi lemmi e aveva sentito il bisogno di cercarli sul vocabolario, Luca poteva averli copiati parallelamente? Questa via resta a mio giudizio ancora aperta.

Riassunto L'intervento propone un primo confronto, per ora limitato a lemmi selezionati, tra il *Vocabulista* di Luigi Pulci e il *Driadeo* del fratello Luca. S'intende nello specifico stabilire in che modo la grande ricchezza lessicale della lingua di Luigi possa essere stata di esempio anche per Luca Pulci nella composizione della sua prima opera poetica negli anni dell'esilio in Mugello (1464-65).

Abstract The paper proposes an initial comparison, however limited to selected lemmas, between Luigi Pulci's *Vocabulista* and his brother Luca's *Driadeo*. It is intended to establish how the great lexical richness of Luigi's language may have also served as an example for Luca Pulci in composing his first poetic work during the years of his exile in Mugello (1464-65).

¹⁵ Cfr. STEFANO CARRAI, *L'inedito repertorio mitologico di Luigi*, in *Le muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci*, Napoli, Guida, 1985, pp. 35-52; ALICE FERRARI, *Le parole del «Vocabulista» nel «Morgante»*, cit., pp. 101-102.

Mappare il cantiere delle *Historiae Venetae* del Bembo.

Il ms. marciano cl. X 256 (=3134)

Carlo Facchin

1. Introduzione

Il titolo del mio intervento rende omaggio all'articolo di Alessandro Del Ben¹, che descrive minutamente il manoscritto marciano lat. cl. X 256 (=3134) e di cui questa presentazione è figlia. Sono passati circa duecento anni da quando il codice autografo delle *Historiae Venetae* del Bembo abbandonò l'ammuffito angolo della biblioteca del Consiglio dei Dieci, insieme al suo manoscritto fraterno della *Historia Vinitiana*, per finire alla biblioteca Marciana e continuare a godere di una disattenzione generale, dovuta alla sua complessità e frammentarietà e al crepuscolo della fortuna critica del Bembo, nonostante alcune peculiarità interessanti².

- ¹ Si veda ALESSANDRO DEL BEN, *Un cantiere di Pietro Bembo: il manoscritto marciano latino X 256 (=3134)*, in «Letteratura italiana antica», XIII, 2012, pp. 443-453.
- ² Nonostante la fama che circonda l'opera, mi vedo costretto ad inserire una breve bibliografia. Per chi volesse approfondire le *Historiae Venetae* e l'*Historia vinitiana* si rinvia a CARLO LAGOMAGGIORE, *L'istoria viniziana di M. Pietro Bembo: saggio critico con appendice di documenti inediti*, Venezia, Visentini, 1905, alla tesi di dottorato di CARLO FACCHIN, *Nei frammenti della storia: Ledizione delle carte autografe delle Historiae Venetae di Pietro Bembo*, anno 2017-2020 (XXXIII ciclo), discussa il 28 giugno 2021 e a ALESSANDRO DEL BEN, *Introduzione*, in PIETRO BEMBO, *Historia vinitiana, Libro I*, a cura di Alessandro Del Ben, Padova, CLEUP, 2006, pp. VI-CXC. Si segnalano, inoltre, le edizioni integrali più recenti delle due opere: per le *Historiae Venetae*, PIETRO BEMBO, *History of Venice*, 3 voll., a cura di Robert W. Ulery, Jr., Cambridge, Massachusetts, London, England, The I Tatti Renaissance Library, Harvard Uni-

Il codice – oggi siglato ms. lat. cl. X 256 (=3134) – si aggiunse alla collezione marciana alla fine del Settecento, quando per alcuni lavori di ristrutturazione dell'ala del Consiglio dei Dieci si decise di trasferire alcuni manoscritti³. Come già accennato, il manoscritto autografo delle *Historiae Venetae* si aggiunse alla collezione della marciana con il codice, sempre autografo, della *Historia vinitiana*, che risulta importantissimo per ricostruire in parte le vicende codicologiche dell'autografo preso in esame⁴. Il manoscritto non è rilegato e presenta una struttura confusionaria⁵ tanto da sembrare un cantiere in costruzione, proprio come l'ha denominato Del Ben. Data la sua complessità il paragrafo successivo lo descriverà, seppur brevemente, per inquadrare meglio il problema della sua “mappatura”⁶.

versity Press, 2007-2009; e per l'*Historia vinitiana*, *Della istoria viniziana di M. Pietro Bembo Cardinale da lui volgarizzata libri dodici, ora per la prima volta secondo l'originale pubblicati*, in Vinegia, per Antonio Zatta, 1790.

- 3 Ciò è segnalato anche da un'etichetta presente all'interno del piatto anteriore: «MSS. LATINI | CL. 10 | N.° 256 | PROVENIENZA | Consiglio dei Dieci | COLLOCAZIONE | 3134».
- 4 Le diatribe testamentarie, che portarono gli autografi dell'opera storiografica nelle mani del Consiglio dei Dieci e l'intervento sull'opera storiografica bembiana, sono ricostruite da Dal Ben nell'introduzione alla sua edizione. Si rinvia a ALESSANDRO DEL BEN, *Introduzione*, in PIETRO BEMBO, *Historia vinitiana libro I*, cit., pp. XXXI-LVIII. Poiché il Consiglio dei Dieci era il committente, è naturale che volesse il controllo totale sulla circolazione delle carte delle *Historiae Venetae* e della *Historia vinitiana* e si spiega anche come mai sopravvissero questi due codici autografi.
- 5 Il codice mostra un'eterogeneità non solo dal punto di vista testuale, con brani, che presentano la formulazione finale, mentre altri sono ancora allo stato di progettazione, ma anche dal punto materiale con la presenza di fascicoli, di carte singole e di riuso.
- 6 La descrizione del manoscritto sarà breve e servirà a mostrare come il codice sia una raccolta di carte di lavoro e tutte le problematiche che vi possono essere per l'ordine interno di tali tipi di carte. Per una descrizione completa del manoscritto si rinvia ad ALESSANDRO DEL BEN, *Un cantiere di Pietro Bembo*, cit., pp. 451-453; un'altra breve descrizione si ritrova anche in CARLO FACCHIN, *Nei frammenti della storia*, cit, p. CXXXVIII-CXLIII.

2. Breve descrizione del cantiere

Il codice, infatti, presenta un cartoncino molto piccolo che contiene un breve passo, la c. 8, di 285x218, molti fogli tagliati a metà, evidentemente materiali di recupero, e fascicoli con carte di 322x220. Questa difformità non si presenta solo nelle misure delle carte, ma anche nel loro contenuto – si va da brani che ritroveremo anche nell'edizione finale a brevi appunti che mescolano il latino con il volgare – e nella qualità di scrittura, come si può verificare da un rapido confronto tra la fig. 1 e fig. 2 (rispettivamente le cc. 1r e 7v), dove nella prima c'è una grafia controllata, mentre nella seconda c'è un corsivo molto accentuato che rende difficile la lettura. La c. 7v risulta, inoltre, essere una scaletta di argomenti, trattati poi nelle cc. 9 e 10, giustificando così la sua caco-grafia. Quest'ultima non consiste solo nella parte grafica, ma anche nelle difficoltà sintattiche dovute all'alternanza tra latino e volgare e talvolta a un periodare che presenti una commistione tra le due lingue, ad esempio, alla terza riga del detto foglio: «In eius loco Zitulos (chiara grafia veneta) tormentis sesfectis bombardieri...»⁷. Un altro esempio di ciò è anche la c. 12r, che presenta una breve scaletta degli argomenti che il Bembo deve trattare, e riporta lo stesso ibridismo di c. 7v come ad esempio: «Messer Zuan Vituri et della vittoria contra hostes e Goricia»⁸, o la c. 35r, dov'è presente un breve paragrafo che sembra avere la forma di un appunto che comincia così: «Del marchese di Mantoa qui

⁷ Trascritto nella nostra tesi, cit., p. 37, par. 57.

⁸ Si riporta di seguito la scaletta del Bembo, ripresa dall'edizione Facchin: «La presa di Sassuolo Ms. Zuan Dolfin da feltre et della presa del covolo, Ms Zuan Vituri, e della vittoria contra hostes et Goritia De la relation de ms. Fr.co Capello cerca el Marchese di 800 Guasconi passati da la Mirandola et intrati in Ferrara [alouisius]. De la exention di Feltre de ogni cosa excerto deli denari debiti al principe De puero et puella unius corporis De ponte in pado faciendo ex navibus in navalibus factis Andrea Grimanus iterum procurator loco Nicolai Trivisanii hic finis anni». Si rinvia a CARLO FACCHIN, *Nei frammenti della storia*, cit., p. 64b. Per le particolari scelte editoriali del manoscritto, fatte dallo studioso si rinvia ai suoi criteri di edizione ivi, p. CLXXXVI.

iuverat omnibus modis...»⁹. Inoltre, vi sono riprese pressoché costanti all'interno del manoscritto: i brani vengono riscritti se non sulla stessa carta addirittura sulle carte successive, andando ad ampliare lo spettro variantistico. Ma per confondere ancora meglio lo sventurato lettore del codice, il Bembo fa riprese tra carte diverse tra loro senza un chiaro rimando: in particolare risalta il caso del par. 77 a p. 42 dell'edizione delle carte, che ha il suo proseguo nel par. 97 a p. 50¹⁰; un altro esempio si trova alla fine di c. 9v e il suo completamento, invece, è posto alla fine di c. 10v; oppure nella c. 23, il *verso* riporta una descrizione che andrebbe collocata nel *recto*. Sono frequenti paragrafi che nella *princeps* si susseguono, ma che si presentano su carte diverse, come nel caso di cc. 9r e 10r, dove c'è un forte stacco nella c. 9 e ci sarebbe una lacuna che, però, risulta colmata dai brani presenti nella successiva, oppure per la ripresa nel c. 18r della parte finale di c. 15r.

3. Come orientarsi? La numerazione antica è la mappa del codice?

Ora un dubbio sorge spontaneo allo studioso delle carte come, in tutto questo stato frammentario, il Bembo riuscisse a orientarsi. Infatti, nonostante lo stato di lavorazione, si possono trovare alcuni brani che si avvicinano molto alla formulazione presente sia nell'*editio princeps* delle *Historiae* sia anche nei volgarizzamenti, di contro ad altri che risultano molto involuti. Del Ben pensò che il Bembo si orientasse tramite le numerazioni che si riscontrano al margine delle carte, come ad esempio in alto a sinistra della fig. 1, presenti quasi su tutti i fogli,

⁹ Ivi, p. 172, par. 302, che si riporta di seguito integralmente: «Del Marchese di Mantova qui iuverat omnibus modis Gallos et viarum brevitare, et comeatu et litteris ad magistratus Venetos Brixie et aliorum locorum scriptis, de itinere Galorum alio, omnio Brixiam; et magnis laetitiae signis post victoriam galorum factis, et captione ac nudatione Venetorum militum Brixia fugientium. el che nel Mantovan e fatto maggior male alli nostri che non faciano li inimici. El Marchese bandi che nessun li raccoglie ne li diede manzer per li sui denari sottopen della forca.»

¹⁰ Ivi, p. 42 par. 77 e ivi, p. 50 par. 97.

che non sono legati tra di loro, anche se discontinuamente¹¹. In particolare, si spiegherebbe bene l'ordinamento delle cc. 9 e 10 che essendo gemelle avrebbero lo stesso numero perché contengono passaggi complementari. Così come tra la c. 18 e la c. 19, dove la numerazione posta nell'angolo in basso di c. 18r e a metà di c. 19r segnala che chi legge o copia dovrebbe saltare il brano presente a c. 18v, seguendo l'ordine dell'*editio princeps*. Però, si riscontrano alcune problematicità già nelle carte citate: infatti nella c. 9v viene segnato il numero 397 che non viene ripreso nemmeno sulla c. 10r, dove è presente solo il 393 di c. 9r e allora per cosa starebbe il n. 397, a cosa rimanderebbe? A un foglio d'appunti perduto? Un problema analogo si pone tra le cc. 18r e 19r, quel 414 che le unisce è stato inserito dopo la composizione del verso di c. 18 e dopo la decisione di rimuovere il brano senza alcun segno di espunzione? Ma soprattutto il mistero della c. 8r, che più di tutti sembrerebbe aver bisogno di un rinvio per via della sua generalità, ma che non ne presenta alcuno? Problemi che, purtroppo, intaccano la proposta di Dal Ben e che forse farebbero pensare all'intervento di una mano esterna.

4. Morelli, il cartografo

Ma chi potrebbe essere? I sospetti principali ricadrebbero su Iacopo Morelli. Infatti, sappiamo che il bibliotecario non conobbe immediatamente il contenuto del codice marciano, come dimostra la prefazione dell'edizione dell'autografo bembiano dell'*Historia vinitiana*, dove elenca i vari manoscritti che contengono le *Historiae* e il loro volgarizzamento e cita per la storia latina il codice autografo queriniano¹², ma

11 ALESSANDRO DAL BEN, *Un cantiere di Pietro Bembo*, cit., pp. 450-451. In particolare: «Infatti l'autore stesso optò per una numerazione che, peraltro, è discontinua e manca del tutto su alcune carte».

12 Il codice queriniano, segnato come ms. classe VI 4 (1043) della Biblioteca Querini-Stampalia di Venezia, è maggiormente noto per il fatto che contiene la versione primitiva degli *Asolani*.

non il codice marciano¹³. La sua conoscenza dovette avvenire, quindi, dopo il 1790, se non addirittura dopo il 28 marzo 1804. La data è riportata su un biglietto che il bibliotecario ha inserito nel codice, la c. 18bis¹⁴, dove si trova anche la testimonianza dell'attenta lettura di Morelli. Infatti, sul *recto*, oltre alla data di mano di Vincenzo Chiminello, è scritta, preceduta dall'asterisco, la seguente annotazione: «Questo passo mi pare che non vi sia né nel Latino né nel volgare». Il Morelli, quindi, non diede solo uno scorcio, ma esaminò con cura questo codice non rilegato e sarebbe lui l'autore della numerazione antica in inchiostro. Un altro indizio a favore di ciò sarebbe la corrispondenza tra la numerazione antica e le pagine dell'edizione di Apostolo Zeno delle *Historiae* del 1718¹⁵, che contengono i passi. Di seguito si fanno alcuni esempi: c. 1r che riporta il numero 371 inizia: «cives autem e nobilitate Veneta quatuor et Joannes Jacobus Carol dius scriba, qui captivi in Flaminia superiore...» esattamente come a r. 30 di p. 371 dell'edizione Zeno: «Cives autem e nobilitate Veneta quatuor et Joannes Jacobus Carol dius scriba, qui captivi in Flaminia superiore...», e infatti a fine fascicolo a c. 6v, a fianco all'interruzione del testo, è riportato il n. 383 che corrisponde alla pagina, dov'è trattato l'argomento, infatti c. 6v troviamo: «Atque ipse primum Romae in Cardinale collegio edictum in Alfonso promulgavit asperius enim atque atrocius quam illud fuerat, quod in rempublicam anno superiore proposuerat eo nomine.», come a p. 383: «atque ipse primum Romae in Cardinalium collegio edictum in Alfonso promulgavit, in quo rebellem illum in se se Romanamque rempublicam saepe appellabat...». Si notano delle differenze, dovute al fatto che comunque siamo di fronte a un testo preparatorio. Così

13 Si cfr. IACOPO MORELLI, *Prefazione*, in *Della istoria viniziana di M. Pietro Bembo Cardinale*, cit., p. XX: «essendochè del Latino nessun esemplare a penna rimaso ci è, fuorchè pochi fogli del principio, scritti d'altra mano e dal Bembo emendati: i quali alla stampa onninamente conformi, insieme con un pezzo autografo degli Asolani, di prima dettatura...».

14 Poiché la testimonianza è su un foglio di recupero, la c. 18bis può solo fornirci un termine *post quem*.

15 *Le istorie latinamente scritte da Pietro Cardinale Bembo*, in *Degl'istorici delle cose veneziane, i quali hanno scritto per pubblico decreto*, Venezia, Lovisa, II, 1718.

come c. 7r, che contiene l'inizio del libro XI, è numerata 391 perché è la pagina dove inizia nell'edizione Zeno il suddetto libro.

Tenendo conto di quanto appena dimostrato, si riescono, ora, a risolvere le questioni che avevano sollevato la nostra perplessità. La c. 8 non presenta numerazione perché il Morelli non riuscì a identificare il passo e, quindi, non ha numerato la carta, spiegando così anche la sua inserzione dopo la c. 7v dovuta alla volontà di non voler interrompere la continuità tra le varie carte. Si spiegherebbe così anche la numerazione 397 presente a 9v, che segnala la "lacuna"¹⁶ di metà della pagina 396 e la ripresa sul verso di p. 397 dell'edizione Zeno. Ma anche si comprende la numerazione di c. 18r: il Morelli segnala che il foglio, seguendo l'edizione del 1718, si interromperebbe alla pagina 414 e riprenderebbe nella c. 19r, mentre come avverte nel cartoncino il passo, riportato a c. 18v, risulterebbe espunto, spiegando anche la presenza dell'asterisco che risulterebbe un rimando al foglietto, come già segnalato da Dal Ben¹⁷.

Un altro aiuto nella conferma di ciò ci verrebbe anche da un confronto paleografico della scrittura dei numeri; infatti, si può notare come il 4 e il 2 della numerazione siano più spigolosi rispetto a quelli bembiani; si confrontino le fig. 4, 5 (numeri di mano del Bembo presi dalla c. 7v) con la fig. 6 (la numerazione presente alla c. 23v). Mentre le cifre si avvicinerebbero a quelle scritte dal Morelli (si confronti la fig. 6 con la fig. 8, che è tratta dalla c. 18bisv di mano del Morelli). Ma anche il 3, nella parte superiore, presenta una chiusura maggiore rispetto alla mano bembiana (si confronti le fig. 3 [numeri di mano del Bembo, tratti dalla c. 7v.] con fig. 7 [numerazione presente alla c. 9r]).

Dopo aver presentato tutte queste prove, sento di poter contraddire il Del Ben e ricondurre la numerazione antica al Morelli e non più al Bembo. Dando la palma di cartografo al bibliotecario marciano, si spiegherebbe anche la presenza delle cc. 45-47, che indicherebbero una raccolta frettolosa da parte di chi originariamente compose il codice, che potrebbe anche essere il Gualteruzzi, a cui erano state richieste con

¹⁶ Si ricorda che il passo è ripreso a c. 10, quindi non si tratterebbe tecnicamente di una lacuna.

¹⁷ ALESSANDRO DEL BEN, *Un cantiere di Pietro Bembo*, cit., p. 445.

insistenza da parte del Consiglio dei Dieci le carte bembiane concernenti l'opera storica. Inoltre, ci spingerebbe a domandarci se l'ordine odierno del manoscritto sia diverso da quello di uscita dalla biblioteca del Consiglio dei Dieci. Queste sono tutte domande a cui ad oggi non possiamo rispondere e a cui, probabilmente, non riusciremo mai¹⁸.

5. Conclusione: l'importanza di mappare un testimone

Con questo breve articolo si vuole porre l'attenzione all'importanza di mappare tutta la storia del codice, con ciò s'intende non solo la sua circolazione, ma anche i lettori e i copisti – ma non è questo il caso –, che se sono personaggi di un certo spessore culturale, intervengono sul codice, magari, modificandolo o riordinandolo e dandogli un ultimo tocco che, solitamente, rischia di stravolgere le nostre interpretazioni.

Riassunto Il lavoro descrive il ms. autografo del Bembo marciano cl. X 256 (3134). In particolare, analizza l'aspetto del riordino delle carte. Infatti, la presenza della numerazione antica farebbe pensare a un riordino delle carte, che sono tra loro molto disomogenee, da parte dell'autore per orientarsi all'interno della sua opera. In realtà chi ha riorganizzato il codice sembrerebbe essere il Morelli.

Abstract This work is about the Bembo's autograph ms. Marciano cl. X 256 (3134). It analyses the rearrange of the carte. The presence of an ancient numeration probably means that there was a reorder of the carte, which are very inhomogenous, made by the author to orient himself. But the code was rearranged by Morelli.

18 Per quanto ozioso, si proverà a immaginare un possibile ordinamento di questo codice all'arrivo nella Marciana. Si può, infatti, presumere che la scoperta "tarda" del codice autografo delle *Historiae* da parte del Morelli sia dovuta al fatto che all'inizio del codice comparissero le due lettere, che ora si ritrovano in posizione finale dalle cc. 45r-47v, non suscitando l'interesse del bibliotecario che così trascurò inizialmente il manoscritto per poi esaminarlo con più cura in un secondo momento. Naturalmente si ribadisce che questa ipotesi con i dati attuali risulta nient'altro che una mera speculazione.

Mappare il cantiere delle *Historiae Venetae* del Bembo

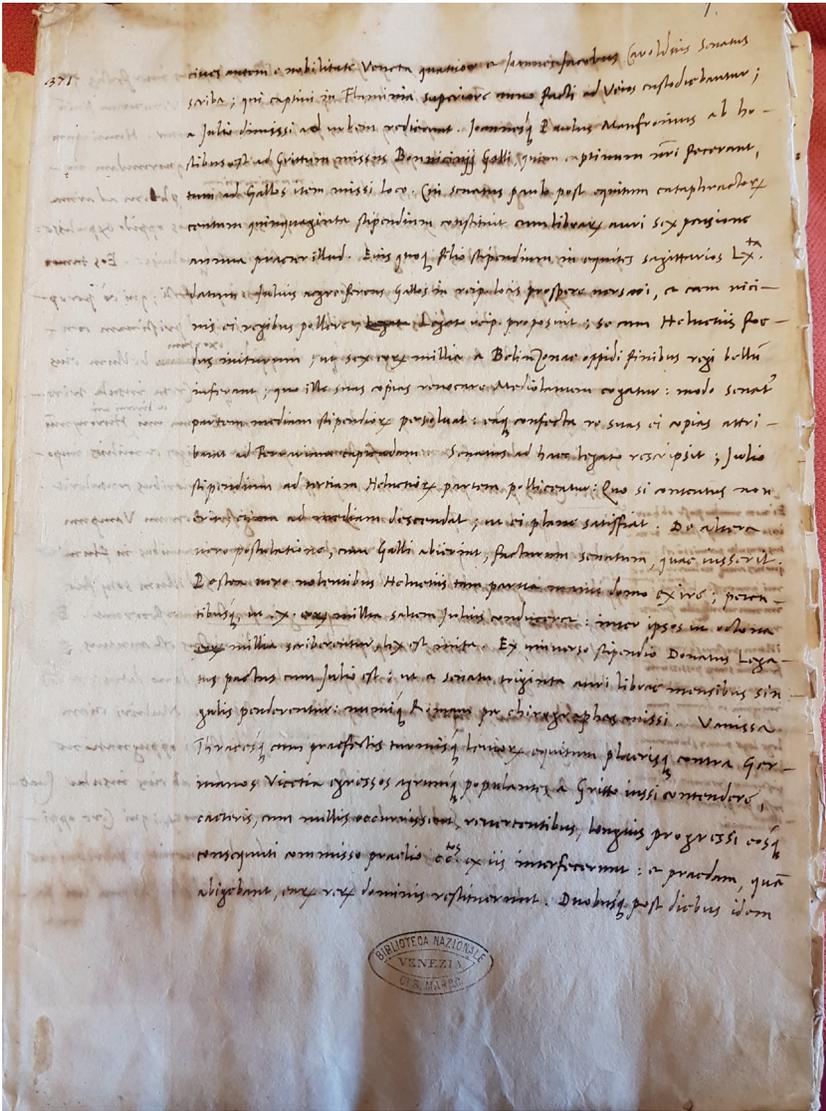


Figura 1 c. 1r (su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione)

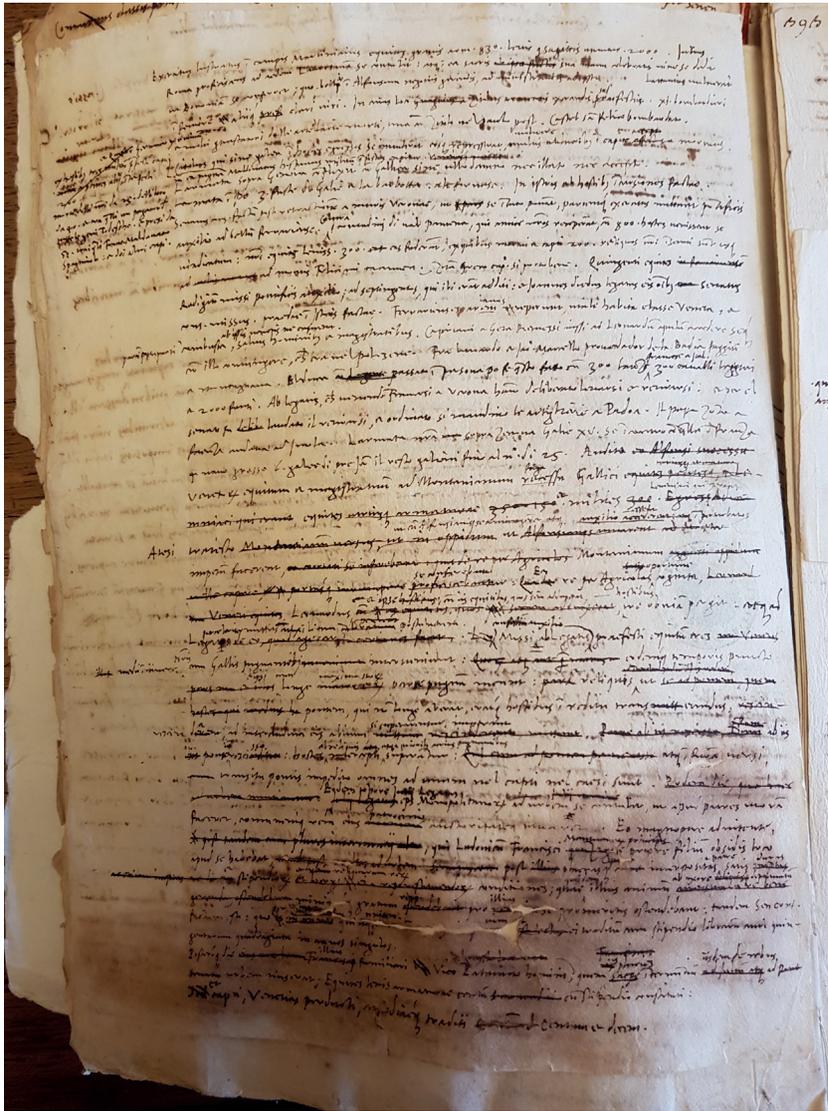


Figura 2 c. 7v (su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione)

Mappare il cantiere delle *Historiae Venetae* del Bembo

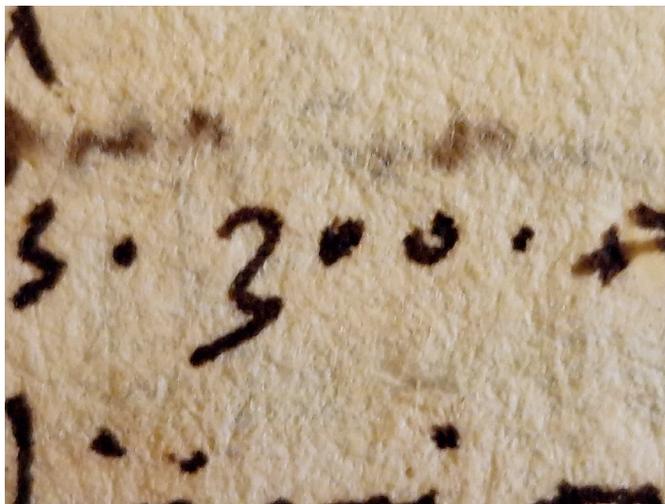


Figura 3 c. 7v, particolare (su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione)

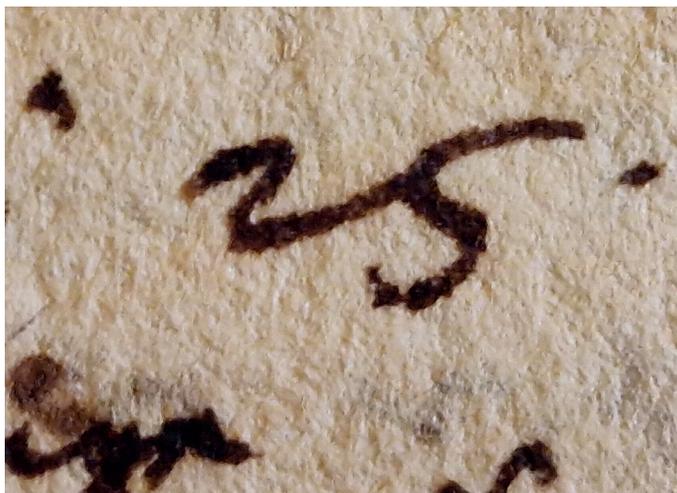


Figura 4 c. 7v, particolare (su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione)

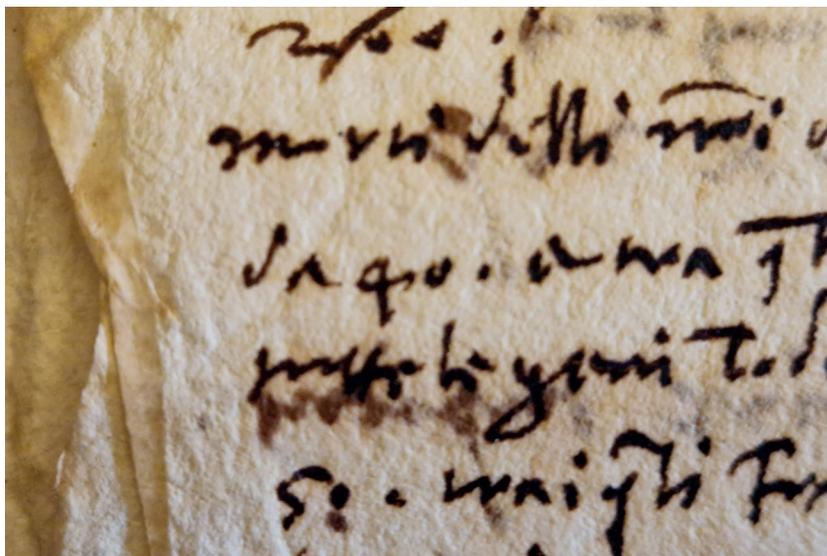


Figura 5 c. 7v, particolare (su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione)

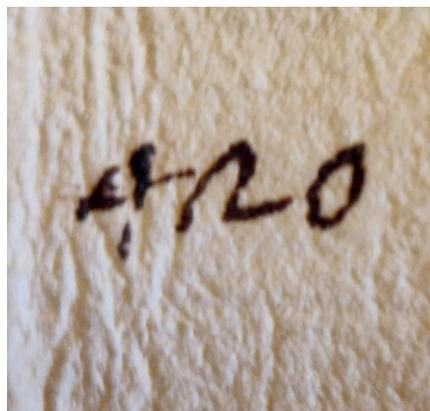


Figura 6 c. 23r, particolare (su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione)

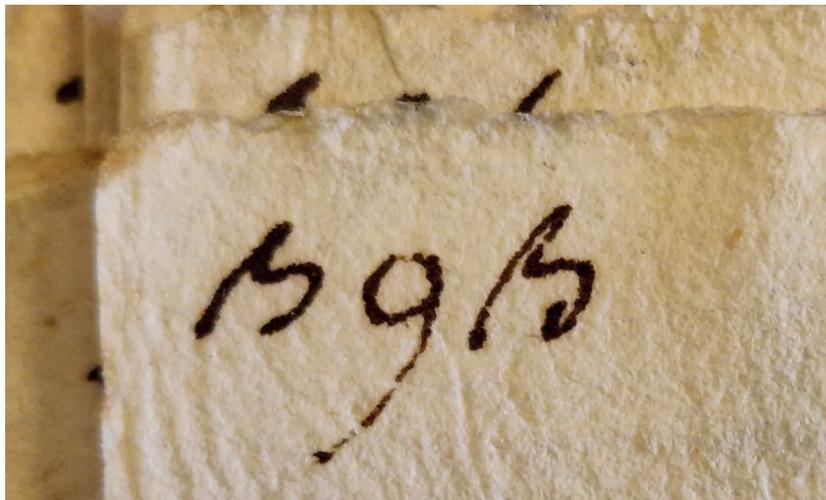


Figura 7 c. 9r, particolare (su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione)

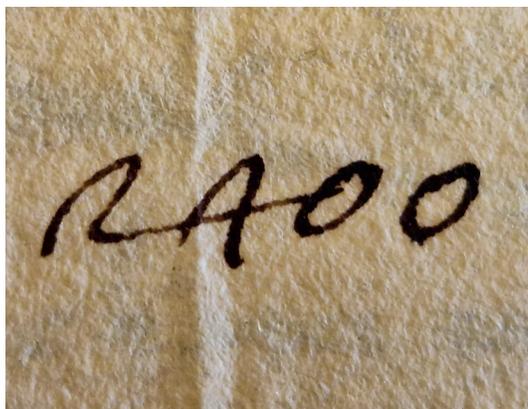


Figura 8 c. 18bisv, particolare (su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione)

Marino all'occhiale.

La lingua dell'*Adone* tra «chiarezza, purezza, convenienza, ornamento, diversità» secondo Tommaso Stigliani

Giampiero Giuseppe Marincola

1. L'antimarino dal «Canzoniero» all'«Occhiale»

Tra i più strenui oppositori dello stile secentista – quello che, erroneamente, veniva fino ad alcuni anni fa indicato come «marinismo»¹ –, si può senz'altro annoverare il materano Tommaso Stigliani (1573-1651), il quale assegna alla propria opera poetica e critica una funzione esplicitamente didascalica, assumendo una «posizione ambigua di cinquecentismo corretto da estrosità»². Il suo ideale linguistico, indicato nell'unione della «purezza» e dell'«affetto del Petrarca colla vivezza delle arguzie moderne, e colla varietà dei soggetti»³, è esplicitato sin dal *Canzoniero* (1623) – nel quale Stigliani vi fa confluire, in versione riveduta e ampliata, la precedente produzione delle *Rime* (1601 e 1605), allineata alla pratica concettista allora in voga –: vi ricopre una certa importanza la sezione degli *Amori giocosi* che, parodiando la «maniera poetastica» dei secentisti, individua negli istituti della metafora,

- ¹ Le ricerche di Ottavio Besomi hanno mostrato che «Marino non è affatto visto come il padre del secentismo: per il letterato del '600 infatti, come per noi, non ha senso parlare di lirica marinista, ma di lirica secentista, della quale l'autore della *Lira* è uno dei tanti rappresentanti»: OTTAVIO BESOMI, *Ricerche intorno alla «Lira» di G.B. Marino*, Padova, Antenore, 1969, pp. 238-239.
- ² FRANCO CROCE, *Tre momenti del Barocco letterario italiano*, Firenze, Sansoni, 1966, p. 97.
- ³ TOMMASO STIGLIANI, *Il Canzoniero del Signor Cavalier Fra' Tomaso Stigliani*, in Roma, per l'erede di Bartolomeo Zannetti, 1623, p. 11.

dell'artificio retorico (paranomasia, anafora, *gradatio*) e dell'invenzione lessicale⁴ i vizi linguistici della poesia contemporanea; tra i bersagli della parodia stiglianea pare figurarvi l'*Adone* (1623) di Giovan Battista Marino, oggetto di dileggio nell'idillio conclusivo degli *Amori giocosi*, *La musa del secol nostro*⁵, nel quale Stigliani sembra significativamente rintracciare la summa della viziosità concettista.

Stigliani, il cui atteggiamento antimarinista era fino ad allora rimasto celato dietro le ambigue ottave sul «pesciuomo» del suo *Mondo nuovo*⁶ e dietro le vaghe allusioni del *Canzoniero*, si espone apertamente contro Marino e il marinismo con la pubblicazione dell'*Occhiale* (1627), ufficialmente con intenti difensivi⁷, col proposito di fornire ad

4 Si veda OTTAVIO BESOMI, *Esplorazioni secentesche*, Padova, Antenore, 1975, pp. 55-151.

5 Ivi, pp. 134-46.

6 GIOVAN BATTISTA MARINO, *Epistolario, seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, a cura di Angelo Borzelli e Fausto Nicolini, 2 voll., II, Bari, Laterza, 1911, pp. 288-303.

7 Secondo Girolamo Aleandro, difensore di Marino, «la cagione» dell'astio tra Stigliani e Marino «è assai nota: perciocché innanzi che lo Stigliani pubblicasse quelle poche *Rime*, le quali qualche nome gli acquistarono [...] date le aveva al Marino perché le vedesse et ammendasse [...] il quale non seppe tener poi sì la lingua tra i denti, che nol comunicasse a qualche amico. E la fama che se ne sparse originò lo sdegno e l'odio dello Stigliani contro di esso» (GIROLAMO ALEANDRO, *Difesa dell'Adone del Marini di Girolamo Aleandri, per risposta all'Occhiale del cav. Stigliani*, in Venezia, Appresso Giacomo Scaglia, 1629, p. 31); la testimonianza non sembrerebbe tuttavia essere molto convincente: Stigliani, quantunque un tempo sodale di Marino, diverge presto dalla strada intrapresa dal napoletano e dal suo «stil metaforuto»; peraltro, se anche fosse vero che Stigliani si fosse rivolto a Marino per la correzione delle proprie *Rime* (uscite un anno prima delle *Rime* mariniane), non sembrano in esse ravvisabili tracce dello stile di quest'ultimo. Altra testimonianza, ma non più plausibile della precedente, è quella contenuta in una lettera di Stigliani indirizzata a Domenico Molini, nella quale il materano lamenta che «l' cavalier Marino [...] perché professava pubblica nemicizia meco, conservò mentre visse segreto accordo ed occulto concerto col Ciotti e con altri librari e stampadori vineziani di tenere indietro essi miei libri dalla ristampa» e che sempre il napoletano in una lettera venuta alla luce dopo la sua morte «scopertamente protesta ad esso Ciotti che desista dal ristampare il mio *Mondo nuovo* già cominciatosi [...] minacciandolo che, s'egli non desiste, gli vuole esser nemico né più dargli ad imprimere l'altre sue rime e prose», accusandolo di aver orchestrato tutto perché non venissero alla luce i furti dal *Mondo nuovo* confluiti nell'*Adone* (GIOVAN BATTISTA MARINO, *Epistolario*, cit.,

una «studiosa gioventù» il proprio parere intorno all'*Adone*, di svelarne «tutti i predetti puntelli segreti, e tutte l'occulte forcine che lo sostentano in aria»⁸, riacciandosi così con ogni evidenza alla funzione didascalica e pedagogica già assegnata al *Canzoniero*⁹: una simile operazione doveva, nelle intenzioni di Stigliani, fare dell'*Occhiale* un'autorevole voce critica sulla questione del poema eroico – che la *querelle* sulla superiorità del *Furioso* o della *Liberata*, nata sul finire del Cinquecento e risoltasi a favore di Tasso, non aveva in realtà risolto¹⁰ – facendogli

pp. 327-28). Causa di definitiva rottura tra i due poeti potrebbero plausibilmente essere le ottave sul pesciuomo che Stigliani inserisce tra le pagine del suo *Mondo nuovo*: nonostante le rassicurazioni del materano (ivi, pp. 288-303), Marino legge quelle ottave come attacco personale («onde io finalmente scrivo a V.S., ma non già per risponderle, ma per farle sapere che non le vo' rispondere se non in istampa»: ID., *Lettere*, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1966, p. 216), demandando effettivamente alla figura del gufo nel c. IX dell'*Adone* il compito di mettere in chiaro la sua posizione. Dal canto suo Stigliani, nello stendere l'*Occhiale*, si dichiara mosso da intenti difensivi nei confronti della sua persona e della sua opera «per risposta a quanto il Cavalier Marino ha contra di me pubblicato nella sua *Galleria*, nella sua *Sampogna*, e nel suo *Adone*: si vede, manifestamente e si raffigura (quasi appunto col mezo d'un buono occhiale) quale io sia in materia di costumi, quale in materia di poesia, e di belle lettere, e quale insieme sia egli medesimo in materia pur di lettere belle, e di poesia, per non dir'anche di costumi» (TOMMASO STIGLIANI, *Dello Occhiale. Opera difensiva scritta in risposta al Cavalier Gio. Battista Marini*, in Venezia, Pietro Carampello, 1627, p. 9); Marino, secondo la testimonianza dello stesso Stigliani, lo avrebbe per primo «biasimato nelle sue opere stampate per ignorante e tristo» e dunque Stigliani gli avrebbe perciò risposto «coll'*Occhiale*, facendogli conoscere che l'ignorante sia egli medesimo» (GIOVAN BATTISTA MARINO, *Epistolario*, cit., p. 323).

- 8 TOMMASO STIGLIANI, *Dello Occhiale*, cit., p. 12.
- 9 «In tutti gli otto libri [...] voi troverete diletto, e i compositori troveranno gioventamento: perché si come voi nell'uno goderete del buono stile, e nell'altro riderete del cattivo, così i compositori nell'uno avranno la norma, che dee seguirarsi, e nell'altro l'esempio, che dee fuggirsi»: TOMMASO STIGLIANI, *Il Canzoniero*, cit., p. 11.
- 10 Sulla questione del poema, si vedano CLAUDIO GIGANTE e FRANCESCO SBERLATI, *La polemica sul poema epico e le discussioni sull'Orlando Furioso e sulla Gerusalemme Liberata*, in *Storia della letteratura italiana. La critica letteraria dal Due al Novecento*, 14 voll., a cura di Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, XI, 2003, pp. 369-435; PIERANTONIO FRARE, *La "nuova critica" della meravigliosa acutezza*, in *Storia della critica letteraria*

raccogliere ampi consensi all'interno degli ambienti culturali coevi e ottenere così quel credito che si era visto negato come letterato.

Nell'ambito della questione del poema, il punto di riferimento rimaneva a quell'altezza ancora la *Poetica* aristotelica, mediata attraverso il volgarizzamento cinquecentesco ad opera di Castelvetro: l'*Occhiale* si sarebbe dovuto configurare dunque come una moderna *Poetica*, in grado di validare e addirittura completare le tesi aristoteliche; di fatto, per Stigliani «il canovaccio per giudicare l'*Adone*» è «quello costituito dalla *Poetica*»¹¹, alla quale l'*Occhiale* si salda per impianto generale e impostazione critica, misurando lo scarto dalla norma aristotelica, dettata o derivata. D'altronde, le reazioni suscitate all'uscita dell'*Adone* avevano ricalcato i termini della *querelle* sulla superiorità dell'*Orlando Furioso* o della *Gerusalemme Liberata*, che proprio sul terreno del rispetto o dell'infrazione dei precetti aristotelici aveva dichiarato l'elezione del poema tassiano, mentre lo stesso Marino, postulando il doppio parallelo tra *Adone-Metamorfofi* e *Gerusalemme-Eneide* su basi aristoteliche, dichiarava l'intenzione di dimostrare di aver osservato le regole dettate da Castelvetro¹². Stigliani «mostra di leggere la *Poetica* aristotelica attraverso la lente amplificante e nello stesso tempo analitica e razionalizzante del volgarizzamento e dell'esposizione del Castelvetro»¹³,

in Italia, a cura di Giorgio Baroni, Torino, UTET, 1997, pp. 223-239; MATTEO NAVONE, *Epica italiana*, in *Lessico della classicità nella letteratura europea moderna*, 2 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, I, 2012, pp. 332-368. Sull'influenza del modello tassiano nell'epica seicentesca, si vedano CLAUDIO VARESE, *Teatro, prosa, poesia*, in *Storia della letteratura italiana. Il Seicento*, a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 1967, v, pp. 859-885 e *Dopo Tasso: percorsi del poema eroico. Atti del convegno di Studi, Urbino 15 e 16 giugno 2004*, a cura di Guido Arbizzoni, Marco Faini e Tiziana Mattioli, Roma-Padova, Antenore, 2005.

11 PIERANTONIO FRARE, *La "nuova critica" della meravigliosa acutezza*, cit., p. 241.

12 GIOVAN BATTISTA MARINO, *Lettere*, cit., pp. 395-396.

13 OTTAVIO BESOMI, *Esplorazioni seicentesche*, cit., p. 225. Si ricordi che Castelvetro «nella misura in cui intende precisare ed esplicitare il pensiero di Aristotele, sovrappone al testo anche elementi che il testo per sé non presenta, oppure riprende in un contesto diverso e nuovo dati che nella *Poetica* hanno collocazione e magari funzione e significato differenti. L'operazione del Castelvetro – qui e altrove – è

del quale si autolegge erede¹⁴, ricalcandone temi e forme. L'*Occhiale* si configura come una vera e propria mappa di tutti gli errori dell'*Adone* e si presenta diviso in due parti: la *Censura prima*, in 27 capitoli, esamina il rispetto, da parte dell'*Adone*, di alcune delle condizioni imposte dalla precettistica aristotelica relativamente alla «Favola» (capp. 3-11), alla «Locuzione» (capp. 12-16), alla «Sentenza» (capp. 17-23) e al «Costume» (capp. 24-26); la *Censura seconda*, in 20 capitoli (uno per ogni canto dell'*Adone*), chiosa singoli lemmi, versi o intere ottave; le sette *Tavole*, poste in appendice al trattato, elencano le voci del poema ritenute non adeguate o erronee («delle parole basse, e delle vili, e similmente delle frasi sì fatte. Frasi delle quali alcune son basse, ed alcune, e altre vili, o per sè, o per l'abuso»; «delle parole nuove per corpo, o per senso, e delle parole antiche e disusate»; «delle parole forastiere Italiane, e delle forastiere Spagnuole, e Franzesi»; «delle parole Latine, e delle Greche»; «delle parole bisticcevoli abusate»; «de' nomi proprij de' Personaggi»; «dell'Ortografia, e del puntare»). I temi più scottanti della censura stiglianea ruotano attorno alle questioni dell'imitazione e del ladroneccio (al cui riguardo Marino si era peraltro già espresso¹⁵), dell'unità della vicenda narrata, che Marino ricusava di aver infranto¹⁶, della verità,

cioè intesa a dare una migliore organizzazione ad una materia che Aristotele non avrebbe ancora del tutto sistemata»: ivi, p. 227.

- 14** Ricorderò qui brevemente che Stigliani, attribuendo a Marino una lettera in realtà scritta di suo pugno tra il 1613 e il 1619 e fatta circolare solo dopo la morte del poeta, si fa appellare «Castelvetro dell'età nostra» (GIOVAN BATTISTA MARINO, *Lettere*, cit., pp. 618-619), mentre nella lettera di risposta alle ottave sul pesciuomo opera un parallelo tra Caro e Marino, e Castelvetro e sé stesso (ID., *Epistolario*, cit., pp. 299-300); ancora, nell'idillio *La Musa del secol nostro*, a Castelvetro è assegnato il ruolo di censore di Apollo contro la cattiva poesia dell'Arcimusa-Marino. Sul rapporto di Marino con Caro e di Stigliani con Castelvetro si veda EMILIO RUSSO, *Castelvetro nel primo Seicento (Tassoni, Marino, Stigliani)*, in «Atti e memorie dell'Arcadia», 2, 2013, pp. 127-133.
- 15** Marino riassume nella fortunata formula del «tradurre, imitare, rubare» la propria poetica dell'imitazione e del gareggiamento con la tradizione nella lettera-manifesto a Claudio Achillini, poi prefata alla *Sampogna*: vd. GIOVAN BATTISTA MARINO, *Lettere*, cit., pp. 238-254.
- 16** «L'*Adone* non è azione di molte persone, ma d'una sola»: ivi, p. 396.

della concordia, della verisimiglianza, trovando poi, nell'ambito della polemica sull'*Adone* che l'*Occhiale* innesca, presso i futuri difensori di Marino materia abbondantissima sulla quale discutere¹⁷; resterà a margine la questione della lingua, che Stigliani per primo rileva e commenta.

2. La «locuzione» dell'*Adone*

La lingua dell'*Adone* è oggetto di analisi nei capitoli dedicati al problema della «locuzione», la quale è definita da Stigliani come «scelta, e orditura delle parole» che «per esser perfetta ha da avere cinque condizioni»¹⁸: chiarezza, purezza, convenienza, ornamento e diversità. Si tratta, in generale, di una disamina condotta con metodi assolutamente acritici, poiché «Stigliani è il primo ad interpretare in modo errato (e forse anche in malafede) diversi passi del poema ed è frequente la manipolazione delle autorità a cui si fa riferimento e degli esempi adottati»¹⁹. Le voci citate nel corso della *Censura prima* non fanno riferimento ai luoghi di occorrenza all'interno del poema di Marino, così come quelle registrate nelle *Tavole*, mentre solo alcune di esse vengono sbrigativamente commentate nel corso della *Censura seconda*; non si richiama mai davvero all'autorità aristotelica, pur l'unica a quell'altezza a poter determinare i limiti presunti della convenienza della lingua epica, rifacendosi piuttosto all'opera castelvetriciana e alla sua generale

17 Tra le difese all'*Adone* più note, *Le strigliate* (1629) di Andrea Barbazza, la *Difesa dell'Adone* (1629) di Girolamo Aleandro, la *Risposta allo Stigliani* (1629) di Giovan Pietro D'Alessandro, l'*Occhiale appannato* (1629) di Scipione Errico, l'*Uccellatura* (1630) e le *Considerationi di Messer Fagiano* (1631) di Nicola Villani, le *Staffilate* (1637) di Giovanni Capponi, l'*Occhiale stritolato* (1642), *La sferza poetica di Saprício Saprício* (1643) e il *Del veratro* (1645-47) di Angelico Aprosio; sulla polemica si veda PIERANTONIO FRARE, *La "nuova critica" della meravigliosa acutezza*, cit., pp. 239-248.

18 TOMMASO STIGLIANI, *Dello Occhiale*, cit., p. 70.

19 LUCIA PANCIERA, *I barbarismi nelle polemiche secentesche sulla lingua dell'Adone*, in «Studi linguistici italiani», XVI, 1, Roma, Salerno Editrice, 1990, pp. 54-79: 58.

indeterminatezza in fatto di critica linguistica²⁰; non si avvale mai del *Vocabolario* della Crusca (1612), l'unico strumento che gli permetterebbe di difendere un ideale vicino alla sua idea autarchica e moderatamente conservatrice di lingua²¹. Ciò risulta tanto più evidente quando si confrontino le posizioni espresse a proposito di alcune voci richiamate all'interno dell'*Occhiale*, come potremo vedere di seguito.

Trattando della prima condizione, Stigliani dice che

La prima condizione, che è la chiarezza, altro non è che l'essere intesa senza molestia. Questa s'offosca da quattro vizi producenti oscurità, che sono l'improprietà, il disordine, la lunghezza, e la brevità. In ciascuna erra l'*Adone*. Era nell'improprietà per tutte le spezie di parole poste da Aristotele, ma principalmente quando per ignoranza di lingua usa una voce per un'altra, o usa le medesime per diverse. Una per un'altra, come è verbigrizia *pavese* per

20 Tutte le categorie critiche relative alla locuzione dell'*Adone* risultano pressoché sovrapponibili a quelle rilevate da Castelvetro a proposito della poesia di Caro, così come testimonia l'indice delle *Ragioni d'alcune cose segnate nella Canzone di Messer Annibal Caro Venite a l'ombra de' gran Gigli d'oro*, Arrivabene, Venezia 1560: «falli di parole: mala elettione di parole forastiere, [...] non usate in libri, [...] non usate in libri approvati, [...] non usate in canzone, [...] non usate se non in rima, [...] non usate in numero smoderato, [...]. Mala formatione di traslationi, [...] Uso di parole improprie [...] Guastamento dell'uso della lingua: nel numero, [...], nel sesso [...], nel fine [...], nelle propositioni [...] Viltà di parole [...] falli di sentimenti: Nocumento [...] Superfluità [...] Difetto [...]».

21 L'ideale linguistico di Stigliani si attesta su posizioni prossime a quelle cruscanti, pur non abbracciandole pienamente. Le sue teorie linguistiche sono definibili solo sulla base di quanto egli rimprovera a Marino nell'*Occhiale*: «la Crusca e lo Stigliani propongono una lingua che pur rifuggendo dalle bassezze non sia troppo "preziosa" e artificiale e che bandisca dunque latinismi e dialettalismi. Ma mentre l'Accademia indica come modello il fiorentino trecentesco, lo Stigliani non riesce a stabilire dei limiti che determinino tanto verso il basso quanto verso l'alto il suo ideale linguistico, e sembra rifarsi ad un suo personale modello, definibile soltanto in negativo, giacché risulta caratterizzato principalmente dall'aspirazione all'"autarchia", all'autosufficienza, e quindi dal rifiuto di ogni apporto esterno [...] alla netta chiusura nei confronti di dialettalismi, forestierismi e latinismi, egli unisce la tendenza, spinta anch'essa fino all'estremo, alla normalizzazione [...] e la disposizione a sacrificare la "meraviglia" della produzione poetica alla chiarezza, anche pedestre»: LUCIA PANCIERA, *I barbarismi*, cit., pp. 77-79.

Giampiero Giuseppe Marincola

*pavimento, doppiero per candeliero, fauce per mascella, spalmare per sollecitare. Le medesime per le diverse, come è verbigrasia l'anca sotto 'l gallone, il susino, e 'l pruno, il pesco, e 'l pomo di Persia. Per intelligenza delle quali parole bisogna, che 'l lettore sia più tosto indovino, che specolativo*²².

A proposito di «pavese» (*Ad.*, III 96, XII 242, pavimento) Stigliani nota che «non significa appresso noi pavimento, ma targa, o scudo»²³, salvo poi spiegare l'equivoco etimologico che nascerebbe dal verbo latino «pavio», da cui deriverebbe il più corretto «pavimento»²⁴, ignorando però che si tratta in realtà di un francesismo o, al più, di un piemontesismo²⁵; «gallone» (*Ad.*, XVIII 97, anca) viene registrato come lombardismo nella *Tavola terza*, ma è voce toscana testimoniata nel *Vocabolario* (col significato di «fianco»); più corretta invece la notazione a proposito di «spalmare» (*Ad.*, I 51, II 175, IX 13, XIV 217, XVII 104, XVIII 125, XIX 262, porre in mare), che Stigliani riconduce piuttosto al significato, testimoniato dal *Vocabolario*, di «ungere»²⁶, ma che secondo Pozzi sarebbe interpretazione libera di due passi petrarcheschi²⁷. Più complessa la questione relativa alla seconda condizione:

La seconda condizione della locuzione, che è la purità, altro non è, che quando le parole son native del linguaggio, e non forastiere, o avventicce. Puovisi peccar per due vie, per barbarismo, e per affettazione, e per tutteedue pecca l'*Adone*. Pecca [...] per barbarismo poetico, perché contiene in sé tutti gl'idiotismi d'Italia, e poco meno che d'Europa, ma particolarmente il Napolitano [...]

²² TOMMASO STIGLIANI, *Dello Occhiale*, cit., pp. 71-72.

²³ Ivi, p. 163.

²⁴ Ivi, pp. 304-305.

²⁵ CARMELA COLOMBO, *Cultura e tradizione nell'Adone* di G. B. Marino, Padova, Antenor, 1968, p. 87.

²⁶ TOMMASO STIGLIANI, *Dello Occhiale*, cit., pp. 141 e 154.

²⁷ «il M. usa questo verbo per dire "porre in mare", che è interpretazione almeno libera dei petrarcheschi R.V.F. 264, 81: "Che giova dunque perché tutta spalme La mia barchetta"; 312, 2: "Né per tranquillo mar legni spalmati"; con tutta la loro discendenza, al solito non esile»: GIOVANNI POZZI, *Commento* in GIOVAN BATTISTA MARINO, *Adone*, Milano, Adelphi, 1988, pp. 187-188.

egli è ben vero, ch'al Poema eroico si concede l'uso delle voci peregrine, ma la concessione s'intende con alcuni patti, cioè che siano intelligibili, che siano poche, e che siano il meglio di que' tali idiomi, non la feccia²⁸.

Richiamandosi implicitamente all'autorità di Aristotele che, nella *Poetica* (1458 a), definisce il barbarismo come impiego continuato di parole straniere, il cui utilizzo è tuttavia lì ammesso, Stigliani critica particolarmente l'impiego da parte di Marino di dialettismi e forestierismi. Stigliani registra, nella *Tavola terza*, 54 voci «napolitane, e regnicole» e 14 «lombarde»: tra le prime, sicuramente napoletane²⁹ sono «alare» (*Ad.*, XVIII 18, soffiare, alitare; sbadigliare per Stigliani³⁰), «appannare» (*Ad.*, II 71, IX 37, XVII 162, XVIII 121, socchiudere)³¹, «colerico» (*Ad.*, XVII 52, mesto)³², la forma femminile plurale «le coltre» (*Ad.*, VIII 93 e 204, XII 242)³³, «sospirare» (*Ad.*, VIII 82, esalare respiri)³⁴, mentre dubbi napoletanismi sono, ad esempio, «brancuto» (*Ad.*, VII 108, IX 39) e «vessica» (*Ad.*, X 137)³⁵; «fescina» (*Ad.*, VII 120, XIX 118, cesta), notato come latinismo³⁶, è invece napoletanismo. Tra le voci registrate come lombardismi, «galana» (*Ad.*, XV 171, tartaruga) è piuttosto un venetismo, mentre «attortigliare» (*Ad.*, XX 204, attorcigliare) è voce toscana e

28 TOMMASO STIGLIANI, *Dello Occhiale*, cit., pp. 75-77.

29 Le voci sono state rintracciate nei seguenti dizionari di napoletano: BASILIO PUOTI, *Vocabolario domestico napoletano e toscano*, Napoli, Libreria e tipografia Simoniana, 1841; RAFFAELE DELL'AMBRA, *Vocabolario napoletano-toscano domestico di arti e mestieri*, Napoli, a spese dell'autore, 1873. Ma per un commento più diffuso su queste voci si veda CARMELA COLOMBO, *Cultura e tradizione*, cit., pp. 124-126.

30 TOMMASO STIGLIANI, *Dello Occhiale*, cit., p. 375.

31 «Sicome appo i Toscani vuol dir coprire, ed adombrare, così in lingua Napolitana vuol dir chiudere non del tutto»: *ivi*, p. 245.

32 «Colerico per mesto è napolitanesimo; perchè toscaneamente tal voce significa sdegnoso ovvero complessionato di collera»: *ivi*, p. 365

33 *Ivi*, p. 235.

34 «Sospirarsi il cuore, cioè essalarlo tutto in sospiri, è napolitanismo e perciò frase bassa»: *ivi*, pp. 234-235

35 *Ivi*, p. 267.

36 *Ivi*, p. 482.

testimoniata nel *Vocabolario*. Relativamente ai forestierismi³⁷, Stigliani registra 11 spagnolismi e 5 francesismi: di questi, sicuri iberismi sono «amariglio» (*Ad.*, XIX 15, giallo), «cartiglio» (*Ad.*, XX 282), «ciaccona» (*Ad.*, XX 84), «castagnetta» (*Ad.*, XX 85, nacchera), «idalgo» (*Ad.*, XX 207, nobile spagnolo), «perricco», (*Ad.*, XII 110, cagnolino) e «saravanda» (*Ad.*, XX 84), mentre «abbordare» (*Ad.*, XVI 103, orlare)³⁸ e «disterrare» (*Ad.*, XIV 402, disseppellire)³⁹ sarebbero piuttosto francesismi; di sicura origine francese sono le voci «alleanza» (*Ad.*, XVI 201, XX 478, parentela) e «gabinetto» (*Ad.*, XIII 240, XVII 90), mentre «alea» (*Ad.*, 123, XIV 247, viale alberato) è dubbio francesismo o piemontesismo, «trincotto» (*Ad.*, XIX 39, gioco della pelota) è forse spagnolismo⁴⁰.

Tuttavia Stigliani non ritiene erronei solo certi elementi lessicali giudicati lontani dalla tradizione, ma anche quelli che a essa sono più vicini. Così, dopo aver esaminato la terza condizione, relativa alla «convenienza», che Stigliani definisce «un regolato accordo generato dalla buona costruzione delle voci»⁴¹ e il cui vizio è rintracciato nel solecismo, la critica si sposta sul fronte della metafora, che nell'*Adone* si rinnoverebbe nelle forme esagerate e ridicole delle «matte metafore» di Sissa e Vannetti⁴²:

37 CARMELA COLOMBO, *Cultura e tradizione*, cit., pp. 120-124.

38 Stigliani appunta che la voce vale per «accostare, o urtare» (TOMMASO STIGLIANI, *Dello Occhiale*, cit., p. 476); effettivamente in spagnolo esiste la voce «abordar» nel significato di andare all'arrembaggio, ma anche «bordar», nel significato invece di ricamare.

39 «Disterrare per dissotterrare non si trova, né si può dire in questo significato: perché più tosto (quando si trovasse) vorrebbe dire far perdere la forma della Terra alla Terra, cioè tramutar quella in altro elemento. Ben s'usa appo gli Spagnuoli, ma in significato d'esiliare»: ivi, pp. 337-38. L'origine francese della voce è segnalata da GIOVANNI POZZI, *Commento*, cit., p. 569.

40 Per «alea» e «trincotto» si veda CARMELA COLOMBO, *Cultura e tradizione*, cit., pp. 121 e 123.

41 TOMMASO STIGLIANI, *Dello Occhiale*, cit., p. 78.

42 Nella *Censura seconda* fanno la loro comparsa Sissa e Vannetti, fantomatici poeti a cui Marino avrebbe rubato parecchi concetti e metafore; della reale esistenza dei due poeti dubitava già Girolamo Aleandro: si veda al riguardo FAUSTO NICOLINI,

La quarta condizion della locuzione, che è l'ornamento, abbraccia in sé tutti i tropi, e tutte le figure, ch'altro non sono, che ragionevole deviamiento dal commune uso del parlare. In questa condizione l'*Adone* falla più ch'in alcun'altra, e questa è la sua principale ruina, perché il fallo si ritrova in ogni carta, anzi in ogni stanza. Ma perché vi si può cascare in molti modi, li quali noi abbiamo tutti abbondevolmente trattati nella detta nostra *Poetica* (per esser questo appunto il difetto che ha guasto la poesia moderna) qui ne porremo quattro soli [...] l'abuso, la replica, la pompa, e la rapina. Casca l'*Adone* nell'abuso formando i traslati, e l'altre figure senza i giusti requisiti [...] Calca nella replica, perché non cambia né tropi né figure, ma per lo più torna ad usar le sue solite [...] Perciocché la comparazion verbigrizia, della stella cadente vi è da dieci volte, ma più di ducento la metafora del chiamar l'acqua *crystallo*, l'erba *smeraldo*, i denti *perle*, le labbra *rubini*, i capelli *oro*, l'amore *incendio* [...] Riusa massimamente quelle figure, che in se stesse son replicative del medesimo quale è la ripetizione, la gradazione, la conversione, il complettimento, la trasportazione, la parità, la cadenza, e 'l bisticcio [...] Calca nella pompa, perché l'ornamento è troppo ricercato, troppo frequente, e troppo fuor di bisogno [...] Calca nella rapina, perché quegli ornamenti, che non istanno male, son furati da altri libri, ma principalmente da' miei [...] Il qual rubamento di figure perché in poesia è dannabilissimo [...] fu da Aristotele espressamente proibito nel trattar della metafora, la quale secondo lui le abbraccia tutte⁴³.

Sebbene Stigliani sia ricordato come uno dei massimi avversori dello «stil metaforuto» mariniano, delle metafore dell'*Adone* si limita a darne giudizi sommari e sbrigativi: nel corso della *Censura seconda*, le poche metafore commentate vengono liquidate ora come «ardite», ora come «oscure», ora come «ridicole», accompagnate spesso con citazioni dai fantasiosi versi di Sissa e Vannetti. Assieme alla metafora, bersaglio della critica stiglianea è pure il lessico della più squisita tradizione lirica, di cui Stigliani tratta a proposito della «diversità»:

La quinta, ed ultima condizione della locuzione, che è la diversità, ha riguardo alle parole proprie, ed alla testura non figurata. In quella si trasgredi-

Ancora del Sissa e del Vannetti, in «La critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce», 24, 1926, pp. 317-320.

43 TOMMASO STIGLIANI, *Dello Occhiale*, cit., pp. 83-86.

sce per una sola strada, che è (per così dire) l'identità, o medesmità, la quale grandemente è amica dell'*Adone*, perché in esso troverai tal voce, o tal frasi, che vi si rimentova dumila volte [...] io parlo non mica di quelle voci, e frasi, la cui spessa ripetizione è necessaria [...] ma di quell'altre rare, che non hanno quella necessità, e che poche volte vengono ad uopo, quali sono, *curvo, storme, calle, lembo, spene, unquanco, calma, schermo, procella, barbato, rugolo, lanuto, mettere in abbandono, seguir la traccia*, e sì fatti. Anzi (il che è peggio) quelle voci licenziose, che 'l Petrarca, o Dante, o altri, avranno usate una volta per bisogno di rima, o per variare, qui l'autore le si prende per quotidiane, e usale in rima, e fuor di rima indifferentemente, come sono verbigrasia, *imago, speco, pave, fibra, alse, argente, linfa, onusto, nume, torvo, clava, ara, rezo, ave, lezo, irto, carme, molce, folce, belva, margo, pondo, torpe, cole, indice, tarpato, porre in non cale, trar guai, tener dietro* e altre. E certamente, ch'egli è vero quello che mi dicono che dice Lope di Vega eccellente poeta spagnuolo, cioè ch'a lui pare, che per tutta la fabbrica dell'*Adone* si maneggiano principalmente da cinquanta bei vocaboli in circa, parte de' quali siano, *desiri, beltà, vaghezza, martiri, dolce, soave, pena, tormento, vezzi, baci, porpora, ostro, rubini, zaffiri, crini, chiome, begli, occhi, aurato, luce, splendore, grembo, sovente, erbette, fiori*, e simili. Queste tre sorti di parole, di che s'è detto (cioè le rare, le licenziose e le belle) sono realmente quelle, che caminano per tutto il libro ed è sì malagevole il vedervi un'ottava senza alcune d'esse [...] Che perciò si può dire, che l'opera sia un poema di madrigali⁴⁴.

Stigliani distingue nettamente tre categorie di voci: le «rare», che non avrebbero alcuna necessità di essere impiegate con tale abbondanza; le «licenziose», di cui Petrarca e Dante si sarebbero avvalsi a tempo debito per necessità di rima o varietà, tra le quali vi si riconoscono molte delle voci poi convogliate nella lunga lista di 258 latinismi della *Tavola quarta* (segnate dalla dicitura «in mezzo al verso»: posizione peraltro avallata dal *Vocabolario* per molte di esse); le «belle», quel manipolo di «cinquanta bei vocaboli» entro cui si possono riconoscere i lemmi della migliore tradizione lirica, che forniscono al critico materano la giustificazione per declassare l'*Adone* da poema eroico a «poema di madrigali».

Siffatte caratteristiche renderebbero, secondo Stigliani, lo stile dell'*Adone* «asiatico, ma tanto eccessivamente, che per la sua ridondan-

⁴⁴ Ivi, pp. 87-89.

tissima loquacità diviene intollerabile, essendo più tosto un repertorio di parole, e di frasi, che una continuata narrazione», nelle quali Marino «ricanta quasi tutto quello, ch'avea cantato nell'altre sue scritture infino a qui stampate», facendo del suo poema «l'opera delle sue opere, e 'l poema de' suoi poemi»⁴⁵. Stigliani nega in tal modo all'*Adone* lo statuto di poema eroico, la cui lingua deve essere chiara, ma non bassa: ed esso non possiederebbe «né vera chiarezza, né vera mezanità», a causa di continui «tracolli» e «sbalzi» che scadono nella bassezza, nella buffoneria, nella gonfiezza, concludendone che la sua asianità stilistica sarebbe caratterizzata da «viziosa chiarezza» e «viziosa mezanità, stato che non si può immaginare il peggiore»⁴⁶. Tirando dunque le somme sulla questione della lingua dell'*Adone*, nella premessa alle *Tavole* Stigliani rintraccia nell'impiego di parole vili il difetto più vistoso della lingua del poema mariniano, esprimendosi in questi termini:

Oltra i notati falli particolari dell'*Adone*, ve n'è una moltitudine d'infiniti altri pur particolari consistenti nelle parole, e nelle frasi: per cagion de' quali non solo s'offende in quello la vera bontà della locuzione, ma la vera gravità dello stile, ovvero (per meglio dire) la vera mezanità, anzi s'altera affatto, e fa degenerarsi molte volte ne' suoi abortimenti, e vizi [...] Non ostante che l'autor predichi tutto il giorno a' giovani una opinione erronea, ch'egli ha dintorno al formare il dir magnifico, e grande, la quale è questa. Egli professa, e pretende d'aver in esso poema altissimo stile (dove per verità l'ha mezano se ben macchiato, come provammo nella prima censura) che perciò non cessa mai, né in voce, né in carta, di rinfacciar bassezze al mio del *Mondo Nuovo*, seguito in ciò dalla turba de' detti giovani suoi aderenti: ma nondimeno egli usa indifferentemente (il che non fo io) ogni sorte di parole e di frasi basse, e vili, usate dal Boiardo, dal Pulci, dal Berni, dal Mauro, dal Burchielli, dal Caporali, e da simili altri rimatori burleschi: perché dice, ch'esse voci, e frasi quantunque per lor natura fussero basse, o vili, possono quando sono in mezzo alle gravi, diventar gravi ancor'elle per virtù della vicinità, e della mestura [...] questa opinione non è in lui vecchia, perché pochi anni sono egli n'avea un'altra in tutto contraria, se ben medesimamente falsa, che per formar negli scritti la compita altezza, non dovesse, porvisi sillaba, che non fusse grave, e degna [...]

⁴⁵ Ivi, pp. 92-93.

⁴⁶ Ivi, pp. 93-95.

Giampiero Giuseppe Marincola

ma il meschiar l'alte colle vili è tanto falsa, che più tosto io credo, che queste per le vicinanze delle loro contrarie appariscano più vili [...] vili si chiamano quelle parole, e quelle frasi, le quali usandosi per lo più dalla sola feccia del volgo, sono o per tristizia di suono, o per ischifezza di significato, o per importar disonestà, restate escluse totalmente dalle scritture degli autori gravi, sì come basse si dicono quelle altre, le quali non avendo in sé bruttezza alcuna, ed essendo comuni fra la plebe, e i nobili, si parlano più da quella che da questi, e non son sempre rifiutate da' magnifici scrittori [...] E così ora egli si val contra me d'una cosa imparata da me, ma intesa non sanamente. Imperocché il dover meschiare le parole basse coll'alte infino ad un certo modesto segno è dottrina verissima in questo mestiere, oltre l'essere aristotelica: ma il meschiar l'alte colle vili è tanto falsa, che più tosto io credo, che queste per la vicinanza delle loro contrarie appariscano più vili [...] Addunque l'autore per fabricar la degnità del dire si è servito invano delle parole, e frasi basse, ed invano, delle vili. Delle basse per l'immodestia dell'uso, e delle vili perché non si può [...] sì come ancora mostreranno l'abuso di quell'altre parole, che per sé son magnifiche, ma essendo state malamente maneggiate, o tortamente intese, hanno potuto operar bassezza, ovvero viltà⁴⁷.

Riassunto L'articolo si propone di individuare gli aspetti più significativi della critica condotta nell'*Occhiale* (1627) da Tommaso Stigliani contro il lessico dell'*Adone* di Giovan Battista Marino (1623). Le note di Stigliani, pur definendo in negativo le regole della lingua del poema eroico, contribuiscono tuttavia a mettere in luce parte della novità e della ricchezza degli elementi lessicali, tradizionali e non, del poema mariniano.

Abstract The paper aims to identify in Tommaso Stigliani's *Occhiale* (1627) the most significant aspects of the criticism of the lexicon in Giovan Battista Marino's *Adone* (1623). Stigliani's notes, while negatively defining the linguistic rules of the heroic poem, nevertheless help to highlight part of the novelty and richness of the lexical elements, traditional and not-traditional, in the Marino's epic poem.

⁴⁷ Ivi, pp. 427-433.

Costruire libri «secondo il grado di latitudine»¹: il metodo geografico di Francesco Algarotti

Martina Romanelli

1. Dalla mappa alla geografia critica

Sulla cosiddetta “geografia culturale” di Francesco Algarotti (a riprendere la fortunata espressione di Armando Finodi)² non mancano contributi e studi di vario genere: è un insieme di ricerche, fra edizioni e letture di taglio tematico³, che rivela una cartografia complessa – si va dalle regioni baltiche

- 1** FRANCESCO ALGAROTTI, *Lettere varie*, in *Opere*, 8 voll., Livorno, Marco Coltellini, 1764-1765, VII [1765], p. 276 (lettera al barone N.N., da Berlino, 10 marzo 1752; vi si sostiene che «le produzioni d'ingegno» scaturiscono e si differenziano per natura dei governi e per clima). D'ora in avanti, per le prime occorrenze, si indicherà fra quadre solo la data corrispondente al tomo interessato.
- 2** ARMANDO FINODI, *La geografia culturale di Francesco Algarotti*, in «Semestrale di studi e ricerche di geografia», XXI, 1, 2009, pp. 5-30 (<https://rosa.uniroma1.it/rosa03/semestrale_di_geografia/article/view/15280/14744> [03/2022]).
- 3** Pensiamo anche a studi “localizzati”. Vd. PAOLO PASTRES, *Algarotti per Augusto e Mecenate a Dresda. Artisti, acquisti e programmi pittorici nei versi di Augusto III del 1743-1744*, in «Studi germanici», 10, 2016, pp. 9-66; l'ed. a cura di Angelo Morino del *Saggio sopra l'imperio degl'Incas* (Palermo, Sellerio, 1987; ma restano più che rilevanti le osservazioni esposte da Stefania Buccini ne *Il passato degli Incas fra invenzione, storia e utopia*, presentato al Convegno SISSD del 27-29 maggio 2019); i *Viaggi di Russia* (edd. a cura di Ettore Bonora per Torino, Einaudi, 1979; di William Spaggiari per Parma, Guanda, 1991), il *Giornale del viaggio da Londra a Petersburg (1739)* trascritto e annotato da Anna Maria Salvadè (Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015) e, di quest'ultima, alcuni passaggi in «*Augusta dominatrice del nord: Caterina II nell'immaginario letterario italiano del Settecento*», in «Studi Sul Settecento e sull'Ottocento», XIV, 2019, pp. 25-37.

al Mediterraneo alle Americhe – nonché generosa per i numerosi spunti di riflessione che offre ai più diversi lettori. In queste pagine, cercheremo perlomeno di abbozzare un'idea di quella che potremmo invece definire una geografia critico-letteraria, e cioè un sondaggio sull'influenza speculativa che alcune nazioni (nello specifico: Gran Bretagna, Francia e Italia) hanno avuto sulla riflessione estetica di un autore che, fra gli anni Trenta e Sessanta del Settecento, ha cercato di interrogarsi sull'opportunità di riformare le belle lettere, di definire un nuovo concetto di poesia e di critica letteraria.

Ora, la scelta di includere nei suoi saggi riferimenti ad autori di nazionalità diverse è sicuramente incoraggiata dall'impostazione sovranazionale dei dibattiti e della pubblicistica di cui Algarotti è attivo partecipante. Eppure, soprattutto in un contesto come quello letterario tale scelta assume un significato strategico, perché risponde a un preciso programma ideologico e rispecchia, allo stesso tempo, un altrettanto netto giudizio sullo spirito nazionale e sul genio linguistico e culturale dei suoi contemporanei. Quello che si può notare, insomma, è che nella costruzione degli scritti teorico-letterari (dalle *Lettere di Polianzio* dedicate alla stroncatura dell'*Eneide* del Caro al *Saggio sopra la rima*), Algarotti provvede a un riordino geografico delle sue fonti, con un'operazione di gerarchizzazione che cerca di associare a ogni "luogo" della sua biblioteca un ruolo che varia a seconda del rilievo dialettico – per come supporta la *demonstratio* sul piano informativo, critico oppure polemico.

Il meccanismo entra in funzione principalmente per lingue e letterature moderne. Le fonti greco-latine, qualora dovessimo pensare a una sorta di geografia storica, non mancano certo di essere sottoposte a una rilettura critica né, appunto, a una periodizzazione interpretativa; tuttavia, restano in questo caso come protette dalla distanza cronologica e dal loro statuto di "classici", che le iscrive di diritto in una categoria peculiare come quella dell'antico. Una categoria sulla quale Algarotti interviene piuttosto raramente e in punta di cesello, se non attraverso un numero limitato di giudizi, brevi e netti (si pensi a quelli su Licofrone o Persio o Giovenale)⁴ e, soprattutto, con allusioni in controluce, che si

4 Nell'ordine, cfr.: FRANCESCO ALGAROTTI, *Lettere di Polianzio intorno alla traduzione dell'Eneide del Caro*, in *Opere*, cit., v [1765], p. 189 (perché nella sua versione dell'*Eneide*

fanno vieppiù esplicite solo laddove i poeti dell'età argentea (già Ovidio, in realtà, ma poi soprattutto Lucano, Petronio, Stazio, Silio Italico) fanno da termine di paragone per autori cinque-secenteschi, così da aiutarlo a stigmatizzare, in parallelo, la corruzione del gusto in epoca barocca⁵.

2. La «libertà felice» degli inglesi⁶

Il primo caso su cui ci soffermiamo è quello della Gran Bretagna, l'unica nazione che può essere identificata come modello culturale di riferimento, perché capace di assumere un rilievo critico di segno positivo. Autori e opere inglesi hanno un'alta frequenza a testo e compongono una rosa ampia e decisamente variegata (si va dai poeti elisabettiani a Milton, da Dryden a Pope...); ma l'elemento di maggior rilievo è sicuramente rappresentato dal fatto che la loro presenza risponde a una funzione eminentemente dialettica, di cui Algarotti si serve cioè per dare credibilità, spessore, alle sue teorizzazioni in ambito letterario. Il valore esemplare della tradizione inglese (che poi, in un certo senso, va di pari passo al suo potenziale politico e civile, antitetico rispetto agli esempi negativi ora del contesto francese ora di quello italiano) si evince principalmente da due accorgimenti formali che Algarotti adotta nella sua selezione e nei suoi criteri di composizione: in primo luogo,

Caro incorse in pochi fraintendimenti grammaticali «per non esser Virgilio né Licofrone né Persio»; ID., *Saggio sopra Orazio*, in *Opere*, cit., III [1764], pp. 417-418 («Persio, che con viso arcigno ti predica sempre mai la virtù»; «Giovenale, che mena lo staffile a due mani, e dove arriva leva le bolle o fa sangue», è «invasato dalla bile»).

5 Cfr. ID., *Pensieri diversi*: «regna nello stile di Ovidio un cortigianesco ed una galanteria, quali appunto convenivano a' tempi d'Augusto, e quali non si disdirebbero a quelli di Luigi XIV» (in *Opere*, VII, cit., p. 127). Algarotti riesce in ogni caso a dimostrarsi un lettore obiettivo anche di fronte ad autori prediletti come Virgilio e Orazio: si pensi agli appunti ad un Orazio che «sente del libero», «meno che urban[o]», nelle *Riflessioni intorno alla traduzione delle pistole e satire, o sia sermoni, di Orazio del signor Pallavicini*, in Stefano Benedetto Pallavicini, *Opere*, 4 voll., Venezia, Giambattista Pasquali, 1744, II, p. n.n.

6 ID., *Lettere di Polianzio...*, cit., p. 238.

la tipologia delle pubblicazioni incluse a testo, quindi la loro dislocazione nella struttura stessa del discorso (in esergo, nel corpo-testo e nelle note a piè di pagina).

Anzitutto, va notato che Algarotti sembra trascurare quella che potremmo definire la componente propriamente estetica, o artistica, della produzione in lingua inglese: quello che gli interessa è infatti rintracciare una funzione maieutica o, se si preferisce, meta-critica; ragion per cui si dimostra molto ricettivo di fronte a lavori di impostazione didascalica o normativa, poiché è naturale che si adattino più facilmente ad aspettative di tipo teorico. Scorrendo rapidamente le operette, si potrà vedere che si tratta generalmente di:

- articoli di giornale, che affrontano con spirito rinnovato o antiaccademico questioni letterarie di vario tipo (è il caso dell' "arguto" *Spectator* di Addison, ripreso per esempio nel *Saggio sopra la rima*)⁷;
- paratesti (come prefazioni, dedicatorie, note) che gli propongono pagine di un certo interesse tecnico o programmatico e, come a creare una nuova (disallineata) *auctoritas*, giudizi critici sui poeti della tradizione italiana (pensiamo per esempio alla prefazione miltoniana al *Paradise Lost*, incentrata sulla giustificazione o razionalizzazione poetica del *blank verse*; alle prefazioni delle versioni virgiliane di Dryden, che lo aiutano ad approfondire certi nodi sulla tecnica della traduzione e a ripensare in un'ottica diversa l'eredità di poeti come Dante, Petrarca, Ariosto...)⁸;
- operette di taglio metodologico, didascalico o storiografico (*l'Essay on translated verse* di Roscommon, *l'Essay on criticism* di Pope, i *Remarks on the Beauties of Poetry* di Daniel Webb...)⁹;
- studi filosofici (il caso del *New Estimate of Manners and Principle* di Joseph Gordon) e, infine, studi scientifici, come si evince dai pre-

⁷ Cfr. ID., *Saggio sopra la rima*, in *Opere*, III, cit., p. 108.

⁸ Cfr. ID., *Lettere di Polianzio...*, cit., pp. 296-297.

⁹ Cfr. *ivi*, pp. 183, 223 e n., 278 e n., 283 e n., e 297 e n.; dal *Saggio sopra la rima*, cit., p. 82 e n., 88n., 108n.

stiti lessicali, soggetti a rideterminazione semantica, mutuati per esempio da Newton¹⁰.

Anche quando i testi appartengono poi di diritto alla sfera delle belle lettere (si pensi al Pope imitatore delle *Satire* oraziane, ricordato con molto entusiasmo nella *Vita* del Pallavicini), Algarotti si premura di isolare passi che risultano autorevoli non tanto perché sono modelli poetici a cui conformarsi, ma perché i loro contenuti restano legati alla definizione di un “buoncostume” estetico. Obiettività, misura, onestà intellettuale, buonsenso, riformismo¹¹: tutti valori che oppongono al

¹⁰ Cfr. ID., *Saggio sopra la necessità di scrivere nella propria lingua*, in *Opere*, III, cit., pp. 10-11 e n. (con riferimento a J. Gordon, *A new Estimate of Manners and Principles. Or, a comparison between Ancient and Modern times, in three great articles of Knowledge, Happiness and Virtue*, pt. III, Cambridge, J. Bentham, 1761); ID., *Saggio sopra la rima*, cit., p. 83 (il caso dell'*experimentum crucis*, tratto dalla *Letter of Mr. Isaac Newton, Mathematick and Professor of the University of Cambridge, containing his New Theory about Light and Colours* [...], in «Philosophical Transactions», VI, 80, February 19th, 1672, pp. 3075-3087, ora: DOI: <https://doi.org/10.1098/rstl.1671.0072>). Sul rapporto col lessico scientifico vd. almeno FRANCO ARATO, *Minerva e Venere. Scienze e lettere nel Settecento italiano*, in «Bel-fagor», XLVIII, 5, 1993, pp. 569-584; DANIELA MANGIONE, *Il demone ben temperato. Francesco Algarotti tra scienza e letteratura, Italia ed Europa*, Avellino, edizioni sinesthesie, 2018, specie capp. 2 e 3 (per la sovrapposizione di «tradizione retorica italiana e limpidezza [...] [del] nuovo alveo illuminista», p. 44); MARTINA ROMANELLI, *Tra Aristarco e Galileo: appunti per un glossario critico nelle 'Lettere di Polianzio' di Francesco Algarotti*, in *Letteratura e scienze*, Atti del XXIII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti, Pisa, 12-14 settembre 2019, a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre, Roma, Adi editore, 2021 (<<https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze/Romanelli.pdf>> [03/2022]).

¹¹ È un sistema di (auto)controllo delle *défaillances* stilistiche. Ogni citazione (unica eccezione, un riferimento alla versione di Dryden di Verg., *Aen.*, IV, v. 237 nelle *Lettere di Polianzio*, stigmatizzata da Algarotti con una propria traduzione critico-interpretativa) è “corretta” dal giudizio costruttivo di altri inglesi, secondo un gioco di rispecchiamenti reciproci. Caso esemplare sono i giudizi su Dryden: da Pope ad esempio deriva l'assunzione del «famoso Dryden, che è il Caro dell'Inghilterra, autor copioso [con *copious* in Pope] che non conobbe quell'arte così importante nello scrivere, [...] l'arte di distornare [*the last and gratest art, the art of blot*]» (FRANCESCO ALGAROTTI, *Lettere di Polianzio...*, cit., p. 240 e n.) e da Smith deriva invece una parafrasi interpretativa della fiacchezza stilistica dovuta alla metrica ritmica (la

peggior difetto della classe intellettuale moderna, ossia la acribia velenosa (la «rabbia [...] della critica» delle *Lettere di Polianzio*, la sua opera più “inglese” fra tutte), un nuovo «ragionevol metodo di giudicatura»¹².

Come accennavamo sopra, la stessa dislocazione delle fonti, che troviamo molto raramente amalgamate in infratesto se non sotto la forma di traduzioni e, al contrario, più frequentemente citate in nota e in esergo (con la possibilità di vederle tornare poi parallelamente nel finale del saggio, contribuendo a stabilizzare il testo nella sua perfetta struttura ad anello), conferma l'assimilazione profonda proprio del “metodo” inglese.

In primo luogo, le note a piè di pagina non si limitano a fornire al lettore dei semplici rinvii bibliografici, ma ricostruiscono le origini di un glossario critico spesso allusivo, figurato, atipico se pensato in relazione alla terminologia della retorica tradizionale e al canone con cui il pubblico italofono ha più familiarità.

Per esempio, la rima, oggetto di continue recriminazioni e fulcro tematico delle discussioni sulla metrica moderna, viene definita una «bella barbarità» sulla base delle opinioni di Dryden (che parlava di una «fair barbarity»), oppure una «gruccia che aiuta e regge il debole, al forte è d'impaccio», tanto che lo ostacola nel «salire sulle cime del Parnaso», su esempio di quanto denunciato da Smith («At best a crutch, that lifts the weak along, | Supports the feeble, but retards the strong»; «But with meaner tribe I'm forc'd to chime, | And wanting strength to rise, descend to rhyme»); o ancora la prosodia e la ritmica vengono parago-

weakness del Poem to the memory of M. Philips, «And Dryden of't in rhyme his weakness bides», esemplificata in «epiteti inutili o flosci [...] parabole bolse [...] sentenze vote», che si legge nel *Saggio sopra la rima*, cit., p. 78 e n.).

- 12** «[...] piacemi seguire quel ragionevol metodo di giudicatura inglese, che debba ognuno esser sentenziato da' suoi pari. Parrebbe mi che inglese cittadino appellar potesse per avventura da italiana sentenza; dove, condannato all'incontro nel suo proprio Parnasso, rassegnarsi conviengli pure alla legge e subirne il rigore» (FRANCESCO ALGAROTTI, *Lettere di Polianzio...*, cit., p. 279; c.vo nostro). Significativa la chiosa: un poeta inglese potrebbe facilmente ricorrere in appello ribaltando le sorti del processo poetico tentato dall'Algarotti poiché le accuse gli sono mosse da un avvocato inattendibile, collega di giudici tendenziosi, mentre ben altre conseguenze avrebbero i giudizi espressi in Inghilterra, nazione «laconi[ca]» (ivi, p. 233) e all'avanguardia.

nate a «un eco del sentimento» su esempio di quanto scritto nell'*Essay on criticism* di Pope («'Tis not enough no harshness gives offence, | The sound must seem an Echo to the sense») e le ottime traduzioni, come auspicava il conte di Roscommon (*Essay on translated verse*) a un sincero e profondo rapporto di amicizia fra poeta e poeta¹³.

Va infine ricordato che, sempre nell'ottica di mostrare/proporre al lettore un modello etico-critico, le opere inglesi sono le uniche a poter figurare in esergo ai saggi letterari, insieme alle autorità antiche. Basta scorrere rapidamente l'opera per vedere che le citazioni inglesi vengono grossomodo equiparate a quelle dai classici e possono addirittura sostituirvisi, soccorrendo o al principio della *varietas* linguistica (per cui le *Lettere di Polianzio*, di argomento filologico, dedicate a una rilettura del testo virgiliano, latino, sono introdotte da una citazione a tema-versione del Roscommon) o a “gemellaggi” di profonda sintonia intellettuale. Quest'ultimo è il caso del *Saggio sopra Orazio*. Testo a dir poco capitale (sia perché uno degli ultimi a essere scritti sia perché richiese sicuramente all'Algarotti un forte investimento sul piano non solo intellettuale, ma anche personale, umano, dacché è dedicato a quell'autore che è «il mio poeta, il mio studio e la mia delizia, e che io [...] rivolgo *manu diurna et nocturna*»¹⁴, e a cui si augurava di poter somigliare almeno «in qualche

¹³ Nell'ordine: ID., *Saggio sopra la rima*, cit., p. 96 e n. (da Dryden, *To the Earl of Roscommon on his excellent Essay on translated verse*, v. 23); ivi, p. 104 e n. (da Smith, *A poem to the memory of M. Philips*, vv. 93-94); ivi, p. 108 (da Pope, *Essay on criticism*, pt. II, v. 365); ID., *Lettere di Polianzio...*, cit., p. 278 (e vd. la nota di Algarotti, che cita il conte di Roscommon, *Essay on translated verse*, vv. 96 e 98-99). Per le fonti inglesi: JOHN DRYDEN, *Sylvae, or The second part of Poetical miscellanies*, London, Jacob Tonson, 1702, p. n.n.; ALEXANDER POPE, *An essay on criticism*, with notes of William Warburton, London, Henry Lintot, 1749, p. 52; EDMUND SMITH, *The works of Mr. Edmund Smith, late of Christ-Church*, Oxford, Bernard Lintot, 1719, p. 82; WENTWORTH DILLON, CONTE DI ROSCOMMON, *Essay on translated verse*, London, Jacob Tonson, 1684, p. 7 («And chuse an *author* as you chuse a *friend* | [...] | Your *thoughts*, your *words*, your *stiles*, your *souls* agree, | No longer his *interpreter*, but *he*»).

¹⁴ Lettera di Francesco Algarotti a N.N. (Venezia, 4 maggio 1754), in *Opere*, ed. novissima, Venezia, Carlo Palese, 1792, IX, p. 274.

Martina Romanelli

minimo lineamento»¹⁵), viene siglato nientemeno che dal Pope dell'*Essay on criticism*, con un motto diremmo cristallino, che sottolinea un'etica fraterna della lettura e dell'intuizione poetica, e cerca di coniugare la franchezza del giudizio a una più privata affinità elettiva¹⁶:

<i>Saggio sopra la necessità di scrivere nella propria lingua</i>	Latino	«Atque ego cum Graecos facerem, natus mare citra, Versiculos, vetuit me tali voce Quirinus» (Hor., <i>Sat.</i> , I, X, vv. 39-40)
<i>Saggio sopra la lingua francese</i>	Latino	«... sectantem levia nervi deficiunt animique...» (Hor., <i>Ars poet.</i> , vv. 26-27)
<i>Saggio sopra la rima</i>	Latino Inglese	«For dances, flutes, Italian songs and rhyme May keep up sinking nonsense for a time» (Duke of Buckingham, <i>Essay on poetry</i> , vv. 11-12) e «Plurima, quae invident pure apparere tibi rem» (Hor., <i>Sat.</i> , I, II, v. 100) [cfr. il finale: Hor., <i>Sat.</i> , II, I, vv. 169-170, e Pope, <i>Essay on criticism</i> , II, vv. 364-365]
<i>Saggio sopra Orazio</i>	Inglese	«A perfect judge will read each work of wit With the same spirit that its author writ» (Pope, <i>Essay on criticism</i> , II, vv. 33-34)
<i>Lettere di Polianzio ad Ermogene intorno alla traduzione dell'Eneide del Caro</i>	Inglese	«How many ages since has Virgil writ! How few are they, who understand him yet!» (Roscommon, <i>Essay on translated verse</i> , vv. 196-197)
<i>Vita di Stefano Benedetto Pallavicini</i>	Latino	«Scribebat carmina maiore cura quam ingenio» (Plin. Sec., <i>Ep.</i> , III, VII, 5)

15 ID., *Saggio sopra Orazio* (lettera a Federico II di Prussia), in *Opere*, III, cit., p. 368 (ma vd. BARTOLO ANGLANI, *L'Orazio di Francesco Algarotti*, in Francesco Algarotti, *Saggio sopra Orazio*, Osanna, Venosa, 1991, pp. 11-35).

16 Nella prima versione (*Saggio sopra la vita di Orazio*, Venezia, Stamperia feniziana, 1760) si leggeva un esergo oraziano, di senso simile («Ille velut fidis arcana sodalibus olim | Credebat libris: neque si male cesserat, inquam | Decurrens alio, neque si bene; quo fit, ut omnis | Votiva pateat veluti descripta tabella | Vita senis. Sequor hunc»; da *Sat.*, II, I, vv. 30-34).

3. Fra i «legislatori del bel parlare», in Francia¹⁷

Di segno opposto, la gestione delle fonti francesi. Ora, la Francia, nazione la cui letteratura si regge sulle norme di un'Accademia sorta «in tempo [...] che erasi fatto man bassa sulle libertà»¹⁸, è per ovvi motivi l'interlocutore verso cui un intellettuale italiano del primo Settecento è storicamente più sensibile¹⁹. Algarotti ha del resto alle spalle una serie di controversie italo-francesi (tra cui spicca la polemica Orsi-Bouhours) che agiscono continuamente sui suoi meccanismi mentali; lo stesso fanno inoltre delle iniziative concorrenziali al tutto personali e/o intraprese agli esordi del suo percorso letterario²⁰, perfettamente coerente, d'altro canto, col desiderio comune alla sua generazione e non solo di riacquistare all'Italia una posizione di rilievo progressivamente degradata col secolo precedente, nell'ambito di una cultura europea il cui baricentro si è ormai spostato verso altre latitudini. L'atteggiamento, ostile, ha dunque a propria garanzia una frequentazione e una conoscenza a dir poco capillari della pubblicistica francese.

È importante notare, per prima cosa, che la stessa politica ostativa viene adottata pressoché trasversalmente. Se questa scelta di campo ci appare comprensibile per opinioni che Algarotti apertamente non condivide (l'elogio espresso ad esempio da St. Évremond sull'uso del verso rimato nella poesia epica; la diatriba sulla sintassi “naturale” o “inversa”, a cui è

17 FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggio sopra la lingua francese*, in *Opere*, III, cit., p. 36. Per le successive osservazioni sul *Saggio sopra la rima* vd. anche le note all'edizione 2021 (Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 31-32, 42-43).

18 ID., *Saggio sopra la lingua francese*, cit., p. 59. Evidente il contrasto con la realtà inglese, in cui si riconosce «una forma di politico reggimento per cui assicurata è la libertà al cittadino, per cui è dato ad ognuno di spiegare il valor suo e non è per niente offesa la dignità dell'uomo» (lettera a Thomas Villiers, premessa al *Saggio sopra la rima*, cit., p. 68).

19 Non possiamo ripercorrere qui natura e ramificazioni della polemica italo-francese che sta alle spalle di Algarotti. Si recuperi integralmente CORRADO VIOLA, *Tradizioni letterarie a confronto: Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Fiorini, 2001.

20 Cfr. MARTINA ROMANELLI, *Il "Bellum civile" di Petronio nella traduzione (perduta) di Francesco Algarotti*, in «LEA – Lingue e Letterature di Oriente e di Occidente», 9, 2019, pp. 209-279. DOI: <https://doi.org/10.13128/lea-1824-484x-10987>.

sostanzialmente dedicato l'intero *Saggio sopra la lingua francese*²¹; tuttavia, si nota immediatamente che Algarotti prova ad accerchiare e di stringere in una morsa tutta la cultura d'oltralpe, preoccupandosi di non lasciarle alcuna via di fuga e sottraendole perfino il diritto di parola su quelle criticità (come l'eredità del Barocco, l'assimilazione a-critica e pedante della tradizione...) che sarà lui, in quanto portavoce di una classe intellettuale rinnovata, a rimproverare ai propri connazionali. Per dirlo con le parole di Ruozzi, quel suo «modo di citare [in cui] prevale l'accostamento sagace, la comparazione a un tempo insolita e persuasiva, esemplare, non pedante, caratterizzata da sottile ed elegante arguzia»²², è l'arma prediletta dell'Algarotti polemist, attratto da particolari strategie di controffensiva culturale, spesso meno limpide di quanto ci si aspetterebbe.

3.1 Disorientare

Iniziamo osservando fonti apparentemente neutre, che non hanno un rilievo critico accentuato ma, al massimo, sono fonti-filtro, serbatoi da cui ricavare notizie bibliografiche o storiche, pagine d'antologia.

Caso esemplare, quello del *Théâtre des Grecs* (1730) dell'abate Pierre Brumoy, citato nel *Saggio sopra la rima*. Nei due volumi del *Théâtre*, l'abate riporta un'antologia delle versioni francesi dai tragici greci, citando, tra gli altri, autori più che celebri, e ordinariamente apprezzati anche da Algarotti, come Corneille e Racine. Nel *Saggio sopra la rima*, che pure attinge a piene mani al lavoro dell'abate (e i mss. preparatori confermano che Algarotti ha compulsato con un certo entusiasmo e un interesse realmente positivo i due volumi), la vocazione puramente informativa della fonte viene tradita: anzi, è piegata a uno dei passaggi più concitati della requisitoria, quello in cui si stanno illustrando con aperta *vis pole-*

21 Vd. MARIO PUPPO, *Appunti sul problema della costruzione della frase nel Settecento*, in *Critica e linguistica nel Settecento*, Verona, Fiorini, 1975, pp. 135-140; TINA MATARRESE, *Il Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 53-60, 119-125, 128-133 e 136-138 (e fonti).

22 GINO RUOZZI, *Forme in prosa di Francesco Algarotti*, in *Quasi scherzando. Percorsi nel Settecento letterario da Algarotti a Casanova*, Roma, Carocci, 2012, p. 34.

mica tutte le «sconciature»²³ imposte al testo dall'uso pedissequo della metrica tradizionale, fondata sulle forme chiuse e dunque sull'uso della rima – istituzionalizzata tra i più moderni proprio dai francesi.

Il gran Cornelio recando in francese quel forte passo della *Medea* di Seneca,

Jas. *Obiicere crimen quod potes tandem mihi?*

Med. *Quodcumque feci.*

lo disforma anch'egli traducendolo con i seguenti versi:

Med. *Oui je te le reproche et de plus [...]*

Jas. [...] *quels forfaits?*

Med. *La trahison, le meurtre et tous ceux que j'ai faits.*

Né più felicemente l'esatto Racine tradusse da Euripide quel tragicissimo luogo della *Fedra*:

Φα. Ὅς τις πόθ' οὗτος ἐσθ' ὁ τῆς Ἀμαζόνας;

Τρ. Ἰππόλυτον αὐδᾶς; Φ. σοῦ τᾶδ', οὐκ ἐμοῦ κλύεις.

Phedr. [...] *Tu connois le fils de l'amazone,*

Ce prince si longtems par moi-même opprimé.

Oen. *Hyppolite, grands dieux!*

Phedr. [...] *C'est toi qui l'a nommé*²⁴.

Una volta che si tenta di ricostruire la storia bibliografica del passo, tratto di peso dal *Théâtre*, si scopre infatti che nelle accuse mosse al Corneille che ha «disformato» Seneca e all'«esatto Racine» che ha fatto lo stesso con Euripide, di loro e di Brumoy non resta alcuna traccia: tutto è letteralmente assorbito da suggestioni diverse, inquinato dai ritorni ossessivi di altre memorie letterarie. Per esempio, nella critica all'«esatto Racine», indebito imitatore/traduttore di Euripide, «esat-

²³ FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggio sopra la rima*, cit., p. 83.

²⁴ Ivi, p. 85.

to» non è un calco dal Brumoy (che di fatto neanche viene nominato a testo)²⁵, ma è una staffilata diretta all'interlocutore/nemico *in absentia* dell'operetta, ossia quel Jean Bouhier, presidente dell'Académie Française, che Algarotti aveva attaccato in alcuni progetti editoriali, poi semidistrutti, agli inizi della sua carriera di scrittore (vd. n. 20), e che con toni anche piuttosto ungulati e corrosivi aveva difeso i «rimeurs les plus exacts, tels que Racine», a discapito di coloro che sceglievano di comporre in sciolti, ossia, italiani e inglesi:

Autre chose est, je l'avoue, des vers non rimez des italiens et des anglois. Ce sont les inventeurs de la nouvelle poésie qu'on veut mettre en règne parmi nous. Mais y prennent-ils autant de plaisir, qu'aux vers rimez? C'est à eux à en juger²⁶.

3.2 Assecondare

Metodo simile è quello adottato per fonti apparentemente complici, utili cioè a esaltare segnali di autocensura da parte degli stessi francesi. Pensiamo in particolare alle ricche citazioni dall'amico Voltaire (il «sovrano artefice»)²⁷ e dal «dotto Fenelono»²⁸ nel *Saggio sopra la lingua*

25 Che Brumoy sia la fonte – in certi casi suppletiva dell'originale o pressoché paritaria – lo si evince dalle carte preparatorie e, al di là di un controllo letterale sulle pubblicazioni del tempo, anche dalla menzione diretta dell'abate nel *Saggio sopra l'opera in musica*, ove Algarotti dichiara di aver «seguito Racine» e di essersi «servito [...] delle sue parole medesime; e dove Euripide, della traduzione di Brumoy; ben sicuro che il poeta greco non si poteva meglio esprimere in francese» per la stesura dell'*Iphigénie en Aulide*, in calce al *Saggio* (ID., *Saggio sopra l'opera in musica*, in *Opere*, cit., II [1764], p. 326).

26 JEAN BOUHIER, *Préface*, in *Poème de Pétrone sur la Guerre Civile entre César et Pompée, avec deux Epitres d'Ovide. Le tout traduit en vers françois avec des remarques et des conjectures sur le poème intitulé Pervigilium Veneris*, Amsterdam, Changuoin, 1737, p. XII. Per la polemica con Bouhier, vd. nota 19.

27 FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggio sopra la rima*, cit., p. 72.

28 *Ibidem*.

francese e nel *Saggio sopra la rima*²⁹ – ne daremo notizia d'insieme, non potendo fare una lettura *mot par mot* soprattutto del primo, che rimane istruttivo soltanto nel suo complesso.

Sicuramente, il caso-Fénelon, endoscheletro dell'intero *Saggio sopra la lingua francese*, è il più limpido fra i due. La complicità che Algarotti trova nelle sue ipotesi di riforma (affidate alla *Lettre à l'Académie française*, principalmente artt. v-vii, in cui spicca il concetto della parola poetica – negata ai francesi – come *parole animée*) ha nei fatti gioco facile, perché lega la requisitoria contro la pretesa supremazia del francese (paratattico e semanticamente depotenziato)³⁰ a una figura *désalignée*, implicitamente già anti-sistemica e anti-gallica, non solo perché bandita dalla corte di Luigi XIV (e sappiamo che la corruzione del costume politico e del gusto vanno di pari passo; vd. *supra*), ma perché stilisticamente isolata e inimitata (il *Télémaque* per cui era stata coniata, con un fiorire di pubblicazioni anche entusiastiche, la fondamentale categoria della *poésie en prose*, rimase caso a sé).

Già con Voltaire il discorso assume forse quell'ambiguità che vedremo, coi suoi chiaroscuri, nei casi più articolati. Questo accade perché Algarotti si scontra con una sorta di strabismo ideologico che coinvolge i *philosophes*. Quel Voltaire, amico di vecchia data e quasi fraterno, intento a lamentare la differenza con l'italiano, quindi la difficoltà di scrivere poesia servendosi di una lingua prosastica, in cui niente «peu[t] produire une harmonie sensible [...] pour distinguer la prose d'avec la versification» (*Discours sur la tragédie*) e in cui l'invenzione deve «marcher comme notre prose dans l'ordre précis de nos idées», rinunciando alla suggestione delle figure di costruzione, nel rispetto del «génie de notre langue [qui] est la clarté et l'élégance» (*Préface all'Edipe*), è lo stesso Voltaire che tutto sommato non disconosce *clarté* e *élégance* come categorie del

29 Pressoché assenti le fonti francesi nel *Saggio sopra la necessità di scrivere nella propria lingua*, che ha una trazione latino-centrica.

30 Nei fatti (lo notava anche l'apprezzatissimo D'Alembert) il potenziamento del francese ha un'origine quantitativa (incremento dei lemmi) e non sostanziale (sfumature del *sèma*).

gusto quasi assolute, connaturate a quella cultura francese che è, a differenza della italiana, l'interprete della modernità e dove, se *clarté* ha una valenza principalmente nosologica³¹, *élégance* ha una sicura accezione estetica di taglio positivo, ben diversa, si direbbe, dalla forza *barbare* e *sauvage* di cui scrive Diderot (che non viene ricordato, sebbene *De la poésie dramatique* sia del 1758, coevo ad altre fonti riprese per l'aggiornamento della terza stampa del *Saggio sopra la rima*). C'è una sorta di *malaise* – complice la vicinanza affettiva – che porta Algarotti a glissare sull'attrito teorico con l'amico, preferendo riempire il vuoto dialettico (mai una reprimenda, nei fatti) con tattiche equivoche, come l'immedesimazione discreta in altri scrittori e polemisti che con Voltaire entrarono in conflitto diretto. È il caso, se restiamo sul *Saggio* – e sulla definizione del concetto di poesia, nientemeno – della polemica animata da Scipione Maffei, impegnato a difendere, nel 1745, la sua *Merope* da una inopportuna traduzione in rima fattane da Voltaire: caso espressamente citato con favore da Algarotti, proprio in chiusura del *Saggio*, in una posizione strutturalmente e speculativamente privilegiata, a significare sia il messaggio più profondo del suo impegno teorico sia un progresso dialettico ormai emancipato dall'egemonia francese.

3.3 Riadattare

Sia il binomio Bouhier/Brumoy sia il caso Voltaire denunciano un problema non trascurabile sull'uso delle fonti francesi. Non perché Algarotti le adulteri (sarebbe un'accusa ingiusta, considerato che è un lettore corretto), ma perché a prevalere su scelta e taglio delle fonti è la sua missione di teorico – non senza zone d'ombra, è vero. Restiamo sul *Saggio sopra la rima*, con un passo in cui si descrivono le qualità poetiche della lingua italiana, assicurate dalla sua musicalità («sonorità», «prosodia non muta ma espressa»), dalla sua sintassi articolata e ricca

31 Per Algarotti vale una sorta di *mélange* scientifico-letterario, a patto che si anticipi la categoria della *chiarezza* in senso leopardiano (ne abbiamo parlato altrove).

di figure di costruzione («libertà di sintassi») e un genio della lingua essenzialmente evocativo (il potenziale connotativo della lingua, gli «ardiri», il «dizionario tutto poetico»).

A così fatta necessità non va già sottoposta la lingua italiana, figliuola primogenita della latina e congiunta di qualche affinità con la greca. In essa lingua varia sonorità di parole, una prosodia non muta ma espressa e libertà di sintassi non picciola; essa riceve volentieri le figure grammaticali, è ricca di vocaboli e di maniere, non manca di ardiri, ha un dizionario tutto poetico.

La forza suasoria del passo (sintassi, terminologia, *dispositio*), si ricava con un attento lavoro di cesello, dopo aver opportunamente de-strutturato, riadattato e ribaltato di segno sia le lunghe note a piè di pagina (dalla *Lettre sur la musique française* di Rousseau e dai *Mélanges de littérature* di D'Alembert) sia lacerti variamente sparsi nei paragrafi e nelle note precedenti del testo e inizialmente associati, sebbene senza calchi insistiti, alla descrizione (*tranchante*) del diretto concorrente: la lingua francese.

In primo luogo, Algarotti si appropria, traducendo, delle fonti francesi che avallano le sue posizioni (dimostrare quanto superfluo sia, per i poeti italiani, il supporto eufonico della scrittura in rima). Il segmento «In essa lingua varia sonorità di parole, una prosodia non muta ma espressa», ricalca, certo, il Rousseau che parla dell'italiano come di una lingua «douce, sonore, harmonieuse et accentuée plus qu'aucune autre» e il D'Alembert che nota quanto la lingua italiana sia «riche [...] en excellente musique vocale», ma riprende a contrario anche tasselli utilizzati, nel paragrafo appena precedente (e con una polemica traduzione-parodia), per descrivere le *défaillances* della lingua francese, che è lingua di «poca armonia, [...] troppa regolarità, [con] un andamento sempre uniforme e altri simili difetti». Trattasi, come poi dichiarato dalle stesse note a piè di pagina, dell'abate Prévost (fonte sempre antitetica, stando ai mss.), che sulla rivista *Le pour et le contre* descrive «[l]a cadence du vers françois [qui] est peu sensible par le grand nombre de nos e muets»; lo storico antagonista Bouhier, che nella *Préface* al *Recueil de traductions en vers françois* sottolinea che «[chez les Grecs et les Latins] la prononciation [était] chargée d'accens plus marquez»; ancora

Voltaire, che nel *Discours sur la tragédie à Mylord Bolingbroke* lamentava l'assenza di «une harmonie sensible».

Lo stesso procedimento viene poi adottato anche per il segmento sulla «libertà di sintassi non picciola» e sulle molte «figure grammaticali» (principalmente: anastrofe, *enjambement*), per cui Algarotti poteva richiamarsi *toto corpore* al *Saggio sopra la lingua francese* e alle sue fonti (Fénelon soprattutto, che vi è onnipresente), quindi alle posizioni autocritiche di Voltaire e di D'Alembert – mutuando, dal primo, la mancanza di «libertéz», e, dal secondo, il ritratto di una lingua francese «sévère [...] dans ses lois [...] uniforme dans sa construction [...] gênée dans sa marche».

Quando tuttavia il discorso tocca un elemento delicato come il «dizionario tutto poetico» dell'italiano, ossia proprio quella «ricc[hezza] di vocaboli e di maniere [...] di arditi» che gli permettono di elevarsi a unico idioma adatto alla poesia, i meccanismi dialettici di Algarotti si fanno più complessi. Algarotti, è vero, attinge ancora una volta a D'Alembert: il francese è «aussi difficile à manier [...] aussi ingra[t], aussi traînan[t]»; e l'italiano «vari[é]», «flexible» «susceptible des formes différentes qu'on veut lui donner», tanto da spiccare in fatto di traduzioni (massimo esempio di potenziale semantico-suggestivo). Eppure, il sistema regge anche grazie a un energico intervento di censura preventiva operato sull'altra autorità francofona, Rousseau. Se infatti si ricolloca il frammento rousseauiano nella sua sede originale, si vede che Algarotti lo ha tacitamente decontestualizzato o, meglio, neutralizzato, per prevenire il rischio di cadere in contraddizione, in una fallacia dialettica e bibliografica che lo avrebbe poi costretto a ritrattare sulla funzione positiva attribuita al ginevrino. Se Rousseau elogiava infatti l'intrinseca armonia e la musicalità della lingua italiana, tratto concorrenziale rispetto all'elemento-rima, dare integralmente credito alla *Lettre* poteva rivelarsi controproducente, visto che nel complesso è proprio alla musicalità dell'italiano (e a quella soltanto), in astratto, che Rousseau ascrive il suo “mordente” poetico:

Or s'il y a en Europe une langue propre à la musique, c'est certainement l'italienne; car cette langue est douce, sonore, harmonieuse, et accentuée plus

qu'aucune autre [...] [da qui, Algarotti omette:] l'avantage de la langue italienne est manifeste sur ce point: car il faut remarquer que *ce qui rend une langue harmonieuse et véritablement pictoresque*³² *dépend moins de la force réelle de ses termes que de la distance qu'il y a du doux au fort entre les sons qu'elle employe* [...]³³.

Niente di più rischioso, appunto, per una lingua che per Algarotti poteva invece dirsi poetica proprio grazie alla stratificazione storica, semantica, del proprio dizionario, e a differenza di un francese impoverito dalla modernizzazione imposta dall'Académie, che

[...] si mise a purgarla di moltissime voci e maniere di dire, o come troppo ardite, o come rancide, o come malgraziose o di tristo suono. Di moltissimi diminutivi e superlativi la spogliò, di parecchi addiettivi che esprimevano la qualità delle cose, di alcuni relativi che non poco facevano alla chiarezza. La volle meno contorta, nella locuzione più piana ed agevole che non era dianzi, di un andamento sempre eguale, talmente che nel periodo la collocazione delle varie particelle della orazione fosse sempre la istessa, e la venne assoggettando alle regole più severe ed inesorabili della sintassi; e fu chi disse che l'Accademia dando a' francesi la grammatica, avea loro levato la poesia e la rettorica³⁴.

4. L'Italia, o il «paese delle antichità»³⁵

Passando infine agli autori italiani, la tecnica di costruzione rischia quasi di apparire sfuggente. Algarotti include nei saggi letterari una quantità notevole di riferimenti colti, ma li orienta quasi esclusivamente verso testi poetici (Dante, Petrarca, Ariosto, Chiabrera, Rolli...). La presenza di pagine teoriche o storiografiche (o la rilettura dei suddetti autori in questo senso) è, nei fatti, piuttosto ridotta, soprattutto se confrontata con

³² Poetica, capace di evocare immagini e idee suggestive. Su *pictoresque* vd. il *Dictionnaire européen des Lumières*, a cura di Michel Delon, Paris, PUF, 2007.

³³ JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Lettre sur la musique française*, s.e., 1753, p. n.n. (c.v.o nostro).

³⁴ FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggio sopra la lingua francese*, cit., pp. 45-46.

³⁵ Lettera a Lord Harvey (20 settembre 1739), in ID., *Lettere varie*, cit., p. 217.

la fruizione “tecnica” riservata ai contesti culturali stranieri: leggendo, è vero che si percepisce la lezione sotterranea di un Muratori o di un Gravina, soprattutto se si pensa alla persistenza di particolari tracce semantiche (è il caso dell'*energia* muratoriana, per fare un esempio, o di certe metafore fisico-optometriche che si possono ricondurre ad Anton Maria Salvini); purtroppo, i nomi a cui Algarotti riconosce a tutti gli effetti la dignità di interlocutori critici, e non di fonti documentarie e incolore, sono davvero pochi (appunto Gravina e, a tratti, il Salvini)³⁶.

Da un lato, questo potrebbe farci pensare che la letteratura in lingua venga considerata di evidente prestigio, superiore alle altre correnti europee, esemplare, capace di illustrare se stessa e le forme del bello scrivere senza la necessità di ricorrere, tratto per tratto, alla precettistica. Dall'altro, soprattutto se si considera che Algarotti scrive, certo, per riscattare la tradizione nazionale di fronte ai suoi detrattori, ma anche per favorirne una riforma complessiva, è probabile che l'attutimento della bibliografia critica in lingua sia dovuto al ruolo che ritaglia per se stesso nel dibattito sul moderno: lo scontro generazionale è, sebbene in una forma polemica non chiassosa come per altri contemporanei, molto insistito, sia verso progenitori sconosciuti – i petrarchisti, i poeti barocchi o marinisti – sia verso gli stessi maestri o i compagni di strada (come Stefano Benedetto Pallavicini, simbolo di un esperimento mancato, di una generazione di scrittori che non è riuscita a imporre, né a se stessa né agli altri un effettivo cambio di passo nelle consuetudini estetiche e compositive nonostante continue e apparentemente determinate sperimentazioni)³⁷.

Intendiamoci: non è raro che Algarotti concordi o entri in polemica più o meno dichiarata con i teorici e gli storiografi conterranei. In testi più remoti, come le *Lettere di Polianzio*, ci sono certamente casi più espliciti (pensiamo ai tributi a personalità come Muratori o Zeno e,

36 Vd. MARTINA ROMANELLI, *Tra Aristarco e Galileo...*, cit., p. n.n. Esempio opposto Crescimbeni, autore dei volumi sulla *Volgar poesia*, trattato alla stregua di una fonte-repertorio.

37 Vd. FRANCESCO ALGAROTTI, *Vita di Stefano Benedetto Pallavicini*, in *Opere*, cit., VIII [1765], pp. 5-19 (e, al momento, la nostra tesi di dottorato).

al contrario, alle censure su figure come Crescimbeni); ma il rapporto tende comunque a presentarsi sotto una forma latente. Pensiamo a Gravina o a Quadrio: autori, entrambi, piuttosto importanti per la costruzione del discorso metrologico e storiografico, in Algarotti, sebbene con esiti e fenomenologie opposte (Gravina è frequentissimamente citato, il nome di Quadrio latita e si rinviene solo negli appunti autografi). Gravina, ad esempio, è uno dei *magistri* con cui Algarotti vive un rapporto di tipo ambivalente proprio sul piano critico: è un autore che gli risulta in certi casi (come per la valutazione sull'opportunità di abolire del tutto la scrittura in rima) troppo drastico, troppo appesantito dalla «nausea»³⁸ verso le forme chiuse; allo stesso tempo tuttavia è un autore che viene salutato addirittura come il Galileo «[d]elle lettere umane» (nella *Vita di Stefano Benedetto Pallavicini*)³⁹, insomma un paladino del nuovo corso primo-settecentesco, un antidoto all'Arcadia tradizionalista e conservatrice di Crescimbeni e una valida alternativa a posizioni ideologiche ed estetiche che sente di non condividere – come, appunto, quelle di Francesco Saverio Quadrio, che vengono letteralmente demolite, polverizzate, punto per punto, nel *Saggio sopra la rima* e proprio in difesa di Gravina⁴⁰.

Il fatto è che probabilmente Algarotti si pensa come erede ideale di una tradizione di lettori, a un'altezza cronologica che ritiene abbastanza matura per poter compiere un salto di qualità. È lui, «volontario» nella «milizia» regolare dei critici di professione (per come dichiara

38 GIAN VINCENZO GRAVINA, *Della ragion poetica*, in *Della ragion poetica libri due e Della tragedia libro uno*, 2 voll., Venezia, Angiolo Geremia in Campo di S. Salvatore all'insegna della Minerva, 1731, I, p. 189.

39 FRANCESCO ALGAROTTI, *Vita di Stefano Benedetto Pallavicini*, cit., p. 7.

40 Se Quadrio sostiene che l'uso della rima era già condiviso con una certa consapevolezza estetica presso gli antichi, in *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, 4 voll., Bologna, Ferdinando Pisarri, 1739, I, p. 726 (dicendosi contrario a Gravina sulla distinzione fra prosa e poesia dovuta a «quella grossolana, violenta e stomachevole [concordanza] delle desinenze simili» a partire dal periodo barbarico-medioevale: vd. la p. 72 dell'ed. cit. della *Ragion poetica*). Ma cfr. FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggio sopra la rima* (ed. 2021), cit. pp. 33n. e 48-55.

nelle *Lettere di Polianzio*)⁴¹ a farsi garante di una avvenuta elaborazione critica, obiettiva, delle fonti, che possono continuare ad agire sullo sfondo dei suoi testi senza tuttavia ingombrarlo troppo nel dialogo che sarà lui, in prima persona, a portare avanti con gli interlocutori stranieri e con le nuove generazioni. Un progetto che, naturalmente, non poteva prescindere da nuovi valori: gusto, capacità di giudizio, competenza, principio di verità, buonsenso, lealtà, ossia «cortesia nelle cose di lettere»⁴² fraterna e spirituale. Come, appunto, poteva insegnargli «quel grandissimo ingegno della nostra età, Alessandro Pope»⁴³:

'Tis not enough, *taste, judgment, learning*, join;
In all you speak, let *truth and candour* shine:
That not alone what to your *sense* is due,
All may allow; but seek your *friendship* too⁴⁴.

Riassunto Scrivendo di letteratura (traduzioni, metrica, stilistica...), alla scelta di autori e testi appartenenti a latitudini diverse Francesco Algarotti associa un preciso programma ideologico e un altrettanto netto giudizio sullo spirito nazionale dei contemporanei. Un riordino geografico delle fonti, insomma, che si articola e trasfigura tra sodalizi, punte polemiche e, non ultime, ambiguità sfuggenti.

Abstract Writing about literature (translations, metrics, stylistics...), Francesco Algarotti associates the choice of authors and texts belonging to different latitudes with a precise ideological program and an equally clear judgment on the national spirit of his contemporaries. In short, a geographical reorganization of his sources, which is articulated and transfigured between partnerships, polemics and, last but not least, elusive ambiguities.

⁴¹ ID., *Lettere di Polianzio...*, cit., p. 294.

⁴² Ivi, p. 268.

⁴³ ID., *Vita di Stefano Benedetto Pallavicini*, cit., p. 13.

⁴⁴ ALEXANDER POPE, *An essay on criticism*, pt. III, vv. 562-565 (p. 52 dell'ed. cit.); c.vo nostro.

«Diligenza»¹ ed «esattezza»² della correzione. La punteggiatura nell'evoluzione e nella trasmissione dei testi leopardiani a partire dall'*Epistolario*

Morena Rosato

[...] mi fa tener quasi per inutile quella sudatissima e minutissima perfezione nello scrivere alla quale io soleva riguardare, senza la quale non mi curo di comporre e la quale veggo apertissimamente che da niuno, fuorché da due o tre persone in tutto, sarebbe mai sentita né goduta³.

Introduzione

L'*Epistolario* leopardiano da sempre costituisce una fonte inesauribile alla quale attingere per approfondire tematiche che riguardano Leopardi, e si è rivelato una delle vie preferenziali per comprendere aspetti notevoli dello sviluppo del pensiero dell'autore nelle diverse fasi di produzione delle opere.

Proprio dalla lettura del carteggio con i principali editori leopardiani, Antonio Fortunato Stella e Pietro Brighenti, trae spunto il presente contributo con il quale si vuole mettere in luce la figura di Leopardi in quanto editore di sé stesso.

- 1 Lettera di Giacomo Leopardi ad Antonio Fortunato Stella, 7 aprile 1826 (GIACOMO LEOPARDI, *Epistolario*, in *Leopardi, Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di Lucio Felici ed Emanuele Trevi, Roma, Newton Compton, 2019, p. 1314).
- 2 Lettera di Giacomo Leopardi a Pietro Brighenti, 4 febbraio 1820, *ivi*, p. 1194.
- 3 Lettera a Pietro Giordani, 4 agosto 1823, *ivi*, p. 1254.

Attraverso le parole che l'autore rivolge ai propri editori è stato possibile infatti ricostruire le fasi che caratterizzano il delicato processo di correzione e revisione di un'opera fino alla sua pubblicazione. Le chiare raccomandazioni, gli accurati suggerimenti e le preziose annotazioni dell'autore ai propri editori permettono di delineare un *modus operandi* improntato alla diligenza e all'esattezza. L'estrema meticolosità dell'autore sembrerebbe una conseguenza della trascuratezza e della superficialità che, spesso, caratterizzavano il modo di procedere di molte tipografie dell'epoca e a cui l'autore vuole sottrarre la sorte delle proprie opere.

La lente di ingrandimento attraverso la quale si osserverà e, successivamente, si descriverà il processo di revisione è la punteggiatura⁴ poiché è emersa un'attenzione particolare dell'autore nei confronti di questo complesso sistema linguistico, molto spesso ignorato dai copisti e dai tipografi. L'interpunzione⁵ si rivela un elemento cruciale nel processo di correzione delle opere, da cui dipendono sovente la comprensione, la leggibilità e la bellezza stilistica.

Colpisce inoltre l'importanza che Leopardi attribuisce alla punteggiatura e si osservano usi interpuntivi estremamente nuovi e originali nelle due maggiori opere: i *Canti*⁶ e le *Operette morali*⁷.

- 4 Uno studio sulla punteggiatura in Leopardi quale «esemplificazione della dinamica tra adesione alla norma e usi nel primo Ottocento» si trova in LUISA AMENTA e MORENA ROSATO, "Spesse volta una virgola ben messa, dà luce a tutto un periodo": la punteggiatura in Leopardi tra tradizione e innovazione, in *Capitoli di storia della punteggiatura italiana*, a cura di Angela Ferrari, Letizia Lala, Filippo Pecorari, Roska Stojmenova Weber, Alessandria, Edizioni dell'orso, 2020, pp. 403-423.
- 5 Fabio Magro dedica uno studio dettagliato alla punteggiatura nell'epistolario in *L'Epistolario di Giacomo Leopardi. Lingua e stile*, Fabio Magro, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2012.
- 6 Per i *Canti* si fa riferimento all'edizione di EMILIO PERUZZI con la riproduzione degli autografi, Milano, Rizzoli, 1981.
- 7 Per le *Operette morali* si fa riferimento all'edizione di FRANCESCO MORONCINI, con la riproduzione degli autografi, Bologna, Licinio Cappelli, 1928.

1. L'origine dell'interesse per la punteggiatura: «Zibaldone» e «Disegni letterari»

La meticolosità e la puntigliosità di Leopardi intorno alla lingua sono ormai ampiamente note⁸ e ne sono testimonianza tutte le opere dell'autore che si distinguono per precisione e accuratezza formale, ma non ci si sofferma mai abbastanza sul ruolo che riveste la punteggiatura in quella continua tensione verso il raggiungimento della perfezione, formale e stilistica.

L'interesse per l'interpunzione compare a partire dal 1821 circa nello *Zibaldone* dove numerosi sono i riferimenti all'etimologia della parola punteggiatura e al suo sviluppo nel tempo.

Nel 1825 emerge chiaramente la volontà dell'autore di comporre un'opera interamente dedicata alla trattazione della punteggiatura quando nell'elenco nono dei *Disegni letterari*, insieme ad opere di carattere filosofico, letterario, linguistico e storico, troviamo il titolo *Trattatello della punteggiatura*⁹. Purtroppo non vi è alcuna traccia di questa operetta linguistica, mai realizzata, non si sa se per le precarie condizioni di salute o per la mancanza di tempo, data l'ambizione di portare avanti troppi progetti per i quali non sarebbero bastate «quattro vite»¹⁰. Resta comunque significativo l'intento di voler incentrare un'o-

8 Per approfondimenti si rimanda agli studi di Ottavio Besomi (GIACOMO LEOPARDI, *Operette morali*, edizione critica a cura di Ottavio Besomi, Mondadori, Milano, 1979); CLARA BORRELLI, *L'interpunzione leopardiana. Note interpretative in Leopardi poeta e pensatore/dichter und denker*, a cura di Sebastian Neumeister e Sirri Raffaele, Napoli, Guida Editore, 1996, pp. 297-318; FABIO MAGRO, *L'epistolario di Giacomo Leopardi*, cit.; Angela Ferrari in *Capitoli di storia della punteggiatura italiana*, a cura di Angela Ferrari, Letizia Lala, Filippo Pecorari, Roska Stojmenova Weber, Alessandria, Edizioni dell'orso, 2020, pp. 45-59. L. Amenta-M. Rosato, in *Capitoli di storia della punteggiatura italiana*, cit., 2020, pp.403-423.

9 GIACOMO LEOPARDI, *Disegni letterari*, Elenco IX, 1825, in *Tutte le poesie e tutte le prose*, cit. p. 1111.

10 «Leggo e scrivo e fo tanti disegni, che a voler colorire e terminare quei soli che ho, non solamente schizzati, ma delineati, fo conto che non mi basterebbero quattro vite» (lettera a Pietro Giordani, 5 gennaio 1821; in ID., *Epistolario*, cit., p. 1211).

pera esclusivamente sulla punteggiatura, scelta inusuale per il periodo storico di riferimento.

Fino a quel momento, infatti, l'interpunzione continuava a essere relegata all'ambito dell'ortografia ed era considerata elemento marginale e secondario da grammatici, trattatisti, correttori e tipografi. Da questa trascuratezza nasce, probabilmente, la volontà dell'autore di richiamare all'attenzione le enormi potenzialità dei segni interpuntivi, a partire dalla piccola virgola.

Sicuramente l'autore aveva ben presente il *Trattato dell'ortografia italiana*¹¹ del padre gesuita Daniello Bartoli, di cui parla spesso nelle sue opere, definendolo «uomo che fra tutti del suo tempo, e fors'anche di tutti i tempi, fu quello che e per teoria e scienza e per pratica, meglio e più profondamente e pienamente conobbe la nostra lingua»¹². Nello *Zibaldone*¹³ rimanda alla lettura della prefazione del *Trattato* di Bartoli, all'interno del quale troviamo un intero capitolo dedicato alla punteggiatura, corredato da una lucida argomentazione sulla «cagione e necessità dell'appuntare»¹⁴ e dalla descrizione dei segni interpuntivi considerati basilari: punto, punto e virgola, due punti e virgola.

Tuttavia, proprio grazie allo scambio epistolare è possibile ricostruire il modo in cui Leopardi interviene nel delicatissimo processo di elaborazione del testo attraverso le raccomandazioni agli editori e le correzioni¹⁵ interpuntive.

11 Nel presente contributo si fa riferimento all'edizione del *Trattato dell'ortografia italiana* del padre Daniello Bartoli della Compagnia di Gesù, Napoli, Uffizio de' libri ascetici e predicabili, Strada Guantai nuovi, 1856.

12 *Zibaldone* 3630 (8 ottobre 1823). Si cita dallo *Zibaldone* nell'edizione integrale diretta da Lucio Felici, premessa di Emanuele Trevi, Roma, Newton Compton, 2019.

13 *Ibidem*.

14 Il XVI capitolo del *Trattato* di Daniello Bartoli è intitolato *Dell'appuntare* e come sottotitolo del paragrafo troviamo *Cagione e necessità dell'appuntare*. Si veda DANIELO BARTOLI, *Trattato dell'ortografia italiana*, cit.

15 Una prima analisi delle correzioni interpuntive fatte da Leopardi si trova nel *Discorso proemiale dei Canti*, vedi l'edizione a cura di Francesco Moroncini, Bologna, Licinio Cappelli, 1927.

2. Il carteggio con gli editori e il ruolo della punteggiatura nella revisione testuale

Per una mia curiosità vorrei sapere chi sia quel letterato che scrivendo al Capurro lodò il cambiare la puntatura del Guicciardini. Anche a me pare una buona impresa, e stimo che quasi tutti i cinquecentisti avrebbero bisogno di questo ufficio, e senza grave difficoltà e nessuna alterazione del testo, laddove ora non paiono leggibili alla più parte, diverrebbero facili a chicchessia. L'arte di rompere il discorso, senza però slegarlo, come fanno i francesi, conviene impararla dai greci e dai trecentisti, ma i cinquecentisti non pensarono che si trovasse, né che volendo esser letti, bisognasse adoperarla. E i latini in questo benché più discreti e avveduti (che alla fine erano altri uomini) tuttavia non hanno gran lode, ma s'è rimediato facilmente coll'interpunzione, come si dovrebbe fare ne' cinquecentisti. Io per me, sapendo che la chiarezza è il primo debito dello scrittore, non ho mai lodata l'avarizia de' segni, e vedo che spesse volte una sola virgola ben messa, dà luce a tutt'un periodo. Oltre che il tedio e la stanchezza del povero lettore che si sfiata a ogni pagina, quando anche non penasse a capire, nuoce ai più begli effetti di qualunque scrittura¹⁶.

Prima di analizzare il carteggio con gli editori, è indispensabile richiamare i punti chiave della lettera inviata da Leopardi a Pietro Giordani nel maggio del 1820, da cui si può evincere la concezione leopardiana riguardo la scrittura in generale e la punteggiatura in particolare.

La chiarezza appare l'obiettivo principale di ciascuno scrittore; essa si può raggiungere grazie ad un uso corretto della punteggiatura, che contribuisce a rendere i testi comprensibili e leggibili a chiunque. Spostare anche una sola virgola, talvolta, può conferire «luce» a tutto un periodo: la scelta del termine «luce» sta a indicare la luminosità, nel senso di chiarezza e comprensibilità, che un singolo segno interpuntivo riesce a conferire a un testo inizialmente incomprensibile.

¹⁶ Lettera a Pietro Giordani del 12 maggio 1820 (in GIACOMO LEOPARDI, *Epistolario*, cit., p. 1200).

Ai fini della chiarezza, Leopardi afferma di non aver «mai lodata l'avarizia de' segni»¹⁷; difatti li inserisce, laddove occorrono, in modo accorto, per evitare la fatica al lettore che avrebbe difficoltà a capire un testo puntato in maniera scorretta, con il rischio di nuocere anche «ai più begli effetti di qualunque scrittura»¹⁸.

La lettera sopra riportata mostra un pensiero ampiamente presente in Leopardi sul Cinquecento, secolo lodato dal punto di vista linguistico e letterario, eccetto per un unico difetto che riguarda proprio la punteggiatura. Secondo l'autore, la punteggiatura dei cinquecentisti andrebbe totalmente rivista poiché la maggior parte dei testi risulta incomprensibile a causa di un uso interpuntivo inconsapevole. Infatti, sulla scia di altri autori e studiosi coevi, anche Leopardi pensa che i testi dei cinquecentisti sarebbero maggiormente comprensibili se fossero punteggiati in maniera diversa, ritenendo «che quasi tutti i cinquecentisti avrebbero bisogno di questo uffizio, e senza grave difficoltà e nessuna alterazione del testo, laddove ora non paiono leggibili alla più parte, diverrebbero facili a chicchessia»¹⁹. Questa tematica è largamente presente anche nello *Zibaldone*, dove spesso viene fatto un confronto tra la punteggiatura dei greci e dei trecentisti da un lato, quale esempio e modello da seguire, e quella dei latini e dei cinquecentisti dall'altro.

Nel presente contributo sembra opportuno concentrarsi principalmente sull'*Epistolario* per il rilievo accordato all'interpunzione nella delicatissima fase di correzione e revisione delle opere.

Le lettere analizzate sono principalmente indirizzate all'editore Antonio Fortunato Stella, con il quale vi fu una lunghissima corrispondenza che va dal 1816 al 1831, e all'editore Pietro Brighenti, con il quale lo scambio va dal 1818 al 1832. In merito alle lettere, si potrebbe ricavare una sorta di schema fisso che consiste nell'apertura, nella parte centrale, costituita dalle raccomandazioni e dalle conseguenti richieste, e nella conclusione.

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem.*

La punteggiatura nell'evoluzione e nella trasmissione dei testi leopardiani

Le missive si aprono con una sorta di *captatio benevolentiae*, tipica dell'autore, il quale esordisce rivolgendosi ai propri editori con espressioni quali «amatissimo signore», «stimatissimo signore», «pregiatissimo signore», «ornatissimo signore», «mio pregiatissimo sig. Padrone ed Amico» o «veneratissimo signore» appellandosi alla loro cordialità e gentilezza, assicurando in cambio profonda e sincera gratitudine²⁰.

L'autore sottolinea poi la cura estrema e la profonda attenzione che egli rivolge a ciascun aspetto della propria opera, con particolare riguardo alla punteggiatura, ragion per cui si raccomanda ripetutamente alla bontà degli editori pretendendo che la correzione e la revisione siano affidate a una persona «diligente, e che non trascuri né anche la punteggiatura»²¹ dal momento che «anche i piccoli sbagli sarebbero vergognosi, e ridonderebbero in poco onor dell'autore»²².

3. Lettere agli editori: raccomandazioni e puntualizzazioni in merito alla correzione

3.1 Lettere all'editore Antonio Fortunato Stella

Lo scambio epistolare di Leopardi con l'editore Antonio Fortunato Stella è stato fitto e regolare nel tempo e si rivela particolarmente proficuo ai fini della ricerca poiché ci consente, da un lato, di delineare il *modus operandi* in tutte le fasi di elaborazione e revisione dei manoscritti e, dall'altro, di mettere in luce l'accuratezza per ciascun aspetto dello scritto: dal carattere al tipo di carta, dall'ortografia alla punteggiatura.

Il tono è quasi sempre pacato ma, allo stesso tempo, chiaro e, a tratti, perentorio.

²⁰ «E confidandomi riguardo alla correzione alla sua nota cordialità, la prego credere ch'io resto con forte desiderio di mostrarle col fatto la mia sincera gratitudine» (lettera a Pietro Brighenti, 21 febbraio 1820, ivi, p. 1194). Si rimanda anche alle lettere a Pietro Brighenti del 25 febbraio 1820 e del 13 marzo 1820.

²¹ Lettera a Francesco Cancellieri, 30 novembre 1818, ivi, p. 1168.

²² *Ibidem*.

Leopardi spesso esprime insofferenza nei confronti di coloro che scelgono di intervenire arbitrariamente nel testo provocando cambiamenti indesiderati che interferiscono, inevitabilmente, con la volontà dell'autore, e pretende di ricevere le prime stampe «senza altra revisione»²³.

Infatti, il primo avvertimento che troviamo nelle lettere riguarda il divieto assoluto di far correggere ad altri i propri testi proibendo la facoltà di intervenire senza il consenso dell'autore, come possiamo notare nei seguenti esempi:

[...] Dei caratteri, carta del secondo dell'Eneide son rimasto soddisfattissimo, e ne la ringrazio di nuovo. V'ho trovato vari errori, dei quali mi ha ammonito anche il Monti in una sua lettera: ed alcuni cangiamenti fatti a bello studio non so da chi. Può essere che io erri, ma il correggere tutti i miei errori sarebbe troppo grave impresa. Perciò prego Lei che per l'avvenire impedisca questo strano costume di emendare i libri altrui²⁴.

[...] Solamente la prego a volere impedire che in questo che le mando sia fatto verun cambiamento, e quando ci si volessero fare, a lasciar d'inserirlo (Lettera ad Antonio Fortunato Stella, 30 settembre 1817).

Pubblicare il testo di un autore così attento e meticoloso come Leopardi richiedeva estrema precisione fin nei minimi dettagli da parte di tutti i soggetti coinvolti nel processo. Leopardi, infatti, mirava alla perfezione dello scrivere²⁵ e aveva «il vizio e la debolezza»²⁶ di pubblicare sotto il proprio nome solo cose che lo soddisfacessero «pienamente»²⁷.

In merito alla punteggiatura, nel carteggio con l'editore Stella ricorrono numerose le osservazioni, le precisazioni e le critiche sulle cattive pratiche diffuse nelle stamperie, a causa delle quali, lettera dopo lette-

²³ Lettera ad Antonio Fortunato Stella, 7 marzo 1827, *ivi*, p.1338.

²⁴ Lettera ad Antonio Fortunato Stella, 21 marzo 1817, *ivi*, p. 1138.

²⁵ Lettera ad Antonio Fortunato Stella, 18 maggio 1825, *ivi*, p. 1277.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

ra, troviamo riferimenti significativi circa le correzioni interpuntive, determinanti all'interno di un testo poiché la punteggiatura, agli occhi di Leopardi, è uno degli elementi che contribuisce a definire il senso²⁸ di un componimento e anche una minima variazione potrebbe rivelarsi incresciosa. L'autore afferma di avere «diligentemente riveduto e corretto»²⁹ un testo fino a garantirne la massima scorrevolezza e leggibilità, tuttavia, spesso, non è stato sufficiente poiché si è imbattuto in errori e cambiamenti inattesi³⁰.

In un'altra lettera all'editore Stella, infatti, l'autore promette di intervenire nel testo riservandosi di «correggerne e riformarne l'interpunzione con ogni esattezza»³¹.

Esattezza è una parola chiave che compare relativamente alla correzione e che testimonia la tendenza alla perfezione dello scrivere di cui abbiamo parlato sopra.

Leopardi ritiene importante non soltanto che un'opera sia ben fatta da un punto di vista prettamente linguistico-letterario, ma che sia anche curata in ogni aspetto delle fasi editoriali:

Ella sa che l'Alfieri diceva che un'opera già copiata e pronta per la stampa è mezzo fatta: l'altra metà della fatica è quella di condur l'edizione. Spesso molte imperfezioni che non si sono ravvisate nel ms. saltano agli occhi dell'autore, quando egli vede la sua opera in istampa. Spero che Ella mi perdonerà questa mia scrupolosa delicatezza, e forse la considererà come una nuova prova della cura sincera che io pongo nelle mie opericciuole, con vero interesse di farle bene. [...] L'avverto che nel saggio delle mie *Operette* pubblicato nell'*Antologia*, sono corsi errori di stampa madornali, alcuni dei quali guastano affatto il sen-

28 In una lettera ad Antonio Fortunato Stella del 16 giugno 1826, riferendosi al commento sull'opera di Petrarca, dopo aver riportato alcuni errori da correggere, scrive: «Gli errori trovati da me nel primo volumetto del Petrarca sono i segg. Non noto diversi erroruzzi di punteggiatura, che non guastano il senso» è dunque evidente l'importanza che la punteggiatura assume per il senso del testo. (ivi, p.1321).

29 Lettera ad Antonio Fortunato Stella 18 dicembre 1825, ivi, p. 1299.

30 «[...] Nelle cose mie vi ho trovato alcuni leggeri falli di punteggiatura, che non erano nelle prove che io corressi» lettera a Luigi Stella, 9 ottobre 1825, ivi, p. 1288.

31 Lettera ad Antonio Fortunato Stella 9 dicembre 1825, ivi, p. 1299.

Morena Rosato

so. Credendo di farle cosa grata, ho voluto prendermi la fatica di notarli, e le ne mando qui annessa un'errata³².

Un'altra caratteristica di Leopardi in veste di editore di se stesso consiste nella volontà di correggere la prima prova di stampa per poter intervenire laddove vi siano errori che non aveva precedentemente notato e questo emerge sia dal carteggio con l'editore Stella che con l'editore Brighenti:

[...] Ella continui pure a farmi spedir quelle prove così come escono dalla stamperia, senza altra revisione³³.

[...] Solamente desidererei: 1°, s'ella si risolvesse di pubblicarli in qualunque modo, esserne informato e potere avere qualche parte nella correzione delle prove [...]³⁴.

La modernità e l'acutezza di Leopardi rispetto alle trattazioni coeve³⁵, o precedenti, si manifestano nella separazione tra ortografia e punteggiatura. L'autore le considera infatti momenti separati e degni ciascuno della massima attenzione nella revisione:

[...] Tutti i passi sono copiati di mia mano con ogni diligenza circa la rettificazione dell'ortografia e della punteggiatura³⁶.

32 Lettera ad Antonio Fortunato Stella 7 aprile 1826, ivi, p.1314.

33 Lettera ad Antonio Fortunato Stella, 7 marzo 1827, ivi, p. 1338.

34 Lettera ad Antonio Fortunato Stella, 17 febbraio 1830, ivi, p. 1389.

35 «Ortografia o grammatica, il dato di fondo non cambia: la punteggiatura nel Settecento solo sporadicamente è al centro di attenzioni particolari, e fino a oggi non sono noti trattati specifici sull'argomento [...]» (SIMONE FORNARA, *Il Settecento in Storia della punteggiatura in Europa*, a cura di Bice Mortara Garavelli, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 170).

36 Lettera ad Antonio Fortunato Stella, 7 marzo 1827, in Giacomo Leopardi, *Epistolario*, cit., p. 1337.

La punteggiatura nell'evoluzione e nella trasmissione dei testi leopardiani

Per tutto il Settecento, invece, la punteggiatura è stata considerata un elemento trascurabile, quasi accessorio, ciò è dimostrato dalla posizione che essa occupa nella maggior parte delle opere grammaticali settecentesche, quasi sempre relegata nella parte finale dell'opera, secondo Fornara questo «potrebbe far pensare a una sorta di marginalità del problema (avvertito come un campo stante quasi ai confini della grammatica vera e propria, oppure facente parte del suo aspetto più strettamente empirico)»³⁷. Fornara parla di «impressione di marginalità»³⁸ che si concretizza nel momento in cui si vanno ad analizzare le opere grammaticali del Settecento e della prima metà dell'Ottocento.

Con Leopardi, invece, la punteggiatura sembra diventare una componente centrale del testo, assumendo un ruolo determinante, sia a livello pratico sia a livello teorico, di conseguenza richiede studio e riflessione su ogni singolo segno.

3.2 Lettere all'editore Pietro Brighenti

Ma soprattutto, dovendosi far la stampa in mia lontananza, la pregherei a volermi favorire di dar l'incarico della revisione a persona che vi adoperasse tutta la diligenza ch'è necessaria in queste piccole edizioni, dove ogni minimo errore riesce vergognoso, e spesso anche fa gran danno al componimento, e all'onore dell'autore³⁹.

Nelle lettere all'editore Brighenti emerge la difficoltà di gestire un'edizione da lontano, infatti l'autore esprime la propria preoccupazione, specialmente nel momento in cui non può seguire da vicino lo svolgimento delle fasi.

Leopardi, in queste lettere, torna a raccomandarsi con maggiore insistenza, spiegando l'importanza della figura del revisore, il quale deve essere una persona attenta e diligente, come abbiamo visto sopra, poi-

³⁷ Ivi, p. 159.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Lettera a Pietro Brighenti, 4 febbraio 1820, ivi, p. 1193.

ché gli errori⁴⁰, anche quelli più piccoli, e apparentemente insignificanti, risulterebbero vergognosi.

Tra le diverse raccomandazioni, generiche e riferite alla revisione come processo, c'è un esplicito riferimento alla punteggiatura che non va in alcun modo trascurata poiché l'autore stesso sottolinea di avervi posto tutta la cura possibile, consapevole del contributo che essa fornisce a un testo anche dal punto di vista stilistico:

E perciò, che il revisore non trascurasse neanche la punteggiatura ch'io ho cercato di regolare nel ms. con ogni esattezza, parendomi che anch'essa faccia non piccola parte della buona o cattiva qualità dello stile, massimamente in questa sorta di scritti⁴¹.

Le indicazioni e le insistenti raccomandazioni di Leopardi ci restituiscono un quadro chiaro della situazione delle stamperie del tempo. Secondo l'autore è necessario richiamare, costantemente, l'attenzione sull'interpunzione affinché non venga più trascurata dal momento «ch'è molto facile a esser trasandata da chi corregge»⁴².

Più in generale, Leopardi intende in qualche modo sottrarre la punteggiatura alla marginalità cui è stata soggetta per molti secoli, insieme all'arbitrarietà⁴³ e alla soggettività, che ne hanno contraddistinto l'uso, tanto degli scrittori quanto dei correttori. Ecco perché l'autore ribadisce, come avveniva nelle lettere all'editore Stella, l'importanza dell'«esattezza» della correzione e rivolge l'invito, che diviene quasi un imperativo, a fare attenzione tanto al testo quanto alla punteggiatura.

⁴⁰ In una lettera a Giampietro Vieusseux del 4 marzo 1826, a proposito degli errori l'autore si esprime così: «[...] e benché mi abbiano un poco umiliato i molti e tremendi errori che sono corsi nella stampa (tali che spesso nel leggerla non m'intendeva io stesso), e l'ortografia barbara che vi regna» (ivi, p. 1310).

⁴¹ Lettera a Pietro Brighenti, 4 febbraio 1820, ivi, p. 1193.

⁴² Lettera a Pietro Brighenti, 5 dicembre 1823, ivi, p. 1258.

⁴³ Fornara relativamente all'invito da parte del grammatico settecentesco Soave di seguire nell'interpunzione l'uso «che più gli piace» dice che sarebbe «un'ulteriore conferma dell'arbitrarietà avvertita come caratteristica quasi connaturata all'uso dei segni di interpunzione» (SIMONE FORNARA, *Il Settecento*, cit., p. 166).

La punteggiatura nell'evoluzione e nella trasmissione dei testi leopardiani

ra affinché l'interpunzione diventi un campo di studio autonomo in quanto meritevole della massima attenzione:

La esattezza della correzione, tanto nel testo, quanto nominatamente nella punteggiatura, mi preme sopra tutto; e ve la raccomando possibilmente. Vi ricorderete che io misi tra i patti, di voler vedere e correggere l'ultima prova di ciascun foglio⁴⁴.

La trascuratezza⁴⁵, a proposito della punteggiatura, crea la l'occasione, quasi la necessità, per Leopardi di scrivere le preziose indicazioni.

Il timore più grande di Leopardi riguarda specificamente l'impossibilità di correggere i testi nei momenti in cui l'autore non può essere fisicamente presente, per cui è necessario affidare l'edizione

ad un correttore speciale che emendi gli errori, i quali anche nelle ottime stamperie deformano inevitabilmente quelle edizioni a cui non presiede l'autore, come sarebbe necessarissimo, o almeno qualche intelligente che ne pigli cura particolare⁴⁶.

Questo comporta che l'autore sia spesso costretto a redigere dei veri e propri elenchi puntati costituiti da indicazioni e avvertenze⁴⁷ precise

⁴⁴ Lettera a Pietro Brighenti-Bologna, 15 maggio 1824 (in GIACOMO LEOPARDI, *Epistolario*, cit., p. 1263).

⁴⁵ La trascuratezza, ormai invalsa nei copisti, emerge anche in altre lettere come quella indirizzata a Ignazio Guerrieri del 29 ottobre 1821, in cui l'autore scrive di aver notato «parecchi falli del copista, e segnatamente molte negligenze nella punteggiatura» (ivi, p. 1219).

⁴⁶ Lettera ad Antonio Fortunato Stella, 12 maggio 1817, ivi, p. 1144.

⁴⁷ «Se non si potrà superare la difficoltà che mi proponete sopra lo spedirmi i fogli per la correzione, bisognerà contentarsi di quanto sarà fatto costì, fidandomi che voi non ricuserete di farne avere la maggior cura possibile, e farla eseguire secondo le avvertenze che già vi scrissi». Lettera a Pietro Brighenti, 5 marzo 1824, ivi, p. 1263.

rivolte agli stampatori e da eseguire pedissequamente come leggiamo nel seguente esempio:

Non conosco lo stampatore, ma credo che essendo solito di servirvi, non sarà capace di mancare a quello che vi avrà promesso, e perciò lascio di esigere da lui nessun'altra obbligazione particolare. Circa la esecuzione della stampa, permettetemi che vi faccia queste avvertenze:

3. Non si mettano nel margine superiore delle strofe né lineette né ghiribizzi né altri ornamenti, che son tutte cose di cattivo gusto. [...] Neanche si metta nessun ornamento nel frontespizio.

[...] Quanto alla correzione, potete immaginarvi quanto istantemente io ve ne raccomandi la maggiore e più scrupolosa e minuta esattezza. La punteggiatura (nella quale io soglio essere sofisticissimo) è regolata nel manoscritto così diligentemente, che non v'è pure una virgola ch'io non abbia pesata e ripesata più volte. E però anche questa parte, ch'è molto facile a esser trasandata da chi corregge, ve la raccomando caldissimamente. Se fosse possibile, io avrei molto caro e vi sarei molto tenuto, che prima di tirare i fogli, me ne faceste spedire di mano in mano per la posta le ultime prove, a due, a tre, o più fogli per volta, secondo che tornasse comodo. Io darei loro l'ultima correzione, e li tornerei a spedir franchi a posta corrente, dimodoché lo stampatore non avrebbe a soffrir nulla del ritardo o ben poco⁴⁸.

Dalla lettera sopra riportata possiamo delineare alcuni atteggiamenti decisivi che hanno influenzato il *modus operandi* dell'autore: la meticolosità che lo porta a definirsi «sofisticissimo»⁴⁹; la riflessione attenta e prolungata nella scelta di ciascun segno quando scrive «non v'è pure una virgola ch'io non abbia pesata e ripesata più volte»⁵⁰; l'avversione nei confronti di un uso eccessivo di segni «non si mettano nel margine superiore delle strofe né lineette né ghiribizzi né altri ornamenti, che son tutte cose di cattivo gusto»⁵¹; la volontà di intervenire sulle prime stampe per correggere gli errori «se fosse possibile, io avrei

⁴⁸ Lettera a Pietro Brighenti, 5 dicembre 1823, ivi, p. 1258.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

La punteggiatura nell'evoluzione e nella trasmissione dei testi leopardiani

molto caro e vi sarei molto tenuto, che prima di tirare i fogli, me ne faceste spedire di mano in mano per la posta le ultime prove»⁵².

In merito all'uso dei segni interpuntivi è doveroso soffermarsi sull'idea di «peso» che ciascun segno può avere nella riuscita di un testo; il poeta sa che dalla scelta possono derivare significative differenze interpretative ed è consapevole della fortissima carica comunicativa della punteggiatura per cui è necessario tornare sui segni più e più volte attribuendo loro il giusto peso.

3.3 Appunti intorno al commento di Francesco Petrarca

Un breve cenno meritano gli appunti riguardanti il «Commento» o, sarebbe più corretto dire, l'«Interpretazione»⁵³, all'opera di Petrarca, fortemente voluta dall'editore Stella e portata a compimento con fatica da Leopardi.

Quest'operazione testimonia la lucidità del pensiero leopardiano circa il tipo di punteggiatura da usare: invita a un uso equilibrato, lontano da ogni tipo di eccesso, al fine di rendere qualsiasi testo comprensibile, scorrevole e piacevole.

Le indicazioni e le riflessioni contenute in questi passi sono tra le più significative poiché svelano il ruolo chiarificatore della punteggiatura, soprattutto nei testi antichi, dove la punteggiatura non seguiva una *ratio* precisa e si faceva fatica a comprenderne il significato complessivo.

La perizia interpuntiva di Leopardi raggiunge qui un livello altissimo grazie a una decisione determinante: rifare interamente la punteg-

⁵² *Ibidem*.

⁵³ L'autore all'interno della *Prefazione dell'interprete* preferisce definirla «Interpretazione» e non «Comento» e ne *l'autore dell'interpretazione a chi legge* spiega la preferenza: «La chiamo Interpretazione, perché ella non è un commento come gli altri, ma quasi una traduzione del parlare antico e oscuro in un parlar moderno e chiaro, benché non barbaro» in GIACOMO LEOPARDI, *Prefazioni, manifesti, appunti* (1825-1836), in *Tutte le poesie e tutte le prose*, cit., p. 1025.

giatura⁵⁴. Scegliendo di intervenire unicamente su questo aspetto, in maniera nuova e originale, l'autore compie un'operazione importante a livello interpretativo e testuale dal momento che obiettivo del commento è quello di giovare e rendere comprensibile la lingua di Petrarca anche ai non letterati⁵⁵.

La motivazione di questa scelta la troviamo nella prefazione dell'interprete a «Le rime di Francesco Petrarca»⁵⁶ in cui l'autore prende le distanze dall'edizione Marsand:

In una cosa si discostano l'edizione di Milano e la presente da quella del Marsand; cioè nella punteggiatura; la quale io medesimo colla maggiore diligenza che mi fu possibile, volli fare del tutto nuova. Opera tediosa a fare, ma che può essere quasi un altro comento: perché infiniti sono i luoghi del Petrarca e degli altri antichi, che punteggiati scarsamente o soverchiamente o male, appena si possono intendere, e punteggiati avvedutamente e con misura, diventano chiarissimi⁵⁷.

Questo intervento inconsueto conferma che secondo Leopardi dalla punteggiatura dipende il senso. Lucidità e acutezza di Leopardi intorno all'interpunzione emergono ancora una volta e fanno sì che l'autore si discosti dalle edizioni già esistenti e dalla tradizione coeva, sostenendo con forza le proprie motivazioni e presentando la propria concezione di punteggiatura.

Da qui infatti emerge l'idea di Leopardi di una punteggiatura equilibrata: né eccessiva né scarsa perché solo usando la punteggiatura in modo misurato e controllato è possibile rendere i testi «chiarissimi»,

54 «Opera assai tediosa a fare, ma che può essere quasi un altro comento» *ibidem*.

55 «l'intento di questa Interpretazione si è di fare che chiunque intende mediocrementemente la nostra lingua moderna, possa intendere il Petrarca» e poco dopo «[...] ma se lo considerano come fatto per tutti, anche per le donne, e, occorrendo, per li bambini, e finalmente per gli stranieri, non mi debbono biasimare di aver procurata a questi ogni comodità senza alcuno incomodo degli altri» (ivi, p. 1026).

56 *Ibidem*.

57 *Ibidem*.

dove «chiarissimi» sta per comprensibili da un lato, e belli stilisticamente dall'altro, anche a costo di rifare totalmente l'interpunzione di uno degli autori cardine della letteratura italiana: Petrarca.

4. Interventi interpuntivi

Per osservare da vicino il processo di correzioni, aggiunte e modifiche da parte dell'autore si riportano alcuni casi esemplificativi attraverso i quali è possibile mettere in evidenza la tipologia di interventi e la loro finalità. Si precisa che si tratterà di un'analisi meramente descrittiva per dimostrare il numero di volte in cui l'autore intervenne su uno stesso segno e mostrare la riflessione che si cela dietro ogni scelta⁵⁸.

Per i *Canti*⁵⁹ si è fatto riferimento all'edizione critica curata da Emilio Peruzzi con la riproduzione degli autografi, del quale riportiamo

58 Per approfondimenti riguardo le caratteristiche interpuntive settecentesche e ottocentesche si rimanda a BICE MORTARA GARAVELLI, *Prontuario di punteggiatura*, Roma-Bari, Laterza, 2003 e *Storia della punteggiatura in Europa*, cit.; SEBASTIANO TIMPANARO, *Appunti per il futuro editore dello 'Zibaldone' e dell'epistolario leopardiano*, in «Giornale Storico della Letteratura italiana», CXXXV, 1958, pp. 607-626. SIMONE FORNARA, *Il Settecento*, cit.; GIUSEPPE ANTONELLI, *Dall'Ottocento a oggi in Storia della punteggiatura in Europa*, cit., pp. 178-210; ANGELA FERRARI, *Punteggiatura in Storia dell'italiano scritto*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese e Lorenzo Tomasini, Roma, Carocci, 2018, vol. IV *Grammatiche*, pp. 169-202; EAD., *La punteggiatura nell'Ottocento tra norma e uso. Sondaggi a partire dal Corpus Epistolare Ottocentesco Digitale*, in «Studi linguistici italiani», vol. XLIV, fascicolo II, 2018, pp. 202-230; ANGELA FERRARI e ROSKA STOJMENOVA WEBER, *La virgola ai margini della scrittura letteraria. L'Ottocento*, in *Pragmatica storica dell'italiano. Modelli e usi comunicativi del passato*, Atti del XIII Convegno dell'associazione per la Storia della Lingua Italiana, Catania, 29 ottobre-1 novembre 2018, a cura di Gabriella Alfieri, Giovanna Alfonzetti, Daria Motta, Rosaria Sardo, Firenze, Cesati, pp. 621-627.

59 Uno studio interessante sulla punteggiatura stilistica dei *Canti*, sebbene condotto da un punto di vista diverso dal nostro, si trova in CLARA BORRELLI, *l'interpunzione leopardiana, note interpretative*, in *Leopardi poeta e pensatore*, Atti del terzo convegno internazionale della Deutsche Leopardi-Gesellschaft in collaborazione con l'Istituto Universitario Orientale, a cura di Sebastian Neumeister e Raffaele Sirri, Napoli, Alfredo Guida, 1996, cit., pp. 297-317.

fedelmente le sigle indicanti gli autografi e le edizioni⁶⁰ e di cui ci serviremo per illustrare le modifiche apportate dall'autore.

Per le *Operette morali*⁶¹, invece, si è tenuto conto dell'edizione critica a cura di Francesco Moroncini, da cui si riprendono le sigle indicanti le diverse edizioni⁶².

4.1 Casi esemplificativi nei «Canti»

È frequente nei *Canti* il passaggio da un segno interpuntivo all'altro attraverso vari interventi da parte dell'autore, o all'interno di uno stesso manoscritto, o da un'edizione all'altra.

Uno dei casi maggiormente significativi riguarda l'inserimento di una virgola per isolare e, allo stesso tempo, mettere in evidenza un aggettivo.

1. Stanca ed arida terra,
Venne nel petto; onde privato, inerme,
(Memorando ardimento) in su la scena
Mosse guerra a' tiranni: almen si dia
Questa misera guerra
E questo vano campo all'ire inferme

60 Ar autografi recanatesi; An autografi napoletani; Av autografi vissani; R18 Canzoni di Giacomo Leopardi, Roma, 1818; B20 Canzone di Giacomo Leopardi ad Angelo Mai, Bologna, 1820; P copie di mano della sorella Paolina; B24 Canzoni del conte Giacomo Leopardi, Bologna, 1824; Bc due elenchi manoscritti di correzioni e variazioni a B24; Nr il Nuovo Ricoglitore; B26 Versi del conte Giacomo Leopardi, Napoli 1835; F Canti del conte Giacomo Leopardi, Firenze, 1831; N edizione Starita, Napoli 1835; N Err correzioni degli errori di stampa; Nc Starita corretta, cit., p. X.

61 Per un'analisi della punteggiatura nelle *Operette* si rimanda a FRANCESCO COLAGROSSO, *Le dottrine stilistiche del Leopardi e la sua prosa*, Firenze, Le Monnier, 1911, pp. 200-230.

62 A autografo napoletano; M edizione milanese nel 1827; F edizione fiorentina nel 1834; N edizione napoletana nel 1835; Nc esemplare della stampa napoletana corretto a penna dall'autore; Fc esemplare della stampa fiorentina corretto a penna; F45 edizione lemonnieriana curata da Ranieri nel 1845.

La punteggiatura nell'evoluzione e nella trasmissione dei testi leopardiani

Del mondo. [...] (*Ad Angelo Mai*, vv.157-163)
Ar α inerme, \rightarrow Ar β inerme [,] \rightarrow Ar γ inerme, \rightarrow Ar δ inerme [,] \rightarrow F
inerme⁶³,

Emilio Peruzzi con «Ar» fa riferimento all'autografo recanatese, con le lettere greche indica tutte le volte che l'autore è intervenuto all'interno di uno stesso testo facendo delle modifiche, con le parentesi quadre, invece, si indica la cancellazione del segno, dietro cui probabilmente si cela un ripensamento.

Nell'esempio numero uno si assiste a un'indecisione, testimoniata da diversi interventi, attraverso l'indicazione delle lettere greche, tra l'inserimento e la cancellazione della virgola all'interno dello stesso autografo. L'autore, in un primo momento vuole isolare l'aggettivo «inerme» tramite l'inserimento della virgola nell'autografo recanatese alfa, poi ci ripensa cancellando la stessa virgola e reinserendola attraverso quattro modifiche, per poi scegliere di inserirla in un'altra edizione andando a porre l'accento sull'ultima parola del verso e mettendola in rilievo.

Ci sono anche casi in cui notiamo l'inserimento dei segni interpuntivi principali uno dopo l'altro, che rappresentano i tentativi da parte dell'autore, nei diversi autografi, quasi a voler misurare la forza comunicativa di ciascun segno, come avviene nel seguente esempio:

2. Eran calde le tue ceneri sante,
Non domito nemico
Della fortuna, al cui sdegno e dolore
Fu più l'averno che la terra amico.
L'averno: e qual non è parte migliore
Di questa nostra? E le tue dolci corde (*Ad Angelo Mai*, vv. 61-66)

Variazioni all'interno del v. 64

Ar α amico; \rightarrow Ar β amico [,] \rightarrow amico, \rightarrow Ar γ amico [,] \rightarrow amico; \rightarrow Ar δ
amico [,] \rightarrow amico: \rightarrow An amico [,] \rightarrow amico⁶⁴.

⁶³ GIACOMO LEOPARDI, *Canti*, cit., p. 103.

⁶⁴ Ivi, p. 86.

L'autore dopo aver inserito e cancellato i segni, alla fine opta per l'inserimento del punto dopo la parola «amico» e mette così in evidenza sia la parola che precede il segno, e che si trova alla fine del verso, sia la parola successiva «averno» che viene ripresa dal verso precedente. Inoltre, la parola si trova non soltanto in posizione iniziale di verso, ma anche dopo punto fermo per cui la focalizzazione è maggiore.

Sia nei *Canti* che nelle *Operette morali* è usuale inoltre il passaggio dalla virgola al punto e virgola, prima di subordinate, oppure al posto dei due punti. Riportiamo un esempio:

3. Chi la ridusse a tale? E questo è peggio,
Che di catene ha carche ambe le braccia;
Sì che sparte le chiome e senza velo
Siede in terra negletta e sconsolata,
Nascondendo la faccia
Tra le ginocchia, e piange. (*All'Italia*, vv. 12-17)

R18 braccia, → An braccia [,] → braccia⁶⁵;

Qui la virgola viene inserita, poi cancellata e infine sostituita dal punto e virgola.

4.2 Casi esemplificativi nelle «Operette morali»

Le cose cambiano leggermente se rivolgiamo la nostra attenzione alle «Operette morali».

Le correzioni e i ripensamenti riguardanti la punteggiatura ci consentono di osservare da vicino le fasi dell'elaborazione, come abbiamo appena visto con i *Canti*, avendo la possibilità di registrare tutti i passaggi che portano l'autore a una determinata scelta interpuntiva.

Ogni scelta si rivela studiata, pensata, ponderata in tutti i suoi aspetti ed effetti: stilistici, interpretativi, comunicativi.

⁶⁵ Ivi, p. 7.

La punteggiatura nell'evoluzione e nella trasmissione dei testi leopardiani

La maggior parte dei cambiamenti sono avvenuti dall'autografo napoletano, indicato dall'editore con «A», all'edizione milanese del 1827, indicata con «M».

Partiamo dalla virgola e riportiamo esempi di inserimento laddove inizialmente non era presente.

Nell'autografo napoletano della «Storia del genere umano», la virgola dopo «mari» e dopo «anni» non era presente e viene successivamente inserita nell'edizione milanese.

Storia del genere umano

4. Andavano per la terra visitando lontanissime contrade, poiché lo potevano fare agevolmente, per essere i luoghi piani, e non divisi da mari, né impediti da altre difficoltà; e dopo non molti anni, i più di loro si avvidero che la terra, ancorchè grande, aveva termini certi, e non così larghi che fossero incomprensibili;

A mari → M mari,
A anni → M anni,⁶⁶ .

Si ha l'impressione che l'autore, in un primo momento deciso a non inserire la virgola, alla fine preferisca inserirla e, in effetti, la resa comunicativa risulta migliore.

Uno dei segni maggiormente presente nelle *Operette morali*, e sfruttato in tutte le sue potenzialità, è rappresentato dai due punti che vengono spesso inseriti in un secondo momento, dopo la virgola e/o il punto e virgola, e che svolgono la funzione presentativa o quella di introduttori di relazioni logiche di diverso tipo.

Per tentare di capire il passaggio da un segno all'altro e il significato sotteso a questo procedimento riporterò un esempio in cui si passa dalla virgola, al punto e virgola, e infine ai due punti dopo la parola «terra»:

⁶⁶ GIACOMO LEOPARDI, *Operette morali*, cit., p. 22.

5. Tra i quali fantasmi fu medesimamente uno chiamato Amore, che in quel tempo primieramente, siccome anco gli altri, venne in terra: perciocché innanzi all'uso dei vestimenti, non amore, ma impeto di cupidità, non dissimile negli uomini di allora da quello che fu di ogni tempo nei bruti, spingeva l'un sesso verso l'altro, nella guisa che è tratto ciascuno ai cibi e a simili oggetti, i quali non si amano veramente, ma si appetiscono.

A terra, → Mi terra; → M terra⁶⁷:

È chiaro che in un passaggio del genere gli effetti sono completamente differenti se poniamo la virgola, il punto e virgola o i due punti, come nella versione finale. Questo dimostra con quanta attenzione l'autore si dedichi a ponderare ogni segno.

Ogni scelta, infatti, passa attraverso prove e fasi diverse; il segno di interpunzione raramente viene posto per rimanere immutato perché l'autore è solito tornarci e provare diverse soluzioni al fine di ottenere l'effetto desiderato nonché il migliore ai fini della volontà espressiva.

Tra l'altro nelle *Operette* è diffuso soprattutto l'uso dei due punti per introdurre la causale. Ci sono anche casi in cui si passa dalla virgola ai due punti, quasi sempre davanti alla causale, e dalla virgola al punto e virgola:

6. Né per tanta e sì disperata infelicità si ardiranno i mortali di abbandonare la luce spontaneamente: perocché l'imperio di questo genio li farà non meno vili che miseri; ed aggiungendo oltremodo alle acerbità della loro vita, li priverà del valore di rifiutarla⁶⁸.

A spontaneamente, → M spontaneamente:

A miseri, → M miseri;

La presenza dei due punti è la soluzione preferita da Leopardi secondo quanto osservato nelle *Operette* poiché troviamo quasi sempre «perché», «perocché», «perciocché» dopo i due punti, di conseguenza

⁶⁷ Ivi, p. 34.

⁶⁸ Ivi, p. 74.

La punteggiatura nell'evoluzione e nella trasmissione dei testi leopardiani

numerosi sono i passaggi dalla virgola ai due punti davanti alla causale come nel seguente esempio:

Dialogo di Malambruno e di Farfarello

7. FAR Ma in vita non lo può nessun animale: perché la vostra natura vi comporterebbe prima qualunque altra cosa, che questa.

A animale, → M animale⁶⁹:

Alla luce di quanto appena visto possiamo confermare la meticolosità di Leopardi per ogni singolo segno interpuntivo, anche in questo caso è stato possibile ricostruire brevemente il modo di procedere dell'autore caratterizzato dal passaggio da un segno di punteggiatura all'altro a vantaggio della forza comunicativa. La punteggiatura si configura quindi come guida preziosa verso l'interpretazione testuale che più rispecchia la volontà dell'autore.

Conclusione

A partire dalle puntualizzazioni e dalle espressioni ricorrenti, ripetute in maniera quasi insistente, è stato possibile delineare il processo che ha portato alla pubblicazione delle opere leopardiane.

Il *modus operandi* leopardiano, come abbiamo visto, risulta caratterizzato innanzitutto dalla «diligenza» che guida ciascuna fase dell'intervento: bisogna affidare la correzione a persone «diligenti» e operare «diligentemente» nel rispetto della chiarezza e della leggibilità del testo; dopodiché occorre intervenire, correggere e migliorare il testo in nome dell'«esattezza» pesando più e più volte ogni segno interpuntivo; infine, sono necessarie una profonda riflessione e un'attenta rilettura del testo alla ricerca dell'agognata «perfezione dello scrivere».

La punteggiatura diviene parte integrante del processo di costruzione del senso del testo e questo rappresenta una novità importante,

⁶⁹ Ivi, p. 172.

anticipatrice di un pensiero che si diffonderà solo a partire dalla seconda metà dell'Ottocento.

Leopardi sottolinea con forza l'autonomia e la fortissima potenzialità comunicativa della punteggiatura scagliandosi, talvolta anche duramente, contro la trascuratezza dei tipografi e dei copisti dell'epoca, cosa che ci ha consentito però di ricostruire il pensiero dell'autore intorno alla punteggiatura.

In particolare, sono due gli elementi che si sono rivelati innovativi e che meriteranno di essere approfonditi in futuro: la concezione interpuntiva leopardiana e la separazione tra l'ambito ortografico e quello interpuntivo.

Da questo contributo emerge l'idea di punteggiatura di Leopardi: l'interpunzione deve essere equilibrata, guidata da «avvedutezza» e «misura» e inserita nel testo al fine di renderlo comprensibile a chiunque, e godibile esteticamente.

La punteggiatura assume così una maggiore importanza ai fini della comprensione e del prestigio, tanto dell'autore quanto dell'opera stessa.

Infine, ciò che distingue Leopardi dagli autori coevi è la rivendicazione del ruolo della punteggiatura che viene così sottratta alla marginalità e alla superficialità che l'avevano caratterizzata.

Riassunto La presente proposta mira a ricostruire il metodo compositivo leopardiano nel processo di creazione e di trasmissione del testo attraverso le correzioni riguardanti la punteggiatura. Si cerca infatti di illustrare il *modus operandi* di Leopardi a partire dai suoi interventi sulla punteggiatura e dalle raccomandazioni contenute in una delle opere da cui più chiaramente si può cogliere l'attitudine di Leopardi verso la chiarezza e l'accuratezza stilistica: l'*Epistolario*.

Abstract This proposal aims to reconstruct Leopardi's compositional method in the process of creating and transmitting the text through corrections concerning punctuation. In fact, we intend to illustrate Leopardi's *modus operandi* starting from his interventions on punctuation and the recommendations contained in one of the works from which Leopardi's attitude towards clarity and stylistic accuracy is most clearly grasped: the *Epistolario*.

Le provvisorie mète. Lo «Spirito ribelle» del Lucini naturalista

Gianmarco Lovari

Accostarsi all'opera letteraria e teorica di Gian Pietro Lucini – scrittore, poeta, teorico lombardo del *Verso Libero*¹ – con l'intendimento di condurre un'attenta indagine ermeneutica volta a mettere in evidenza la centralità, all'interno della mole complessiva dei suoi scritti, della fase incipitaria del suo percorso artistico si dimostra un'impresa tanto complessa quanto necessaria alla comprensione della successiva attività dello scrittore lombardo. Un macrotesto letterario, quello luciniano, che risulta, nel suo farsi, complesso ben poco organico, esperienza di continui e improvvisi scarti, reale tentativo di scacco e di decentramento in grado di esemplificare, come afferma Paolo Giovannetti nella sua monografia *Lucini*, edita per i tipi di Palumbo nel 2000, «il faticoso passaggio dall'Ottocento al nuovo secolo, rivelando le contraddizioni di un mondo diviso fra vecchio e nuovo»². Una prassi, dunque, che sin dai suoi esordi può essere agilmente ascritta all'interno di una dimensione liminare e eccentrica, volenterosa di forzare i limiti stessi imposti dai generi e di allargarne i confini espressivi e rappresentativi³.

- 1** GIAN PIETRO LUCINI, *Il Verso Libero. Proposta* [frontespizio: *Ragion poetica e programma del Verso Libero. Grammatica, Ricordi e Confidenze per servire alla Storia delle Lettere contemporanee*], Milano, Edizioni di «Poesia», 1908.
- 2** PAOLO GIOVANNETTI, *Lucini*, Palermo, Palumbo, 2000, p. 9.
- 3** «Fra gli autori del Novecento letterario italiano, Lucini è forse quello che meglio esemplifica il faticoso passaggio dall'Ottocento al nuovo secolo, e rivela nella maniera ai nostri occhi più chiara le contraddizioni irrisolte d'un mondo diviso fra

Esemplare, da subito, l'opera d'esordio del futuro e «povero *revolutioneratore* – in versi liberi»⁴ dal titolo emblematico di *Spirito ribelle*, pubblicata in 18 puntate in appendice alla «Gazzetta Agricola» di Milano, allora diretta da Leon Augusto Perussia⁵, tra il 26 agosto e il 23 dicembre 1888: racconto lungo o romanzo breve in cui viene narrato il caso di uno sciopero contadino ben presto trasformatosi in rivolta, una sommossa guidata da un impavido capopopolo di nome Gian Pietro – omonimo dell'autore – alimentata dall'insoddisfazione dei vessati braccianti e, infine, repressa nel sangue. La composizione di chiara ascendenza naturalistica e zoliana verrà ripresa da Lucini sette anni più tardi, nel 1895, con il chiaro proposito di dare vita a un vero e proprio romanzo, quel ben più noto *Gian Pietro da Core* che avrebbe

vecchio e nuovo, tra antichi miti e inedite consapevolezze. Si parli di “simbolismo”, di “decadentismo”, o più salomonicamente di “simbolismo decadente”, non v'è dubbio che fra il 1890 circa e il primo decennio del Novecento, fin quasi allo scoppio della guerra mondiale, la letteratura e in particolare la poesia italiana sono attraversate da una complessa serie di tensioni espressive [...] che le storie letterarie solitamente colgono e analizzano soprattutto nei capolavori di Pascoli e D'Annunzio [...]. Ora, la “situazione” di Lucini è quella d'un autore che, appartenente alla generazione dannunziana (nasce infatti nel 1867) [...], assume atteggiamenti di violentissima polemica contro l'opera e la persona di D'Annunzio e insieme ridimensiona drasticamente il valore dell'arte pascoliana. Un simbolista italiano *contro*, in altri termini, affatto organico alla nuova poetica e tuttavia avverso ai maestri che ne hanno promosso gli esiti artistici senza dubbio più compiuti» (ivi, pp. 9-10).

- 4 GIAN PIETRO LUCINI, *Felice Cameroni (Ricordi e confidenze)*, in «La Voce», v, 4, 1913, pp. 995-996: 996.
- 5 Settimanale milanese che iniziò le sue pubblicazioni il 22 dicembre 1887, sotto la guida del direttore Leon Augusto Perussia e dell'editore Emilio Quadrio, per concluderle il 30 gennaio 1921. Dal 1905 il periodico finirà per fondersi con il romano «Messaggero delle campagne». Oltre ai preziosi dati concernenti le varie strategie lavorative e il *modus operandi* della classe contadina, il settimanale lombardo, già dal numero che sancisce la sua nascita, dimostra di fregiarsi di prestigiose collaborazioni, come quella con l'oramai celebre critico letterario Felice Cameroni, da sempre attento alle novità provenienti dall'estero – in particolare modo dall'area francese – e agli sviluppi della prediletta scuola naturalista.

dovuto costituire il primo tomo di una mai realizzata *Storia della evoluzione della Idea*⁶.

Ciò che appare piuttosto sorprendente è il fatto che il futuro poeta delle *Revolverate*⁷ esordisca in veste di narratore realista, addirittura zoliano, una tendenza che certo si connette alla sua assidua vicinanza umana e intellettuale, altresì testimoniata da un ricchissimo carteggio tuttora conservato presso l'Archivio Lucini di Como, con uno dei massimi teorici del naturalismo italiano, ovvero Felice Cameroni, già noto critico teatrale e letterario, nonché collega del padre Ferdinando Augusto alla Cassa di Risparmio di Milano, da considerarsi autentico iniziatore e promotore della carriera letteraria di Lucini e committente della sua prima e naturalistica operetta⁸.

- 6 *Spirito ribelle* verrà rievocato dallo stesso Lucini nelle pagine del suo *Verso Libero*, ragionando intorno alla fase iniziale del suo percorso artistico ed elevato a emblema della distanza teorica e operativa oramai impostasi fra lui e Felice Cameroni, committente del testo e fautore della sua pubblicazione sulle colonne della milanese «Gazzetta Agricola»: «Fu in quel tempo, che Felice Cameroni mi spinse a varare una mia piccola novella nell'oceano della pubblicità: *Spirito Ribelle*, che divenne poi *Gian Pietro da Core*, si presentò ai lettori di una *Gazzetta Agricola*, nel 1888, consacrato da tutte le formole di osservazione, di descrizione e dai facili risultati zoliani. – Dopo, quanto è mutato! Ma chi vuol ricordare *Chair Molle* davanti *La Force* – Lottimo amico Cameroni si ostina a dirmi che l'ho tradito, e che mi sono fatto incomprensibile; che ho gettato al vento e per delle nuvole, alcune mie attitudini promettenti: io mi ostino a dire che mi sono ritrovato» (ID., *Il Verso Libero. Proposta*, cit., p. 99). La stesura successiva, dal titolo *Gian Pietro da Core*, sarà edita nel 1895, quale primo e unico volume di una mai realizzata *Storia della evoluzione della Idea*, presso la Casa editrice Galli di Milano. *Spirito Ribelle* si legge ora in appendice a CARLO CORDIÉ, «*Gian Pietro da Core*» e *la società italiana della fine dell'Ottocento. In appendice: Spirito ribelle di Gian Pietro Lucini*, Catania, Università di Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1965, pp. 61-100. Per una edizione recente di *Gian Pietro da Core* si rinvia, invece, a GIAN PIETRO LUCINI, *Gian Pietro da Core*, a cura di Carlo Cordié, Milano, Longanesi, 1974.
- 7 GIAN PIETRO LUCINI, *Revolverate*, con una Prefazione futurista di Filippo Tommaso Marinetti, Milano, Edizioni di «Poesia», 1909.
- 8 «Felice Cameroni incominciò a vivere, visse e morì in una costanza d'opinioni e di aspetti ammirevoli ma ostinati: nulla ha concesso al tempo; quando il tempo si avvicinò a lui, confortandolo del successo di quell'arte che egli, per allora più precoce, aveva prediletta, non si confuse colla folla: quando il tempo, che corre assai presto,

È dunque sotto l'egida del magistero di Cameroni che pare inaugurarsi l'esercizio letterario del giovane Lucini, ancora conforme a quei ferrei stilemi propri dell'*approche* realista, convintamente propagandati dall'inflessibile voce del "maestro". La primigenia adesione di Lucini ai postulati del critico milanese è altresì suggerita da una lettera spedita proprio da quest'ultimo a Ferdinando Augusto Lucini, padre di Gian Pietro, il 9 luglio 1886, in cui un premuroso Cameroni provvede a fornire all'esordiente scrittore precise indicazioni di metodo:

lo sorpassò, si limitò a pensare che aveva sbagliato strada. Come sopra il suo capezzale, al posto del solito santo protettore, vigilò sempre, coi fasci de' littori e la rossa bandiera, una formosissima Italia incappucciata del frigio, colla divisa: "Per lei sempre!" così egli rimase costantemente fedele al suo principio: "Naturalismo in arte, positivismo materialista in filosofia, repubblica federativa in politica, modernismo nel resto: la scienza, che aveva già detto molto, avrebbe potuto dir tutto". Codesto fu il programma del critico del "Gazzettino Rosa". È qui che il Pessimista, l'Atta Troll, il Kuaneofobo, il Topo di Biblioteca, l'Orso, farà vedere come sappia amar Milano e la letteratura francese di ultimissimo garbo [...]. Folgorò Zola; ebbe onore Verga, elogiò De Roberto; essere più che vero, reale fu l'ambizione di ogni scrittore. Era una tappa necessaria che si doveva compiere, e, per meglio possedere la forma, e, per conoscere la disillusione finale di una filosofia, che, basata sull'empirico, aveva soppresso l'energia – il pensiero – a favore della materia, cioè del mezzo con cui il pensiero, l'energia, si manifesta. Ma chi oserà non inchinarsi alla magnificenza di Flaubert, alla squisita pittoricità dei De Goncourt, al piacente humorismo del Daudet? Felice Cameroni, additandoceli con persuasione, ce li ha fatti amare, aumentando col nostro compiacimento il nostro patrimonio intellettuale» (Id., *Felice Cameroni (Ricordi e confidenze)*, cit., p. 995). Al duraturo impiego svolto presso la Cassa di Risparmio di Milano, Cameroni affianca, negli anni, un'intensa opera di pubblicista e critico letterario su varie testate milanesi della sinistra anarchica e repubblicana. La sua attività di giornalista ha inizio con la pubblicazione di alcuni articoli di cronaca teatrale sull'«Unità italiana» dal 1869 al 1871, sempre nel 1869, precisamente il 26 luglio, comincia la sua importante collaborazione, con il consueto pseudonimo di Pessimista, al «Gazzettino Rosa», quotidiano repubblicano, poi anarchico, fondato da Achille Bizzoni e Felice Cavallotti nel 1867, collaborazione conclusasi il 15 novembre 1873, data di chiusura della testata. Numerosi saranno, nel tempo, gli interventi destinati dal critico lombardo alle pagine di importanti periodici come «La Plebe», «L'Arte drammatica», «Critica Sociale», «Il Sole», «La Farfalla», «La Ragione», «L'Italia del Popolo». I 370 documenti epistolari costituenti il carteggio Cameroni-Lucini, prodotti dal 1888 al 9 ottobre 1906, insieme ad altro materiale luciniano manoscritto e a stampa, sono tutt'oggi conservati presso l'Archivio Lucini della Biblioteca Comunale di Como.

Raccomandagli chiarezza di manoscritto, sopra una parte sola del foglio, come si usa per le tipografie [...].

Dissuaderlo dalla versificazione, perché quasi sempre essa spinge l'adolescenza alla rettorica, all'enfasi, all'amplificazione, piaghe cancrenose della nostra letteratura. In poesia, il mediocre non dovrebbe neppure essere tollerato. Abbiamo bisogno di verità e di naturalezza. Perché ripetere le solite *variazioni* rettoriche in versi? Prosa verista; esprimere con semplicità ciò che si sente e si vede realmente; non lambiccarsi il cervello per cantare temi antiquati e convenzionali. Cerchiamo i soggetti nella vita reale, studiamo di svolgerli colla maggiore naturalezza di forma e con logica originalità d'idee [...]. Verità e semplicità.

Sentire davvero ciò che si scrive.

Nessuna esagerazione nei concetti.

Nessuna pretesa nelle parole e nello stile.

Chiarezza e semplicità⁹.

Le prime notizie “pubbliche” riguardanti la fatica letteraria di Lucini, capace di farsi effettiva portatrice dell'ammaestramento zoliano, egregiamente mediato dalla sicura guida di Cameroni, sembrano trovare posto nel numero 34 della «Gazzetta Agricola» datato 19 agosto 1888, contenente un'interessante avvertenza, interamente in corsivo, relativa alla prossima pubblicazione della *jacquerie* luciniana, che vedrà la luce, come anticipato, a puntate proprio nell'appendice letteraria del settimanale a partire dal numero 35 del successivo 26 agosto:

Spirito Ribelle

è il titolo di un episodio, anzi un vero dramma campestre, di cui la Gazzetta Agricola inizierà col prossimo numero la pubblicazione.

Spirito Ribelle

⁹ Felice Cameroni a Ferdinando Augusto Lucini, Milano, 9 luglio 1886. La lettera, inedita, è conservata nel Fondo Lucini, presso la Biblioteca Comunale di Como (busta 54, fasc. 3 c. 3 [73], cc. 236-238).

è la condensazione, in forma di racconto, della lotta fra lavoro e capitale, fra coloni e proprietari, fra obbligati e fittabili – lotta fotografata nella piena aria dei campi, sotto le vampe del sole, e colorita colle tinte crudamente reali dell'arte moderna.

Spirito Ribelle

che rivela nel suo anonimo autore un ingegno di primo ordine, è discussione – è romanzo – è polemica – è battaglia – è monito – è analisi profonda e, ad un tempo, sintesi di vita vissuta nel villaggio fra il crollo dei vecchi ideali economici e il soffio ardente della nuova utopia sociale¹⁰.

Il testo, definito nella breve avvertenza «condensazione in forma di racconto, della lotta fra lavoro e capitale [...] – lotta fotografata nella piena aria dei campi [...], e colorita colle tinte crudamente reali dell'arte moderna», può essere dunque considerato a tutti gli effetti rispettoso di quei principi di verità e naturalezza convintamente propagandati da Cameroni: i lettori si troveranno di fronte, stando al contenuto del generoso soffietto, ad un'opera in grado di “fotografare” il fenomeno, al risultato di una complessa «operazione riflessologica»¹¹, mai frutto di uno sterile procedimento di passiva mimesi¹². Se la spinta dina-

¹⁰ *Spirito Ribelle*, in «Gazzetta Agricola», I, 34, 1888, p. 133.

¹¹ GLAUCO VIAZZI, *Felice Cameroni, ovvero del partito radicale in letteratura*, in FELICE CAMERONI, *Interventi critici sulla letteratura italiana*, per cura, introduzione e note di Glauco Viazzi, Napoli, Guida, 1974, p. 17.

¹² «[La fotografia] per Cameroni suona pressoché sinonimo di “arte”, e in molti casi vuol dire “arte” tout court [...]. Per Cameroni la “fotografia” (letteraria) in quanto “arte” figurativa o correlativa alla figurazione, dev'essere “palpitante di vita”, dunque anzitutto dinamica e non statica, complessa e non unidimensionale [...]. Il realismo dunque per Cameroni non è un indirizzo, una scuola o tendenza, ma, in quanto riflessologia formante, lo specifico dell'arte. Realtà creativamente riprodotta (cioè: ri-prodotta) in movimento significa immagine derivante dalla ricomposizione di una precedente scomposizione di singoli segmenti [...], e non può verificarsi che di volta in volta, sempre seguendo il rinnovarsi, cangiare, spostarsi del referente, dei referenti. Si contrappone pertanto all'immagine assunta come statica, fissa, a referente immobile: cioè, in letteratura, agli schemi normativi, ai modelli predisposti, ed ai loro tanto più diffusi sottoprodotti, i luoghi comuni, le

mica del criticismo positivista zoliano, «quale strumento per intervenire attraverso la letteratura sulla realtà presente della condizione umana»¹³, dimora, quindi, ancora stabilmente nelle pagine di *Spirito ribelle*, se l'asciutta impersonalità e il valore storico-documentario sul fermento sociale operante nelle campagne settentrionali del tempo resta al centro dello sviluppo del bozzetto luciniano, altra sorte spetterà al *Gian Pietro da Core*, edito per la prima volta per i tipi milanesi di Galli nel 1895. Il romanzo sembrerà infatti ereditare dalla precedente operetta da cui direttamente deriva, l'ossatura fabulistica, l'esiguo intreccio, l'ambientazione, riducendo, però, come afferma Elisabetta Bacchereti nel suo *Il romanzo al negativo*, pubblicato nel 1989 per i tipi di Gutenberg, al «semplice ruolo di canovaccio la novella giovanile»¹⁴. Il complesso *iter* che porterà, non soltanto, all'ampliamento della breve novella, ma ad una autentica ridefinizione della materia narrativa potrebbe essere raccontato come la storia di un difficile trapasso, capace di esemplificare l'effettivo superamento dell'originaria spinta naturalistico positivista, propria di *Spirito ribelle*, e dei postulati cameroniani, in direzione proto-simbolista.

Il considerevole mutamento subito dalla prima prova letteraria di Lucini porta con sé, a guardar bene, una esibita ridefinizione della concezione poetica dell'autore lombardo, nonostante quest'ultimo si limiti a imputare tale trasformazione del testo a semplici ragioni di perizia letteraria:

“frasi fatte”, nei cui confronti Cameroni prende posizione anche polemica [...]. Di contro al ripetitivo, quindi convenzionale “figurino” [...], Cameroni pone l'esigenza della scoperta, dell'investigazione, della sperimentazione, cioè il reperimento e ottenimento della “realtà colta in flagrante” non già semplicemente facendo scattare l'obiettivo ma tramite tutt'una serie di mobili antinomie, continue contrapposizioni, dualismi di elementi in dialettico scontro [...]. Tutta la critica di Cameroni è formata, e percorsa, da un mobile reticolo di siffatti contrasti» (ivi, pp. 16-18).

¹³ VITTORIO SPINAZZOLA, *Verismo e positivismo*, Milano, Arcipelago, 1993, p. 25.

¹⁴ ELISABETTA BACCHERETI, *Il romanzo al negativo*. Rovani, Lucini, Cena, Povegliano, Gutenberg, 1989, p. 67.

Già prima l'Operetta e nel MDCCCLXXXVIII vide la luce nelle appendici della «Gazzetta Agricola», perché fin d'allora mi spronava desiderio alla nuova fatica: ora venne qui, se non rifiuta, ad adornarsi di quelle grazie che al mio sentire mancavano e che l'età e lo studio maggiore mi suggeriscono¹⁵.

A nostro avviso, invece, il transito da novella a romanzo pare comportare, come nota ancora Elisabetta Bacchereti, «una decisa riorganizzazione del sistema profondo delle relazioni strutturali e stilistiche, ideologiche e poetiche, nonostante il perdurare come schema superficiale, dell'intelaiatura di *Spirito ribelle*»¹⁶. Alla base di un'operazione apparentemente contraddittoria di «saldatura di elementi realistico-civili con una struttura aristocratica»¹⁷ può senz'altro essere ravvisato il deciso accostamento del comasco al *modus* simbolista, o meglio a quell'ardita rilettura che quest'ultimo fornisce di esso negli anni che intercorrono fra la stesura della novella e la successiva compilazione del romanzo. Un settennio decisivo per lo sviluppo della sua futura produzione artistica e teorica, in cui Lucini giungerà alla teorizzazione di una poetica chiaramente fondata sulla «contrapposizione tra la libera vitalità polisemica del simbolo e l'artificiosità accademica e retorica»¹⁸, in direzione di una precisa acquisizione dell'ardita e successiva tensione *verslibriste*.

È, dunque, il simbolismo, «grido del ribelle contro al consuetudine», a rivelarsi decisivo e a determinare una effettiva rottura con la *méthode* naturalista, e di simbolismo quale drastica opposizione al naturalismo zoliano si tratta, addirittura, nell'*Autobiografia* intellettuale di Lucini,

¹⁵ GIAN PIETRO LUCINI, *Il Commiato*, in *Gian Pietro da Core*, cit., p. 43. Cfr. anche CARLO CORDIÉ, *Introduzione. Da «Spirito ribelle» a «Gian Pietro da Core»*, in GIAN PIETRO LUCINI, *Gian Pietro da Core*, cit., p. 8: «In realtà basta confrontare *Spirito ribelle* con la trama e con l'espressione stilistica di *Gian Pietro da Core* [...] per vedere all'antica concezione zoliana sovrapporsi una ricerca sottilmente formale, dal lessico alla sintassi, che sarà caratteristica costante d'una produzione letteraria».

¹⁶ ELISABETTA BACCHERETI, *Il romanzo al negativo. Rovani, Lucini, Cena*, cit., p. 67.

¹⁷ *Ivi*, p. 68.

¹⁸ *Ibidem*.

parte integrante del volume intitolato *Prose e canzoni amare*, curato da Isabella Ghidetti e edito a Firenze per i tipi di Vallecchi nel 1971:

Ma che è il *simbolismo*? La risposta non è più oscura né difficile: oggi si può sbrigarsi a rispondere: *Una reazione al naturalismo zoliano*.

Ma si può anche dire: «È la negazione d'ogni e qualunque scuola in quanto obblighi una disciplina. È quell'arte che procede per *riflessi*: cioè che adopera dei simboli, cioè delle immagini per rappresentare le idee, valendosi di segrete concordanze soggettive il cui valore completo e complesso sfugge alla analisi critica ma è *sentito*. Il simbolismo è l'arte dei *sensi*, per ciò deve essere assolutamente libera. È l'effervescenza di un'anima nuova che non si accontenta di vivere, ma vuol vivere forte, libera, egoarchica, e quindi anarchica. Il simbolismo è antico come la letteratura che insorge. È il grido del ribelle contro la consuetudine: è l'arte di fronte allo stampo e alla fotografia. Ciascuno che incominci è *simbolico*»¹⁹.

La personalissima rilettura della prassi simbolista operata da Lucini, «arte dei *sensi*», assolutamente libera e chiaramente avversa all'approccio mimetico tipicamente realista, sembra porre al centro proprio la potenza della «concordanza soggettiva», dell'astrazione del dato fattuale, tendenza in grado di scardinare, anche grazie all'affermarsi di una crescente e convinta spinta individualistica, quell'impostazione replicante della realtà fondata sulla mera riproduzione del reale.

Se la prosa di *Spirito ribelle* era stata definita sulle pagine della «Gazzetta Agricola» «lotta fotografata nella piena aria dei campi», evidenziando così l'impostazione assolutamente manieristica dell'operetta, Gian Pietro da Core rappresenterà, invece, a tutti gli effetti, il rovesciamento di quell'imperativo realistico di chiara ascendenza zoliana e cameroniana, ponendosi al centro di un decennio artistico (1888-1898) in cui si manifesteranno le linee fondanti della futura produzione di Lucini.

Fin dal *Commiato*, posto in apertura di romanzo e assente nella novella, esibita dichiarazione simbolista, che assolve, tra l'altro, alla cano-

¹⁹ GIAN PIETRO LUCINI, *Autobiografia*, in *Prose e canzoni amare*, a cura di Isabella Ghidetti, Firenze, Vallecchi, 1971, pp. 118-119.

nica e classica funzione di congedo dell'autore al proprio «monumento d'Arte»²⁰, il lettore è immediatamente avvertito di trovarsi di fronte al primo di una serie di “studi”. Nonostante l'accezione “studio” possa essere a tutti gli effetti considerata, internamente alla poetica verista, apposizione comune per romanzo e nonostante l'idea di ciclo risenta di una chiara influenza verghiana, l'oggetto di analisi non risulta essere, in questo caso, un dato esclusivamente fattuale, bensì riferibile ad una sfera travalicante la mera dimensione fenomenica:

Gian Pietro da Core incomincia quindi a scernere nelle fondamenta e si ferma alla famiglia rusticana, alla sorgente diretta della vita e della prosperità dell'ente sociale. Altri studii ne succederanno, i quali abbiano a riguardare l'Idea in movimento, migrante a traverso le classi, formando come un ciclo d'osservazioni complessivo, racchiudendo i fenomeni benigni ed ostili, morali e materiali ed il tenace avviarsi colla migliore educazione ed un più sano rispetto verso una meta di relativa felicità²¹.

Assistiamo, dunque, nel tentativo da parte dell'autore di rovesciare il primario proposito realista, ad un esibito mascheramento di istanze simboliste, ad uno svuotamento della struttura tipicamente naturalista di *Spirito ribelle* attraverso la collocazione del narrato su una duplicità di livelli di significazione in costante relazione fra loro. Un livello descrittivo o denotativo ripreso *in toto* dalla novella dell'88, a cui viene a sovrapporsi un livello ideale o connotativo che permette di creare un sistema nuovo di relazioni basato sulla creazione di rapporti simbolici e sulla “simbolizzazione” di alcuni particolari descrittivi del racconto. Di conseguenza, se l'autore di *Spirito ribelle* ancora si premurava di restituire impersonalmente il vero, si assiste nel *Gian Pietro da Core*, invece, ad un autentico *exemplum* di invadenza narratoriale, ad una chiara responsabilità del narratore onnisciente e ad un utilizzo smodato di pause metalettiche utili a sottolineare e giudicare le fasi salienti della

²⁰ ID., *Il Commiato*, cit., p. 42.

²¹ Ivi, p. 43.

storia dell'Idea²². Una rapida collazione dei due testi tradisce in maniera evidente l'*intentio* luciniana di vestizione simbolica del dato oggettivo, non si assiste ad una totale rinuncia della matrice naturalista, ma ci si serve di essa, caricandola di valenze simboliche, col preciso intento di svuotarla del suo intrinseco valore. Già la stessa cronologia dell'opera, quel lento susseguirsi delle stagioni, tende ad ammantarsi di un significato che sembra oltrepassare la semplice registrazione di un tempo caratterizzato dallo svolgersi ripetitivo dei lavori campestri, finendo per corrispondere al processo evolutivo dell'Idea; l'arco cronologico estate-estate, entro cui le vicende si dipanano, diviene, dunque, metafora della progressiva maturazione dell'eversivo proposito di Gian Pietro nei cuori e nelle teste dei villici, dalla semina al raccolto, al pari della stessa messe.

Oltre a certi particolari ambientali chiaramente investiti dal suddetto processo di "simbolizzazione" e «reiterati a distanza fino a costituire un insieme organico che sveli la corrispondenza ideale»²³ (si pensi soltanto all'elemento della nebbia che avvolge i campi e gli stessi animi dei rustici spazzata via dalla convinta opera di persuasione dell'illuminato protagonista o al fuoco che da mero tratto descrittivo diviene, nel romanzo, emblema del riscatto e della rivolta) si può altresì notare un'effettiva e progressiva perdita di una certa connotazione realistica

22 «Un confronto tra gli esiti finali dei testi esaminati può essere già sufficiente a rivelare l'articolarsi di quello più maturo [Gian Pietro da Core] su una duplicità di livelli di significato in continua relazione osmotica. Quello referenziale, su cui si struttura la narrazione dei "fatti" nella loro dinamica esteriore, o di "superficie", è interamente recuperato dalla novella [*Spirito ribelle*], ma vi si viene volta a volta sovrapponendo un livello connotativo di significazione "profonda" che lo inquadra in una cornice idealistica secondo le intenzioni programmatiche dell'autore. L'operazione reinterpretativa della realtà narrata è affidata naturalmente a pause metalettiche (i cosiddetti "interventi d'autore") che punteggiano con alta frequenza il tessuto del romanzo, a commento e spiegazione degli eventi in funzione della storia dell'Idea. Soprattutto, però, Lucini preferisce utilizzare gli stessi elementi fabulistici in un sistema di relazioni nuovo, basato sulla creazione di rapporti simbolici e sul travestimento a simboli di particolari ambientali e descrittivi presenti in *Spirito Ribelle* secondo la tradizione naturalistica del "colore locale" e del bozzetto» (ELISABETTA BACCHERETI, *Il romanzo al negativo*. Rovani, Lucini, Cena, cit., p. 73).

23 Ivi, pp. 77-78.

da parte dei personaggi principali, sempre più “figure” interne alla storia ideale e utili al racconto di un percorso esemplare. Per tale ragione Gian Pietro diverrà, nel romanzo del '95, profeta del riscatto sociale; Giovanna, compagna del protagonista, autentico emblema dell'egoismo; il burattinaio Menicozzo, invece, unico personaggio assente nel racconto, quello della Ragione, o meglio, dell'impegno intellettuale. Tale procedimento, teso a conferire ai personaggi «una concretezza tipologica più che psicologica»²⁴, mina alle fondamenta la pretesa realista della restituzione attenta di un dato certo e oggettivo, determinando così una presenza autoriale sempre più invadente all'interno di un testo oramai arricchito da frequenti digressioni descrittive e commentative.

L'aggiunta senz'altro più rilevante di cui il romanzo si fregia rispetto all'originario canovaccio di *Spirito ribelle* risulta essere l'episodio riguardante Menicozzo, una figura cardinale, non soltanto, all'interno dello sviluppo narrativo del romanzo, ma anche relativamente alla complessiva economia del macrotesto luciniano. Il burattinaio Menicozzo il Savio comparirà nuovamente, infatti, qualche anno più tardi, quale “maschera” cruciale dei *Drami*; sarà proprio il marionettista a dire io nella *Parata dell'Introduzione* e a tirare idealmente le fila di tutta l'opera, facendosi *alter ego* dello scrittore, capace di giocare un ruolo poetico e strutturale di assoluto rilievo²⁵. L'inserimento tardivo di tale personaggio, oltre a testimoniare l'ingresso all'interno delle maglie del romanzo del parere autoriale relativo alle scelte politiche e comportamentali dei personaggi, rappresenta altresì un'autentica contestazione di molte logiche proprie di un genere letterario cresciuto sotto l'egida di una cultura positivista convinta di poter scandagliare ogni aspetto del reale sottraendolo al peso di uno sguardo individuale.

²⁴ Ivi, p. 92.

²⁵ I luciniani *Drami delle Maschere*, terminati nel 1897 e vittime di una complessa vicenda editoriale, resteranno pressoché inediti sino all'edizione postuma del 1973 (GIAN PIETRO LUCINI, *I Drami delle Maschere*, per cura, introduzione e note di Glauco Viazzi, Parma, Guanda, 1973), fatta eccezione per quattro episodi (*Il Monologo di Rosaura*, *Il Monologo di Florindo*, *L'Intermezzo della Arlecchinata* e i *Monologhi di Pierrot*), pubblicati da Lucini nel 1898 presso la milanese Tipografia degli Esercenti.

Le vicende relative al Savio burattinaio finiranno per occupare l'intero quarto capitolo del romanzo che si apre proprio con l'attenta presentazione del personaggio:

Al primo soffio della primavera, allora che le piante s'intenerivano, i rustici guardavano per la lunga strada diritta e bianca se mai apparisse, tra la polvere e le file delle alberelle, il carrettino e l'asino grigio, e, sul margine, il vecchio, fischiando una furlana, agile e presto, la frusta sotto l'ascella, le mani in tasca [...]. Vecchio, con una lunga barba fluente, quale le tele manierate del seicento dipingono ai santi in adorazione davanti alla croce, li occhi infossati sotto le folte sopraciglia²⁶.

Menicozzo è sì colui che giunge a Core appassionando l'ingenuo pubblico contadino, inquieto e imbonito dai presagi politici di Gian Pietro, con le sue storie, che si faranno ben presto allegoria della complessa condizione sociale in cui versano le campagne, ma è anche simbolo della necessità di riforme individuali, è colui che si sottrarrà al destino rovinoso di una rivolta tutta muscoli e sangue, è il «precursore» dinanzi all'«apostolo»²⁷, colui che, attraverso la propria catechetica azione, si farà portavoce dell'autore stesso, introducendo «le parole mazziniane di progresso e di educazione»²⁸:

«E voi credete che si potrebbe star meglio?» chiedeva Gian Pietro.

«Certo, certo; si deve star meglio».

«Ed in che modo?»

L'altro scuoteva la testa, poi assicurava:

«Con questa!» E toccavasi coll'indice la fronte. «L'educazione la volontà a saper di più, il vincere l'ignoranza, come egli interessava colla sua coltura: un rinnovamento estetico per raggiungere la felicità materiale»²⁹.

²⁶ ID., *Gian Pietro da Core*, cit., p. 114.

²⁷ Ivi, p. 190.

²⁸ PAOLO GIOVANNETTI, *Lucini*, cit., p. 23.

²⁹ GIAN PIETRO LUCINI, *Gian Pietro da Core*, cit., p. 120.

Il teatrino di Menicozzo, «replicazione in chiave estetica di Gian Pietro» poi suo «antagonista ideologico»³⁰, finirà per stimolare la circolazione dei propositi eversivi fra i villici, mettendo in luce il valore pragmatico del suo atto artistico, ma sarà anche in grado di attestare un radicale mutamento di punto di vista rispetto a *Spirito ribelle*. Se il metodo naturalista del racconto giovanile prediligeva ancora una voce narrante piuttosto equilibrata, che raramente provvedeva a commentare direttamente le azioni, nel romanzo si assiste, invece, ad una autentica «sovrapposizione del narratore onnisciente e dell'autore giudicante»³¹. Menicozzo, dunque, come figurazione dell'impegno, della riflessione di fronte all'atto violento, della fuga dell'Idea «davanti all'errore transitorio dell'umanità»³², ma anche "maschera" custode del pensiero luciniano, chiaro emblema di un trapasso dall'impersonalità naturalista ad un io giudicante e schierato.

La profonda e convinta adesione del poeta di Breglia agli stilemi del credo simbolista, già ampiamente attestata dal raffinato eloquio delle *Figurazioni ideali*³³, porta quest'ultimo al concepimento di un romanzo intriso di una costante e ambiziosa «ricerca del particolare prezioso»³⁴. Tale "preziosa ricerca" in una prospettiva accentuatamente simbolista pare estendersi, non soltanto al piano meramente contenutistico, ma

30 PAOLO GIOVANNETTI, *Lucini*, cit., p. 23.

31 ELISABETTA BACCHERETI, *Il romanzo al negativo. Rovani, Lucini, Cena*, cit., p. 89. «[Giova sottolineare] il trapasso dal livello dell'enunciato a quello dell'enunciazione nel romanzo, per cui sul personaggio Gian Pietro e sulla sua storia si stratificano, sovrapponendosi e ideologicamente coincidendo, voce del narratore onnisciente e voce dell'autore giudicante. Il che autorizza a prendere in considerazione *cum grano salis* l'ipotesi di autobiografismo luciniano nel *Gian Pietro da Core*, se non, forse, per quel rivolgersi del protagonista costantemente verso il futuro, per quel senso di solitudine, ma non disperata, di titanica separatezza dai propri contemporanei e conterranei, per quell'egotismo attivo che Gian Pietro conquista nei momenti della sconfitta finale e che, soli, lo apparentano al Lucini uomo e poeta» (*ibidem*).

32 GIAN PIETRO LUCINI, *Gian Pietro da Core*, cit., p. 190.

33 ID., *Il libro delle Figurazioni Ideali*, Milano, Galli di Chiesa e Guindani, 1894.

34 ISABELLA GHIDETTI, Introduzione a GIAN PIETRO LUCINI, *Prose e canzoni amare*, cit., p. 12.

anche all'ambito sintattico e lessicale. Per comprendere la reale portata dell'intervento stilistico luciniano sul testo basti notare, a titolo esemplificativo, come l'incisività del periodo conclusivo di *Spirito ribelle* («un povero apostolo che aveva sbagliato il suo tempo»³⁵) tenda irrimediabilmente a stemperarsi nella seconda e definitiva stesura («l'apostolo, cui il tempo e la mente troppo alacre e sognante avevano ingannato sull'inerzia delli uomini e sulla lenta evoluzione delle cose»³⁶), determinando un evidente appesantimento del costrutto sintattico e una minore semplicità discorsiva:

Tutto ciò che nello *Spirito ribelle* si stendeva nella semplicità di una sintassi piana e nell'attenzione preminentemente analitica, nel *Gian Pietro da Core* si imbarocchisce, con un accrescimento di immagini, cioè con una maggiore pressione fantastica, una maggiore incidenza figurativa. «Il giallo delle messi» diventa «il giallo immenso delle messi», le «cinque ore» diventano «sette ore», «disse» si muta in «giurò», nuovi particolari arricchiscono le descrizioni [...]; la sintassi si rompe e si complica – «dei lievi scricchiolii, come se dall'alveo maturo uscisse il grano a spandersi vagavano» – per una tendenza a mettere sempre in maggior evidenza, con asindeteti o nuove cesure, ogni membro e ogni elemento della composizione; la riflessione analitica si accresce con immagini simboliche: «Considerò i compagni chini al lavoro davanti al muro delle spighe: fatica di formiche che impinguavano i granai delle cicale», il lessico infine ricorre a risorse di più togata letterarietà³⁷.

Se la struttura di *Spirito ribelle* non sembrava presentare notevoli differenze rispetto ad altri testi di ascendenza naturalista, la stesura del *Gian Pietro da Core* decreterà una drastica rottura del patto mimetico col lettore e una progressiva perdita delle poche formule tipiche del parlato inizialmente proposte, inaugurando, tra l'altro, l'impiego

35 GIAN PIETRO LUCINI, *Spirito ribelle*, in CARLO CORDIÉ, «Gian Pietro da Core» e la società italiana della fine dell'Ottocento. In appendice: *Spirito ribelle di Gian Pietro Lucini*, cit., p. 100.

36 ID., *Gian Pietro da Core*, cit., p. 228.

37 FOLCO PORTINARI, Introduzione a *Narratori settentrionali dell'Ottocento*, a cura di Folco Portinari, Torino, UTET, 1970, pp. 70-71.

di forme che rimarranno proprie della successiva esperienza letteraria dello scrittore lombardo (si pensi, solamente e a tal proposito, all'articolo maschile *li* per *gli* o all'uso delle consonanti scempie in luogo delle geminate).

L'innaturalità delle scelte formali di Lucini è giustificata, a nostro avviso, non tanto dalla volontà di nobilitazione di un genere, quello naturalista, già di per sé dignitosissimo, quanto da un effettivo disinteresse dell'autore alla restituzione in chiave verista di documento sociale. L'intenzione è quella di narrare la storia dell'Idea, del miglioramento sociale, una vicenda necessariamente filtrata dal pensiero autoriale, senza alcuna condizione, neanche imputabile ad una scelta tematica. «Come sento, così rappresento»³⁸ sosterrà Lucini, riferendosi alla propria prassi scrittoria, ma tale perentorio intendimento non sembrerà privare il testo di un privilegiato rapporto con la realtà storica e sociale contemporanea; farà, al contrario, dell'opera stessa, «non un'entità sterile, ma un elemento dialettico, oppositivo, sovversivo, non rappresentativo, eternamente ribelle alla convenzionalità»³⁹.

Possiamo dunque concludere che il concretarsi di una struttura romanzesca che svuota e si lascia alle spalle la provvisoria mèta realista rappresentata da *Spirito ribelle*, una struttura contraddistinta da una forte vocazione sperimentalistica e in grado di sancire una irredimibile frattura con il *modus* naturalistico verista, lascia intravedere, non solo, una effettiva maturazione artistica di Lucini, ma riesce anche a farsi metafora di una prassi letteraria che, in coda al XIX secolo, tende ad abbandonare ogni fiducia nei confronti della possibilità di riproduzione mimetica del reale, incamminandosi verso soluzioni spesso diametralmente opposte e tipicamente novecentesche.

³⁸ GIAN PIETRO LUCINI, *Per finire e per incominciare con un egotismo*, in GLAUCO VIAZZI, *Studi e documenti per il Lucini*, Napoli, Guida, 1972, p. 234.

³⁹ ELISABETTA BACCHERETI, *Il romanzo al negativo. Rovani, Lucini, Cena*, cit., p. 136.

Riassunto Il contributo intende mettere in evidenza le cospicue modificazioni subite dalla prima prova letteraria di Gian Pietro Lucini dal titolo *Spirito ribelle*, rilevando le differenze fra la sua originaria struttura naturalista e la seconda stesura. Tale passaggio riesce a farsi metafora di un nuovo modo di concepire la prassi letteraria, oramai distante da qualsiasi forma di realismo in direzione propriamente novecentesca.

Abstract This paper examines the significant changes undergone by the first literary work of Gian Pietro Lucini entitled *Spirito Ribelle* pointing out the differences between its original naturalistic structure and the second draft. This passage becomes a metaphor for a new way of conceiving literary practice which is now distant from any form of realism in a truly twentieth-century direction.

«Una diversa me stessa».

Venti racconti di Gianna Manzini

Antonio D'Ambrosio

Io credo in ciò che sorpassa il dettato.

GIANNA MANZINI, *Autoritratto involontario*

«Un primo libro tanto singolare», «un libro di tormentosa, raffinata intelligenza»: è l'impressione che suscita alla sensibilità critica di Eugenio Montale *Tempo innamorato*¹, il romanzo d'esordio di «una giovane autrice», la coetanea Gianna Manzini, cui riconosce il merito di aver associato «con un fervore tanto intransigente le ragioni del cuore con quelle dell'intelletto», grazie a una «scrittura animosa, che ha talora alcunché di febbrile e di acceso, tal'altra conosce sapienti indugi e riposi». In quell'opera il poeta legge «un proposito di integralismo assai raro da noi per quel suo configurare in un'unica realtà obbiettiva tanto i moti del cuore quanto l'ingranamento minuto dei fatti; [...] una volontà di composizione affatto insolita nel romanzo nostro. Ne sorge un giuoco d'incastri, d'intersezioni, uno spostamento di piani, una premeditata confusione del mondo esterno con quello interiore»². Proprio «per l'infinità e la varietà delle promesse che apre, con

1 GIANNA MANZINI, *Tempo innamorato*, Milano, Corbaccio, 1928.

2 EUGENIO MONTALE, *Il libro di cui si parla. Tempo innamorato*, in «La Fiera Letteraria», IV, 32, 1928, p. 2, ora in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, 2 tomi, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, I, pp. 318-319. Montale, comunque, non lo considera molto lontano «dai canoni del vecchio romanzo naturalista, poiché rispetta la logica e l'evidenza della *tranche de vie* e non rivela una simpatia troppo parziale della scrittrice per l'una piuttosto che l'altra delle figure o dei casi che rappresenta».

questo suo primo libro», Giansiro Ferrata non esita a giudicare Manzini addirittura «la donna più intelligente e più sensibile che in Italia abbia mai preso la penna», che «viene a far parte della non amplissima cerchia dei nostri scrittori d'avanguardia»³, primo fra tutti Federigo Tozzi⁴, che si affianca a due autori della tradizione europea, Catherine Mansfield⁵ e Marcel Proust⁶.

Non è certo un caso che questi giudizi positivi provengano da due intellettuali legati al «gruppo» di «Solaria»⁷, che apprezzavano sia la novità stilistica e strutturale sia l'apertura europea della prova manziniana, perfettamente aderente al progetto letterario della rivista di «riedificazione del romanzo»⁸, contro il frammentismo, la prosa

- 3 GIANSIRO FERRATA, *Tempo innamorato di Gianna Manzini*, in «Solaria», III, 9/10, 1928, pp. 72-73.
- 4 «La parentela con Tozzi è stretta e profonda; musica e disegno dello stile, e, soprattutto, quell'interiorità di immagini a volte quasi 'morbosa', staccata affatto dalla realtà tranquilla delle cose ma aderente, sempre, a uno stato d'animo esattamente percepito (e percepibile) [...]. In più di un punto, la distanza fra Tozzi e la Manzini m'è parsa misurabile colla sola differenza di sesso e di ambiente natale...» (ivi, p. 73).
- 5 Ferrata ne segnala «i tesori di sensibilità, di abilità letteraria, portati a maturanza da una vita avventurosa» (ivi, p. 72).
- 6 In particolare «per il genere dell'analisi e la relazione del burattinaio coi burattini» (ivi, p. 73). Ma ammoniva una recensione di Emilio Cecchi – che pure aveva elogiato la «capacità poetica d'instituire personaggi, e investirci del loro tono morale», nonché l'«incontro singolare di ingenuità e ricerca, d'industria e candore, che increspa continuamente e irida il discorso», anche se «la scrittrice a forza di sottigliezzare si smarrisce nell'impalpabile»: «Non credo esatto il richiamo ai francesi, nei riguardi di questa tecnica complicata e un po' abbagliante. Fosse vero, si sarebbe avuto, come in tutte le opere di imitazione, un piglio più esteriore. Parliamo, piuttosto, di procedimenti nativi; con i loro azzardi, le istintive certezze e le debolezze inverosimili; e una tal novità perfino nel garbo ad assumere espedienti e movimenti logorati» (in «Pègaso», I, 1, 1929, pp. 116-117).
- 7 Montale è assiduo frequentatore del caffè delle «Giubbe rosse» sin dal 1927, quando si trasferisce a Firenze. Ferrata dalla fine del 1929 affianca nella direzione della rivista Alberto Carocci, che, si ricorderà, l'aveva fondata nel non lontano 1926.
- 8 LIA FAVA GUZZETTA, *Gli anni di «Solaria»: dal frammento al romanzo*, in *Dai solariani agli ermetici. Studi sulla letteratura italiana degli anni Venti e Trenta*, a cura di Francesco Matresini, Milano, Vita e Pensiero, 1989, p. 173. Già nel 1923 Borgese, nei saggi di *Tempo*

d'arte e il naturalismo ottocentesco. Un progetto enunciato sin dal corsivo di presentazione, dove, pur «senza programma preciso ma con una coscienza di alcuni fondamentali problemi dell'arte che si suppone concorde», i solariani si proponevano di unire la lezione di rigore stilistico e di classicismo, l'idea di autonomia e di autosufficienza dell'Arte apprese da «La Ronda» con l'«arte singolarmente drammatica e umana» di Dostoevskij, superando di fatto le proposte dei rondisti che, «idolatri di stilismi e purismi esagerati» e del «bel ritmo di una frase», non nutrivano particolare simpatia né per il genere romanzesco né tanto meno per il «grande scrittore» russo⁹. «Al frammentismo vociano e al calligrafismo della prosa d'arte i solariani oppongono il primato conoscitivo della forma-romanzo»¹⁰, guardando con interesse alle esperienze europee¹¹: programmatico

di edificare e nella riedizione di *La vita e il libro*, aveva denunciato la necessità di un ritorno alle strutture romanzesche tradizionali, secondo gli esempi di Verga, Tozzi (riletto in chiave verista) e soprattutto Pirandello, che aveva affrontato la crisi dell'uomo moderno rinnovando la forma del romanzo senza tuttavia sacrificarla in nome del frammentismo: «Ora intorno a noi c'è bisogno di rifare ogni cosa [...], tuttavia non vediamo che si possa costruire un mondo nuovo se non sulle macerie del vecchio» (GIUSEPPE ANTONIO BORGESSE, *La vita e il libro*, 3 voll., Bologna, Zanichelli, 1923, I, p. XI). Borgese stesso aveva messo in pratica la sua proposta in *Rubè*, romanzo di due anni precedente dall'impianto verista (stile preciso, referenziale, scevro di ogni ricercatezza formale; personaggi che interagiscono in un tempo e luoghi definiti), in cui si muove un protagonista-antieroe, affine a tanti inetti novecenteschi.

⁹ «Solaria», I, 1, 1926, pp. 3-4.

¹⁰ LIA FAVA GUZZETTA, «Solaria» e la narrativa intorno al 1930, Ravenna, Longo, 1973, p. 163.

¹¹ Simile l'impianto della coeva «900. Cahiers d'Italie et d'Europe», di Bontempelli e Malaparte: redatta in francese nel primo biennio, in italiano fino alla chiusura nel 1929, vantava le firme di Joyce, Erenburg, Woolf, Malraux, Rilke e sulla scia del surrealismo, della metafisica, del costruttivismo sovietico aveva elaborato la formula narrativa del «realismo magico»: «Di qui la sua apertura europea, anche se utilizzata piuttosto per far conoscere e diffondere l'arte fascista in Europa che per assimilare e rielaborare originalmente le problematiche d'avanguardia d'oltralpe» (ROMANO LUPERINI, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, 2 tomi, Torino, Loescher, 1981, II, p. 451). Si ricordi inoltre che Bontempelli aveva già affidato al giovanile *La vita intensa* (1919) l'obiettivo di «rinnovare il romanzo europeo» (cfr. *Opere scelte*, a cura di Luigi Baldacci, Milano, Mond-

l'intervento del 1928 di Leo Ferrero, *Perché l'Italia abbia una letteratura europea*, che denunciava il provincialismo, la chiusura mentale e l'isolamento dei letterati italiani nelle sterili polemiche tra strapaesani e stracciadini: «Non siamo più europei, perché non siamo più italiani», «gli scrittori italiani [...] non hanno la chiave della vita, non solo europea, ma universale, che è il sentimento morale»; «quasi tutti i più grandi romanzieri», da Tacito a Gogol' a Čecov, «hanno sofferto del male che affliggeva il loro tempo o il loro paese, e i loro scritti non sono che una rivolta della coscienza espressa in uno stile splendente»¹². È europea, insomma, la letteratura che si fa interprete della società contemporanea, sull'esempio dei grandi autori dell'Ottocento. L'intento realistico della “tradizione”, «la esigenza di obiettività, razionalità, classicità» reagisce con «il bisogno di una letteratura sensibile alle nuove direzioni» del romanzo europeo, «alla memoria, all'inconscio, al “vissuto”», così da «introdurre esattezza e immobilità dentro a una rappresentazione della vita colta al livello del suo muoversi più interno e libero»¹³. La soluzione non poteva perciò essere che sperimentale – depauperata di ogni proposito avanguardistico *stricto sensu* e aperta alla ricezione dell'opera di Joyce, Woolf, Proust, Gide, Kafka, Mann¹⁴ – da cui era possibile identificare una tradizio-

dori, 1978, p. 7), costruendo un «romanzo di romanzi» dalla struttura frantumata, articolata in capitoli autonomi ma convergenti nell'episodio finale, a superare sia lo schema romanzesco tradizionale sia il romanzo sintetico futurista.

- 12** LEO FERRERO, *Perché l'Italia abbia una letteratura europea*, in «Solaria», III, 1, 1928, pp. 32-40: 32 e 34.
- 13** SANDRO BRIOSI, *Il problema della letteratura in «Solaria»*, Milano, Mursia, 1976, pp. 271, 273.
- 14** Spia dell'attenzione tributata alla letteratura europea erano le numerose recensioni (Valéry, Paulhan, Gide, Éluard, Malraux, Mansfield, Lawrence, Woolf, Tolstoj, Rilke...). Inoltre, non va trascurato che un buon numero di solariani (tra cui Montale, Debenedetti, Solmi, Franchi, Ferrero) avevano intrattenuto «legami con *Il Baretto*, pure letterari e culturali nella vocazione dell'uropeismo» (GIULIANO MANACORDA, *Storia della letteratura italiana contemporanea 1900-1940*, Roma, Editori Riuniti, 1999, p. 302). Cfr. DANIEL RAFFINI, *Il ruolo di «Solaria» nel dibattito europeista*, in «Trovare nuove terre o affogare». *Europeismi, letterature straniere e potere nelle riviste italiane tra le due guerre*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2021, pp. 97-110.

ne romanzesca moderna specificamente italiana (Palazzeschi, Pea, e soprattutto Svevo e Tozzi¹⁵).

Ma il «ritorno al romanzo» sembra più un obiettivo ideale che un impegno pratico: escludendo *Il garofano rosso* di Vittorini, «questo genere risulta essere escluso dalla proposta creativa del periodico»¹⁶, come del resto dalle edizioni a esso collegate¹⁷. Sicuramente su queste scelte incide lo spazio del *medium* rivista¹⁸, ma è palese che ai solariani preme piuttosto l'«istanza narrativa, indipendentemente dal genere di appartenenza»¹⁹: se il romanzo si impone solo nel corso degli anni Trenta con Gadda, Moravia (ma *Gli indifferenti* esce nel 1929), Vittorini, la riconquista della narratività perduta deve prima passare per la forma più breve e gestibile del racconto, finalmente affrancato sia dalla frantumazione attuata dai vociani sia dalle impennate stilistiche dei rondisti²⁰. Bonsanti, Comisso, Loria, Tecchi e gli stessi Gadda e Vittorini si erano dapprima esercitati nell'arte della narrativa breve. Che era la sola dimensione in cui poteva emergere l'«aura poetica»²¹, la tendenza, cioè, che «rientra nel solco della memoria proustiana, o del mitico

- 15 Esploratori delle manifestazioni e delle cause profonde dell'inquietudine umana, Svevo e Tozzi sono eletti a maestri della nuova narrativa, cui «Solaria» dedica due numeri unici: *Omaggio a Italo Svevo* (IV, 3-4, 1929) e *Omaggio a Federigo Tozzi* (V, 5-6, 1930).
- 16 ISOTTA PIAZZA, «Solaria». *Ritorno al romanzo attraverso il racconto*, in «Letteratura e letterature», X, 2016, pp. 23-38: 24.
- 17 Su 19 opere di narrativa, le Edizioni di Solaria pubblicano solamente due romanzi (*L'amico dei poeti* di Raffaello Franchi nel 1927 e *Luisa* di Ferrata nel 1933), un racconto lungo, un romanzo breve e 15 raccolte di racconti. Sull'attività editoriale dei solariani cfr. ALBERTO CADIOLI, *Carocci e Bonsanti, editori per la «civiltà delle lettere»*, in *Letterati editori. Attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*, Milano, il Saggiatore, 2017, pp. 113-133.
- 18 Sull'organizzazione della rivista cfr. *Lettere a Solaria*, a cura di Giuliano Manacorda, Roma, Editori Riuniti, 1979, in particolare l'introduzione alle pp. XV-LII.
- 19 ISOTTA PIAZZA, «Solaria», cit., p. 35.
- 20 Sulla forma breve nel primo Novecento cfr. MASSIMILIANO TORTORA, *La novella, in Il modernismo italiano*, Roma, Carocci, 2018, pp. 39-64.
- 21 Il sintagma si deve a GIOVANNI BATTISTA ANGIOLETTI, *Aura poetica*, in «L'Italia letteraria», I, 14, 1929, pp. 1-2.

dell'infanzia [...], della discesa introspettiva nei meandri della coscienza e dell'interrogazione interiore, con toni lirici e contemplativi, saldando insieme prosa d'arte e racconto, in senso allusivo e antirealistico»²². «La formula [della narrativa solariana] è dunque: Dostoevskij + stile, "durata" del racconto + "aura poetica"»²³. E se ponessimo a risultato di questa somma il nome di Gianna Manzini, non commetteremo alcun errore matematico.

Tempo innamorato, non pubblicato dalle Edizioni di Solaria, è un'opera pionieristica, perché anticipa già nel 1928 la forma romanzo ed è condito degli ingredienti tipici del romanzo europeo:

la sostituzione del tempo cronologico col tempo interiore, la riduzione della realtà a coscienza, l'abolizione dell'ambientazione estrinseca di tipo naturalistico (vi mancano, ad esempio, i personaggi minori e per tutta la vicenda s'incontrano solo i sei protagonisti), la scomparsa di un narratore onnisciente, sostituito da un "io" testimone dei fatti narrati ma niente affatto dotato di una coscienza superiore rispetto a quella dei personaggi (e, semmai, a loro unito da una sorta di segreta adesione lirica); ma poi, a mano a mano che il racconto si snoda, il meccanismo narrativo tradizionale, di marca provinciale piccolo borghese, torna a far capolino nella trama e nella soluzione della vicenda, appesantita da esiti romanzeschi di sapore pietistico e moralistico²⁴.

«La narrazione [...] si è venuta complicando rispetto ad una linearità tradizionale», perciò «il passato mediante il ricordo, il futuro mediante la visione convergono nel presente dell'operazione narrativa», che comunica al lettore «un flusso interno di reazioni e di sensazioni capaci esse stesse di diventare misura e veicolo della realtà»: «in tale prospettiva, si capisce come la Manzini possa aver profittato a quest'epoca della lezione di un D'Annunzio prosatore d'arte o di un rondismo teso ad una concentrazione di proposte stilistiche»²⁵.

²² GINO TELLINI, *Storia del romanzo italiano*, Firenze, Le Monnier, 2017, p. 373.

²³ VITTORIO BOARINI, PIETRO BONFIGLIOLI, *Avanguardia e restaurazione. La cultura del Novecento. Testi e interpretazioni*, 3 voll., Bologna, Zanichelli, 1976, II, p. 417.

²⁴ ROMANO LUPERINI, *Il Novecento*, cit., pp. 473-474.

²⁵ LIA FAVA GUZZETTA, *Gianna Manzini*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, pp. 21-22.

Tra le fonti «della scrittura quasi sempre memoriale, intimistica, preziosa, retoricamente sapiente, da grande stilista» di Gianna Manzini, un posto d'onore occupa infatti D'Annunzio, «non quello oratorio, superomistico, opulento e fastoso» dell'estetismo e delle *Laudi*, «bensì proprio il d'Annunzio alleggerito, affinato, allucinato, il gran visionario delle prose memoriali ultime», «fatto più quotidiano»²⁶ con un tocco di crepuscolarismo, come evidente dalle atmosfere buie, meste, in cui si snodano le storie di amori impossibili che conducono alla solitudine o alla morte, sullo sfondo di un paesaggio cupo che personifica l'interiorità degli attanti.

Accanto al Vate, Tozzi, che a discapito degli «effetti sicuri» del romanzo naturalista aveva prediletto «il racconto di un qualsiasi misterioso atto nostro»²⁷, «visibil[e] ma non spiegabil[e]», di cui in quanto tale «si darà la pura raffigurazione»²⁸, con immagini che instaurano legami straordinari tramite analogie, metafore, similitudini, in una continua sovrapposizione tra soggetto e oggetto. Pur rifacendosi all'insegnamento tozziano, Manzini non indugia nel «mistero», anzi, cerca di fornirne le ragioni in un dialogo implicito col lettore al quale demanda ogni interpretazione, secondo un procedimento che rinnega la forma realistica e la narrazione in terza persona, cui Tozzi pure ricorre per esempio nei romanzi maggiori. E se, nel rapporto con le cose, Tozzi vi proietta le nevrosi del soggetto, deformandole, Manzini le «sfiora» per «cogliere [...] l'aspetto infinito del loro presentarsi»²⁹.

26 CLELIA MARTIGNONI, *Laudace «metaromanzo» di Gianna Manzini*, in GIANNA MANZINI, *Lettera all'Editore*, a cura di Clelia Martignoni, Palermo, Sellerio, 1993, pp. 13-14. Il riferimento è allo stile rarefatto, ai periodi secchi e sintetici, delicatamente pausati, delle prose del *Notturmo* (1921), delle *Faville del maglio* (1924 e 1928), poi anche del *Libro segreto* (1935).

27 FEDERIGO TOZZI, *Come leggo io*, in *Opere*, a cura di Marco Marchi, introduzione di Giorgio Luti, Milano, Mondadori, 1987, p. 1325.

28 GIACOMO DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, presentazione di Eugenio Montale, Milano, Garzanti, 1998 p. 255.

29 PIERO BIGONGIARI, *Lo "spostamento" linguistico della Manzini*, nell'opera collettiva *Gianna Manzini tra letteratura e vita*, Atti del Convegno, Pistoia-Firenze, 27-29 maggio 1983, a cura di Marco Forti, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1985, p. 25.

Completa il triangolo Emilio Cecchi, «decifratore nei suoi elzeviri di realtà occulte e simboli dietro le apparenze più innocue», grande maestro del bello stile³⁰.

Si aggiungano infine le influenze delle «intermittences du cœur» di Proust, dello sperimentalismo di Gide, e, non ultima, «la forte inventiva stilistico-strutturale»³¹ di Virginia Woolf, che Manzini conosce solo nei primi anni Trenta con la lettura di *Mrs. Dalloway*, che «penetrava come una lama attraverso tutte le cose, e nel medesimo tempo rimaneva al di fuori e guardava»: nel nome della scrittrice inglese, da un «senso d'inesperienza, d'inefficienza e di responsabilità» ha inizio «la maggiore avventura, l'avventura dello stile»³².

Il successo di Manzini presso i solariani è confermato dalle numerose recensioni³³ e dall'accoglienza nel «gruppo»³⁴ che frequenta di-

30 CLELIA MARTIGNONI, *Laudace «metaromanzo» di Gianna Manzini*, cit., p. 14. La scrittrice ha consegnato le riflessioni sul rapporto con la prosa d'arte a un testo in massima parte inedito e incompiuto (almeno a giudicare dall'indice), custodito in un fascicolo intitolato *Appunti per una lezione sulla prosa d'arte* presso il Fondo Manzini dell'Archivio del Novecento della Sapienza Università di Roma (s. Scritti, sottoserie Saggistica, fasc. 43), cui vanno aggiunti i saggi, anch'essi perlopiù inediti, su Tecchi (fasc. 44) e su Cecchi (fasc. 45). Gianna delinea il lungo itinerario che «da d'Annunzio a noi» ha permesso la resurrezione della prosa narrativa dalle ceneri del frammento, coniugando la riconquistata sostanza diegetica e contenutistica con la cura stilistica e il rigore formale. Un primo studio e una parziale edizione si legge in FRANCESCA BERNARDINI NAPOLETANO, *La sperimentazione narrativa nell'opera giovanile di Gianna Manzini*, in «Avanguardia», x, 29, 2005, pp. 140-155. La mia gratitudine alla responsabile dell'Archivio del Novecento, prof.ssa Cecilia Bello, per la generosa disponibilità con cui mi ha permesso l'accesso ai documenti.

31 *Ibidem*.

32 GIANNA MANZINI, *La lezione della Woolf*, in *Forte come un leone*, Milano, Mondadori, 1947, p. 86, 90. Nel saggio, già uscito in «Le tre arti», I, 3, 1945, p. 5, Manzini illustra criticamente il debito contratto nei confronti «della più dotata, della più esperta, della più alta scrittrice nostra» (p. 76). Cfr. LIA FAVA GUZZETTA, *Gianna Manzini verso Virginia Woolf (passando per Pirandello)*, nell'opera collettiva *Gianna Manzini. Una voce del modernismo europeo*, Pesaro, Metauro, 2008, pp. 9-37.

33 Ad esempio Tecchi, Franchi, Solmi, Ravegnani, Gadda, Capasso.

34 Su «Solaria» pubblica quattro racconti: *Passeggiata* (IV, 2, 1929, pp. 67-72), *Un'ora e un giorno* (V, 2, 1930, pp. 1-16), *Giornata di don Giovanni* (VI, 2, 1931, pp. 1-10),

rettamente alle “Giubbe rosse”, pur mantenendo una certa autonomia intellettuale³⁵. Lei che dalla nativa Pistoia nel 1916 si era trasferita a Firenze, città che la innamora, dove si laurea al Magistero con una tesi su Pietro Aretino – di cui studia non i noti scritti licenziosi, bensì le meno indagate opere ascetiche, dallo stile semplice ma incline spesso a un'estrema pomposità –, e rimarrà fino alla metà degli anni Trenta, quando, finito il matrimonio col giornalista Bruno Fallaci, si trasferisce a Roma insieme al nuovo compagno Enrico Falqui³⁶.

Abbandonata subito la strada del romanzo, che ripercorrerà solo nel 1945 con *Lettera all'Editore*, dalla fine degli anni Venti all'inizio dei Quaranta è autrice di soli racconti³⁷, di cui nel 1941 fornisce un «consuntivo»: *Venti racconti*³⁸, «una comoda partizione in due tempi» tra «la sua immagine di partenza» e le «nuove esigenze e certezze alla luce di un “tempo ritrovato” che ora impone un diverso metodo di lavoro»,

Giocattolo (VI, 5, maggio 1932, pp. 1-6). Tutti confluiti in *Boscovivo* (1932).

- 35** «Nella narrativa lenta di “Solaria”, quella della Manzini spicca per una caratteristica tutta sua: essa ha in sé doti di fulmineità, di apprensione immediata dell'oggetto, che sembra contrastare a prima vista con quelle che sono le caratteristiche dei solariani, quella “lentezza” che ha origine, *grosso modo*, nel *ralenti* proustiano». PIERO BIGONGIARI, *Lo “spostamento” linguistico della Manzini*, cit., p. 23.
- 36** Per un'approfondita biografia cfr. GIAMILA YEHYA, *Gianna Manzini. Una biografia*, in *L'archivio di Gianna Manzini. Inventario*, a cura di Cecilia Bello Miniciacchi, Clelia Martignoni, Alessandra Miola, Sabina Ciminari, Anna Cucchiella, Giamila Yehya, Roma, Carocci, 2006, pp. 9-35.
- 37** Geno Pampaloni (*Per Gianna Manzini*, in *Gianna Manzini tra letteratura e vita*, cit., pp. 39-46) ha articolato la storia letteraria dell'autrice in tre fasi, secondo questi estremi: 1) 1928, *Tempo innamorato* – 1947 (ma in realtà 1953), *Il valtzer del diavolo*; 2) 1945, *Lettera all'Editore* – 1965, *Allegro con disperazione*; 3) 1964, *Album di ritratti* – 1973, *Sulla soglia*. Sarebbe forse più coerente applicare dei correttivi, non solo per spicciola cronologia: concludere il primo tempo con *Lettera all'Editore*, che riprende testi elaborati a partire dal 1938 e porta a compimento la riflessione metanarrativa su cui l'autrice ragionava sin dal 1924, allorché l'8 gennaio pubblicò su «La Nazionale» *Io, l'argomento e la novella*, anticipazione del primo capitolo di *Tempo innamorato*; iniziare il secondo all'insegna del ritratto con *Forte come un leone* (1947), e comprendervi dunque anche l'*Album* del 1964, isolando nel terzo gli accorati ritratti dei genitori, *Ritratto in piedi* (1971) e *Sulla soglia*.
- 38** GIANNA MANZINI, *Venti racconti*, Milano, Mondadori, 1941.

Antonio D'Ambrosio

«una tappa necessaria, [...] una definitiva rilettura del passato nei confronti di un presente che urge e costringe al bilancio»³⁹. Un'antologia criticamente essenziale nel curriculum della scrittrice, ma al contempo fedele all'abitudine di riproporre i propri testi in raccolte diverse, talvolta tiepidamente variati, talaltra identici, per necessità economiche⁴⁰. La prova sta già nell'indice:

L'arte della Manzini: di Giuseppe De Robertis

I

Sulla traccia di un sorriso
Incontro col falco
Notte quieta

II

Giocattolo
Salvare una donna
Passeggiata
Ritratto di bambina
Una trota
Felicità
Giacinto
Perdonare
Giornata di don Giovanni

III

Musica in piazza
Casa di riposo (Romanzo da fare)
Candore

39 GIORGIO LUTI, *Struttura e tempo narrativo nei Racconti di Gianna Manzini*, in *Gianna Manzini tra letteratura e vita*, cit., pp. 93-94.

40 D'altronde «la misura breve, l'elzeviro e la cronaca di moda si offrivano come generi più facilmente vendibili, e Gianna Manzini», che ambiva invece a «scrivere soltanto racconti lunghi o romanzi», «dovette diventare un'alacre scrittrice di moda e di racconti brevi» (GIAMILA YEHYA, *Gianna Manzini. Una biografia*, cit., p. 16). Si ricordino a tal proposito i suoi articoli di moda, che di solito firmava con gli pseudonimi Vanessa o Pamela.

Gentilina

IV

Lezione di fisica

Lo stregone

Vola-vola

Vecchia storia

Licenza

Manzini cuce insieme i racconti per lei più significativi, inserendoli in una struttura cronologicamente quadripartita secondo le raccolte finora edite:

I) *Incontro col falco*⁴¹, che accoglieva testi usciti perlopiù su «La Nazione» negli anni Venti e in cui, rispetto al precedente romanzo, lo sfogo lirico è di gran lunga più sostenuto, grazie alla delicata attività di scavo interiore nei personaggi⁴², «allucinati, alienati, menomati, caratterialmente particolari»⁴³, e alla profonda attenzione al dettaglio, che esibiscono «l'incontro di una sensibilità o piuttosto sensitività tutta presentimenti acerbi, irritazioni e irrequietezze, istantanee tenerezze e subite scontrosità [...] con la crudeltà e la malizia della vita e dell'amore»⁴⁴. Aspetti ritratti soprattutto nell'adolescenza delle sue protagoniste.

II) *Boscovivo*⁴⁵, da cui recupera ben nove dei sedici racconti risalenti ai primi anni Trenta, nati da un momento di «grave crisi» personale:

⁴¹ GIANNA MANZINI, *Incontro col falco*, Milano, Corbaccio, 1929.

⁴² L'analisi è condotta «sulla scorta di dati concreti, avvenimenti del passato o del presente, azioni ritagliate da un insieme di carte in regola o non in regola, che garantiscono come documenti concreti della consistenza di un tessuto psicologico del personaggio». LIA FAVA GUZZETTA, *Gianna Manzini*, cit., p. 32.

⁴³ ENZO PANAREO, *Invito alla lettura di Gianna Manzini*, cit., p. 43.

⁴⁴ BONAVENTURA TECCHI, *Gianna Manzini: Incontro col falco*, in «Solaria», IV, 6, 1929, pp. 53-54: 53.

⁴⁵ GIANNA MANZINI, *Boscovivo*, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tumminelli, 1932.

C'è stato un periodo della mia vita in cui ho accantonato la narrativa: niente più racconti, niente più romanzi. Scrivevo di "cose", o di vita silenziosa, magari di nature morte. Nacque così il mio **Boscovivo**. Si parlò in proposito di ricerche di stile, di eletti diversivi. Macché. C'era ben altro. Attraversavo una grave crisi, come dire? spirituale, psicologica. Ero sotto le macerie. I sentimenti o i riflessi dei sentimenti mi bruciavano viva. Ero irresistibile. E io, con personaggi privi di sentimenti, dissanguati, non ho commercio. Ripieghi dunque sulle "cose" (la moda non c'entrava per nulla). Fu, devo confessare, un ripiego carico di sorprese, entusiasmante. E, ritengo, proficuo: ritemprata, placata, ritornai alla narrativa con un'esperienza maggiore⁴⁶.

La rottura con Fallaci origina la poetica delle cose, «un vero e proprio animismo», un «“prestito” di nostre sensazioni alle piante o agli animali, per “costruirli” di nuovo nel pensiero, perché essi vivano sulla pagina oltre che nella realtà biologica del mondo. [...] L'espressione è legata alla pianta, mira a farla sussistere, proprio lei: ma necessariamente tradotta in una notazione a noi accessibile»⁴⁷. La rappresentazione della realtà naturale non si risolve in una mera antropomorfizzazione, ma è l'autrice in persona a calarsi in essa, assumendone il punto di vista. In *Boscovivo*, inoltre, si complica il rapporto autore-opera con «la figura di un narratore, o meglio di una voce narrante, che metta in crisi il concetto di una narrazione chiusa»⁴⁸, come è chiaro, per esempio, in *Giornata di don Giovanni*, organizzato su tre livelli diegetici: narrazione esterna, monologo interiore, discorso indiretto libero. Un procedimento che avrà le sue estreme conseguenze nel successivo

III) *Un filo di brezza*⁴⁹ con *Casa di riposo*, in cui Gianna si mostra al lettore in quanto autrice di un «romanzo da fare» (dunque non un racconto), di cui abbozza la trama, gli ambienti, i personaggi, immaginandone

⁴⁶ LIA FAVA GUZZETTA, Intervista a Gianna Manzini, in *Gianna Manzini*, cit., p. 2.

⁴⁷ CARLO EMILIO GADDA, *L'ultimo libro di Gianna Manzini*, in «Il Tevere», 10 ottobre 1932; ora in *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, 2 voll., a cura di Liliana Orlando, Clelia Martignoni, Dante Isella, Milano, Garzanti, 1992, I, p. 776.

⁴⁸ LIA FAVA GUZZETTA, *Gianna Manzini*, cit., p. 31.

⁴⁹ GIANNA MANZINI, *Un filo di brezza*, Milano, Panorama, 1936.

persino le reazioni all'evoluzione della storia, secondo un modulo, metanarrativo, che non le era affatto estraneo. Se lo stile dell'opera *in fieri* è per necessità medio, privilegia l'essenzialità delle indicazioni svestite di immagini e metafore, la ricerca ritmica nel resto dei venti racconti si affina notevolmente, come denuncia *Gentilina*, il cui corpo tipografico alterna i seducenti corsivi lirici al tondo dello sviluppo dei fatti.

iv) Gli ultimi quattro racconti erano usciti solo in rivista⁵⁰ dopo la pubblicazione presso Mondadori (d'ora in poi suo editore principale) della raccolta più matura, *Rive remote*⁵¹: «la struttura del racconto sembra in apparenza semplificarsi, farsi più lineare e schematica; e invece il procedimento creativo tende sempre più a precisare l'asse portante del tessuto narrativo, verticalizzando ulteriormente i piani del racconto, ottenendo un flusso onirico-memoriale che dilata il tempo interno e contemporaneamente fissa, una volta per sempre, l'unità cronologica della memoria evocativa»⁵². Quei quattordici testi non entreranno nell'antologia per questioni legali e commerciali, ma non potendo al contempo chiudere la sua biografia letteraria senza sfoggiare la riconquistata organicità narrativa, Gianna ne inserisce quattro che condividono lo stesso tenore.

Si era accorto del perfezionamento della sua scrittura anche Giuseppe De Robertis, il raffinatissimo critico del «saper leggere», tanto vicino a Manzini per quella sua «prosa limpida e delirante»⁵³ che su proposta di Falqui accetta di firmare il saggio introduttivo, confermandone ulteriormente il successo di critica.

[...] il suo bisogno di esprimersi metaforico la portò a un perenne inventare, e partita dall'esterno, da quel suo vedere con l'occhio solo, s'internò poi sempre più in un linguaggio di scoperta. [...]

⁵⁰ EAD., *Lezione di fisica*, in «Gazzetta del Popolo», 30 gennaio 1941; *Lo stregone*, ivi, 2 gennaio 1941; *Vola-vola*, in «Documento», 1, 3, 1941, pp. 19-20; *Vecchia storia*, in «La Lettura», 7 luglio 1940.

⁵¹ EAD., *Rive remote*, Milano, Mondadori, 1940.

⁵² GIORGIO LUTI, *Struttura e tempo narrativo*, cit., p. 99.

⁵³ GIUSEPPE DE ROBERTIS, *L'arte della Manzini*, in GIANNA MANZINI, *Venti racconti*, cit., p. 20.

Antonio D'Ambrosio

Su questa nutriente sostanzialità creatrice, [...] sviluppò la sua narrativa. Prima orizzontalmente. E s'ebbero i temi conduttori [...]. Poi nacquero gli sviluppi industriosi, la ripresa abile, [...] i richiami a distanza; e tanti artifici per cercar di mantenere una sia pur fragile continuità. Non su questa via si avranno gli acquisti più veri della Manzini. La via sarà un'altra, tutta in profondo, verticale: e il dato stilistico è rappresentato dalla parentesi [...] anche dove segno grafico non ci sia. [...] Nella narrativa della Manzini le parentesi saranno dunque a indicare gli strati di essa. [...] Anche dove non propriamente narra ma descrive, dà non solo le cose, ma l'ombra delle cose⁵⁴.

Una tecnica stilistica che rende sulla pagina «questo risalire nel tempo», «questa disperata fuga nel tempo»⁵⁵, la memoria. Che non è richiamo malinconico al passato, bensì scudo di cui si armano i personaggi per combattere la loro condizione esistenziale di donne e uomini soli. La narrativa

è più valida dove è più libera del suo gioco, non procede secondo un disegno troppo rigido, neppure persegue un disegno qualunque; ma si genera da sé con modi novissimi, s'incanta delle sue forze oscure, ubbidiente alla logica degli sviluppi tematici. Invenzione, io la direi, in ascolto di ciò che l'anima parla, docile a un quasi scherzo della fantasia⁵⁶.

Fa *pendant* al saggio – anche graficamente, per l'uso del corsivo – la *Licenza* finale, «stanza tutta per sé» in cui Manzini confessa la «difficile e quasi grave avventura» di «rileggere pagine nostre un po' lontane nel tempo» – «quasi aggressione d'una diversa eppur ugualmente segnata me stessa»:

Nel mio caso, è la prima giovinezza, col suo vibrato, col suo acuto, che oggi mi affronta.

Un più di colore, un'affannosa ingordigia d'immagini, un nativo ma pericoloso candore, un irrequieto provocare la realtà per spremene più voce, più fisionomia, dette luogo a una prosa attaccata a troppi effetti, pur necessari a quella quotidiana effettiva ingombrante vivezza.

⁵⁴ Ivi, pp. 13, 16-18.

⁵⁵ Ivi, p. 19.

⁵⁶ Ivi, p. 20.

Passati diversi anni, la vita, in senso essenziale e soggettivo, come nodo di verità e valori che vogliono, per spontanea esigenza, chiarirsi sulla pagina, ha spogliato un po' il mio linguaggio: lo ha reso, e deve ancora renderlo, più nitido e sicuro⁵⁷.

Il «ritorno a un lieto momento di partenza che è insieme inaspettato approdo a una riva remota dello spirito» impone «ritocchi e varianti» ai primi racconti, che Manzini assicura di carattere «pedantesco formale»: «È poco, pochissimo, anche perché, in alcune particolari mo-venze, ho voluto serbare accenti e predilezioni comuni ad altri in quegli anni, epperò legati a certi svolgimenti letterari»⁵⁸. Ciò vale sicuramente da *Boscovivo* in poi, non per *Incontro col falco*, le cui modifiche, ingombranti, sono dettate dalla necessità di far aderire quei racconti alla nuova struttura, in una prospettiva stilistica e narrativa più matura⁵⁹.

57 GIANNA MANZINI, *Licenza*, in *Venti racconti*, cit., p. 349. Sul legame tra stile e vita interiore ritornerà in *Cara prigioniera*: «certe cadenze, certi giri ritmici, certe predilezioni per procedimenti associativi contrapposti talvolta a brusche contrazioni, certo ricorrere di parole che sedussero il mio orecchio e delle quali non fu facile disfarsi, certo modo d'appartare nella stretta di una parentesi (un appartare che spesso, anziché ad attutire, mirò a spremere più significato): tutto ciò è proprio esclusivamente legato alla data? O non esistono riprese, ricadute, passi indietro, anticipazioni, anche in un altro ambito, oltre che in quello, per convenzione chiamato formale? Di rado, persino gli addii sono definitivi. Per convenzione: infatti ho sempre creduto che, nel mio caso, moti intimi facessero tutto uno col giro della frase. È una adesione che in principio pretese un gioioso abbandono, e oggi un rispetto che mi diventa scrupolo, quasi si trattasse d'un mezzo diverso per cogliere viva la verità». EAD., *Al lettore*, in *Cara prigioniera*, Milano, Mondadori, 1958, p. 1.

58 EAD., *Licenza*, cit.

59 Non si dimentichi che nel 1943 per Mondadori esce una seconda edizione di *Tempo innamorato* – unico momento di ritorno al romanzo prima di *Lettera all'Editore* – con notevoli varianti, che «mirano a purificare lo stile da quegli indugi e da quella sciattezza di un crepuscolarismo troppo ingenuo» (CLAUDIO VARESE, *Cultura letteraria contemporanea*, Pisa, Nistri-Lischi, 1951, p. 244), «contro il frammentismo e la dispersione, in una ricerca di essenzialità che è [...] approccio alle forme più stringate e "succinte" del romanzo» (ANNA NOZZOLI, *La «lama» di Mrs Dalloway. Gianna Manzini dal frammento al romanzo (1928-1945)*, in «Critica letteraria», VII, 2, 1979, pp. 268-281: 276).

A questo lavoro di lima non è estraneo l'occhio De Robertis, che ingenuamente chiedeva all'amico Falqui se i racconti nella nuova veste prevedessero varianti. Gli risponde direttamente Gianna:

Eh, De Robertis, lei ha messo il dito nella piaga. Mi pare d'averle detto infatti che quand'ho saputo che lei stava rileggendo quelle mie vecchie cose, mi son messa a ripensarle, parendomi di poterla precedere per presentarle un testo più corretto. Altro che correggere. Bisogna rimpastare, rifare⁶⁰.

L'imbarazzo del critico è evidente nella rettifica: «quei racconti [...] possono, se a lei piace, essere ritoccati, non già rifatti. E basta la data a giustificazione»⁶¹. Ma alle preoccupazioni della sua interlocutrice –

Se proprio non si possono mettere i racconti di *Rive remote* mi cascano le braccia. Io, in quelli vecchi, ci sto come in un vestito da bambina. De Robertis vogliamo parlare un po' di questa scelta? Mi indichi quelli che lei salverebbe in modo che io possa intanto ritoccarli (ma ci riuscirò? Perché se cado nella tentazione di riprenderli un po' bene non esco più); e se lei mi volesse anche indicare dov'è che vanno alleggeriti mi darebbe grande aiuto⁶².

– replica altrettanto seriamente:

Io non saprei consigliarle altro che ridurre, ripulire, tagliare: nel romanzo, in *Incontro col falco*, in *Boscovivo*, c'è, spessissimo, un di più, dico qualcosa o di lambiccato, o mi perdoni, di stentato, anche di lezioso: toglier via. Così ha scritto le ultime cose sue, riducendo, alleggerendo. O se le riesce difficile, fastidioso, riproduca tale e quale e servirà alla storia. Dico che il critico potrà meglio ragionare su quel di troppo che c'era prima e che poi via via è sparito. Ecco il bel consiglio che le do!⁶³

⁶⁰ Gianna Manzini a Giuseppe De Robertis, lettera del 25.8.1940, in GIANNA MANZINI, «La voce non mi basta». *Lettere a Giuseppe De Robertis e a Emilio e Leonetta Cecchi*, a cura di Alberto Baldi, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, p. 21.

⁶¹ Giuseppe De Robertis a Gianna Manzini, lettera del 28.8.1940, ivi, pp. 20-21.

⁶² Gianna Manzini a Giuseppe De Robertis, lettera del 10.11.1940, ivi, p. 24.

⁶³ Giuseppe De Robertis a Gianna Manzini, lettera del 15.11.1940, ivi, p. 23.

Con pazienza, Manzini sceglie di cimentarsi nell'ariostesca «arte del levare», lamentando il faticoso lavoro sui primi racconti – «[...] farmi stare su *Incontro col falco* è come spellarmi viva. Che atroce patimento»⁶⁴; «Sono alle prese con *Incontro col falco*: Dio, come mi va male, lì. Ne salveremo tre *al massimo*, vero?»⁶⁵ – sintomo dell'impossibilità di rispecchiarsi in quella remota fase di scrittura.

Caso emblematico della foga variantistica è *Notte quieta*, che fa un «uso dilatato delle capacità sensoriali, mediante il quale si raggiunge una rara qualità di penetrazione memoriale e al tempo stesso una sensibile attualizzazione dell'immagine, seguendo l'accumulo delle sensazioni nell'intimità più segreta del meccanismo psichico del personaggio»⁶⁶. È l'unico racconto che muta titolo, in origine *La moglie del sordo*⁶⁷: abbandonata l'attenzione al dettaglio, tipica di *Incontro col falco* come si diceva – in questo caso, un particolare della trama: la protagonista Giulia, moglie di un sordo, passa la notte a casa dell'amante Vittorio –, si enfatizza l'atmosfera dalle tinte vagamente crepuscolari, certamente evocative, che colorano la vicenda, tutta trasposta in un tempo notturno, sospeso, quieto appunto, che apre le porte del tempo interiore, in cui l'io smania in balia della colpa, preda del peccato. Solo il canto del gallo annuncia una speranza di redenzione: sorge il sole, il tempo delle cose riprende a scorrere. Un'attenta collazione delle due redazioni identifica almeno quattro categorie correttive, che corrispondono esattamente ai suggerimenti di De Robertis. Le ripropongo qui di seguito accompagnate da alcune esemplificazioni⁶⁸:

⁶⁴ Gianna Manzini a Giuseppe De Robertis, lettera del 31.12.1940, ivi, p. 29.

⁶⁵ Gianna Manzini a Giuseppe De Robertis, lettera del 4.1.1941, ivi, p. 31.

⁶⁶ GIORGIO LUTI, *Struttura e tempo narrativo*, cit., p. 96.

⁶⁷ Tradotto in francese da Henri Marchand e Valéry Larbaud, *La femme du sourd*, in «La Nouvelle Revue Française», XXII, 250, 1934, pp. 43-49.

⁶⁸ Nella colonna di sinistra trascrivo la lezione di *La moglie del sordo* (d'ora innanzi MS), a destra quella di *Notte quieta* (d'ora innanzi NQ). In grigio evidenzio le varianti formali, in corsivo quelle sostanziali. Sono sottolineati i passi di MS cassati in NQ. I puntini tra parentesi unciniate rovesciate indicano la cassatura di un intero brano.

Antonio D'Ambrosio

1) Isolamento dei riferimenti temporali.

Qualche volta la domanda precede il primo tocco; (p. 169)	Qualche volta, la domanda precede il primo tocco; (p. 49)
Una sera suo marito le disse, (p. 170)	Una sera, suo marito le disse, (p. 50)
Allo scoccare delle ore alzava gli occhi (p. 174)	Allo scoccare delle ore, alzava gli occhi (p. 54)
Più tardi s'è deciso ad andare in casa dei suoceri (p. 174)	Più tardi, s'è deciso ad andare in casa dei suoceri, (p. 54)

In apparenza varianti formali, in verità sostanziali, perché la virgola in NQ blocca il flusso continuo del tempo, isola l'indicazione, la dilata fino a situarla in una dimensione separata dai fatti, che trovano la ragion d'essere nel loro compiersi, indipendentemente dal quando. In profondità varianti anche (eu)ritmiche, poiché la pausa spezza il più prosastico andamento di MS e induce la formazione di unità regolari (eredità, questa, tutta rondista)⁶⁹. Nell'ultimo esempio: il settenario «s'è₁ deci₃so ad andare» si accoppia al quinario sdrucchiolo «in ca₂sa dei suoceri».

2) Riduzioni, volte ad evitare l'indefinitezza semantica di MS e a semplificare il dettato per renderlo più immediato, senza incisi e dettagli esplicativi che rallentino la narrazione.

ma ella ha soltanto il senso della propria solitudine, <i>controllata</i> dallo specchio, <u>dimenticato come lei dalla notte</u> . (p. 168)	ma ella ha soltanto il senso della propria solitudine, <i>vigilata</i> dallo specchio. (p. 48)
e talvolta <u>– non aveva mai voluto dire il perché –</u> s'alzava <i>a posta</i> per guardare dietro <i>gli usci</i> . (p. 168)	e talvolta s'alzava <i>all'improvviso</i> per guardare dietro <i>le porte</i> . (p. 48)

⁶⁹ Su questo aspetto cfr. GIAN LUIGI BECCARIA, *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*, Firenze, Olschki, 1964.

[...] ora egli guarda le proprie pantofole – fu Giulia che le ricamò di seta e d'argento – e non solleva le palpebre che davanti alla porta, quasi aspettasse di veder muovere la maniglia. (p. 169)

Eccolo ne' suoi momenti più sereni, di fronte al giornale, in un beato stupore: lo spiega, meravigliandosi che possa essere così grande da dovere allargare le braccia per tenerlo disteso. «Possibile che sieno accadute tante cose oggi nel mondo?» (p. 172)

Ora egli guarda le proprie pantofole e non solleva le palpebre che davanti alla porta, in attesa di veder muovere la maniglia. (p. 49)

Eccolo ne' suoi momenti più sereni, di fronte al giornale, in un beato stupore: «Possibile che sieno accadute tante cose oggi nel mondo?» (p. 51)

3) Ripuliture, da quelle scorie narrative di MS che inficiavano ritmo e senso.

La donna, con la testa appena sollevata dal guanciale e la bocca coperta dal lenzuolo, lo vede, ne riconosce l'occhio, un po' sporgente, in cui s'è ghiacciata la volontà d'intendere e un'ostinata diffidenza: [...].

In quei tentativi di confidenza una specie di ebrietà lo faceva parere quasi bello, lui, così opaco, che sopporta sul volto una carne pesante, senza vita, simile a un'enfiagione, quasi una nuova palese sordità; ed è continuamente preoccupato di mostrare a un suo invisibile interlocutore d'essere attento e d'aver capito: finzione che lo conduce alla buffa viltà d'un eterno assentimento. (pp. 168 e 171)

Morde il lenzuolo, per non gridare; poi, bruscamente, coperta fino ai capelli, si volta verso l'uomo che le dorme accanto, e gli circonda con un braccio il collo. (p. 169)

La donna, con la testa appena sollevata dal guanciale e la bocca coperta dal lenzuolo, lo vede, ne scruta l'occhio, un po' sporgente, in cui s'è ghiacciata la volontà d'intendere insieme con un'ostinata diffidenza. Quieto, sopporta sul volto una carne pesante, senza vita, simile a una enfiagione, quasi una nuova palese sordità. È appena ravvivato dallo sforzo di mostrarsi interessato e di comprendere: finzione che lo conduce alla buffa viltà d'un eterno assentimento. [...]

In quei tentativi, una specie di ebrietà lo rendeva quasi bello. (pp. 48 e 51)

Bruscamente, coperta fino ai capelli, si volta verso l'uomo che le dorme accanto, gli circonda con un braccio il collo, lo attira a sé. (p. 49)

Antonio D'Ambrosio

Il silenzio, non più dominato dal respiro di lui, s'allarga in quella pausa d'ansietà, trabocca: come se fin allora fosse stato contenuto da quel ritmo; e la stanza pare immensa. (p. 170)

Non più dominato dal respiro di lui, *il silenzio allarga* una pausa d'ansietà, trabocca: contenuto *fin'allora* da quel ritmo; e la stanza *sembra* immensa. (p. 50)

4) Tagli, volti all'alleggerimento delle strutture sintattiche, fino agli esiti più estremi di eliminazione.

«Mi guardava la bocca, come se avesse voluto cavarne ad ogni costo un'ingiuria,» mormora con falso risentimento, sicura invece d'essere stata trasparente, per anni ed anni, dinanzi all'occhio del sordo; e cerca di sfuggire al rimorso, provandosi invano a scolparsi; (p. 171)

«Mi guardava la bocca, come se avesse voluto cavarne ad ogni costo un'ingiuria», mormora con falso risentimento. (p. 51)

Giulia pensa che la sua immagine, lavorata dal tempo in sette anni di convivenza col sordo, sia ormai fissa in tutti gli specchi, anche in quello che le tiene maligna compagnia nella stanza addormentata, e sopporta l'ombra divisa dal rigo luminoso, come una palpebra trasparente. (p. 173)

>...<

Il «riepilogo a metà strada», dunque, è servito a Manzini a disegnare un ritratto di sé – lei che di ritratti sarà maestra –, a mappare il suo cammino di scrittura, «il giro del mio sangue segnato dall'arco del respiro nella frase», mentre «ride di un colore, si commuove di un'apparizione, accoglie l'incidenza di un ricordo, lo svago d'una sosta contemplativa»⁷⁰; a individuare con chiarezza le coordinate da cui muove-

⁷⁰ GIANNA MANZINI, *Licenza*, cit., pp. 350-351.

re la prossima «avventura dello stile». Finalmente matura e pronta ad aprirsi a nuove sfide e a nuovi generi.

Riassunto L'intervento presenta l'evoluzione della narrativa di Gianna Manzini dall'esordio con *Tempo innamorato* (1928) fino a *Venti racconti* (1941), antologia che riassume il suo intero percorso creativo. Di questa indaga la storia, attraverso il carteggio con Giuseppe De Robertis; studia la struttura; dimostra la raggiunta maturità stilistica dell'autrice con l'analisi di un campionario di varianti.

Abstract The essay presents the evolution of Gianna Manzini's narrative from her debut with *Tempo innamorato* (1928) to *Venti racconti* (1941), an anthology that summarizes her entire creative journey. It investigates the story of *Venti racconti* through correspondence with Giuseppe De Robertis; it studies its structure; it demonstrates the reached stylistic maturity of the author with the analysis of a sample of variants.

Il filo d'inchiostro della scrittura e della mappa. La stilizzazione riduttiva, il grafismo lineare e l'indagine planare della città nella scrittura ecfrastica di Italo Calvino

Greta Gribaudo

1. La sintassi del mondo: la mappa come testo e il testo come mappa

Interrogarsi sulla «sintassi del mondo» significa indagare come il mondo possa essere scritto e letto secondo un ordine di tipo sintattico. Significa, cioè, pensare al mondo come linguaggio codificabile e decodificabile. Mettere in rapporto la mappa e il testo comporta pensare alla mappa come a un testo, e al testo come a una mappa.

Queste riflessioni occupano una posizione centrale nella poetica e nella ricerca intellettuale di Italo Calvino, sia da un punto di vista narrativo, sia – e soprattutto – metaletterario. Esse, inoltre, rivelano l'interesse privilegiato che lo scrittore accorda alla visualità in quanto strumento gnoseologico: sia nel caso della vista, o lettura, del mondo, sia della sua visibilità, o leggibilità.

La stesura di un testo e di una mappa è, per Calvino, lo strutturarsi di un modello conoscitivo, in maniera analoga. Come si evince dal racconto *Il conte di Montecristo*, epilogo metaletterario di *Ti con zero*¹:

Le intersezioni tra le varie linee ipotetiche [nella mappa mentale d'evasione di Dantès e Faria] definiscono una serie di piani che si dispongono come le pagine di un manoscritto sulla scrivania d'un romanziere.

[...]

1 Cfr. PAOLO CHIRUMBOLO, *La spirale e la proliferazione dei segni: la semiotica di C.S. Peirce in Cosmicomiche e Ti con zero*, in «Rivista di studi italiani», XXI, 2, 2003, pp. 104-120.

Greta Gribaudo

I diagrammi che io e Faria tracciamo sulle pareti della prigione assomigliano a quelli che Dumas verga sulle sue cartelle per fissare l'ordine delle varianti prescelte.

[...]

Per progettare un libro – o un'evasione – la prima cosa è sapere cosa escludere².

Progettare un testo o una mappa dunque significa innanzitutto selezionare e scegliere gli elementi atti alla prefigurazione di un percorso gnoseologico, innanzitutto visuale.

Per indagare al meglio questi concetti, si è deciso di mettere in luce quattro aspetti in particolare:

- la stilizzazione riduttiva, condivisa dalla mappa e dal testo;
- il grafismo lineare, anch'esso condiviso dal tratto del disegno e della scrittura;
- la lettura plastica delle rappresentazioni urbane e l'indagine planare delle forme della città (ovvero come per Calvino la forma della città disegnata o dipinta abbia la stessa forma della mente).
- il quadro come mappa del pensiero nell'opera di Shusaku Arakawa.

2. La stilizzazione riduttiva

Nella produzione teorica e letteraria di Calvino è centrale l'indagine delle possibilità e capacità della scrittura (e della letteratura) di selezionare le forme del mondo non scritto³ e di combinarle sulla pagina in un preciso ordine. Questo processo di produzione di senso consiste in una stilizzazione riduttiva, analoga alla riduzione su scala di una

² ITALO CALVINO, *Il conte di Montecristo*, in *Romanzi e racconti*, 3 voll., a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, 1994, II, pp. 353-356.

³ L'emblematica dicotomia mondo scritto/mondo non scritto deriva dal titolo di una raccolta di testi non narrativi di Calvino edita nel 1983: *Mondo scritto e mondo non scritto*. Cfr. ID., *Mondo scritto e mondo non scritto*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1983.

carta geografica o di una mappa. Adottando un analogo punto di vista, e procedendo in modo analogo (proprio dal punto di vista creativo, materiale), lo scrittore e il cartografo hanno come obiettivo quello di una trascrizione o trasposizione della realtà, nella sua forma più essenziale, su carta o su di un piano bidimensionale. In queste trasposizioni, parole e linee, punti e forme condividono l'incapacità, in quanto segni, di *essere* l'oggetto che significano, o meglio designano: ne sono solo indice. I segni, nero su bianco, disegnano forme che si definiscono in rapporto alla forma del mondo, in un rapporto di significazione, come ben evidenzia Calvino con queste parole, che si possono leggere come metafora del disegno e della scrittura:

si può tener conto delle macchie d'ombra cioè dei luoghi non raggiunti dai raggi, di come l'ombra acquista nettezza proporzionalmente al prendere forza del sole, di come l'ombra mattutina d'un fico da tenue e incerta diventa col salire del sole un disegno in nero del fico foglia per foglia che s'allarga al piede del fico in verde, quel concentrarsi del nero per significare quel lucido verde che il fico contiene foglia per foglia sulla faccia che dà verso il sole, e più il disegno per terra concentra il suo nero più si rattrappisce ed accorcia come succhiato dalle radici⁴.

Quando si parla di trasposizioni o trascrizioni non si vuole solamente riferirsi a quei processi di mimesi del mondo di tipo realistico o cartesiano (propri ad esempio alla geografia moderna o al *Nouveau roman*), ma anche a tutte le forme di trasposizione simbolica, o connotate dalla creatività personale, dallo stile o dall'interiorità psicologica del loro autore. Calvino stesso (per cui, è forse bene ricordarlo, l'io, il soggetto scrivente e l'interiorità dell'autore sono particolarmente problematici)⁵ propone ai suoi lettori e alle sue lettrici un esempio di

4 Id., *Dall'opaco*, in *Romanzi e racconti*, cit., III, p. 97. Le parole, come le immagini, sono "al posto della" cosa detta, esse cioè *significano* la presenza di un'assenza. Cfr. HANS BELTING, *An Anthropology of Images. Pictures, Medium, Body*, Princeton, Princeton University Press, 2011.

5 Cfr. FRANCESCA SERRA, *Il pulviscolo di Palomar*, Firenze, Le Lettere, 1996.

questo tipo di proiezioni – nel duplice significato del termine, proprio insistendo sul confine labile tra mappa e testo. In *Il viandante nella mappa* (raccolto in *Collezione di sabbia*), recensione di una mostra intitolata *Cartes et figures de la Terre* svoltasi presso il Centre Pompidou di Parigi nel 1980, lo scrittore fa riferimento alla «geografia interiore»⁶, in parallelo a quella della terra, esteriore. Il caso che più colpisce Calvino, a questo proposito, è quello di Opicinius de Canistris, un prete italiano del Trecento che è ossessionato dall'interpretare il significato delle carte geografiche, individuandovi o disegnandovi sopra figure che emergono dalle forme dei tracciati cartografici:

egli non fa che disegnare la carta del Mediterraneo, la forma delle coste per dritto e per traverso, talora sovrapponendovi il disegno della stessa carta orientato diversamente, e inseriti in questi tracciati geografici fa apparire figure umane e animali, personaggi della sua vita e allegorie teologiche, compenetrazioni sessuali e apparizioni angeliche, affiancandoli con un fitto commento scritto sulla storia delle sue sventure e vaticinii sul destino del mondo. Caso straordinario di “art brut” e di follia cartografica, Opicinius non fa che proiettare il proprio mondo interiore sulla carta della terra e dei mari⁷.

Opicinius è in cerca di pareidolie, ovvero di forme conosciute in forme sconosciute: proprio come uno scrittore. All'inizio di questo stesso testo Calvino scrive, accomunando cartografia e letteratura:

la forma più semplice di carta geografica non è quella che ci appare oggi come la più naturale, cioè la mappa che rappresenta la superficie del suolo come vista da un occhio extraterrestre. Il primo bisogno di fissare sulla carta i luoghi è legato al viaggio: è il promemoria della successione delle tappe, il tracciato di un percorso. Si tratta dunque d'un'immagine lineare, quale può darsi solo in un lungo rotolo. Le carte romane erano rotoli di pergamena [...].

La totalità del mondo allora conosciuto vi appare appiattita orizzontalmente come in un'anamorfosi.

⁶ ITALO CALVINO, *Il viandante nella mappa*, in *Saggi*, 2 voll., a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, I, p. 432.

⁷ Ivi, p. 433.

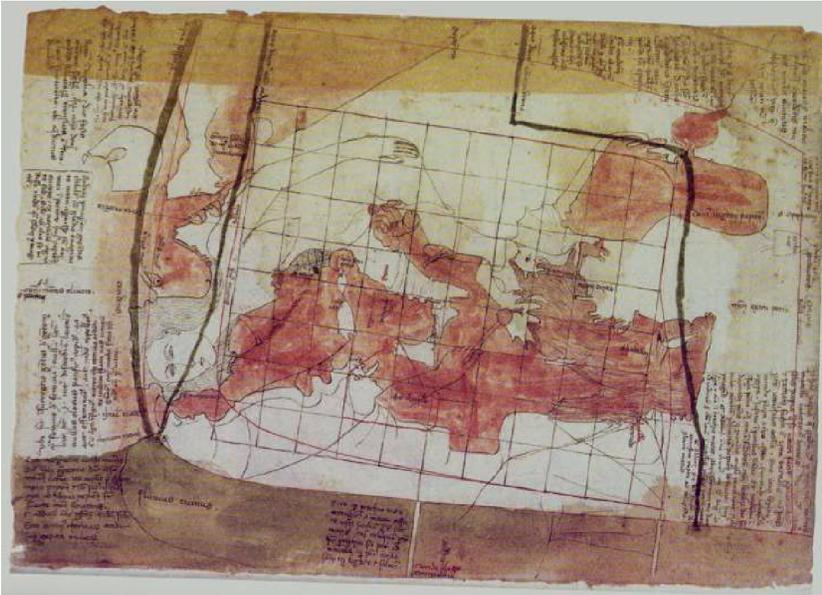


Figura 1 Opicinus de Canistris, Vaticanus, Fol. 84, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 6435

[...]

Il seguire un percorso dal principio alla fine dà una speciale soddisfazione sia nella vita che nella letteratura (il viaggio come struttura narrativa) e c'è da domandarsi perché nelle arti figurative il tema del percorso non abbia avuto altrettanta fortuna [...].

La necessità di comprendere in un'immagine la dimensione del tempo insieme a quella dello spazio è alle origini della cartografia.

[...]

La carta geografica insomma, anche se statica, presuppone un'idea narrativa, è concepita in funzione di un itinerario, è Odissea⁸.

Nella mappa, cristallizzazione insieme simbolica, visuale e materiale della realtà dispiegata su di un piano bidimensionale, si attua

⁸ Ivi, pp. 426-428.

una topologia; attraverso una serie di coordinate astratte e linee nelle quali il mondo e il pensiero che lo traduce sono proiettati in una rappresentazione iconica, il discorso diventa percorso. La mappa, come il viaggio e la narrazione, è declinazione simultanea di tempo e spazio. È al tempo stesso strutturale e dinamica, è movimento statico⁹, come la scrittura.

3. Il grafismo lineare

Si è poco fa illustrato come il processo creativo dello scrittore e quello del cartografo siano sostanzialmente analoghi, così come lo scopo del loro rispettivo lavoro di stilizzazione. Si intende ora rilevare un'altra analogia: quella della materia utilizzata e della modalità del suo svilupparsi, ovvero il grafismo lineare. Il materiale condiviso da scrittura e disegno è infatti la linea d'inchiostro. Essa, in Calvino, è il filo di Arianna per orientarsi nell'intricato labirinto del reale, vero oggetto di sfida conoscitiva: al tempo stesso strumento gnoseologico, traccia del percorso, itinerario della ricerca. L'obiettivo è, ancora una volta, condiviso dallo scrittore e dal cartografo, ovvero rendere le cose visibili – parafrasando la celebre definizione di arte che ne dà Paul Klee, artista che mira a «porre ordine al movimento»¹⁰. Per Calvino la pagina letteraria è come un disegno, o meglio uno schizzo, del reale: una rappresentazione mimetica ma sintetica delle cose, in grado di ridurne la complessità e soprattutto di fornirne una visione d'insieme. Anche la mappa ha, come detto, la capacità e lo scopo di rendere le cose visibili: offre alla vista dettagli e particolari e contemporaneamente, transcendendo se stessa, dà

⁹ Cfr. PERLE ABBRUGIATI, *La vertige selon Calvino*, Aix-en-Provence, PUP, 2016, p. 143.

¹⁰ PAUL KLEE, *Teoria della forma e della figurazione*, Milano, Feltrinelli, 1959; in epigrafe. Klee è un artista centrale nel panorama visuale di Calvino. Per un approfondimento cfr. ITALO CALVINO, *Furti ad arte. Conversazione con Tullio Pericoli*, in, *Saggi*, cit., II; FRANCO RICCI, *Calvino and Klee: variations of line*, nell'opera collettiva *Image, eye and art in Calvino. Writing visibility*, a cura di Brigitte Gruntvig, Martin McLaughlin e Lene W. Petersen, Londra, Legenda, 2007.

all'osservatore un'immagine completa del suo itinerario. Proprio come la scrittura, allo stesso tempo linea discontinua di inchiostro su carta e organizzazione sistematica di segni alfabetici che, aleatoriamente combinati tra loro, creano un significato che li trascende. La nomenclatura, ossia l'assegnare nomi alle cose, accomuna la scrittura e il linguaggio verbale con la mappa. La mappa è infatti deittica, in un certo senso denominativa: indica e al tempo stesso definisce.

Si pensi al finale de *Il barone rampante*, una delle tante pagine in cui Calvino riflette sull'aspetto topologico e (topo)grafico della scrittura, forse la più celebre: l'immagine della foresta-scrittura è resa al lettore e alla lettrice tramite il confondersi del profilo delle piante e la linea d'inchiostro delle parole sulla pagina; gli alberi e la scrittura sono consustanziali, e il limite tra il libro e il mondo è più che mai poroso. Calvino si concentra sull'atto stesso della scrittura, e sul rapporto tra la complessità del reale e il foglio su cui tale complessità si ordina sotto forma di segni alfabetici. L'aspetto topologico del linguaggio è *spaziale*; sottolineare questa caratteristica della scrittura permette di mettere in evidenza un'altra materia che la mappa e la pagina scritta condividono, ovvero il loro supporto, la carta.

Il personaggio-scriba di Suor Teodora in *Il cavaliere inesistente* incarna ed esemplifica questa riflessione concettuale. Dalla sua cella isolata nel convento di monache, nel tentativo di trasporre su carta le avventure dei cavalieri, Teodora interroga il confine tra la pagina e l'esterno, tra la propria funzione di narratrice e quella dei protagonisti delle azioni. Non solo l'atto della scrittura è mimetico di quello del compiere peripezie dei personaggi: Teodora insegue il suo stilo che pare vivere di vita propria, letteralmente corre dietro alle parole (si ricordi che Teodora si rivelerà essere Bradamante); ma la materia della pagina si rivela consustanziale a quella del paesaggio in cui si svolgono le vicende:

bisognerebbe che questa pagina bianca diventasse irta di rupi rossicce, si sfaldasse in una sabbietta spessa, ciottolosa, e vi crescesse un'ispida vegetazione di ginepri. [...] Oltre che contrada rupestre questa pagina dovrebbe essere nello stesso tempo cupola del cielo appiattita qui sopra, tanto bassa che in mezzo ci sia posto soltanto per un volo gracchiante di corvi.

Greta Gribaudo

[...] Ogni cosa si muove nella liscia pagina senza che nulla se ne veda, senza che nulla cambi sulla sua superficie, come in fondo tutto si muove e nulla cambia nella rugosa crosta del mondo, perché c'è solo una distesa della medesima materia, proprio come il foglio su cui scrivo, una distesa che si contrae e si raggruma [...], ma che può pur tuttavia figurarsi spalmata su di una superficie piana.

[...] Tutto questo che ora contrassegno con righine ondulate è il mare, anzi l'Oceano¹¹.

La pagina è come un disegno o, meglio, come un bassorilievo, una scultura: prende volume, è escrescente, si fa materia rocciosa o pietrosa, si buca. È innanzitutto materia, che può essere grattata, bucata, deformata dallo stilo:

con la penna dovrei riuscire a incidere il foglio, ma con leggerezza, perché il prato dovrebbe figurare percorso dallo strisciare d'una biscia invisibile nell'erba.

[...] Bisognerebbe che ci fosse sulla superficie uniforme un leggerissimo affiorare, come si può ottenere rigando dal di sotto il foglio con uno spillo¹².

Come suggerisce Perle Abbrugiati, la pagina potrebbe essere una tela di Lucio Fontana (un *Concetto spaziale*), la negazione del foglio nella sua bi-dimensione attraverso uno strappo del foglio stesso, che apre a cosa c'è al di là¹³. È a questo punto che la pagina scritta diventa una vera e propria mappa del percorso dei paladini:

Ma come posso andare avanti nella storia, se mi metto a maciullare così le pagine bianche, a scavarci dentro valli e anfratti, a farvi scorrere grinze e scalfitture, leggendo in esse le cavalcate dei paladini? Meglio sarebbe, per aiutarmi a narrare, se mi disegnassi una carta dei luoghi [...]. Poi, con frecce e con crocette e con numeri potrei segnare il cammino di questo o quell'eroe¹⁴.

¹¹ ITALO CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, cit., pp. 1036-1039.

¹² Ivi, pp. 1037-1038.

¹³ PERLE ABBRUGIATI, *La vertige selon Calvino*, cit., p. 178.

¹⁴ ITALO CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, cit., p. 1038.

La differenza con la scrittura, che accomuna invece la mappa con il disegno (propriamente detto), consiste nella maggiore rapidità dell'atto compositivo e soprattutto nell'immediatezza della fruizione e nella maggiore prossimità col referente: l'immagine si presenta simultaneamente nella sua totalità, formalmente aderente al reale, mimetica¹⁵. Calvino, sulla scia di queste riflessioni, si trova talvolta a riconoscere e ammettere un sentimento di invidia per l'attività del disegnatore o del pittore, come ad esempio in *Scrittori che disegnano* (un articolo del 1984 originariamente intitolato *E de Musset creò il fumetto*, poi confluito in *Collezione di sabbia*), e soprattutto in *La squadratura*, testo introduttivo del volume d'artista *Idem* di Giulio Paolini, pubblicato da Einaudi nel 1975, luogo di un serrato confronto tra "lo scrittore" e "il pittore". Ancora una volta, emerge la centralità del visuale in Calvino, che, d'altronde, dedica alla visibilità una delle sue *Lezioni americane* – tra cui si annoverano anche *Rapidità* ed *Esattezza*: la sua scrittura celere, stilizzata, essenziale, ma allo stesso tempo estremamente chiara e precisa possiede la stessa energia del disegno o, meglio, dello schizzo; innanzitutto un'energia visiva:

scrivo velocemente ma ho enormi periodi vuoti. È un po' come la storia del grande artista cinese. L'Imperatore gli chiese di disegnare un granchio e l'artista rispose: "Ho bisogno di dieci anni, di una grande casa e di venti servitori". I dieci anni passarono e l'Imperatore gli chiese notizie sul disegno del granchio. "Mi occorrono altri due anni", disse. Poi chiese un'altra settimana. Alla fine prese il pennello e in un istante, con un solo rapido gesto, disegnò un granchio¹⁶.

15 Cfr. ID., *Il tempo della lettura*, in Italo Calvino. *Enciclopedia: Arte, Scienza e Letteratura*, a cura di Marco Belpoliti, Milano, Marcos y Marcos, 1995; MICHELE COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012; PIER VINCENZO MENGALDO, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.

16 Italo Calvino intervistato da William Weaver; cfr. WILLIAM WEAVER, *Calvino: an interview and its story*, in FRANCO RICCI, *Calvino Revisited*, Ottawa, Dovehouse Editions Inc., 1989. Traduzione in italiano di Luca Baranelli.

Per tutti questi motivi lo scrittore, lungo tutto il corso della propria carriera, non smette di osservare, leggere e interrogare opere d'arte visuale come quadri e disegni, indagandone soprattutto gli aspetti metapittorici e (meta)compositivi:

molte volte nel corso della mia vita [...] ho sentito il bisogno di fare una visita [...] a San Giorgio degli Schiavoni, a rivedere [...] [i] dipinti di Carpaccio, quasi direi a *rileggerli*, non solo perché sono dipinti narrativi, che contengono ognuno un racconto, ma perché sono composti di tante figurine minute, che si diramano in sequenze lineari, come i segni d'una fitta scrittura, e nelle loro prospettive si possono seguire delle successioni temporali¹⁷.

4. La lettura plastica delle rappresentazioni urbane e l'indagine planare delle forme della città

Nel leggere i testi che Calvino dedica specificamente all'arte visiva¹⁸, vi si rileva una presenza ricorrente e costante della città – ovvero, in questi casi specifici, della sua rappresentazione grafica o pittorica. La

¹⁷ Italo Calvino, testo inedito del 1973, citato in LUCA BARANELLI ed ERNESTO FERRERO, *Album Calvino*, Milano, Mondadori, 1995, p. 274; il corsivo è dell'autore.

¹⁸ Si tratta di oltre quaranta scritti composti a partire dagli anni Cinquanta, ma soprattutto durante gli anni Settanta e Ottanta: *plaquettes* per *vernissages*, testi per cataloghi, recensioni di esposizioni, introduzioni o contributi letterari a volumi d'artista, appunti personali, lettere. Sono note, inoltre, le collaborazioni di Calvino con prestigiosi editori d'arte quale ad esempio Franco Maria Ricci. Tra i principali studi che si sono concentrati su questo tema si segnalano: MARCO BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996; *La Plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image, l'Italie*, a cura di Perle Abbrugiati, Aix-en-Provence, Centre Aixois d'Études Romanes, 2012; LUCA BARANELLI ed ERNESTO FERRERO, *Album Calvino*, cit.; FRANCO RICCI, *Painting with Words, Writing with Pictures. Word and Image Relations in the Work of Italo Calvino*, Toronto, University of Toronto Press, 2001; BRIGITTE GRUNTVIG, MARTIN McLAUGHLIN e LENE W. PETERSEN, *Image, eye and art in Calvino. Writing visibility*, cit.

città per lo scrittore è, generalmente, *emblema*¹⁹, sempre posta in un rapporto simbolico, di significazione o di reciprocità con un doppio di sé, un riflesso, un disegno, come si evince da *Le città invisibili*. Ecco un esempio particolarmente significativo in questo senso:

a Eudossia, che si estende in alto e in basso, con vicoli tortuosi, scale, angiporti, catapecchie, si conserva un tappeto in cui puoi contemplare la vera forma della città. A prima vista nulla sembra assomigliare meno a Eudossia che il disegno del tappeto, ordinato in figure simmetriche che ripetono i loro motivi lungo linee rette e circolari, intessuto di gugliate dai colori splendidi, l'alternarsi delle cui trame puoi seguire lungo tutto l'ordito. Ma se ti fermi a osservarlo con attenzione, ti persuadi che a ogni luogo del tappeto corrisponde un luogo della città e che tutte le cose contenute nella città sono comprese nel disegno, disposte secondo i loro veri rapporti, quali sfuggono al tuo occhio distratto dall'andirivieni dal brulichio dal pigia-pigia. Tutta la confusione di Eudossia, i ragli dei muli, le macchie di nerofumo, l'odore di pesce, è quanto appare nella prospettiva parziale che tu cogli; ma il tappeto prova che c'è un punto dal quale la città mostra le sue vere proporzioni, lo schema geometrico implicito in ogni suo minimo dettaglio.

Perdersi ad Eudossia è facile: ma quando ti concentri a fissare il tappeto riconosci la strada che cercavi in un filo cremisi o indaco o amaranto che attraverso un lungo giro ti fa entrare in un recinto color porpora che è il tuo vero punto d'arrivo. Ogni abitante di Eudossia confronta all'ordine immobile del tappeto una sua immagine della città, una sua angoscia, e ognuno può trovare nascosta tra gli arabeschi una risposta, il racconto della sua vita, le svolte del destino.

Sul rapporto misterioso di due oggetti così diversi come il tappeto e la città fu interrogato un oracolo. Uno dei due oggetti, – fu il responso, – ha la forma che gli dei diedero al cielo stellato e alle orbite su cui ruotano i mondi; l'altro ne è un approssimativo riflesso, come ogni opera umana.

Gli àuguri già da tempo erano certi che l'armonico disegno del tappeto fosse di fattura divina; in questo senso fu interpretato l'oracolo, senza dar luogo a controversie. Ma allo stesso modo tu puoi trarne la conclusione opposta: che la vera mappa dell'universo sia la città d'Eudossia così com'è, una macchia

¹⁹ Per un approfondimento sull'emblema in Calvino cfr. MARCO BELPOLITI, *Locchio di Calvino*, cit.

che dilaga senza forma, con vie tutte a zigzag, case che franano una sull'altra nel polverone, incendi, urla nel buio²⁰.

Le città invisibili denunciano l'impossibilità di inscenare direttamente la città nella sua complessa stratificazione spazio-temporale, nella sua intrinseca frammentarietà e pulviscolarità, esse sono invisibili anche perché ineffabili.

È forse per queste ragioni che nei testi dedicati all'arte la città viene indagata, esplorata e percorsa: ma solo perché è a sua volta già una rappresentazione del reale. Quella dello scrittore diventa così una rappresentazione di una rappresentazione, una rappresentazione al secondo grado. Questa distanza dal referente si accorda con la distanza dello sguardo di Calvino sul mondo: allo scrittore è precluso lo sguardo-dedalo; l'unico praticabile è lo sguardo-Icaro, dall'alto, lontano. Il senso aptico in Calvino permane in uno stato di tensione – da cui lo svilupparsi di un "tatto visivo"²¹ che giunge a pieno compimento nella ricerca fenomenologica di *Palomar* – mentre la visione resta distante, ma panoramica, totale.

L'indagine della città dipinta, poi, anche quando si vuole tridimensionale – la città percorsa diventa sovente scenario di una narrazione – mantiene la sua dimensione planare. Calvino cioè non si limita mai a una lettura figurativa del testo visivo, bensì vi associa sempre una lettura plastica, confermando così la personale tendenza a concepire in termini pittorici lo spazio della scrittura ecfrastica, senza aderire alla contrapposizione tra "profondità" e "superficie" che caratterizza la tradizione storico-artistica ed estetica occidentale, avvicinandosi invece a una prospettiva semiotica della lettura dell'opera d'arte²². Il che

20 ITALO CALVINO, *Le città invisibili*, in *Romanzi e racconti*, cit., II, pp. 440-441.

21 Cfr. ELIO A. BALDI, *Art and Science in Calvino's Palomar: Techniques of Observation and Their History*, in «Italian Studies», LXXIV, 1, 2019, pp. 71-86.

22 Cfr. ALGIRDAS JULIEN GREIMAS, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, in «Actes Semiotiques», VI, 60, 1984. Per Greimas l'indagine della superficie planare permette una decodifica dei segni di tipo semiotico che prescinde dalla figuratività. Il che significa che si può "leggere" un quadro non solo sul piano figurativo ma anche

non dovrebbe stupire, considerata l'importanza che Calvino accorda alla semiotica, in generale, nella sua intera opera, soprattutto a partire dalla frequentazione dell'École des Hautes Études en Sciences Sociales e degli intellettuali che vi gravitano intorno, durante gli anni di vita a Parigi. Si ricordi, in particolare, che *Il castello dei destini incrociati*, opera intermediale in cui la scrittura prende vita a partire dalle immagini dei tarocchi (che non fungono dunque da illustrazione, bensì da propulsore della parola²³), vede luce a partire da un intervento del semiologo Paolo Fabbri sulla cartomanzia come sistema semiotico, *Il racconto della cartomanzia e il linguaggio degli emblemi*.

Ciò che emerge dalla scrittura efrastica di Calvino in questi testi è dunque un'insistenza sulle forme compositive (e sui processi) estrapolate dal loro contesto figurativo, laddove presente, e ricontestualizzate, risemantizzate e talvolta assolutizzate: linee, punti, angoli, forme geometriche assumono un'autonomia semantica, formale, figurativa e narrativa. La città diventa così emblema del suo stesso tracciato cartografico, della sua stessa mappa, della sua rappresentazione trasposta sulla carta o sulla tela.

Nelle città dipinte da Cesare Peverelli²⁴ le forme geometriche che la costituiscono, grazie a Calvino, si dinamizzano, entrano nelle case, percorrono, intersecandole, le linee dei corpi degli esseri umani, ne

su quello prettamente plastico, ignorando cioè l'aspetto rappresentativo (persone, animali, oggetti, paesaggi), e concentrandosi sull'articolazione di spazi, linee, colori, elementi compositivi astratti. Nella maggior parte dei casi i due linguaggi, seppur autonomi, coesistono nello stesso testo visivo e sono fortemente interrelati.

23 A Calvino non è estranea l'idea di invertire il canonico rapporto tra parola e immagine in cui la seconda illustra la prima, e lo dimostra in particolare in due collaborazioni con artisti visuali, Pierre Alechinsky e Reinhoud d'Haese. In entrambi i casi, all'interno di due libri d'artista (rispettivamente *Le test d'utitre*, 1966, e *La fosse de Babel*, 1972) a cui compartecipano vari altri scrittori, Calvino si trova a dover comporre delle didascalie molto brevi che, per l'appunto, illustrino l'opera visiva. Lo scrittore si confronta dunque con l'esigenza di dover modellare il proprio strumento, la parola, all'immagine artistica preesistente.

24 Cfr. ITALO CALVINO, *Altre città*, in *Romanzi e Racconti*, cit. III, pp. 383-386, da cui le seguenti citazioni.

moltiplicano i volti, ne diventano schermo/riflesso. Tra esseri umani ed elementi inanimati (ascensori, ponti, cavalcavia, vetrate, televisori) si crea così una complicità, o meglio quasi un'identificazione: l'“essere” e il “sentire” umano dei primi (come il battito del cuore e il pulsare del sangue nelle vene) è messo in relazione con le strutture e i ritmati movimenti meccanici dei secondi.

Per le opere di Lucio Del Pezzo, una serie di “parafrasi” di de Chirico²⁵, la città è narrativizzata dallo scrittore pur non essendo in alcun modo raffigurata dal pittore. Le sue opere sono un'esposizione di oggetti che poco hanno a che vedere con la città: su pannelli monocromi sono applicate piccole mensole o vengono ricavate cavità (“quadri contenitore” o *visual box*) che accolgono diversi tipi di oggetti, solitamente di matrice metafisica: o *emblemi* come solidi, sfere, triangoli, cerchi, coni, piramidi o figure più narrative come bersagli, compassi, squadre, piccoli labirinti, birilli, frammenti di cornicioni, manichini, arcobaleni, lettere dell'alfabeto, segni di punteggiatura, tavolozze per dipingere, occhi. Ma Calvino, il cui sguardo dall'alto coincide in questo caso con quello di un aquilone, vi rileva una dimensione urbana e metafisica, in una forma analoga a quella della mente. L'aquilone, nello specifico, con la sua forma romboidale è usato per tracciare la mappa «più veritiera» della città, una mappa aerea che ha le sue radici in terra ma la sua estensione in cielo, dove è in balia dei venti che sono «più durevoli delle fondamenta scavate sotto il suolo».

Nelle tele di Fabio Borbottoni²⁶ la città è invasa dal silenzio che la sospende nel tempo, la immobilizza e cristallizza, lasciando spazio unicamente alle linee, alle luci e le ombre che evidenziano le geometrie urbane:

non ha capito nulla dei muri chi ha preteso di farli parlare inalberandovi parole scritte: i muri si esprimono nei lunghi silenzi della luce e dell'ombra che battono sulle loro superfici uniformi, o negli sguardi ciechi delle finestre in fila.

²⁵ Cfr. ID., *Parafrasi*, in *Romanzi e Racconti*, cit., III, pp. 387-389, da cui le seguenti citazioni.

²⁶ Cfr. ID., *Il silenzio e la città*, in *Romanzi e racconti*, cit., III, pp. 390-396, da cui le seguenti citazioni.



Figura 2 Fabio Borbottoni, *Firenze veduta del mercato dell'erba in Piazza vecchia di Santa Maria Novella*, 1900

L'afasia lascia spazio ad altri linguaggi, come quello architettonico, o quello della linea del disegno geometrico, dell'immagine stessa dell'architettura: il silenzio «consiste in un rapporto tra le dimensioni delle costruzioni e gli esseri viventi», «è un solido [che] parla per mezzo di volumi, spigoli, sporgenze e rientranze delle superfici, timpani, absidi, si esprime con le sfaccettature di quei cristalli opachi che sono le concrezioni d'edifici nelle città taciturne», è «fatto di finestre», le quali «sono lì ad indicare che ognuna di quelle forme del silenzio di fuori che sono gli edifici possiede un dentro, un dentro fatto pure di silenzio», è «fatto di luce e d'ombra, larghe zone separate da un confine netto». Calvino coglie il pretesto della città dipinta per raccontare come le forme e i segni occupino e conquistino lo spazio: tutte le antinomie care

allo scrittore, come il dentro e il fuori, e le dicotomie come lo spazio e il tempo, sono chiamate in causa.

Nelle tele di Giorgio de Chirico, che si inserisce in quella che secondo Calvino è una «costante mentale italiana»²⁷ della rappresentazione urbana (ad esempio la città ideale rinascimentale), le forme della città divengono analoghe a quelle della mente, sede del pensiero. Lo spazio e il tempo si mescolano nell'istante della visione, e la temporalizzazione dell'incursione nello spazio geometrico compositivo della tela è al tempo stesso incursione nel meccanismo del pensiero e dunque una forma di metaletteratura, di indagine metaspaziale e metacompositiva. Quella di Calvino è una vera e propria *promenade* diderotiana²⁸ nelle città e nelle piazze di de Chirico, anche se non si sa chi sia a compierla né che strada abbia percorso per arrivarci; le città si trovano in uno spazio indefinito, agglomerato di architetture pure, in cui il succedersi degli spazi è dato da un alternarsi di luci e ombre, di un'orizzontalità che «è un piano continuo» e una verticalità che invece «è fatta di elementi isolati», discontinui. Gli spazi sono insieme soffocanti e dispersivi e il protagonista si sente allo stesso tempo agorafobo, preferendo dunque «strisciare dietro gli spigoli degli edifici, tra i pilastri dei portici senza avventurarsi allo scoperto», e claustrofobo, «chiuso in questo labirinto di vie e piazze» in cui «continua a ripassare per gli stessi portici, a ruotare intorno alle stesse torri, a scontrarsi con gli stessi muri di mattoni». Anche il tempo è indefinito; gli orologi delle stazioni sono inevitabilmente immobili, dato che sono dipinti, ma l'impressione è quella che siano fermi, rotti: l'ora segnata dalle lancette non corrisponde alla lunghezza delle ombre proiettate dal sole – laddove l'ombra è la forma del tempo. Questa dimensione sospesa è perturbante e respin-

²⁷ Cfr. ID., *Viaggio nelle città di De Chirico*, in *Romanzi e racconti*, cit., III, pp. 397-406, da cui le seguenti citazioni.

²⁸ Diderot in *La Promenade Vernet* (una lunga sezione del *Salon de 1767* interamente dedicata all'opera del pittore) immaginava di passeggiare all'interno delle tele di Vernet, trasformando la superficie pittorica bidimensionale in uno spazio aperto e percorribile: pur non tracciando la mappa di un percorso, si immergeva fittiziamente nello spazio, giocando il gioco della pittura, dell'illusione della terza dimensione.

gente nei confronti dell'uomo, della sua persona; ma c'è una parte di lui che ne è attirata: è il suo pensiero a esserne attratto, l'«ospite ideale» della città. Questa infatti:

è fatta apposta per accogliere il pensiero, per contenerlo e trattenerlo senza che si senta costretto. Qui il pensiero trova il suo spazio e il suo tempo, un tempo sospeso, come d'invito, d'attesa. Qui il pensiero sente d'essere sul punto di affacciarsi all'orizzonte della mente, e può prolungare questo stato d'incertezza aurorale e rimandare il momento in cui sarà obbligato a precisarsi, a diventare il pensiero di qualcosa.

Il pensiero dunque ha una «fondazione topologica»²⁹, anche se ancora indefinito e «aurorale» è qualcosa di concreto, tangibile, che può occupare un luogo, una «residenza spaziosa», ovvero una città, che diventa «l'*habitat* del pensiero». Ecco perché tutti gli oggetti che si incontrano sono oggetti che «conciliano il pensiero»: una scacchiera, una squadra, un uovo, una mappa delle coste di un arcipelago, una lavagna con sopra disegnate rette, curve, formule «che hanno il potere d'introdurti in un mondo scorporato, rarefatto, quale potrebbe essere quello della ragione». Calvino al proposito cita Cartesio («je pense, donc...»), e fa riferimento a Kant (alla torre di Königsberg che il filosofo contemplava durante le sue meditazioni): il pensiero che abita questa città, piena di colonne, templi, piazze, portici, statue di marmo, ma anche di stazioni ferroviarie, fontane, torri, dunque una città dall'atmosfera classica e moderna insieme, è il pensiero della tradizione occidentale:

il pensiero ha bisogno di luoghi su cui posarsi, ma [...] solo alcuni luoghi sono adatti ad ospitarlo. Non c'è nulla che inviti al pensiero quanto l'immobilità delle statue, non importa se rappresentano dee avvolte in drappaggi o uomini pubblici in redingote: basta che siano di marmo [...] ed ecco che la mente si sente subito propensa a sostare, a riflettere.

²⁹ MARCO BELPOLITI, *Locchio di Calvino*, cit., p. 201.

Allo stesso tempo il pensiero è anche quello del protagonista del racconto, dunque, il suo *habitat* è la sua stessa mente – e quindi la città è come la sua mente. Alla fine del racconto la mente e la città diventano il dentro di un fuori che non si sa più dove sia e come sia fatto:

non ricordo quali passioni o turbamenti offuscavano il pensiero fuori di qui; ho dimenticato la parte di me stesso che ho lasciato lungo il cammino; solo delle volte mi prende il sospetto che la mia iniziazione mi sia costata troppo cara [...]. Alle volte penso che [...] arriverò a ricomporre qualcosa che s'è spezzato; alle volte invece mi pare che sia stata consumata una separazione definitiva. Ma separazione tra cosa e cosa?

Dal fuori, certe mattine, giunge il suono dei nitriti di alcuni cavalli che si aggirano per le spiagge deserte. Questo verso è inquietante e perturbante, il protagonista ne sente il richiamo e vorrebbe seguirlo, ma si trattiene per paura: si dice che i cavalli siano «tornati selvaggi, dotati d'una forza che sbriciola le rovine dei templi». La soglia tra interno ed esterno con cui si conclude il racconto di Calvino diventa anche soglia della narrazione, una vera e propria cornice che separa il quadro – la città della *promenade*, la mente – e ciò che non è quadro (il mondo scritto e il mondo non scritto): lo scrittore termina il racconto nel momento in cui sopraggiunge un elemento di disturbo, irrimediabile e irrazionale, che non può essere contenuto nella pagina; la città-mente ha dunque lo stesso spazio della scrittura.

5. Il quadro come mappa del pensiero nell'opera di Shusaku Arakawa

Nell'opera di Shusaku Arakawa³⁰, le tele sono gremite di punti, linee, frecce, dunque di indicazioni di direzioni, percorsi, che conducono sempre al di fuori del quadro. Queste significano «la circolazione delle idee», laddove le «idee prendono la forma di segnali di direzione per

³⁰ Cfr. ITALO CALVINO, *Per Arakawa*, in *Saggi*, cit., II, pp. 2001-2005, da cui le seguenti citazioni.

la circolazione delle idee» stesse. Le frecce in realtà non si muovono, stanno «immobili a indicare il proprio movimento», a segnalare «la direzione in cui si muoverebbe qualsiasi cosa si trovasse a passare di lì, comprese le stesse frecce». Sono segni che significano sé stessi. Le tele del pittore giapponese sono testi semiotici, sono come una mappa del percorso del pensiero. Se «i quadri di Arakawa sono pieni di frecce», infatti, lo è anche la mente di Calvino, dove «ci sono delle zone in cui i flussi di frecce s'intersecano, si compenetrano, o si scavalcano».

Anche le linee sono elementi pittorici fondamentali nel lavoro dell'artista: esse, nel passaggio da una logica di superficie piana a una multidimensionale, creano spazi ulteriori sulla tela, estendendo allo stesso tempo i confini del senso, conferendo nuovi significati agli elementi pittorici, ampliando i limiti della mente e del pensiero. La creazione delle prospettive «è molto utile per la mente [che è come dire la tela] che viene messa in grado di contenere qualsiasi cosa, indipendentemente dallo spazio che ha a disposizione». Nelle tele del pittore la reciproca discontinuità non è determinata dalla cornice del dipinto, perennemente messa in discussione e idealmente distrutta o valicata, bensì da alcune «interruzioni» all'interno del quadro (una linea può separare due universi, un segmento può aprire distanze di anni-luce), o meglio interruzioni *di* quadro: le macchie di «blank», di «non-quadro», «lacune dell'esistere». I confini del quadro perciò non sono quelli della tela (come quelli della parola non sono quelli della pagina, cioè di qualcosa che «limita verso il fuori»), bensì sono al suo interno, dove la sostanza del quadro costantemente «costeggia il continente infinito del non-spazio e del non-tempo», allo stesso modo della mente, «che nasconde abissi nelle sue pieghe». Il *blank*, oltre che il colore dei quadri del pittore, secondo Calvino è anche il colore della mente, quel colore che viene prima di qualsiasi colore che possa venire in mente.

In sostanza, la forma, la materia e lo spazio del quadro, indagabili con la vista, sono al tempo stesso topologia della mente:

guardando un quadro di Arakawa cosa mi viene in mente? La mente. La mente prende la forma di molte forme, ma non tutte le forme le stanno bene. Un quadro di Arakawa sembra fatto apposta per contenere la mente o per esserne

Greta Gribaudo

contenuto. [...] Non dico con questo che i quadri di Arakawa “somigliano” a una mente, nel senso che prima esiste una mente e poi viene dipinto un quadro che la rappresenta così come un paesaggio rappresenta un luogo.

I quadri di Arakawa dunque non sono rappresentazioni della mente; la tela e la mente dell'osservatore sembrano piuttosto condividere la stessa forma e struttura:

so instead of having a subject describing an object we have a merging of two. [...] Representation means “to present again”, something has been present and is made present again. But the chronology of representation does not exist here, the mind was not present first and then represented in the painting. [...] The text does not represent but presents it in its very moment. In this way the text becomes performative³¹.

Quella operata da Calvino dunque non è una semplice descrizione, ma una sorta di trasposizione:

Calvino explores the limits of *ekphrasis* because the painting is not just describe but is at the same time transformed into a mirror, which reflects the movements of the beholder. [...] Calvino describe the picture as a mirror of his mind³².

La sola integrazione di senso operata dallo scrittore nel proprio testo è relativa alla riflessione sulla consustanzialità o conformità – intesa come condivisione della stessa *forma* – di quadro e mente, laddove il quadro è indistintamente contenitore o contenuto della mente, e quest'ultima è innanzitutto la mente dell'osservatore-Calvino, che infatti scrive:

³¹ ANNETTE FRYD, *Ekphrasis: the problem of representing visual art*, in *Image, eye and art in Calvino. Writing visibility* cit., p. 250.

³² Ivi, p. 251.

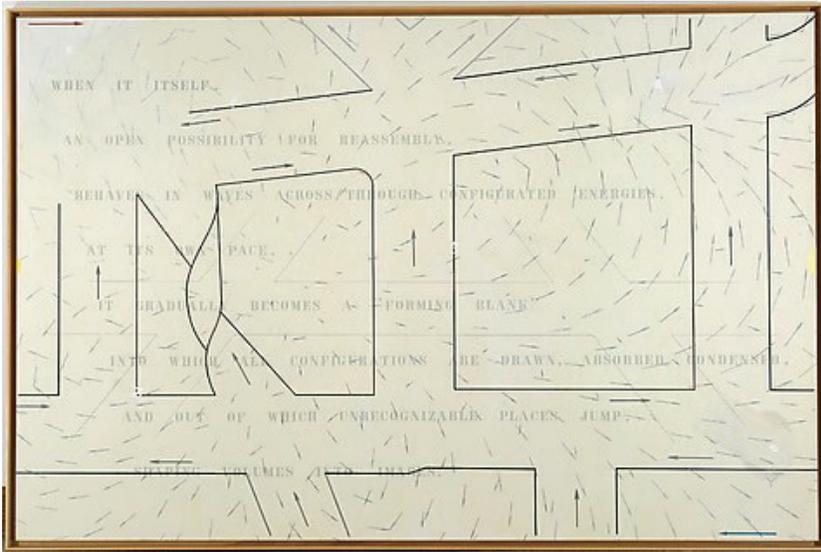


Figura 3 Arakawa, *Blank Dots*, 1982, acrylic on canvas, 90 x 138 in., Collection of the Metropolitan Museum of Art, New York © 2022 Estate of Madeline Gins. Reproduced with permission of the Estate of Madeline Gins

parlo della mia mente, perché è l'unica che posso avere in mente; e parlo anche della mente di Arakawa, che certo è quella che ha in mente lui; ma penso anche alla mente universale, che secondo Averroè è unica per tutti noi, e che forse è quella a cui tutti pensiamo quando diciamo "mente", perché ciascuno di noi ha bisogno di credere che la propria mente funziona in modo universale, e inversamente non riesce a immaginare una mente universale se non attraverso la propria. [...] Dopo aver osservato attentamente un quadro di Arakawa comincio a sentire che la mia mente "somiglia" al quadro. Non solo, ma non ricordo più quale altra immagine potessi attribuirle prima.

Questa somiglianza, si è detto, si rivela soprattutto come analogia strutturale, formale e di metodo conoscitivo: la mente dell'osservatore (l'intelletto universale che secondo Averroè è comune a tutti gli uomini) e la tela dipinta dal pittore condividono una serie di elementi

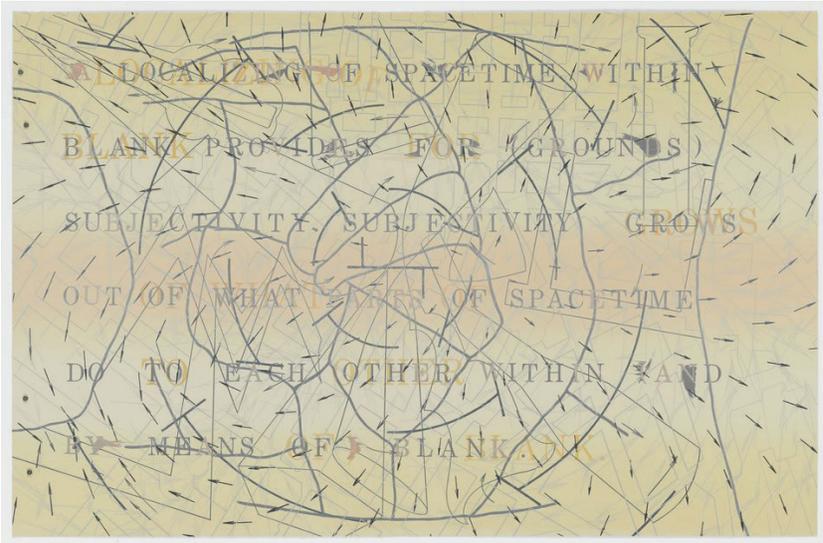


Figura 4 Arakawa, *The Sharing of Nameless*, 1984-86, color lithograph and silkscreen on paper, 36 3/4 x 56 1/2 in. Image courtesy of ARAKAWA+GINS Tokyo Office © 2020 Estate of Madeline Gins. Reproduced with permission of the Estate of Madeline Gins

semplici da combinare tra loro, come una mappa, come un testo (nei quadri di Arakawa compaiono spesso lettere dell'alfabeto, parole, scritte). Da questa combinazione scaturiscono forme che, invece di essere rappresentazione del mondo, sono segni che rivelano il meccanismo del pensiero e della significazione stessa. *The Mechanism of Meaning* d'altronde è il titolo di un volume pubblicato da Arakawa nel 1971, oltre che del ciclo pittorico, terminato nel 1973, a cui appartengono alcune delle opere osservate da Calvino.

Da queste tele del pittore si deduce chiaramente che quella che per Arakawa e Calvino è la forma della mente, assomiglia alla pianta di un isolato, alla carta di un incrocio di strade e palazzi, alla mappa del percorso da seguirvi: il quadro è letteralmente *habitat* (luogo in cui abitare) del pensiero, una mappa dettagliata della mente.

6. Per concludere: Palomar e il disegno del mondo

Con-formando lo spazio con il pensiero Calvino riesce a trasformare le forme, in forme mentali, i paesaggi, in paesaggi della mente:

nella corrispondenza biunivoca tra mappe della mente e topografia del territorio, ovvero nella costruzione della conoscenza come mappa di un territorio che è nello stesso tempo *interno* ed *esterno*, si realizza l'obiettivo calviniano di saldare natura e cultura, *res cogitans* e *res extensa*, in una rappresentazione *cerebro-spaziale*, nella quale la struttura sinapsiale e dei centri nervosi sembra suggerire quella del territorio e viceversa: "si potrebbe asserire che non solo il cerebrale è una mappa costituitasi evolutivamente per orientarsi nel reale, ma che il mondo (costruttore storico del cerebrale) rappresenta uno strumento, una *mappa*, per comprendere come lo spazio mentale/cerebrale che non vediamo è costituito"³³.

Si pensi, ad esempio, alla forma del labirinto di Chartres: effettivamente "somigliante" a quella di un cervello stilizzato. Per questo motivo, all'inizio di questo intervento, relativamente all'analogia nella stesura del testo e della mappa, si è fatto riferimento al *modello conoscitivo*.

Per giungere alla conclusione, si prenda ad esempio il personaggio di Palomar – che chiude anche la carriera narrativa di Calvino. Palomar cerca ossessivamente, nella speranza di individuare il modello dei modelli, la coincidenza tra fenomeno e segno scritto. Questa coincidenza equivale alla mappatura del fenomeno: a ogni punto della realtà osservata corrisponde un punto della mappa (la mappa della pagina scritta). Che è come dire che a ogni elemento del linguaggio (nomenclatura) corrisponde un elemento di realtà; il significante, cioè, è traccia necessaria e visibile del significato.

D'altronde, la copertina di *Palomar*, scelta da Calvino stesso, riporta l'incisione di Albrecht Dürer *Il disegnatore della donna coricata*, che mette in scena questo processo di mappatura: su di un foglio quadrato, at-

33 GIANNI CIMADOR, *Calvino e la riscrittura dei generi*, Tesi di dottorato, Trieste, Università degli Studi di Trieste, 2009, p. 414.



Figura 5 Albrecht Dürer, *Il disegnatore della donna coricata*, 1525

traverso il prisma della macchina prospettica, il disegnatore traspone (graficamente ricomposto) su carta il corpo (visualmente frammentato) della donna.

Calvino, insomma, vorrebbe scrivere come un cartografo o un disegnatore, ossia ricomporre sulla carta, col filo d'inchiostro, i pezzi di mondo, fornendone al tempo stesso una riduzione stilizzata, un ordine formale visivo e un potenziale sviluppo grafico e strutturale – con il metodo di un cubista, interessato alla rappresentazione bidimensionale di tutte le possibili prospettive, derivate da tutti i potenziali punti di vista. Vorrebbe, poi, scrivere come è vivere, muoversi nel mondo. A tal proposito lo scrittore cita il Michelangelo dei *Dialoghi romani* di Francisco de Holanda: «tra gli uomini esiste una sola arte e scienza, e [...] questa è il disegnare o il dipingere, e [...] tutte le altre sono sue derivazioni»; «ognuno, senza saperlo, sta dipingendo questo mondo, sia nel creare e produrre nuove forme e figure [...] sia nel costruire e occupare lo spazio con edifici e case dipinte»³⁴. Il mondo non è oggetto dell'arte e l'arte sua rappresentazione, ma «il mondo è vissuto come opera d'arte e l'arte propriamente detta come arte al secondo grado o semplicemente come parte dell'opera complessiva»³⁵.

³⁴ ITALO CALVINO, *La penna in prima persona*, in *Saggi*, cit., I, pp. 364-365.

³⁵ Ivi, p. 365.

Il filo d'inchiostro della scrittura e della mappa

Questa tensione a mappare e scrivere il mondo non è vana:

non è escluso [...] che quando meno ci s'aspetta da queste visioni arbitrarie e scomposte scaturisca il disegno segreto, la Forma a cui inconsapevolmente tende tutta la nostra civiltà e barbarie³⁶.

Riassunto Per Italo Calvino un testo è come un disegno, una mappa del reale: una rappresentazione mimetica ma sintetica del mondo in grado di ridurre la complessità e di fornirne una visione d'insieme per potersi orientare. In un percorso attraverso le pagine efrastiche dello scrittore si analizzeranno le qualità condivise dalla scrittura e dalla mappa finalizzate a rendere le cose *visibili*: grafismo lineare e stilizzazione riduttiva.

Abstract According to Italo Calvino, a text is like a drawing, a map of reality: a mimetic but synthetic representation of the world able to reduce its complexity and to provide an overview to orient itself inside. In a journey through the author's ekphrastic pages, we will analyze the qualities shared by the writing and the map, which are aimed to make things more *visible* with linear graphism and reductive stylization.

³⁶ ID., *Palomar e Michelangelo*, in *Saggi*, cit., II, pp. 1992-1993.



Biblioteca Nazionale Marciana, *Mappamondo di Fra' Mauro*. Su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione.

Conversazioni

Cinque domande a un Altissimo poeta

Carlo Facchin e Michele Bordoni

La conversazione con il poeta Michele Bordoni¹ fu progettata per essere un lenitivo alla prima giornata del convegno (13 maggio 2021) e, inoltre, sarebbe servita come antipasto al dialogo della giornata successiva tra la Prof.ssa Cecilia Bello e la poetessa Antonella Anedda, che sarebbe stato il boccone del prete del convegno. A differenza del dialogo tra Bello e Anedda, che è stato trascritto fedelmente per mantenere le sfumature emerse durante il convegno, l'intervistatore e il poeta hanno fatto sedimentare meglio i concetti appena abbozzati al convegno per dare loro una forma più organica e coerente, tentando così di avvicinarsi al dialogo tra le *maiores*.

- ¹ Michele Bordoni, nato nelle Marche nel 1993, laureato all'Università di Padova con una tesi sull'opera di Mario Luzi, è dottorando in Letteratura italiana presso l'Università di Cagliari, dove studia il rapporto fra immagini e parole tra Rinascimento e Barocco, con un focus sul pensiero di Giambattista Vico e sull'emblematica rinascimentale. Come poeta ha pubblicato, per i tipi di italic, *Gymnopedie* (2018), vincitrice del Premio Opera Prima al concorso Guido Gozzano del 2019, secondo posto al premio Solstizio nello stesso anno, primo classificato al Premio Ceppo Pistoia-Under 35 nel 2021. Alcuni suoi testi sono inclusi nell'antologia *Abitare la parola* (Ladolfi, 2019) e nella rivista internazionale «Gradiva». Collabora come redattore per alcune riviste online, quali «Nuova ciminiera» e «Atelier».

Nel nostro convegno ci siamo concentrati sul valore delle mappe, ma pensi si possa paragonare il lavoro poetico a uno cartografico?

Tom Conley, nel 2011, aveva risposto a questa domanda in maniera abbastanza netta:

La visione del poeta è assai simile a quella del topografo, che distingue ed ordina il mondo in parallelo all'arte dell'illustrazione. Il poeta è come un cartografo nella misura in cui il suo fine è descrivere il mondo che vede mescolando immagini, disegni visuali, e tratti sia auditivi che ottici del linguaggio².

Sotto alcuni punti di vista, questa interpretazione del fatto poetico è sicuramente valida. Dalla mia personale angolazione, che nasce da alcune letture spesso provenienti da ambiti molto lontani dalla geografia *lato sensu*, vedo invece una sorta di distanza di fondo che non rende agevole questa equiparazione tra atto cartografico o topografico e l'atto della scrittura poetica. Tenterò di argomentare, tramite alcuni autori che fanno parte della mia formazione, questa idea. Poesia e cartografia, a livello semiologico, mi sembrano accomunate dalla "maledizione" di avere a che fare con dei segni significanti altro, dove «segno» può significare la parola, il ritmo oppure la proiezione, la riduzione in scala, e «altro» tutto quello che rientra nella definizione estremamente larga di "vita". Nell'atto della rappresentazione, nel momento iniziale della semiosi, la vita indicibile diviene dicibile, riducendosi inevitabilmente a simbolo, a segno. Trovo molto interessante quello che Farinelli dice sull'atto della creazione della carta geografica riferendosi al mito di Dioniso e dei Titani, e non nego che, prima ancora di pubblicare il mio primo (e per ora unico) libro di poesie intitolato *Gymnopedie*, sono rimasto molto affascinato da questa interpretazione, che ho fatto fatica a separare dalla mia idea in negativo di poesia:

2 TOM CONLEY, *An errant eye. Poetry and topography in early modern France*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011, p. 3. La citazione è ripresa da DAVIDE PAPOTTI, *Il libro e la mappa*, in *Piani sul mondo*, a cura di Marina Guglielmi e Giulio Iacoli, Macerata, Quodlibet, 2013, p. 74.

Diciamolo subito: Dioniso era la vita organica, era indistruttibile, indivisibile, che non si può fare a pezzi [...] La vita di Dioniso si chiamava *zoè* per i Greci [...]. E *zoè* era la vita indistruttibile, che non si poteva fare a pezzi. Ma i Titani vogliono farlo a pezzi e lo fanno. [...] Dioniso, dice il mito, sta giocando con uno specchio. Sta guardando in uno specchio, sta guardando cioè quello che si riflette, ed è sorpreso, meravigliato di vedere [...] che lo specchio non riflette quello che lui crede di vedere, cioè il proprio viso, ma sta riflettendo il Mondo, la Terra. È questo stupore che blocca per un attimo Dioniso e proprio in quest'attimo i Titani lo fanno a pezzi. [...] Dunque sono i Titani in realtà che, riducendo il dato dionisiaco a superficie, fanno la prima operazione geografica³.

Questa sorta di cristallizzazione nello specchio (una superficie piana e bidimensionale) che Farinelli indica come propria della geografia e della cartografia in particolare mi sembrava esattamente consona alla riduzione della vita a parola sgualcita, ripetuta così spesso e così convenzionale da ridursi in formula secca, lapidaria. E non a caso, continua Farinelli, è proprio il dio della poesia, dopo il compimento dello smembramento dionisiaco, a compiere un altro atto tutt'altro che vitalistico:

[Apollo] raccoglie i resti, li ricompon e crea la prima tomba, il primo *sèma*, come i Greci dicevano, con una parola che vuol dire allo stesso tempo "tomba" ma anche "segno" [...] E naturalmente il corpo viene ricomposto dopo su una tavola, e non c'è una rappresentazione geografica che non funzioni attraverso i segni, vale a dire le tracce inerti di ciò che fino a un momento prima era inarrestabile processo vitale, privo di confini, privo di limiti⁴.

La carta geografica, dominata da un principio astratto di composizione matematica e biplanare (ovviamente si sta operando una semplificazione altrettanto brutale a quella operata dalla carta nei confronti del reale), assomiglia molto a uno spettro, quello del «pensiero concettuale», che molta teoria della poesia del Novecento ha individuato come il principale morbo che affligge la poesia. Senza partire dalle ori-

³ FRANCO FARINELLI, *Il globo, la mappa, il mondo*, Roma, Bluebook, 2007, pp. 9-10.

⁴ Ivi, p. 10.

gini di questo pensiero e indicando magari nella *Lettera di Lord Chandos* di Hofmannsthal l'inizio di questa idea tutta modernista (anche se i primordi di questa sono ben prima della fine dell'Ottocento), sono sempre rimasto affascinato dalla precisione con cui Yves Bonnefoy riassume questa problematica in uno scritto dedicato al rapporto tra poesia e fotografia (altra arte mortuaria, almeno se ci si rifà al Barthes de *La camera chiara*):

La poesia è ciò che si preoccupa di puntellare attraverso i secoli quel pensiero concettuale che poggia sugli aspetti del dato empirico, dal quale deduce leggi, e non sulla totalità, sulla compattezza che noi pure percepiamo spontaneamente nelle cose, quando le incontriamo nel qui e ora della nostra esistenza. Questo genere di approccio concettuale [...] impedisce allo spirito di riconoscere, in quello che esso percepisce, l'unità che è il respiro complessivo delle sue diverse parti, in altre parole, ciò che ne fa una cosa particolare, finita, nel momento stesso in cui essa accoglie quest'altro tutto, la realtà in quanto tale. Vi è un accecamento che intacca anche la coscienza di sé della persona, che non può più pensare pienamente la propria appartenenza all'essere del mondo. La poesia è la memoria di questa perdita, uno sforzo per ristabilire il contatto perduto con ciò che è. [...] Il pensiero concettuale si sviluppa in seno a un'idea complessiva del mondo, che chiamerò "mondo in immagine", un mondo-schema, sottinteso ed esplicitato attraverso un determinato utilizzo della lingua che cristallizza la parola nelle sue categorie e nei suoi progetti⁵.

Da questo punto di vista, il lavoro poetico sembra in qualche modo l'opposto del lavoro cartografico, La riduzione in scala della vita (sia essa estensione spaziale o esperienza) viene rovesciata nell'atto poetico in maniera totale. La parola fugge dalla stabilizzazione del suo significato, rincorre un'esigenza di senso senza mai coglierla a pieno e, quindi, senza esaurire la spinta che la porta a interrogarsi sul suo senso. È quasi un cliché dire che la poesia non descrive ma accenna, che propone una direzione più che tracciare una mappa. Mi sembra, per tornare all'accostamento tra mappa e poesia, che le parole di Louis Marin possano indicare una possibilità di movimento in questo senso. Parlando proprio

⁵ YVES BONNEFOY, *Poesia e fotografia*, Milano, O barra O, 2015, pp. 72-73.

della mappa a livello semiotico, il filosofo francese indica due modalità di debraiaggio insite nella rappresentazione cartografica:

Da un lato, dunque, con la descrizione, abbiamo uno sguardo senza punto di vista, uno sguardo sinottico che abbraccia e comprende un ordine stabile dei luoghi. Il testo corrispondente sarà [...], in breve, una proiezione paradigmatica il cui prototipo è la mappa. Dall'altro, con il racconto, abbiamo lo sguardo di un viaggiatore in movimento che percorre spazi e itinerari [...]. In breve, il racconto è una grande sintagmatica a sintassi plurali, un insieme fatto di percorsi, itinerari, tragitti⁶.

Il racconto, così spesso svincolato dalla dimensione poetica (spesso ridotta semplicisticamente ad un pensiero per immagini che con il *Pensiero visivo* di Arnheim ha poco a che vedere), offre effettive alternative all'impasse rappresentazione-carta geografica. L'idea dell'itinerario, in particolare, del percorso, del movimento che c'è nella poesia, è molto interessante e permette di gettare uno sguardo a un altro grande poeta del Novecento, Paul Celan. Nel suo famoso discorso in occasione del conferimento del premio Büchner a lui assegnato e poi passato alle stampe con il titolo *Il meridiano*, il poeta rumeno parla di una poesia e di una poetica che non fa dell'elemento spaziale il suo cardine. Semmai, si gioca qui sul versante temporale (sulle «proprie date»)⁷ ed esperienziale:

È solo entro lo spazio di questo colloquio che si costituisce l'entità interlocutoria, la quale si aduna attorno all'io che l'appella e la nomina. Ma, in questa sua presenza, entità interlocuita e nominata, fin quasi a diventare un tu, introduce il suo essere altro. Ancora nell'*hic et nunc* del poema – il quale, di per sé, possiede sempre soltanto codesto unico, irripetibile e puntuale presente – ancora in questa immediatezza e contiguità il poema consente che abbia voce quanto, all'Altro, è più proprio: ossia il suo tempo. Quando noi parliamo con le cose a questo modo, sempre c'imbattiamo anche con il problema della loro origine e della loro destinazione con un problema che “rimane aperto”,

⁶ LOUIS MARIN, *La mappa della città e il suo ritratto*, in *Della rappresentazione*, Roma, Meltemi, 2001, pp. 81-82.

⁷ PAUL CELAN, *La verità della poesia*, Torino, Einaudi, 2008, p. 14.

non sfocia ad alcuna conclusione, addita uno spazio aperto e vuoto - siamo ampiamente fuori. Il poema cerca, credo, anche questo luogo⁸.

Il luogo del poema non pare, quindi, identificarsi con una superficie spaziale astratta in cui l'immobilità del concetto impedisce il movimento. Al contrario, questa spazializzazione del poema avviene per un rovesciamento che agisce sulla dimensione temporale, una sorta di inversione paradigmatica che rende spaziale ciò che è temporale:

Con un dito alquanto impreciso, perché irrequieto, cerco tutto questo sulla carta geografica, su una carta geografica per bambini, come subito devo confessare. Tutti questi luoghi sono introvabili, essi non esistono; ma io so, adesso soprattutto, so dove dovrebbero esserci, e... qualcosa trovo. [...] Trovo quello che unisce, quello che può avviare il poema all'incontro. Trovo qualcosa che è - come la lingua - immateriale, eppure è terrestre, planetario, qualcosa di circolare, che ritorna a se stesso attraverso entrambi i poli e facendo questo interseca [...] persino i tropici: trovo... un *Meridiano*⁹.

Mi sembra, quindi, che la poesia sia più un transito che può incrociare tutti che un luogo in cui chi passa viene ridotto a coordinate mobili, una soglia che, a forza di confondere le impronte di chi la attraversa, mette in comunicazione i passi di viaggiatori che si trovano inaspettatamente compagni di viaggio.

Padova, città dove hai studiato, ha un significato molto particolare; infatti, la definisci quasi come una seconda città natale. Sicuramente, saprai che nel porticato di Prato della Valle, di fronte alla prefettura, c'è una lastra marmorea che riporta il sonetto dannunziano dedicato alla città, ma se per d'Annunzio Padova esiste solo per i suoi monumenti maggiori (cita la Cappella degli Scrovegni, la statua del Gattamelata, dando a Prato della Valle la palma di simbolo più rappresentativo della città universitaria), nella tua poesia la città prende vita

⁸ Ivi, pp. 16-17.

⁹ Ivi, pp. 20-21.

per la presenza umana che anima la città, che la fa vivere. Si potrebbe dire che tu contrapponi la città viva alla città morta di d'Annunzio, cosa t'ha portato a questa scelta di tentare di portare la vita cittadina sulla carta?

«Non alla solitudine Scrovegna, | o Padova, in quel bianco April felice | venni cercando l'arte beatrice | di Giotto che gli spiriti disegna; || né la maschia virtù d'Andrea Mantegna, | che la Lupa di bronzo ebbe a nutrice, | mi scosse; né la forza imperatrice | del Condottier che il santo luogo regna. || Ma nel tuo prato molle, ombrato d'olmi | e di marmi, che cinge la riviera | e le rondini rigano di strida, || tutti i pensieri miei furono colmi | d'amore e i sensi miei di primavera, | come in un lembo del giardin d'Armida». Queste sono le parole di D'Annunzio incise sulla lapide in Prato della Valle. Quella "solitudine SCROVEGNA", dal primo momento in cui lessi l'iscrizione, mi lasciò molto turbato, quasi algido, come se i gruppi consonantici dell'ultima parola richiamassero *in absentia* uno SCRIGNO in cui contenere e custodire qualcosa di prezioso. Lo scrigno difende e nasconde, richiede una serratura, una chiave per essere aperto. Il fatto che la poesia dannunziana si basasse su questo circolo, chiuso come chiuso è Prato della Valle, e che questo fosse paragonato a un giardino d'Armida, luogo nascosto e ingannevole per eccellenza, mi fece riflettere. La letteratura che si trasforma in bolla e che trattiene la vitalità di una città, metamorfosata in un altro letterario che è, appunto, un'alterità, è proprio il concetto di letteratura che nel mio libro di poesie, *Gymnopedie*, è messo sotto accusa, sotto inquisizione. Uno degli ultimi testi mette bene in chiaro questa opposizione: «Forse è questa la letteratura | che speravo, il silenzio della voce | ridonato alla sua calligrafia. || O forse era lo scricchiolio di tendini, | d'accenti, la garbata umanità | che si vuole nascondere in silenzio | nella voce...»¹⁰. La «calligrafia» del silenzio della voce mi sembrava esattamente quella visione di letteratura inglobata in se stessa, la città morta – come tu dici – che assomiglia al cimitero degli elefanti degli apparati di note in fondo alle edizioni critiche dei testi. In questa contrapposizione,

¹⁰ MICHELE BORDONI, *Gymnopedie*, Ancona, italic, 2018, p. 63.

nella coscienza che si ha di questa contrapposizione, ha un ruolo il poeta che ho studiato a fondo negli anni della magistrale, Mario Luzi. I suoi testi hanno agito da anticorpo a questa concezione eccessivamente lirica della letteratura.

Cito un brano che, non a caso, segna un'uscita dal giardino di Armida: «Fra le rose d'Armida un guerriero è sfiorito, | sotto i salici cupidi di vento | una donna dagli occhi troppo gravi | piangeva il suo passato indifferente [...] Ma tu persa trascorri, anima mia, | al di là dei tuoi termini sfioriti, | brama la rosa neutra dei paesi | dimenticati all'orlo delle strade deluse»¹¹. La presenza di questo Luzi, che esce dalle griglie "ermetiche" della poesia o che, almeno, accenna questo superamento (effettivamente accaduto qualche decennio più avanti), è stata fondamentale per rivitalizzare la Padova di cui si parla in un mio testo. In primo luogo la città è un «lago di luci e di brume»¹², una visione equorea, aperta ai naviganti. L'elemento acquatico è molto importante, serve da sfocatura di quella eburnea fissità cimiteriale che riduce la città ai suoi monumenti¹³. La città è resa umana, «volto intercettato nei vicoli»¹⁴ e l'io lirico che si rispecchia in questo lago trova un posto familiare: «ridona a me il mio luogo fra chi vive | nell'incertezza della metamorfosi | con quella gioia strana della vita | che emerge da quest'acqua e dal silenzio»¹⁵. In quell'«incertezza della metamorfosi» riecheggia, neanche troppo celatamente, il *Corpo oscuro della metamorfosi*¹⁶ di luziana memoria. Un tentativo di usare la letteratura contro la letteratura, quasi una lente che corregge altre lenti e che, alla fine, fa in modo di togliere gli occhiali e di liberare la città dal suo nome antico e ridonarla al suo presente incerto.

11 MARIO LUZI, *Un brindisi*, vv. 23-26 e 70-73, in *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Stefano Verdino Milano, Mondadori, 1998, pp. 97-99.

12 MICHELE BORDONI, *Gymnopedie*, cit., p. 52.

13 Molto interessanti sono le parole che a questo tema dedica ROBERT MUSIL, *Monumenti*, in *Pagine postume pubblicate in vita*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 62-66.

14 MICHELE BORDONI, *Gymnopedie*, cit., p. 52.

15 *Ibidem*.

16 MARIO LUZI, *Su fondamenti invisibili*, in *L'opera poetica*, cit., pp. 379-391.

Nella poesia dedicata a Venezia c'è quasi una descrizione della città che si dissolve in una tela bianca per dipingere le tue sensazioni. Le vie intricate si animano e ti parlano quasi epifanandoti una verità che viene dal vivere lo spazio, dal calarsi nell'orizzonte. È lo spazio costruito che ti dà questa sensazione?

È una domanda molto interessante, non credo di aver mai riflettuto seriamente, a tavolino, sulla preferenza o meno per la costruzione architettonica dello spazio. Sicuramente la natura anfibia della Serenissima ha un ruolo centrale nell'economia del pensiero che si nasconde dietro al libro. Direi, anzi, che il pensiero che regge il mio libro di poesie – ovvero, semplificando al massimo, che la comprensione del limite e del dolore umano è il fondamento della parola poetica, quasi che essa sia generata dal contrasto fra esperienza inenarrabile e corpo che chiede una voce – sia un pensiero pedestre, nato in una delle tante passeggiate fatte fra le calli. Lo specchiarsi di Venezia nei suoi canali (in qualcosa che comunque ha un fondale, qualcosa che può trattenere ciò che sprofonda, che in qualche modo non lo perde nei suoi meandri) è esattamente il movimento della parola poetica, uno sprofondare in qualcosa di denso e di indicibile (l'acqua, il dolore, il corpo) che per contrasto riceve un'immagine speculare (la parola, la voce), quasi un movimento opposto e contrario. I versi di questa immersione/emersione sono questi: «resistere com'è giusto | rituale | del crepuscolo | com'è tutta Venezia nelle strette | se si apre una finestra, ne esce il sole | l'acqua ne ride un poco e lo sprofonda | nel fondale di pietra e non dimenticanza»¹⁷. Questa «non dimenticanza» è appunto la possibilità di sapere che ogni esperienza è raccogliibile, che tutto viene rimesso in circolo, che c'è uno specchio che in qualche modo trattiene come una lastra ciò che passa lì di fronte.

Più che essere una tela bianca direi allora che le città (e Venezia in particolare) sono degli spazi speculari, quasi delle superfici che ridanno indietro ciò che passa lì sopra. Un po' come i progetti “al contrario” di Gaudi per la Sagrada Familia: una verticalità discendente che si trasforma in cuspidi, in altezza.

¹⁷ MICHELE BORDONI, *Gymnopedie*, cit., p. 43.

Nella tua poesia mi sembra sempre che ci sia la ricerca della traccia umana sul paesaggio, è vero o è un mio abbaglio?

Se si intende con Jakob il paesaggio con la formula « $P = S+N$ » dove:

Il paesaggio rimanda – ciò risulta subito da questa formula – a tre fattori essenziali o condizioni sine qua non:

1. a un soggetto (nessun paesaggio senza soggetto);
2. alla natura (nessun paesaggio senza natura);
3. a una relazione tra i due, soggetto e natura, indicata dal segno “+” (nessun paesaggio senza contatto, legame, incontro tra il soggetto e la natura)¹⁸

la risposta che mi verrebbe da dare è che questa tua ipotesi non è un abbaglio. Cercando di essere meno matematici, c'è sempre collaborazione fra natura e figura che popola uno spazio. La dinamica è spesso quella della figura sullo sfondo, uno sfondo che non è qualcosa di statico e stereotipato ma qualcosa di vivo, in osmosi con la figura. Immagino lo spazio in cui le mie figure si muovono come un'osmosi fra movimenti diversi; la figura agisce, compie il suo assolo¹⁹ e poi viene “riassorbita” nello spazio che aveva accolto il suo gesto. Le figure atletiche o lottanti del mio libro (le *gymnopedie* erano le feste spartane in cui i giovani si esercitavano per la guerra, erano «esercizi per resistere al dolore»²⁰ come chiosa Platone) si muovono nello spazio con questa dinamica di immersione-emersione, quasi come le figure della pittura cinese immerse per metà dalla nebbia. La natura, quindi, non è mai vista in maniera panoramica, né in maniera pittoresca secondo i canoni di Gilping; è una natura che finisce dove inizia il soggetto, è soggetto ella stessa, quasi una continuazione del soggetto o viceversa.

¹⁸ MICHAEL JAKOB, *Il paesaggio*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 30-31.

¹⁹ Illuminanti, per questa concezione, sono state le brevi riflessioni del 1898 dal titolo *Notizen zur Melodien der Dinge* di RAINER MARIA RILKE, *Appunti sulla melodia delle cose*, Firenze, Passigli, 2006.

²⁰ PLAT., *Leg.*, I, 633.

Ti si potrebbe definire un poeta cittadino, anziché bucolico o georgico, sei d'accordo?

Per quanto la terra in cui sono nato non abbia alcuna metropoli o alcuna grande città e, anzi, sia votata a un godimento paesaggistico che si presta bene a versi ameni e dolci, ho sempre avvertito con un certo distacco la poesia bucolica. C'è da dire che questo genere poetico non trova nella contemporaneità grandi esempi: forse Zanzotto può essere tirato dentro la definizione (con qualche perplessità), forse Pusterla, il mio conterraneo Piersanti, Arminio, Fratus...non mi pare insomma che la poesia bucolica trovi grande diffusione in epoca contemporanea, specie fra i poeti della mia generazione. Inoltre, già la generazione dei miei nonni è stata quasi subito – almeno nella mia regione di nascita – incorporata nella grande trasformazione industriale degli anni Cinquanta e i ricordi che loro hanno di un passato bucolico in cui si andava a pascolare gli animali (ricordi che sono ben lontani dall'essere narrati, per tono e stile, dal «*quod sol atque imbres dederant, quod terra crearat | sponte sua, satis id placabat pectora donum. | Glandiferas inter curabant corpora quercus | plerumque*»²¹) è ridotto a pochi aneddoti di un'infanzia quasi mitica. Anche la poesia georgica, per i motivi succitati, ha pochissimo spazio nella mia esperienza. Le Marche sono una terra operaia più che contadina.

La vocazione industriale del mio contesto ha assorbito da subito ogni tipo di ruralità e i campi delle colline marchigiane sono ben lontani dai campi solcati dall'aratro trainato dai buoi. Vero è che, nel periodo fra liceo e università – il periodo in cui stavo cominciando a comporre i primi versi – mi diedi ingenuamente alla poesia georgica componendo per scherzo alcune ottave (di metrica oscillante tra il decasillabo e il doppio settenario, anche se credevo fossero tutti endecasillabi) sulla storia di un contadino. Ma non a caso, quando approdai a Padova, città degli studi universitari e prima città di dimensioni considerevoli da me abitata in maniera non episodica, smisi del tutto quegli esperimenti. La città, il suo groviglio di senso e di esistenze, la mostrazione della disperazione massima o, all'opposto, dello sfarzo dell'eleganza, il

21 LUCR., *De rer. nat.*, v, vv. 937-940.

suo inglobare natura e architettura insieme suscitano domande; domande a cui ho risposto in versi, tentando in qualche modo di andare a fondo al dilemma delle varie vite intrecciate in un groviglio di pietre.

Nei miei versi la città ha un ruolo più importante rispetto al contesto rurale, forse anche perché molte delle poesie che ho scritto ispirandomi alla musica sono nate all'interno di sale teatrali o sale da concerto. Ma anche tutto l'*allure fin-de-siècle* che ha accompagnato le riflessioni concernenti questo libro e le letture fatte mentre questo libro veniva componendosi (Rilke, Luzi, Musil, Zweig, Proust e la musica di Debussy, oltre che Satie) hanno una forte componente cittadina. In una recensione a *Gymnopedie* Alessandro Canzian parlava del rischio corso dalla mia poesia di diventare – come Satie si auspicava per la sua musica – quasi un pezzo di arredamento, una componente d'arredo²². Non so se questo fosse quello che mi aspettavo da questo libro: vero è che comunque non il paesaggio incontaminato, ma l'*intérieur*, che sia o meno *Biedermeier* o tardo borghese o proletario, è il luogo in cui queste liriche si sono sviluppate e hanno preso forma.

In "Gymnopedie" un motivo ricorrente sembra essere la mancanza di persone che non occupano più il loro posto. Anche la mancanza nella tua poesia sembra occupare uno spazio concreto. Potrei aver torto, ma forse anche un pochino di ragione, cosa mi vuoi dire?

Direi che una formula *d'antan* come "la presenza dell'assenza" potrebbe essere senza eccessive remore utilizzata per descrivere alcune parti del mio libro di poesie, in particolare la prima e la seconda sezione, *Lent et douloureux* e *Lent et triste*. Anche citando in maniera randomica, la tematica dell'assenza è evidente: «Ma quanto manca di questo scomparire | di te dietro la voce | è disperso e ineffabile ci resta»²³, «Anche se te ne vai e lasci vuota | la sala che bastava al tuo profumo |

²² La recensione è reperibile in <<https://www.laboratoripoesia.it/gymnopedie-michele-bordoni/>> (03/2022).

²³ MICHELE BORDONI, *Gymnopedie*, cit., p. 19.

c'è un dono povero per chi pazienta | nella traccia breve del tuo congedo»²⁴, «Mi piacerebbe lasciare una traccia | nella misericordia della morte»²⁵ e infine, dalla poesia eponima, «Ha tutta la tua voce questa assenza | di base e fondamento, | dolore confermato in un dolore | più grande, universale»²⁶. Si ripresenta spesso il binomio che aveva accompagnato le riflessioni della prima poesia cosiddetta “ermetica” quella *Assenza-Attesa*²⁷ che Carlo Bo teorizzava come un doppio movimento, di perdita e di rinascita. Le figure di donna che appaiono nel libro, spesso proiettate su un piano mitologico e classico (l'assente Amarilli-Euridice, la Penelope che è attesa e che – nei miei versi – non attende) sono l'incarnazione (anche se, per il fatto di essere trasfigurate mitologicamente, il sostantivo incarnazione è scivoloso e quasi contraddittorio, almeno da una prospettiva non vichiana o non warburghiana) di questa contraddittorietà tutta platonica. Come Eros figlio di Penia e Poros del *Simposio*, che va verso ciò di cui è mancante e non si arresta nell'anelito di presa di una figura che sempre sfugge e sempre fa tendere l'Amore verso una contemplazione estatica e mistica (e perciò fortunatamente irraggiungibile), così le figure di donna, che mancano, agiscono da psicopompe, da creazione di un vuoto in cui la parola si immette; una sorta di cassa di risonanza che rende udibile quello che si dice.

Se vogliamo parlare di spazio occupato dall'assenza, possiamo magari citare alcune idee rilkiane (e Rilke, insieme a Luzi, è un poeta che mi sono trovato a studiare anche in sede accademica) gravitanti attorno al concetto di morte, che occupa uno spazio “altro” ma contiguo rispetto a quello della vita. La parola usata da Rilke è *Doppelbereich*, doppio regno che è separato soltanto da una «cattiva visibilità»²⁸, la quale impedisce una concezione unitaria del mondo

²⁴ Ivi, p. 26.

²⁵ Ivi, p. 30.

²⁶ Ivi, p. 42.

²⁷ CARLO BO, *L'assenza, la poesia*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2002.

²⁸ MAURICE BLANCHOT, *Lo sguardo d'Orfeo*, in *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 147-151.

dei vivi e dei morti. La poesia può attraversare gli spazi intermedi, lo *Zwischenraum* che si estende intorno alla soglia fra visibile e invisibile²⁹ e creare un ponte, abitare l'assenza. Un movimento pienamente orfico, un penetrare il regno dei morti col canto per continuare a perdere Euridice³⁰. È qualcosa molto orientale, se uno ci riflette, una sorta di movimento armonico fra Yin e Yang³¹. Tutte queste riflessioni tornano nella mia poesia, direi che sono alla base di essa; non tanto come dimostrazione in poesie di teorie filosofiche di altri scrittori, ma come resa vocale e corporea di una determinata sospensione dell'incredulità.

Una resa poetica di un sentire orientale implicito nella riproposizione debussiana di melodie pentatoniche che a volte intitolano alcune mie poesie?

Quello che comunque resta, al fondo di queste glosse alla poetica degli altri (o alle glosse di me che glosso, accademicamente prima e poeticamente poi, gli altri) è che lo scambio fra presenza e assenza è lo spazio della poesia, almeno della mia in questo libro. Il respiro che si crea fra l'una e l'altra è lo spazio poetico; è qualcosa che sta in perenne movimento, e pertanto muta e varia. Non c'è mai il tentativo di far resuscitare quello che è perso³²; semmai lo si accompagna ancora di più nella lontananza che permette di far scorgere da lontano quello che si è perso.

29 FLAVIO ERMINI, *Rilke e la natura dell'oscurità. Discorso sullo spazio intermedio che ospita i vivi e i morti*, Milano, AlboVersorio, 2015, p. 17.

30 MAURICE BLANCHOT, *Rilke e l'esigenza della morte*, in *Lo spazio letterario*, cit., pp. 100-136.

31 D'altronde il rapporto fra questa concezione e la poetica rilkiana è stata dimostrata da DANIELA LIGUORI, *Rilke e l'Oriente*, Milano-Udine, Mimesis, 2014.

32 Riflessioni molto pregnanti sul tema (e in linea con quelle relative al rapporto fra poesia e fotografia sopra esplicitate) sono quelle di Yves Bonnefoy in relazione al rapporto poetico tra Dante, Beatrice e la funzione negromantica della poesia in YVES BONNEFOY, *L'improbabile*, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 1-20.

Nello scrivere una poesia, non ti spaventa il bianco foglio, tremendo nemico a chi scrive e deve cercare l'ispirazione?

La prospettiva del foglio bianco come nemico non credo di averla mai condivisa fino in fondo. L'ho condivisa quando chiedevo al foglio parole che io non avevo, come quando si chiede allo specchio una modificazione del volto o una declinazione dello sguardo. Ovviamente, da questa richiesta, non è mai nato nessun testo, se non qualche esercizio metrico, qualche epigramma in rima al massimo. Io credo, con Bigongiari, che la poesia sia sempre il corpo di Osiride scomposto e ricomposto da Iside³³, o come la Nave Argo che procede a forza di essere smontata e ricomposta con pezzi nuovi che suggeriva Barthes³⁴: ovvero, la poesia è un atto anatomico, una sutura, un legamento di brandelli di linguaggio. Non un'operazione "frankensteiniana", ma un processo di cura dei frammenti linguistici ed esistenziali che trovano una voce in quelle particelle. Il foglio bianco allora si fa tavolo da lavoro anatomico, quasi barella da campo o da sala chirurgica. Non un tavolo da dissezione, in cui togliere pezzi da analizzare e da mostrare di fronte agli spettatori, ma quasi il processo opposto. Un nascondimento degli organi in un corpo più grande che rivitalizza spoglie frammentarie che poi, finita l'operazione, prenderanno vita. So che può sembrare quasi un tavolo necromantico questo foglio bianco, ma credo sia abbastanza evidente che non si tratti (viste anche le precedenti risposte sul ruolo dell'assenza nella mia poesia) di questo. Forse un esempio tratto dalla cartografia (o, meglio, dalla mitologia cartografica) può chiarire meglio cosa intendo. Quando Farinelli parla della nascita della cartografia lo fa chiamando in causa l'accecamento di Polifemo:

Ulisse comanda ai suoi uomini di eseguire: lo sgrossamento, la rettificazione, appunto la trasformazione dello storto nel diritto, di quel che è curvo, scabro, e irregolare in qualcosa di liscio, levigato, uniforme, ma, prima di tutto,

33 PIERO BIGONGIARI, *La funzione simbolica del linguaggio*, Milano, Rizzoli, 1971, p. 29.

34 ROLAND BARTHES, *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1966, p. XXIII.

rettilineo. Insomma: la trasformazione di una forma naturale, proprio quella più discosta dalla rettilinearità, esattamente nel suo contrario, in una linea retta, l'unica forma che in natura non esiste [...] L'aggressione a Polifemo viene sferrata soltanto dopo che il gigante si è allungato al suolo, ebbro di vino e di carne umana [...]. Così nell'azione vengono in contatto due assi o linee; quella del corpo steso a terra e il palo sorretto da cinque tremebondi esseri umani. Scaglionati lungo l'asta ad intervalli regolari, essi costituiscono una vera e propria scala vivente, archetipo e matrice di quella metrica o grafica che ancora oggi distingue una rappresentazione cartografica da un semplice disegno³⁵.

Polifemo steso, accecato e immobilizzato nella sua silhouette cartografica esprime esattamente quell'opera di dissezione cui accennavo prima, l'esposizione di un cadavere e delle sue misure. Il foglio bianco riempito dalle linee orografiche della carta è una lapide o, rimanendo nell'ambito della mitologia apollinea e dionisiaca di cui si parlava sopra, una tomba semantica e semiotica. Ecco, io nel foglio bianco cerco invece di rivitalizzare parti distanti, di conferire senso a quello che magari sembra morto ed immobile. Non riproponendo la stessa combinazione di parti, ma variando e facendo vari tentativi. Il foglio bianco diventa quasi un tavolo da gioco, più che una mappa una tavola grafica grazie alla quale operare dei fotomontaggi, dei remix.

In "Finissage" si entra dentro alla fabbrica, la poesia incontra l'ambiente di lavoro e ne prende quasi le sembianze, ricordando da vicino le faville martellanti di carducciana memoria. La fabbrica sembra diventare l'animo del poeta. Sembra trasumanare l'esperienza della fabbrica, concordi?

Le dodici poesie che si raccolgono sotto il titolo *Finissage*³⁶ sono state scritte tra il settembre e il dicembre 2018, periodo in cui – per vari

35 FRANCO FARINELLI, *L'origine dello spazio*, in *Metafore dello spazio*, a cura di Bruna Consarelli, Firenze, Firenze University Press, 2004, pp. 13-14.

36 Una piccola selezione di queste poesie è reperibile in <<https://www.barbaricoyawp.com/post/poesia-estratti-dalla-plaquette-inedita-di-michele-bordoni>> (03/2022).

motivi – ho lavorato in un calzaturificio come addetto al finissaggio (la parte finale della catena di montaggio, quella che ha come compito la preparazione della calzatura al confezionamento). Non sono ancora state pubblicate in cartaceo, e nel 2019 hanno vinto il premio per la silloge inedita al “Premio Guido Gozzano”.

L'idea di lavorare manualmente, di usare le mani non solo per tenere la penna (quasi un rovescio di quello che succede nel *Mastro Don Gesualdo*) è stata sicuramente emozionante, quasi effervescente a livello creativo. Le dodici poesie si basano, per la maggior parte dei casi, sul tentativo di riproporre la dinamica intertestuale del remix o del fotomontaggio che ho appena esposto. Molto semplicemente; un verso poetico (della tradizione italiana – Dante, Montale, Luzi, Sereni – o straniera – Szyborska, la Bibbia) viene incastonato in un contesto tutt'altro che letterario e, assemblato come in una catena di montaggio insieme ad altro materiale (le citazioni di discorsi con operai, i frammenti di pelle e di scarpa, i brandelli di cartone su cui appuntavo i versi che poi la sera ricomponevo a casa), viene a essere rivitalizzato per straniamento o a rivitalizzare esso stesso la (misera e dura, ed è un dato inespugnabile) realtà dei fatti. In questo modo la letteratura si assume il compito di dare senso a una circolarità apparentemente deprimente e disturbante, ricevendo però in cambio una sferzata di oggettività e di anti-liricità che priva la letteratura del Giardino d'Armida. I versi di Carducci, quel famoso «Il poeta, o vulgo sciocco, | un pitocco | non è già»³⁷ sono sicuramente risuonati in maniera costante durante quella esperienza. Tuttavia, non mi pare che in questi miei versi ci sia la stessa tempra carducciana, il loro eroismo virile e prometeico. Anzi, ad essere onesti, il Carducci martellante e potente di quella poesia, ingrandito a dismisura, è stato da me percepito come grottesco. Il lavoro manuale è ben più duro di quello della versificazione, che a confronto del lavoro artigianale ha dei risvolti quasi buffoneschi. Questa idea è ben chiara in questa poesia, ad esempio: «*Il particolare è inflessibile*»³⁸ | e

37 GIOSUÈ CARDUCCI, *Rime nuove*, in *Poesie*, Bologna, Zanichelli, 1906, p. 773.

38 WISŁAWA SZYMBORSKA, *Decapitazione*, in *La gioia di scrivere. Tutte le poesie (1945-2009)*, Milano, Adelphi, 2009, p. 169.

Carlo Facchin e Michele Bordoni

qui tutto lo è – un'altra cosa | rispetto al *labor limae* che sapevi, quell'eroico | e comico amoreggiare tra aria e la sua forma scritta».

Mi verrebbe quindi da dire che, più che diventare la fabbrica l'anima del poeta, più che trasumanare l'esperienza lavorativa, è la poesia che è stata "umanata", è l'animo che è diventato una fabbrica. L'equiparazione di lavoro poetico e di lavoro, se si vuole, banausico è stata la vera scoperta di questa esperienza. Nulla è stato veramente lo stesso dopo questa scoperta dell'ovvio, ovvero che la letteratura non è altro rispetto alla vita, che non è una carta che riassume e sublima astraendo dal particolare, ma che nel particolare rimane impigliata, sanguinando in quell'atto di nascita che la dona alla sua morte come alla sua unica possibilità e verità.

Riassunto Il dialogo fra Carlo Facchin e Michele Bordoni riporta in forma scritta, con sostanziali rimodulazioni e ricalibrature, le principali questioni sollevate in sede di convegno: quali sono le relazioni fra la poesia (di Bordoni) e il concetto di mappa? che ruolo ha il paesaggio cittadino (in particolare quello veneto) nelle poesie di Bordoni? esiste ancora una poesia bucolica nella contemporaneità?

Abstract The dialogue between Carlo Facchin and Michele Bordoni brings back in written form, with substantial reshaping and recalibration, the main questions that were raised in the conference: what are the relationships between (Bordoni's) poetry and the concept of map? what role does the cityscape (particularly the venetian landscape) play in Bordoni's poems? does bucolic poetry still exist in the contemporary world?

«Le terre slittano impercettibilmente»¹.

Un dialogo su *Geografie*

tra Antonella Anedda e Cecilia Bello Minciacchi

Il caso ha voluto che proprio a ridosso del nostro convegno, nel marzo 2021, uscisse per Garzanti la raccolta di prose *Geografie*, firmata dalla poetessa Antonella Anedda². L'occasione, felicissima, è stata lo spunto per invitarla a parlarne insieme alla prof.ssa Cecilia Bello Minciacchi³.

- ¹ *Trascrizione e annotazione a cura di Antonio D'Ambrosio e Martina Romanelli.*
ANTONELLA ANEDDA, *Dorsali*, in *Geografie*, Milano, Garzanti, 2021 (d'ora innanzi abbreviato con G), p. 59.
- ² Di origini sarde, Antonella Anedda (Roma 1955) si è formata in storia dell'arte alla Sapienza Università di Roma, per poi proseguire gli studi a Oxford con un dottorato in letterature comparate. La sua prima raccolta, *Residenze invernali*, risale al 1992, pubblicata da Crocetti nella collana Delos diretta da Milo De Angelis; segue nel 1999 *Notti di pace occidentale*, accolta da Donzelli, vincitrice del Premio Montale nel 2000. Tra le altre varie opere si ricordino almeno *Salva con nome* (Milano, Mondadori, 2012) e *Historiae* (Torino, Einaudi, 2018). Alla scrittura poetica alterna quella in prosa, come ad esempio *Cosa sono gli anni* (Roma, Fazi, 1997), *Nomi distanti* (Roma, Empiria, 1998, che Nino Aragno Editore ha ripubblicato nel 2020 con una postfazione di Andrea Cortellesa), *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi* (Roma, Donzelli, 2009). Tra i vari riconoscimenti si segnalano il Premio Viareggio-Repaci (2012) per *Salva con nome*, il Premio Tirinnanzi alla carriera (2019) e il dottorato *honoris causa* conferitole nel 2019 dalla Sorbonne Université di Parigi per la sua attività letteraria. Alla sua figura Riccardo Donati ha dedicato la monografia *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2020.
- ³ Docente di letteratura italiana contemporanea alla Sapienza Università di Roma, Cecilia Bello Minciacchi dirige presso il Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali il Laboratorio di poesia contemporanea «Con gli occhi del linguaggio» ed è responsabile dell'Archivio del Novecento, dove si è occupata di

«Le terre slittano impercettibilmente»

Riportiamo il dialogo tra le due che si è tenuto nel pomeriggio del 14 maggio, di cui abbiamo volutamente conservato tono e struttura.

CECILIA BELLO MINCIACCHI: Vorrei cominciare con una prosa, che s'intitola *Sgomento*.

Sgomento

Sgomento prob. lat. *excommentare* «turbare», formato da *ex-* e da *commentari*. Cosa sono i luoghi? Come li portiamo dentro di noi? Come ci modellano la mente? Mentiamo ricordandoli, questo è sicuro, pochi secondi dopo averli visti.

A volte spaventano a morte senza motivo. Il motivo è proprio la morte. Se riflettiamo sono insostenibili. Qualcosa mentre guardi e ami quel determinato luogo stringe la gola. Tutto grida: dove nascondersi?

Dove nascondersi certe mattine anche quando splende il sole?⁴

La seconda prosa che desidero leggere, in continuità ma insieme a contrasto con la prima, è intitolata *Mappe*. La continuità è proposta da me; il contrasto è dato dal salto tipografico di qualche pagina, che la separa dalla prosa che ho appena letto.

Mappe

«Di tutti i libri», scrive R.L. Stevenson, «quelli di mappe sono i meno noiosi e i più ricchi di contenuto; il corso delle strade e dei fiumi, i contorni, le chiazze delle foreste, i banchi di scogli, i fondali, le ancore, le linee di rotta».

Manzini, Masino, D'Eramo, Malerba, Riviello, Malaparte. Tra le maggiori esperte di avanguardie storiche (cfr. *Scrittrici della prima avanguardia. Concezioni, caratteri e testimonianze del femminile nel futurismo*, Firenze, Le Lettere, 2012) e neoavanguardie (*La distruzione da vicino. Forme e figure delle avanguardie del secondo Novecento*, Nocera Inferiore, Oèdipus, 2012; vari saggi su Sanguineti, Balestrini, Porta, Malerba, Agnetti, Ballerini), non rinuncia all'attività militante sulla poesia contemporanea (cfr. *L'immagine riflessa delle strutture letterarie*, in «Enthymema», XXV, 2020, pp. 374-396; *Per uno schemino terminale. Gruppo '93, poetica di fine millennio*, in «Rivista di Studi Italiani», XXXIX, 1, 2021, pp. 5-60), da cui non sono esclusi autori e autrici che non rientrano nel solco avanguardistico (Anedda, Magrelli, Bàino, Carnaroli).

⁴ ANTONELLA ANEDDA, *Sgomento*, in G, p. 93.

È così: guardare una mappa ti allontana immediatamente dal tuo spazio e ne costruisce un altro in poco tempo. Se ci sono voluti anni per costruire un monumento, un porto, una barca, tu li componi in un batter di ciglio.

Il ciglio batte e hai una piramide. Nelle mappe la terra è piatta come secondo Tolomeo e chissà se il piacere di guardare una cartina geografica non derivi da una sedimentazione⁵.

Ecco, ho scelto queste due letture per provare a entrare immediatamente nel testo: mi paiono rappresentative di alcuni temi e di alcuni toni espressivi, di alcuni aspetti fondamentali di *Geografie*. Nel primo caso, nella prosa *Sgomento*, lo spazio esterno è lo spazio mentale, lo spazio interiore, la capacità di portare i luoghi con noi (si ricordi l'interrogativo); nel secondo caso, a spiccare è la chiarezza, è la limpidezza di una mappa sulla quale la Terra appare piatta e non tonda, e al tempo stesso, però, la ricchezza del contenuto di queste mappe, la ricchezza che è data dal loro essere un disegno della realtà pieno di cose (un disegno pieno di elementi naturali: di fiumi, contorni, piazze), dal suo essere percorribile e dalla capacità di portare da uno spazio a un altro. Mi sembrano due punti che si legano bene tra di loro: perché si parla appunto di due dimensioni dello spazio e anche dell'aspetto espressivo, dell'aspetto interrogativo, del dubbio che, nel primo caso, si fa subito filosofico, esistenziale, come nello sgomento di fronte ai luoghi che possono spaventare (e lo spavento è la morte) e nell'idea di cercare dove nascondersi (la domanda angosciosa sul dove nascondersi). Perché il luogo è anche questo, è un luogo di vita, ma è anche un luogo nel quale rifugiarsi, e, in fondo, sono questi i due modi della prosa di Antonella Anedda, estremamente intensi. Il primo inteso come una dimensione interiore, intima: la proiezione che dei luoghi reali noi facciamo nella nostra mente, il ricordo che di questi abbiamo (un ricordo, appunto, *nella* mente). E, il secondo, questo desiderio di limpidezza. Entrambe direi mostrano uno degli aspetti fondamentali della scrittura di Antonella Anedda, cioè il legame con il dato sensoriale, la capacità dello sguardo, che è per lei importantissimo fin dai primi

5 EAD., *Mappe*, ivi, pp. 111-112.

«Le terre slittano impercettibilmente»

libri (e non potrebbe essere altrimenti per chi, come lei, si è formato in storia dell'arte). Già da qui, noi, guardando fuori, siamo invitati a proiettare all'interno, a guardare magari una cartina e a introiettarne gli elementi. L'altro dato che aggiungerei è l'ultima parola della seconda prosa, *sedimentazione*: «e chissà se il piacere di guardare una cartina geografica non derivi da una sedimentazione». Ecco, a me pare che questo sia un termine importante per parlare di un libro che è molto sedimentato, in cui leggo la riflessione, il pensiero elaborato per anni e anche l'abitudine di raccogliere appunti di viaggio; un'abitudine che le appartiene certamente fin dall'inizio ed è confermata perfino in una pubblicazione così recente come questo libro, che è apparso da poche settimane per Garzanti, nella collana "La biblioteca della spiga". È un libro che si presenta al lettore senza partizioni in sezioni e ha un'architettura direi continua, fluida: non è diviso per temi, i luoghi attraversati ricorrono più volte ma, allo stesso tempo, sono intrecciati ad altri luoghi, creando questo andamento flessuoso; l'indice presenta la semplice successione dei testi, di queste prose più o meno brevi, che davvero si intersecano tra loro e, appunto, si sedimentano. È un libro molto sedimentato nella sua continuità. Il titolo poi è limpidissimo: *Geografie*. È però un titolo che non appare solo denotativo, ha una sua intensità in questa semplicità: è sommerso, potremmo dire, però è anche deciso e la sua struttura si pone in maniera molto felice all'intersezione dei generi, perché contiene certamente riflessioni come quelle che abbiamo letto, prose di viaggio, frammenti di diario o frammenti di osservazioni della realtà. Forse, è più corretto dire così, perché anche quando il soggetto sembra parlare è sempre guardato da una distanza che gli garantisce di non precipitare nel semplicismo lirico, di non lasciarsi ottundere da forme puramente sentimentali. In più, ci presenta anche speculazioni filosofiche, una riflessione metapoetica, tutti i caratteri insomma che appartenevano alla scrittura di Antonella Anedda già prima, naturalmente, e comparivano sia in prosa sia in poesia, e che qui trovano una nuova veste, un angolo di osservazione dedicato in modo preciso, peculiare, a una spazialità geografica – che sia reale, fisica – ma anche a una spazialità intellettuale e, in alcuni casi, a una spazialità finanche emotiva, che però è sempre trattenuta

da una vigorosa presa sulle emozioni, una presa ferma su ciò che potrebbe andare un po' troppo alla deriva (non a caso, è fortemente caratterizzato da una scrittura asciutta, una scrittura pulita, una riflessione il più possibile limpida). Ecco, trovo già molto tangibile qui una lezione che per Anedda è stata fondamentale, e cioè quella della scrittura di Jaccottet, il suo modo di guardare alla natura, per esempio, e di sposare la riflessione esistenziale, la riflessione sulle condizioni del mondo e sul vivere, la riflessione sui massimi sistemi, col dato naturale, con l'osservazione del dettaglio minimo. Adesso dopo aver detto pochissime cose sul libro, vorrei chiedere ad Antonella effettivamente com'è nato questo libro, perché tutti i suoi libri di prosa hanno dei caratteri ben poco catalogabili. Ormai a questo siamo abituati, sono tutti molto originali: *La vita dei dettagli*⁶ ancora ci stupisce per la sua bellezza, per la sua intelligenza, per la sua acutezza; e al tempo stesso, ci stupisce anche *Geografie*; questo libro che ho l'impressione sia davvero molto sedimentato. È vero? Mi sbaglio?

ANTONELLA ANEDDA: Grazie dell'invito, grazie della bellissima poesia di Wisława Szymborska che avete scelto⁷ e che fa da specchio a un'altra poesia, che amo molto, di Elizabeth Bishop⁸; grazie a Cecilia Bello che come sempre è così acuta e profonda nella sua lettura. Allora: com'è nato. È nato, è vero, come se fosse sedimentato e credo si sia intrecciato, in questo, anche ai miei studi sul nonno di Darwin, che è Erasmus Darwin, che vi abbia agito la suggestione dei suoi resoconti sulle grotte che conservavano dei fossili marini⁹. Avevo iniziato, sì, a scrivere una

6 EAD., *La vita dei dettagli*, cit.

7 Anedda qui ricorda gli ultimi versi di *La mappa (Mapa)* di Wisława Szymborska (1923-2012), scelta come esergo del nostro convegno.

8 Cfr. *The Map*, dell'americana Elizabeth Bishop (1911-1979), edita per la prima volta nel 1935 e poi inclusa nel volume *North and South* (Boston, Houghton Mifflin Company, 1946).

9 In effetti nelle composizioni di Erasmus Darwin (1731-1802), importante esempio di poesia didascalica a tema scientifico ed evolutzionistico in età moderna, parte integrante e propulsiva del dibattito naturalistico del tempo, il riferimento ai fossili marini è piuttosto frequente: in particolare, dimostra un'acuta sensibilità per

«Le terre slittano impercettibilmente»

serie di testi, ma, ecco, posso dire quello che volevo evitare di fare: non volevo fare la prosa d'arte (il poeta che scrive liricizzando il testo, liricizzando l'emozione); m'interessava dare conto delle percezioni, anche se in modo molto fuorilegge. Questo è un libro filosofico ed è un libro di viaggi, è un libro in cui (tu prima parlavi giustamente di distacco) non volevo raccontare le mie emozioni, volevo osservarle in modo quasi, se mi passate il termine, scientifico. Per esempio, la prosa che hai letto per prima è anche un po' autoironica: tutti noi sappiamo che ci sono delle mattine o delle sere o delle notti in cui, per un insieme di fattori, sappiamo appunto che la realtà non è affatto semplice (la fisica quantistica ci dà moltissime informazioni su quanto non sappiamo, soprattutto) e quindi ci porta a un'osservazione scientifica, ma (ripeto) molto autoironica, nel senso che, ovviamente senza negare un certo sgomento, quello che percepiamo sono spesso fenomeni con i quali fare i conti. Sembra che faccia un po' una palinodia, ma c'è sempre della palinodia in chi scrive poesie. Sapevo che mi interessava (anche dopo un libro come *Historiae*)¹⁰ perlustrare, sconfinare: sconfinare in qualcosa o in un territorio di cui appunto mi erano abbastanza chiare le possibili trappole. Quindi, non la prosa d'arte, non il lirismo; tant'è vero che inizialmente, quando l'editore voleva realizzare una raccolta di prosette, una per pagina, io per contro gli ho mostrato a modello un bellissimo libro, che è *Viaggio in Mongolia*, di Guglielmo di Rubruck¹¹, che è scritto tutto di seguito ed è un libro straordinario perché, sì, è un libro di viaggi, di riflessioni, di conoscenza di chi scrive, ma senza nessun tipo di pregiudizio. Guglielmo di Rubruck racconta dei Mongoli in

struttura e fossilizzazione delle conchiglie, simbolo o fulcro dell'origine delle differenti forme di vita sulla terra e dell'evolversi della natura e delle civiltà. Pensiamo dunque a opere come *The Botanic Garden*, del 1791 (soprattutto: parte I, canto III, con note) e *The Temple of Nature, or The Origin of the Society* (1803; *passim*, con note). Non è poi un caso se, per sua volontà, lo stemma familiare riporta il motto «E conchis omnia», che suggestiona, forse, G, pp. 20-21.

¹⁰ ANTONELLA ANEDDA, *Historiae*, cit.

¹¹ GUGLIELMO DI RUBRUCK, *Viaggio in Mongolia. Itinerarium* (nell'edizione a cura di Paolo Chiesa, Milano, Mondadori, 2011). Il missionario fiammingo compì il suo viaggio nel biennio 1253-1255. Cfr. G, pp. 43, 65-66 o 112.

maniera assolutamente priva di pregiudizi. Ecco, c'era anche questo: volevo un po' liberarmi da tanti pregiudizi sulla prosa. Certamente, ha influito anche la lettura di Jaccottet, soprattutto della *Semaison* (che è uno straordinario taccuino sugli impercettibili cambiamenti legati al fenomeno naturale)¹²: Jaccottet a sua volta è stato un cultore, un lettore di poeti che ho molto amato, e un traduttore, un grande traduttore di Mandel'stam¹³, ma anche di testi orientali. Con questo non intendo certo una deriva mistica – ce ne sono fin troppe – ma osservo che c'è, negli scritti di Jaccottet, una grande attenzione all'impermanenza; e questo mi interessava. E a tal proposito, un altro libro che mi ha accompagnato è il libro di un poeta giapponese, Bashō¹⁴, che è stato autore di straordinari libri di viaggio. *La via verso lo stretto sentiero del nord* è un libro in cui il racconto, che non è solo di viaggio, è anche appunto racconto di percezioni, incontri, ecc., ed è scandito da *haiku*. Ora, in *Geografie* non c'è traccia di *haiku*, non c'è traccia di poesia, ma il libro di Bashō mi aveva colpito fin da quando l'avevo visto, proprio concretamente, nel museo dedicato a lui, a Tokyo¹⁵, e in cui (se non ricordo male: capita che veda cose che non ci sono) questo testo è esposto nella bacheca vicina al cappello, al mantello con cui si è messo in viaggio. In questo libro Bashō scrive questa frase molto interessante, che poi stranamente è la stessa frase che dice Montaigne¹⁶: i vecchi devono essere liberi di viaggiare; i vecchi sono perlustratori, sono esploratori (lo dice

12 PHILIPPE JACCOTTET, *La Semaison. Carnets 1954-1979*, Paris, Editions Gallimard, 1984.

13 Sulle traduzioni di Jaccottet delle opere di Osip Ėmil'evič Mandel'stam (1891-1938), tra cui spiccano *Conversazione su Dante* o *Tristia*, si recuperi ANTONELLA ANEDDA, *Tradurre Jaccottet*, in «Semicerchio. Rivista di poesia comparata», XVIII, 30/31, 2004, pp. 14-16.

14 Matsuo Bashō (Matsuo Munefusa, 1644-1694) è considerato il più grande autore di *haiku*. Negli anni Ottanta del XVII secolo compose il prosimetro *Oku no Hosomichi*, di cui Anedda parla immediatamente dopo: l'opera racconta del viaggio compiuto dal poeta col discepolo Kawai Sora dalla città di Edō (odierna Tōkyō) alla regione interna denominata Oku, ripercorrendo le orme degli antichi poeti. Per un'edizione italiana: *Langusto sentiero del Nord*, a cura di di Cesare Barioli, Firenze, Vallardi, 2009.

15 È l'*Etōku Bashō kinen-kan* (Bashō Memorial Hall o Bashō Museum).

16 Cfr. *Essais*, III, 9 (*passim*). Cfr. però anche G, pp. 60-61.

«Le terre slittano impercettibilmente»

anche Eliot)¹⁷. Quindi, anche questo mi sembrava un suggerimento di libertà. Quindi, *Geografie* è nato come desiderio di sconfinamento, soprattutto sconfinamento da quella che poteva essere la mia storia o che penso sia la mia storia, così legata alle immagini, alle letture. E questo in realtà non è un libro in cui appaiono molte riflessioni letterarie (appaiono pochissimo) e anche le immagini sono ridotte. Sono quelle di due soggiorni all'Ashmolean Museum di Oxford¹⁸, durante una di quelle mattine in cui uno non sa bene cosa fare di se stesso. E poi: come si è composto? In questo modo, molto empiricamente, come poi succede sempre, ma proprio provando a vedere un brano dopo l'altro, provando a farli rispondere per affinità o per opposizione; ed è stato molto lungo come lavoro, anche se poi, come succede, ho trovato un filo, una possibilità, proprio facendone l'elenco; e dall'elenco sono risalita alla struttura. Ecco, anche così, l'etimologia che prima hai citato, non voleva essere una citazione colta: mi è servita spesso, ma perché mi incuriosisce sempre l'etimologia, che è piena di correnti d'aria, grazie a cui arrivano tante cose, arrivano moltissime informazioni sul linguaggio. Allo stesso modo mi sono servita spesso di piccoli approfondimenti o di sequenze di tipo scientifico; e spesso sono divertenti, penso a un pesce, che bisognerebbe segnalare, il *Serranus Tortugarum*, che è un pesce di 7-8 cm e che cambia sesso, ha un'identità fluttuante, alla faccia di chi parla di certa naturalezza¹⁹. E anche questo mi è servito a creare un mosaico di percezioni diverse e di sezioni diverse. Infine, hai parlato di ricognizioni, ed è vero: ricognizioni, resoconti, perlustrazioni, sia di spazi reali, veri, sia di spazi mentali ma, a parte lo sgomento, però anche spazi legati a una cosa di cui si parla poco (ne ha parlato Virginia Woolf, ne ha parlato Susan Sontag)²⁰, ossia il dolore fisico, quell'esperienza che è comune agli esseri umani, e agli animali ovviamente, alle

17 Cfr. THOMAS STEARNS ELIOT, *Four Quartets – East Coker*, v, v. 31.

18 È l'Ashmolean Museum of Art and Archaeology, fondato nel 1683.

19 Cfr. G, p. 83.

20 Cfr. VIRGINIA WOOLF, *On being ill*, London, The Hogart Press, 1930; SUSAN SONTAG, *Reading the pain of others*, Farrar, Straus and Giroux, 2003. Per gli esempi che seguono, cfr. G, p. 98 e 66.

piante. Il corpo. Tutti noi da bambini abbiamo avuto l'otite: qual è lo spazio dell'otite?, quello della nausea? E quindi ci sono anche questi spazi. Poi sicuramente anche altri luoghi, appunto reali, in cui sono stata davvero, anche in quella, non so come definirla, cabina da astronauta che è la TAC. Ecco, spero, con un po' di *sense of humor*.

CBM: Hai detto tantissime cose, ti ringrazio, e tra queste hai toccato un aspetto per me molto bello: sedimentazione e insieme trasformazione. Questo è un libro che parla di luoghi, quindi di spazi statici, ed è in realtà mobilissimo, è un libro pieno di movimento al suo interno, sia per la sua prosa sia perché questi spazi sono disseminati e si intrecciano, in modo davvero empirico sino a spingerci a superare i confini. E lo trovo in particolare sintonia con certi temi che tu hai attraversato nella poesia, fin dagli inizi. Prima parlavi del dolore, quindi dello spazio del dolore e dello spazio della cura (pensiamo al libro d'esordio, *Residenze invernali*, e al poemetto eponimo, che è insieme molto toccante, molto aspro e molto asciutto, mostra un'attenzione al corpo che non viene mai meno)²¹; poi abbiamo lo spazio della storia e questo è uno dei tratti secondo me più interessanti di *Geografie*, perché lo spazio ci appare inerme (come i corpi), incapace di resistere completamente agli assalti dell'uomo, ma poi torna a prendere forza, in termini molto zanzottiani, se vogliamo, inglobando e conservando. La sedimentazione della storia, dei fatti, il gran numero dei morti, il cambiamento del paesaggio, si avvicendano fin quando la natura non riprende il sopravvento; anche se non dimentica, perché per esempio le ossa rimangono sepolte, perché ci sono gli ossari e sono forse l'unica traccia tangibile, fusa con la natura, che rimane²². Anche se a sua volta è una traccia in trasformazione, in metamorfosi; non è mai una scheg-

21 ANTONELLA ANEDDA, *Residenze invernali*, cit.

22 Si pensi almeno a *Rivolgersi agli ossari di Galateo in Bosco* (1978), in ANDREA ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Milano, Mondadori, 1999, pp. 565-566. O, in genere, alla raccolta *Conglomerati* (2009), in ID., *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Milano, Mondadori, 2011, pp. 949-1126.

«Le terre slittano impercettibilmente»

gia che rimane immutata, ma un qualcosa che subisce il passaggio del tempo. Questo è davvero, credo, un impianto quasi da filosofia presocratica, mi sentirei di dire, una forma di fiducia che può nascere dal fluire, dalla trasformazione delle cose e dalla consapevolezza di non essere permanenti, bensì per forza di cose transeunti – fugaci in alcuni casi – e di condividere questo destino con tutto, con le piante e gli animali. Ci sono prose bellissime dedicate agli animali. Penso ai *Pangolini*, che sono una riflessione sulla situazione storico-sanitaria che abbiamo vissuto e, insieme, sulla forma della menzogna. Secondo me, la prosa dedicata ai pangolini è davvero molto bella, perché innesca una serie di prose, in rapida successione, che sono un continuo correttivo (*Rettifica I*, *Rettifica II*, *Rettifica III*), come a dire che le cose si conoscono in termini gradualisti²³. Il libro mostra anche questo. Una conoscenza per approssimazione. E poi, dicevo, nella tua risposta ha inserito altri temi, come la questione dei confini, che introduce un'atmosfera molto dura (esisteva, già in *Historiae*, un testo come *Esili*, che già dal passo di Tacito che tu citi in epigrafe²⁴ suggerisce gli spostamenti di persone, le trasmigrazioni e purtroppo la morte, in questo caso la morte per acqua, di tanti migranti che non arrivano alle terre desiderate). Di una *pietas* dolente eppure sorvegliata è anche la prosa intitolata *Lesbos*²⁵, che nell'esperienza personale del viaggio immette l'angosciosa realtà delle migrazioni, nel momento in cui nota un abito buono, ma strappato e abbandonato a terra, e nei pressi un gommone. Ecco, si avverte qui che il confine è qualcosa che ti disturba, t'infastidisce, ed è qualcosa che cerchi in continuazione di oltrepassare. Allora la cartina è un'ottima cosa, perché non ha muri: segna i confini; è vero poi che la cartina è legata alla storia, per ovvie ragioni, perché a volte segna le conquiste e gli spostamenti di regni e imperi, però è anche vero che su una cartina si può facilmente – almeno virtualmente – valicare un confine. Volevo tornare a una prosa, *Montagna della TAC*, seguita da *Monte*

²³ Cfr. G, pp. 39-43.

²⁴ È TAC., *Hist.*, I, 2.

²⁵ Cfr. G, pp. 127-134.

Toc²⁶. Mi sembra, nella costruzione del libro, che anche questa sia molto rappresentativa: la montagna della TAC è la grande macchina «grigia [...] una barella bianca che entra ed esce con dentro il tuo corpo da una struttura tonda, da un oblò diviso»²⁷. Una situazione di riflessione sulla fisicità, comunque sul corpo, sulla sua capacità di sopportare e di vivere questo esame in una maniera apparentemente abbastanza pacata, però con dei riferimenti che appartengono nel profondo alla scrittura di Antonella Anedda, e per questo sono rappresentativi: per esempio, quando si parla del rumore del liquido di contrasto nel corpo, il suo gorgogliare, si passa al contrasto delle iconografie medievali e al contrasto di Cielo D'Alcamo (chissà se poteva esser quello, anche, il rumore del contrasto di Cielo D'Alcamo). Quindi non manca, neppure nelle situazioni di esperienza biografica più fisica, il rimando al dettaglio della letteratura o della storia dell'arte. Ma la prosa successiva, che ha titolo legato per paronomasia al precedente, è invece focalizzata non sul dolore del singolo ma su quello collettivo, sulla tragedia storica che ha lasciato traccia nel paesaggio e si chiude dopo aver ripercorso in maniera veramente sobria, asciutta, quella che è la tragedia del Vajont, che ha portato via quasi duemila persone: anche qui, la natura si riappropria dello spazio, lo modifica, lasciando una visibile cicatrice: «Dove c'era una profonda valle ora c'è una montagna, dove c'era un grande lago resta una valle erosa»²⁸. Farei adesso un'altra domanda. Lo spazio del corpo è certamente importante nei suoi testi (pensiamo a *Dal balcone del corpo*, in cui si protende nello spazio)²⁹, ma ti chiederei di parlare dello spazio della scrittura. Cos'è, per Antonella Anedda, lo spazio della scrittura? Che cos'è lo spazio dell'autenticità? Proprio nella sua recente monografia, Riccardo Donati³⁰ parla spesso dell'autenticità, dello spazio dell'autentico, a partire da un'epigrafe tratta da *La po-*

²⁶ Ivi pp. 45-47.

²⁷ Ivi, p. 45.

²⁸ Ivi, p. 47.

²⁹ Che riprende il titolo della raccolta (Milano, Mondadori, 2007).

³⁰ RICCARDO DONATI, *Apri gli occhi e resisti*, cit.

«Le terre slittano impercettibilmente»

esia di Marianne Moore, che recita: «Neanche a me piace. | A leggerla, però, con totale disprezzo vi si scopre, | dopo tutto, un totale spazio per l'autentico»³¹. Ecco, lascerei a te la parola. Lo spazio del testo, lo spazio del poeta, lo spazio della scrittura.

AA: Giustamente hai citato Zanzotto, che è l'altro autore di rilievo, insieme alle due poetesse che abbiamo nominato, Marianne Moore e Elizabeth Bishop (che ha poi scritto un libro intitolato *Geografie* III: anche lei, perlustratrice di spazi)³². Che cos'è lo spazio della scrittura e quanto conta l'autentico. C'è sempre Saba che ci ricorda cosa resta da fare ai poeti (e mi ricordo di Valentino Zeichen, che invece era insorto, contro la poesia onesta!)³³. Non si parla di posizioni moralistiche, ma provare a essere onesti con se stessi: scrivendo, è forse la cosa più difficile; e questo vale per tutte le scritture, non solo per la poesia. Che cosa può significare? Può significare, credo, sperimentare di volta in volta, non dare per scontata neanche una forma all'interno della quale ci si sente a proprio agio; forse evitare l'abitudine o comunque resistere alla tentazione di cedere a una falsificazione di se stessi, anche in negativo. Se rileggo dei versi a caso, spesso dico che ora scriverei diversamente, però in quel momento probabilmente avevo provato a non blandire me stessa, a interrogarmi, a mettere sempre un punto interrogativo; poi naturalmente succede, c'è sempre il rischio del fraintendimento. Penso a quando avevo scritto una poesia per riflettere sulle Torri Gemelle: ecco, «il cielo celeste della fede» era un passaggio ironico, in cui parlavo per contrasto degli attentatori, quindi di un'ideologia così ferrea e ottusa da definirsi verità assoluta³⁴. E ci sono ovviamente dei momenti (anche anni) in cui i tentativi di scrittura sono tentativi. Noi che scriviamo sappiamo quanto è difficile ad esempio iniziare un articolo o,

31 Traduce i primi due vv. di *Poetry*.

32 Cfr. ELIZABETH BISHOP, *Geography* III, Farrar, Straus and Giroux, 1976.

33 Il riferimento è a *Quello che resta da fare ai poeti* di Umberto Saba (1911) e alle posizioni caustiche del poeta Valentino Zeichen (1938-2016).

34 ANTONELLA ANEDDA, *Settembre*, 2001, v. 9, in *Il catalogo della gioia*, Roma, Donzelli Editore, 2003, p. 86.

se si fa con attenzione, anche scrivere un resoconto, anche un verbale di laurea; è una tragedia perché “non vengono le parole”. In *Geografie* mi sono poi posta anche un problema di “a capo”; certo, il ritmo è un elemento sempre importante, ma anche in quel caso bisogna provarlo, bisogna vedere se funziona (e naturalmente parlo nel mio spazio, nel mio margine d'errore, nell'esperienza che sto facendo). Questo è lo spazio della scrittura. Per la poesia ovviamente interviene una sperimentazione. Forse molti possono sorridere del fatto che io usi la parola “sperimentazione”, però effettivamente c'è un rapporto, e va trovato, faccio un esempio, tra l'ultima parola del verso, lo spazio vicino, il lavoro sui richiami interni o su alcune parole – che sono come i Lego, i mattoncini che si incastrano più o meno bene. *Geografie* è nato proprio da questa esigenza di libertà: la libertà dal verso e la libertà da molte cose. Forse è anche una confessione, forse non ci sono vere riflessioni sulla mia poetica. Ma mi sono chiesta: perché scriviamo? Certo, se avessimo voluto essere popstar, avremmo fatto altre cose, e va benissimo; ma perché scriviamo? Non per avere chissà quanti followers o cose del genere, o per lasciare chissà quali tracce. Me lo sono chiesto e mi sono data questa risposta: almeno per me, è per rendere reale quello che è cangiante, che è fuggevole, tanto l'osservazione dalla finestra di una mattina di pioggia quanto ben altro. Prima citavi Lesbos. Quello è stato un grosso ammaestramento. Ero andata, come si va nelle isole greche, per il mare; ma Lesbos è il luogo di Saffo, è il luogo di Teofrasto, è il luogo in cui Aristotele raccoglieva i pesci nella baia di Mitilene³⁵, è il luogo in cui si trova il Museo di Theophilos³⁶, quindi era un luogo carico di aspettative culturali, e quello che non mi aspettavo era di entrare in contatto, subito, con il dettaglio di una giacca abbandonata vicino a un gommone, portato a riva a pochi passi dal porto. L'esperienza di Lesbos è stata quella di uno dei primissimi sbarchi da parte dei migranti siriani, che di notte (di notte, perché la polizia greca non permetteva

35 Cfr., anche per i riferimenti successivi, EAD., *Mitilene, Eressos e Lesbos*, in *G*, pp. 111-112 e 127-134 (si ricordi, in breve, ARIST., *De part. anim.*, e THEOPHR., fr. 171).

36 Il Museo Theophilos è situato a Vareia e conserva i dipinti del pittore neoellenico Theophilos Chatzimichail (1870-1934).

«Le terre slittano impercettibilmente»

loro di viaggiare altrimenti) attraversavano l'isola da sud a nord per poter arrivare in Europa. Ed erano moltissimi. E io ho parlato con loro, soprattutto con le donne. Per cui, scrivendo il libro, mi sono data una regola: non scrivere nulla di inventato (in questo senso, ci sono anche dei *reportages*); non parlare di luoghi (siano quelli dell'otite, siano quelli del Giappone o di Lesbos) o non raccontare nulla che non avessi vissuto realmente, e poi però raccontare di luoghi e di persone che si trovano in quei luoghi. Pensavo che potesse (e spero sia così) allontanarmi dalla confessione su me stessa, su vicende familiari. C'è infatti solo una piccola parte sulla composizione del corpo di mia madre – ma anche lì ho cercato di parlare non tanto di quello che provavo io, ma di cose più oggettive. Non sono sicura di aver risposto.

CBM: Sicuramente sì, Antonella; mi riferivo proprio a questo. Hai scritto anche un libro recente e che, come dici tu, è “a tre teste”: *Poesia come ossigeno*, insieme a Elisa Biagini e a Riccardo Donati³⁷. Per te la scrittura, come la poesia, è capace di emozionare, ma senza retorica.

AA: Si cerca di evitarlo, ovviamente.

CBM: Esattamente. È uno spazio in cui, mi sembra, la parola si scarifica, si depura. Non nel senso di una purezza lirica, ma la parola si depura da scorie di decorazione, da ciò che non è indispensabile, che non serve. E infatti il punto di vista, lo spazio geografico, «il punto geografico della mia osservazione» (per citare una poesia di Magrelli)³⁸ è un punto secondo me molto mobile che è capace di andare fin nelle profondità delle sedimentazioni e trasformazioni e al tempo stesso di esplorare una serie di fatti. A questo proposito, secondo me è esempla-

³⁷ ANTONELLA ANEDDA, ELISA BIAGINI, *Poesia come ossigeno. Per un'ecologia della parola*, a cura di Riccardo Donati, Milano, Chiarelettere, 2021.

³⁸ «un punto geografico del mio osservare» si legge nella poesia *Dietro queste immagini che lampeggiano* della raccolta di esordio *Ora serrata retinae* (1980), ora in VALERIO MAGRELLI, *Le cavie. Poesie 1980-2018*, Torino, Einaudi, 2018, p. 38.

re un'altra prosa, nella quale mutano i soggetti: *Valle, pozza d'acqua*³⁹. Una prosa che inizia con un *noi* («I muscoli ci tradiscono, lo scheletro no») e parla di un corpo che calcola male la resistenza di una corda, che precipita in una fossa vicino a una pozza d'acqua, al che *l'io* dice, dopo che il corpo si è sbilanciato: «non ero il paesaggio ma una sua mosca mascherata», a indicare la piccolezza del soggetto all'interno di un paesaggio molto esteso, finché andando avanti nella lettura della prosa non si scopre che questa pozza di acqua dolce non è lontana da Sant'Anna di Stazzema. E si innesca a quel punto la riflessione su un fatto storico, ancora una volta, e sullo sguardo attento ai dettagli: «Osservare sgombra la testa da noi stessi», scrivi sempre in questa prosa. Il che è sempre l'intento, se capisco bene, dell'intero libro. Dacché *l'io* si percepisce piccolissimo nel paesaggio, si passa all'osservazione storica; e l'osservazione è seguita – e questo per me è un dato molto interessante – dalla nominazione: la nominazione di tutte le piante, che crescono a diversi livelli di altitudine, secondo la classificazione botanica, secondo i loro nomi in latino. In questo vedo qualche riflesso metapoetico, anche se non dichiarato, in un certo senso implicito, ma racchiuso proprio nell'osservare: «Potremmo passare una vita a copiare e nominare». Ecco, questa per me è una frase importante: è «tendere l'orecchio verso il mondo», come si dice in un'altra prosa⁴⁰. Ecco, ma vorrei a questo punto chiedere ad Antonella, se vuole, di leggerci qualcosa, per chiudere.

A questo punto, Antonella Anedda sceglie, sfogliando Geografie, una prosa dal titolo Consolazioni. Una scrittura, dice lei sorridendo, «che è un po' tragicomica»:

Consolazioni

Sembra che i bambini troppo consolati dai genitori per una caduta crescano con una minore capacità di sopportare il dolore. Sembra che la risposta migliore la diano i bambini lodati per come sopportano il dolore. Da grandi

³⁹ Per le citazioni che seguono da *Valle, pozza d'acqua*, cfr. G, pp. 11 e 13.

⁴⁰ ANTONELLA ANEDDA, *L'impedimento*, ivi, p. 11.

«Le terre slittano impercettibilmente»

sapranno gestire la fatica, scalare montagne, fare gare ciclistiche. L'edera che si riversa sul muro del balcone di fronte s'infittisce, il cielo è senza nuvole. Esiste una terza via non illustrata dai manuali pedagogici che consiste nel picchiare il bambino che si è procurato il dolore per la sua distrazione. A quel punto s'innescia un meccanismo invincibile. Per sempre il bambino sarà più forte del suo dolore e di quello altrui, temperandosi e temprandosi nella stella che accoglie dolore fisico e mentale, nella realtà abbacinata dell'ustione.

Dovremmo affidarci alla memoria degli spazi, alla rappresentazione nella nostra mente dei luoghi a fronte dell'osservatore e ascoltare.

Il respiro diminuisce, si spezza, si blocca. Se si è fortunati si dorme fino alla morte. Respirare non serve più, è finita la fatica della tua natura mammifera.

Il corpo che vive con te si sgretola, lentamente gli atomi si modificano, non lo sai, ma la stanza è cambiata e se lo sciame è invisibile questo non significa che non esista.

Buon giorno dice qualcuno. Se sentite e questa voce vi scalda, siete vivi⁴¹.

Riassunto Con l'aggiunta di qualche nota esplicativa, presentiamo la trascrizione del dialogo su Geografie tra Antonella Anedda e Cecilia Bello Minciocchi.

Abstract With the addition of a few notes, we present the transcript of the dialogue on Geografie between Antonella Anedda and Cecilia Bello Minciocchi.

⁴¹ EAD., *Consolazioni*, ivi, pp. 33-34.

Fare del proprio guscio un cielo.

Gli spazi dell'inermità nella scrittura

di Antonella Anedda

Cecilia Bello Minciacchi

Non ci sono che luoghi, quelli di un'isola
da cui scrutare il Continente
– l'oriente – le sue guerre
la polvere che gettano a confondere
il verdetto: noi non siamo salvi
noi non salviamo
se non con un coraggio obliquo
con un gesto
di minima luce.

Antonella Anedda, *Non volevo nomi per morti sconosciuti*, da *Notti di pace occidentale*

L'attenzione che Antonella Anedda dedica agli spazi – luoghi naturali e urbani, terre e acque tangibili o tracciate su mappe, cercate in altrui resoconti di viaggio antichi e contemporanei, esperite in prima persona nel quotidiano delle mura domestiche o nell'ampiezza di orizzonti geografici, vissute nel presente o recuperate nella memoria – accompagna la sua scrittura fin dagli esordi, dal cronotopo già contenuto nel titolo *Residenze invernali*¹, alla vastità e alla mobilità di *Geografie*² e del recentissimo *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*³. Quest'attenzione è insieme un metodo e un *leitmotiv* e permette di leggere sotto luce cangiante, e tuttavia mai discontinua o disarmonica, un'opera in versi e in

1 ANTONELLA ANEDDA, *Residenze invernali*, Milano, Crocetti, 1992. Il titolo segna il suo esordio poetico in volume; la sezione eponima era apparsa in una *plaque* a tiratura limitata per la Stamperia Bulla nel 1989.

2 EAD., *Geografie*, Milano, Garzanti, 2021.

3 EAD., *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, Novara, Interlinea, 2022.

prosa che possiede sfaccettature molteplici ed è già da tempo considerevole per voce e generosità.

Di pari importanza è lo sguardo che Anedda riserva ai dettagli – colti sia in atti o minute occorrenze del vivere comune, sia in opere d'arte o paesaggi – presenti fin dall'inizio e fin dalle soglie dei suoi testi, basti citare *La luce delle cose*⁴ e *La vita dei dettagli*⁵. Luoghi e dettagli sono motivo e spazio, oltre che respiro, dei versi di Anedda, o meglio della sua scrittura in senso lato, e inoltre hanno in sé, *tout court*, valore di poetica – questa è l'ipotesi –, massime quando sono esempi ed emblemi di inermità e caducità. Sono certo vitali, e lo restano, non si limitano a racchiudere la vita o a renderla percepibile al loro interno, piuttosto la esprimono in modo diretto, ne sono parte, perché sono entrambi, luoghi e dettagli, vivi: «del titolo *La vita dei dettagli* ciò che più conta è soprattutto quel *dei*, da non confondere col più banale *nei*, per quel tanto che sottintende di attivazione biologica, fisiologica, del frammento figurale, catalizzatore di un incantamento visivo»⁶. Il dettaglio, anche quando è un gesto, un'azione, è densità che si coagula, è oggetto-luogo su cui si appunta lo sguardo e da cui prendono avvio riflessione e scrittura:

L'inizio è spesso un dettaglio, qualcosa che succede, un uomo in tuta arancione che aggiusta le tubature, una nuvola più bassa, il rumore di una moto. Un'intensificazione e una moltiplicazione di punti di vista. Solo allora inizia il lavoro di costruzione. Il linguaggio cerca di superare l'impressione. L'obiettivo è la durata, nel senso che le dava il pittore Paul Cézanne: rendere solido l'impressionismo, fare della mela una sfera. Cerco nella disciplina una prospettiva scoscesa⁷.

⁴ EAD., *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte*, Milano, Feltrinelli, 2000.

⁵ EAD., *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Roma, Donzelli, 2009.

⁶ RICCARDO DONATI, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2020, p. 80.

⁷ ANTONELLA ANEDDA, *L'inizio è spesso un dettaglio*, in ANTONELLA ANEDDA, ELISA BIAGINI, *Poesia come ossigeno. Per un'ecologia della parola*, a cura di Riccardo Donati, Milano, Chiarelettere, 2021, p. 131.

Il processo è evidentemente selettivo – conscia o inconscia sia l'estrapolazione del particolare dalla scena –, corrisponde a una sorta di chiamata e a un isolamento (in senso anche etimologico, si vedrà), crea un luogo che non limita la prospettiva, non la riduce, la rende invece al tempo stesso più acuta e più aperta: la schiude e la rende plurale.

L'esperienza, da squisitamente soggettiva qual era – il dettaglio che sollecita attenzione, che è luogo in cui inabissare il pensiero e la parola –, si protende all'esterno, crea una dialettica di punti di vista, sospende la singolarità per farsi innumere.

Che il dettaglio sia anche un luogo, uno spazio fisico, in cui e da cui muoversi, è chiarito da alcuni passi di quel libro straordinario che è *La vita dei dettagli*, ove l'autrice, mentre si concentra sull'arte, mentre scompone dipinti, circo-scrive e affila: discerne unendo lucidità e *pietas*.

Il corpo è davanti a un quadro. A un tratto un dettaglio ci attira tanto da farci avvicinare. L'intero quadro diventa resto. Il dettaglio è l'isola del quadro. Per vedere meglio dobbiamo trasgredire lo spazio, abolire ogni distanza ragionevole. Il desiderio disubbidisce, porta al delirio. Il quadro scompare. Lo ha inghiottito il buio. Resiste solo il dettaglio che ha fatto cenno. Ora è un mondo. C'è stata una ferita, ora c'è intimità. Questo cane che aspetta, questa donna morta, questo cespuglio, nati da una separazione, cominciano a esistere nel loro spazio e nel loro tempo scardinati⁸.

Cosa ci colpisce di un dettaglio, cosa ci commuove. L'oscurità da cui il nostro sguardo lo salva? la sua potenziale trasformazione in un altro quadro, in un'altra vita? E cosa diventa il dettaglio in chi scrive poesia, in cosa si traduce? Io credo in uno spazio nuovo, in una terra ulteriore, avvistata da uno sguardo sgombro da qualsiasi abitudine⁹.

In questi due passaggi c'è la dimestichezza, biografica e concettuale, che Anedda ha per una realtà geografica come l'*isola* – «il dettaglio è l'i-

⁸ ANTONELLA ANEDDA, *La vita dei dettagli*, cit., p. 2.

⁹ Ivi, p. 73.

sola del quadro» –, realtà che la riguarda da vicino perché la sua famiglia è di origini sarde e perché l'isola, qualsiasi isola, permette di conoscere

la protezione ma anche il massimo di esposizione. Circondata da un elemento instabile, il mare, l'isola coincide con le forze opposte del rifugio e della minaccia. Respira con il tempo atmosferico, continuamente disorientata da nuvole, uccelli, traghetti che per una tempesta improvvisa rischiano di naufragare sugli scogli e non riescono ad attraccare nei porti se non dopo lunghe manovre.

La costrizione dello spazio lo dilata, lo spalanca per tutti i quattro punti cardinali, non smette di farci sognare quello che c'è oltre il mare. Da un'isola si immaginano i continenti, le terre distese, percorribili. La costrizione aumenta il desiderio della distanza¹⁰.

Nei due passi tratti da *La vita dei dettagli* c'è la persuasione che un luogo debba essere anche un tempo, un cronotopo paradigmatico, spesso dolente – il policlinico in *Residenze invernali* –, o un luogo-tempo della storia, segnato da un *vulnus* immedicabile – l'«Occidente circondato da guerre apparentemente concluse e l'Europa che non vive una pace, ma una tregua atterrita»¹¹ in *Notti di pace occidentale*. E c'è la lacerazione dovuta alla nascita: il dettaglio vive attraverso un distacco traumatico, come ogni creatura, una per ogni regno, qui, a eguagliare il genere umano ad animali e piante, a renderlo termine medio, non vertice della piramide evolucionistica: cane in attesa, donna morta e cespuglio. Ma c'è, soprattutto, la convinzione che il *dettaglio* in quanto *isola* possa non solo funzionare come nuovo fuoco di osservazione, ma possa in sé *essere un mondo* e per di più *tradursi in uno spazio nuovo*. La dialettica focalizzazione-dilatazione che unisce spazio e dettaglio è il fondamento della poetica di Anedda: poetica non come insieme dei temi, ma come motore primo della sua scrittura, come movente etico.

Su questo processo di enucleazione del dettaglio-spazio in quanto sprofondamento d'analisi, orizzonte di vita e d'osservazione da espandere, sono d'aiuto versi non abbastanza frequentati dalla critica.

¹⁰ EAD., *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*, Roma-Bari, Laterza, 2013, p. 3.

¹¹ EAD., nota d'autore anepigrafa, in *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999, p. 69.

Se molto nota, infatti, spesso commentata e considerata giustamente rappresentativa è *Se ho scritto è per pensiero* (Donati la sceglie come chiusa-emblema, in sé quasi auto-esplicativa, della monografia su Anedda¹²), meno percorso in termini di esegesi è un testo più breve e all'apparenza più umile, *Scrivere una poesia*, forse meno estroverso nei puntelli ipotestuali rispetto a *Se ho scritto è per pensiero*, che rimanda manifestamente alla fortiniana *Traducendo Brecht*, la rievoca e le risponde o ne è un'assimilazione con variazione.

L'una, *Se ho scritto è per pensiero*, appartiene a *Notti di pace occidentale*¹³, e ben si spiega, allora, come in un libro di cui è tema centrale (e per antinomia titolo) la guerra, peraltro esperita nella sua invadente e al tempo ancora nuova divulgazione mediatica, Anedda rimandi a Fortini, che solo qualche anno prima aveva composto le *Sette canzonette del Golfo*¹⁴.

Interrogandosi sulle ragioni della propria scrittura, Anedda sceglie tuttavia il Fortini tra fine anni Cinquanta e inizio Sessanta, quello che lavora alla traduzione di Brecht durante un temporale, «guardando | ora i tegoli battagliati ora la pagina secca»¹⁵, e rivolgendo a sé stesso un reiterato imperativo metapoetico: «Scrivi, mi dico, odia | chi con dolcezza guida al niente | gli uomini e le donne che con te si accompagnano | [...]. La poesia | non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi»¹⁶.

¹² RICCARDO DONATI, *Apri gli occhi e resisti*, cit. Integra la monografia un contributo dello stesso Donati su *Geografie*, libro apparso a monografia già pubblicata: *Disin-sediare l'io. Geografie di Antonella Anedda ovvero essere altro(ve)*, in «L'ospite ingrato», 11, 2022, in corso di stampa. Ringrazio l'autore e la redazione della rivista per avermene consentito la lettura in bozze.

¹³ ANTONELLA ANEDDA, *Notti di pace occidentale*, cit., p. 31.

¹⁴ FRANCO FORTINI, *Sette canzonette del Golfo*, in *Composita solvantur*, Torino, Einaudi, 1994, ora in *Tutte le poesie*, a cura di Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 2014, pp. 525-533. Sei canzonette erano apparse per la prima volta già nel 1991, mentre il conflitto era nel pieno del suo svolgimento, in «l'immaginazione», VIII, 89, marzo-aprile 1991, pp. 86-87.

¹⁵ ID., *Traducendo Brecht*, nella prima delle due sezioni omonime datata 1959-1961, in *Una volta per sempre*, Milano, Mondadori, 1963, ora in *Tutte le poesie*, cit., p. 238.

¹⁶ *Ibidem*.

E mette in risonanza con l'ipotesto un altro imperativo cui affida seconda e terza strofe, là dove l'*explicit* più rimanda alla fonte e più la varia non appropriandosi dell'invito all'odio morale e politico e privilegiando invece una dimensione latamente esistenziale rappresentata da «ogni creatura» oppressa «a una ringhiera», dalla densità del buio e dalla pena della natura:

Scrivi, dico a me stessa
e scrivo io per avanzare più sola nell'enigma
perché gli occhi mi allarmano
e mio è il silenzio dei passi, mia la luce deserta
– da brughiera –
sulla terra del viale.

Scrivi perché nulla è difeso e la parola bosco
trema più fragile del bosco, senza rami né uccelli
perché solo il coraggio può scavare
in alto la pazienza
fino a togliere peso
al peso nero del prato¹⁷.

Secondo rintocco ipotestuale in eco, qui, è l'imperativo morale con emotiva *geminatio* pronunciato da Wisława Szymborska contro la storia che oblia, che arrotonda «a zero» il numero dei morti¹⁸, «Scrivilo, scrivilo», in versi che la stessa Anedda cita in *Piccole volpi*¹⁹, prosa di

¹⁷ ANTONELLA ANEDDA, *Se ho scritto è per pensiero*, in *Notti di pace occidentale*, cit., p. 31.

¹⁸ Su questa occorrenza-consonanza – e più in generale sulla ricorrenza e sull'importanza etica della vulnerabilità e dell'inermità in *Residenze invernali* e *Notti di pace occidentale* – sia consentito rinviare a CECILIA BELLO MINCIACCHI, *Le parole della notte nelle prime raccolte di Antonella Anedda*, in *Notturni e musica nella poesia moderna*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2018, pp. 587-599: 595-596.

¹⁹ ANTONELLA ANEDDA, *Cosa sono gli anni. Saggi e racconti*, Roma, Fazi, 1997; la prosa *Piccole volpi* si legge alle pp. 64-68. I versi di Szymborska citati e commentati sono: «Scrivilo, scrivilo con inchiostro qualsiasi | su un foglio comune: non fu dato loro mangiare | tutti sono morti di fame. Tutti. Quanti? | È un prato esteso. Quanta erba | è toccata a ciascuno? Scrivi: non saprei. | La storia li arrotonda a zero»

Cosa sono gli anni, straordinario «libro di gratitudini e rapine» scritto nel pieno dei Novanta, quando componeva anche *Notti di pace occidentale*, ma in un solo autunno trascorso «nell'isola di un'isola», come chiama La Maddalena, prediletto luogo-osservatorio.

L'altra lirica metapoetica invece, *Scrivere una poesia*, appartiene a *Il catalogo della gioia*²⁰, libro verso il quale la critica non ha mostrato l'interesse e l'affezione consueti²¹ e che tuttavia svolge un ruolo importante: chiude una fase segnando un punto di svolta tra una prima “maniera” (intendendo il termine in senso lato e non restrittivo o tecnico) e una seconda, ovvero configurandosi come libro di passaggio e di congedo²².

Scrivere una poesia: respirare
l'aria tra la notte e il giorno
e insieme a loro tra gli alberi
quasi venisse sulla punta di ogni foglia
un tintinnio di brina un tepore di bava
l'inizio confuso di una frase
che strisciando mi scaccia
depone oggetti, basse note
tremando leggermente
fa del mio guscio un cielo²³.

(p. 64). Il commento evidenzia la precisione del dettaglio che esprime l'orrore e la *pietas* al tempo stesso: «L'esattezza è l'erba toccata in sorte a ciascuno, la razione di cibo e di sepoltura» (p. 65). Eco di questi versi si sente anche in una poesia del quasi coevo *Notti di pace occidentale*, la xv della sezione eponima, *Non del tutto vecchia* (p. 26): «Leggo – e di nuova la realtà mi abbaglia – | in questo soltanto resto giovane | impotente a dire le cifre di ogni morte | ma lenta troppo lenta | vecchia abbastanza da sapere | come la storia le arrotondi a zero».

²⁰ EAD., *Il catalogo della gioia*, Roma, Donzelli, 2003, p. 17.

²¹ Un esempio per molti: mentre *Notti di pace occidentale* è «uno dei libri più intensi degli ultimi anni e un notevole esempio di classicismo moderno», su *Il catalogo della gioia* «pesa un eccesso di estetizzazione» (ANDREA AFRIBO, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, 2017, p. 82).

²² Cfr. RICCARDO DONATI, *Apri gli occhi e resisti*, cit., pp. 31-32.

²³ ANTONELLA ANEDDA, *Scrivere una poesia*, in *Il catalogo della gioia*, cit., p. 17.

In questo caso la riflessione tocca l'atto della scrittura poetica che avviene in un momento di trapasso, sfumato e incerto tra notte e giorno. In analogia sospensione e vaghezza è la presa di parola, l'avvio «confuso» della frase. Se la natura è presente in aspetti lirici e di conforto – gli alberi, la punta delle foglie – testimoniati anche dalla sinestesia del «tintinnio di brina» e dalla leggerezza, pur fisica, del «tepore di bava», a esser meglio definite sono alcune azioni, sempre ascrivibili allo scrivere: «mi scaccia | depone oggetti». In questi due atti in sequenza, si scorge un primo indizio di poetica che marca uno scarto tra l'io scacciato e gli oggetti invece posati, collocati. Ma ciò che più sembra disvelante, in questa poesia, è la chiusa – sempre sede strategicamente sensibile –, è la sentenza «fa del mio guscio un cielo» che nel predicativo rovescia piccolezza in infinità, chiusura in apertura, confine-protezione in illimitato spazio. Prospettiva individuale in orizzonte collettivo. Ed è lo scrivere, sia pure l'«inizio confuso di una frase», a schiudere lo sguardo allargandolo smisuratamente, a dilatare il proprio guscio in un cielo, a definire – sia detto chiaramente – il rapporto io-mondo. Non per paradosso ma per metodo, per lucido e scandagliante sprofondamento, è proprio l'affondo in uno spazio circoscritto a consentire un orizzonte nuovo e largo, un punto di vista che non rimane confinato nell'angustia personale. In questi pochi versi che tendono a passare inosservati, forse per umiltà di tono, si può leggere la disposizione all'esterno – come voce rivolta alle cose e come accoglienza delle cose e degli altri – che caratterizza la poetica di Anedda e che a quest'altezza sembra poco più di un'allusione, di una pronuncia sommessa. È partire da sé nell'incertezza, nell'ora incerta tra buio e luce, nel tremito della frase confusa, nel proprio guscio (nella propria *isola*, nel proprio *dettaglio*), per approdare a una larghezza che schiude un cielo e diventa un mondo. L'inizio è il dettaglio, la «mandorla»²⁴ che ci sta intorno, l'isola

24 Il termine *mandorla* intende mettere a frutto una suggestione dallo splendido intervento orale di Anedda per la presentazione, tenutasi presso la Sapienza Università di Roma il 20 aprile 2022, di CAMILLA MIGLIO, *Ricercar per verba. Paul Celan e la musica della materia*, Macerata, Quodlibet, 2022; PETER WATERHOUSE, *In territorio di genesi. Saggio su alcune poesie di Paul Celan e Andrea Zanzotto*, Roma, Castelvecchi, 2021; ANDREA CORTELLESA, *Andrea Zanzotto. Il canto nella terra*, Roma-Bari, Later-

su cui pogliamo i piedi. Compito della scrittura poetica è per Anedda uno *studio* (nel senso latino di passione), un *moto verso*, a partire, però, da un *punctum* di senso, perlustrato e usato come fulcro.

Il movimento della poesia è tuttavia dialettico. Al termine di *Galleria*, sezione di *La vita dei dettagli* dedicata a «Tredici poeti di un museo interiore», Anedda cita poesie di Jorie Graham che incontrano la pittura in *ekphrasis*, tra queste *San Sepolcro*, in cui la scrittura si confronta con la *Madonna del parto* di Piero della Francesca²⁵. Il luogo, Sansepolcro, «schiude la meditazione sul tempo e sulla creazione, sul respiro e sul vuoto» mentre «il mondo che il linguaggio ci permette di scrutare nasce dal dettaglio di un vestito blu che si sbottona»²⁶. Oltre alla riflessione sulla durata, accesa dall'aprirsi permanente, sempre mobile e sempre fisso, della veste della Vergine – «And the dress keeps opening | from eternity || to privacy, quickening» –, l'affresco riletto da Jorie Graham, che si ferma a lungo su questo atto materno e al tempo medesimo sacro, perché ostensione del Salvatore nascituro, consente ad Anedda un'altra osservazione metapoetica: «Slacciarsi un bottone è un gesto relativamente veloce che nella realtà passa subito ad altro. Nel quadro è svelto e immobile. Il paradosso permette all'occhio della poesia di entrare nell'asola buia di ognuno»²⁷. L'asola è minuto spazio liberato, è foro, varco. L'asola è come il guscio (assimilabili anche nel possibile disegno della suggestiva *mandorla*): è un dettaglio rivelatore, un segno di transito e di accoglienza già proiettato altrove, verso un disegno più grande. Verso una prospettiva quanto possibile ampia, dalla singolarità all'universalità.

za, 2021. In un passaggio toccante Anedda ha menzionato la «*mandorla* nel nome di Mandel'stam», poeta a lei carissimo.

25 JORIE GRAHAM, *San Sepolcro*, in *The Dream of the Unified Field. Selected Poems, 1974-1994*, New York, Harpers Collins Publishers, 1995, poi in *L'angelo custode della piccola utopia*, cura e traduzione di Antonella Francini, Roma, Sossella, 2008. Il testo originale di *San Sepolcro* è leggibile anche in rete: <<https://www.poetryfoundation.org/poems/47184/san-sepolcro>> (ultima consultazione 30 aprile 2022).

26 ANTONELLA ANEDDA, *Galleria, Quinta sala: Ashbery, McKendrick, Graham*, in *La vita dei dettagli*, cit., p. 87.

27 Ivi, p. 88.

Quando parla d'altri, spesso il poeta parla di sé. In una bellissima prosa di *Cosa sono gli anni* intitolata a un luogo (anzi a uno *stato in luogo*) basso, basilare e solido, *Sui pavimenti di pietra*, Anedda rileva quanto per la scrittura poetica possano essere importanti oggetti usuali e spazio familiare e umile:

Accade che una luce filtrando fredda da una vetrata italiana getti un arco fino ai padiglioni Pietroburghesi, fino all'immagine di una dacia dove un bicchiere gelato tintinna. Può accadere che le forme del nostro mondo, ciò che accompagna con gli uccelli il mattino: la tazza, il latte, la fiamma, i suoni confusi oltre le piante e le pareti, siano illuminati davvero solo dalla distanza e resi concreti solo dall'eco di una voce. Ci sono versi che si possono immaginare scritti solo nella povertà di una cucina, accanto a una minestra che bolle, a una sedia intiepidita dal fuoco. Capiamo che fino alla fine gli oggetti saranno mischiati al linguaggio: terracotta e luce, pesantezza della materia e grazia della conoscenza. Così è in Pasternak e in Anna Achmatova, per i quali i dettagli: la brocca e l'icona, il tappeto e il lenzuolo, sono le fessure attraverso cui accogliere l'universale. Così è per Bella Achmadulina e per la solitudine con cui ha raccontato un'esistenza fatta di poche cose: l'anello di ghiaccio, il gramofono, la candela sul tavolo e Peredelkino, l'Arbat, luoghi evocati dal breve cenno delle stagioni, dalla nuova neve, dalla caduta delle mele²⁸.

È un passo che dice della disposizione di Anedda verso mondo, luoghi e dettagli. La piccolezza è investita di senso. Gli spazi creano risonanze letterarie e memoriali: le vetrate italiane possono richiamare, per analogia immediata, vetrate Pietroburghesi o vetri tintinnanti in una dacia, a consentire il salto spazio-temporale basta una luce che filtri «fredda» – e come non ricordare il titolo di qualche anno successivo, *La luce delle cose?* I semplici oggetti domestici, per alcuni poeti con i quali Anedda è in particolare sintonia, sono «fessure attraverso cui cogliere l'universale».

Questa prosa è stata scritta a poca distanza dall'esordio in volume in cui risuonano i medesimi echi, finanche russi – «l'ospedale ha lo sfolgorio di una Pietroburghese residenza invernale»²⁹ –, a unire luoghi e dettagli,

²⁸ EAD., *Sui pavimenti di pietra*, in *Cosa sono gli anni*, cit., p. 95.

²⁹ EAD., *Residenze invernali*. III, in *Residenze invernali*, cit., p. 33.

a cogliere dettagli *dei e nei* luoghi, processo duplice, di approccio al reale e insieme di natura compositiva, che sostiene tutta la scrittura di Anedda, come si vedrà in un pur rapido attraversamento di esempi testuali.

Residenze invernali si apre con una poesia-pronao che ha al centro i «miti oggetti», consueti e domestici come il «cappotto» e il «cestino con ancora una mela»³⁰. Nella sezione *Altari di riposo* spicca, periodo nominale, una «Ciotola di cenere»³¹, tanto più icastica in quanto nella rotondità della sua forma e nella levità del suo contenuto, ha un ritmo due volte sdrucchiolo in legame di allitterazione. La rotondità della ciotola, comune oggetto d'uso, ricompare in altre declinazioni lessicali in tutta la raccolta, punteggiando il testo d'umiltà e raccoglimento, almeno questo sembra il senso dell'oggetto che circoscrive, che ritaglia/accoglie un piccolo spazio circolare, concavo, che può essere tenuto fra le mani: il «cestino con ancora una mela» (p. 15); «raccolti nel cesto del vento» (p. 32); «li dove il futuro si restringe | alla mensola fitta di vasi» (p. 33); «un piatto cadeva nell'acqua. [...] nel fuoco che cingeva le pentole» (p. 35); «L'acqua rintoccava sull'orlo dei vasi» (p. 36); «la schiuma | che si raccoglie sui catini» (p. 41); «i pensieri si curvano in scodelle» (p. 48); «ora fatica è bere | a quel secchio lontano fatica | scostare testa e petto. [...] il grembo | regge il suo esatto peso | alto su travi | è cesto d'uova» (p. 49); «Zoccolio di ombre nel vuoto dei bicchieri» (p. 52); «Sbarre dentro catini | rovescio di bastoni» (p. 54); «sarà orlo e vento | nel vaso che ruota contro il buio | esatte forme cinesi. [...] e raccolta di rami | per dare cesto alle pietre» (p. 60); «non rumori terreni | ma il tocco | senza peso dei morti | non casa ma radura di limbo, piatti | lasciati seccare sui balconi. [...] l'acqua | stagnava nei catini» (p. 68); «conca e marmo l'acqua delle case» (p. 69); «Raccolto dal cesto di un fratello il pensiero invernale ha folgorato gli sterpi di agosto» (p. 74); «La veglia incrocia la fine della sera | cuce quiete, solleva le scodelle» (p. 75); «né il tempo scandito dal cerchio dei passi e dall'ombra dei vasi» (p. 76); «Ci sono solo i fiati | e il bacile appannato | e le noci che dicono | *autunno moltiplicato sopra tavoli | pietre su posti vuoti*» (p. 81), versi della

30 EAD., *Ora tutto si quietava, tutto raggiunge il buio*, in *Residenze invernali*, cit., p. 15.

31 EAD., *Altari di riposo*. IV, ivi, p. 23.

poesia che occupa per intero la sezione 1991 e chiude il libro, *In nessun luogo c'è bisogno di noi*, nella quale acutamente risuona – con variazione ma analoga intensità – il Paul Celan di *Engführung*, ovvero *Stretta*, poesia di *Sprachgitter*, *Grata di parole*, del 1958³². Questi utensili casalinghi tondi e concavi servono a raccogliere, contenere e proteggere nell'incavo del loro spazio. L'idea di cavità, peraltro, affiora sintomaticamente in altri punti del testo, dalla «Carne | appuntita e fragile, cava | nel buio della stanza» (p. 29), alla inusuale «aria cava» (p. 36) che accompagna il mattino della Pasqua, alla «semplicità del cucchiaino | che scava una minestra leggera» (p. 42), fino al più concettuale, geometrico, «esatto teorema | scavato dall'ombra dell'altare» (p. 48).

Accanto alla cavità, tuttavia, va posta la condensazione. Levigato, nitido e diffusamente presente in *Residenze invernali* è l'«osso» che aggruma in un unico elemento biologico residuale l'asciuttezza e il rigore della scarnificazione – che è anche dei versi –, lo sbarramento o l'impossibilità comunicativa, il rinvio per sineddoche alla morte, la calcinazione come esito livellante, inesorabile del tempo: «Accogli, scostando l'osso che ti sbarra il cuore, questo angolo di pietra» (p. 19); «Aria selvatica. Osso | affilato, tu senza incanto» (p. 20); «Tu lasciami l'inverno | e un osso a frusta nel corpo | per accogliere in piedi ciò che trema» (p. 23); «Osso lieve» (p. 29); «Che le ossa si schiudano» (p. 37); «Senza paesaggio | la mente aveva sciolto i fiumi | reso distanza l'osso» (p. 51); «Adesso | resta uno spazio breve, la pietra | su cui puntare l'osso del ginocchio» (p. 55); «sento il tempo ispessirsi | notte su notte | colmare l'aria d'ossa e insetti» (p. 71). Come mostrano gli esempi, il trattamento del mite oggetto – che sia il luogo cavo del catino o quello pieno e levigato dell'osso, per limitarci a due casi opposti – tende spesso a unire astratto e concreto, spazio e tempo in un sinolo riflessivo e

32 Nella bella traduzione di Anna Ruchat, che cerca di far emergere «il più possibile la materialità a volte luminosa, a volte sorda o addirittura inerte, delle parole», la poesia di Paul Celan *Engführung* è apparsa in «Poeti e Poesia», 51, 2020, ed è leggibile anche in rete: <<https://antinomie.it/index.php/2020/12/05/stretta-di-paul-celan/>> (03/2022).

domestico, dimesso e sapienziale, che è segno distintivo della prima produzione poetica di Anedda.

Alla prima raccolta non vengono meno i semplici oggetti cari agli autori russi ricordati nella prosa *Sui pavimenti di pietra*. Talora coincidono esattamente – in grande varietà sono le lampade, i lumi e le candele, e poi la brocca, il tappeto e il lenzuolo³³ –, e hanno il medesimo valore di essenzialità e mitezza. E non manca la cucina che ricorre – non priva delle sue «stoviglie» (p. 33) assimilabili alla «tazza» menzionata nella prosa – e che fin d'ora si configura come uno spazio topico nella poesia di Anedda, qui ampio luogo di accudimento parallelo alle stanze dell'ospedale, spazio dove si prepara il cibo per nutrire i malati³⁴, e in raccolte successive – si vedrà – luogo domestico e intimo, spazio deputato anche alla scrittura, sempre in sintonia con quanto osservato nei poeti russi citati nella prosa. Nel poemetto eponimo *Residenze invernali* che, in consonanza con uno dei metaforici significati di 'inverno', è un ospedale, spazio che accoglie la vulnerabilità, è particolarmente significativo il lenzuolo, protezione lieve di corpi inermi, e loro promessa di pudore: i «corpi sottili» dei malati stanno «tra le lenzuola come un foglio» (p. 29); «il viso tra le lenzuola» (p. 33); «videro all'alba il vuoto | di un antro senza corpo | il luccichio di un lenzuolo» (p. 36) qui segno della resurrezione di Cristo; «Ora l'ospedale ha vetri colmi | di corpi e lumi di cespugli e visi [...] le dita sul lenzuolo» (p. 41); infine, con leggera variazione che non toglie nulla al concetto di biancheria per il letto, «livida e calma luce intorno alle coperte piegate»

33 Innumeri sono lumi, lampade e candele, si danno qui poche occorrenze a dire di una scelta lessicale patinata d'antico e di sacralità, evocativa quando manca di articoli determinativi o indeterminativi: «sulla punta delle candele [...] L'agnello schermava i ceri» (p. 35); «i trenta lumi accesi» (p. 48); «passano dita tra candele» (p. 49); «e lampade accanto a tavoli» (p. 38); «Luce tra divani» (p. 71). La brocca e il tappeto, questo nell'ulteriore abbassamento della pulizia ordinaria, compaiono in *Residenze invernali*. V: «la brocca sul marmo» (p. 39); «Laggiù nell'aria il ronzio dell'aspirapolvere sui tappeti e i tonfi dei tappeti contro i muri» (p. 38). La ricorsività delle lenzuola sarà più ampiamente commentata nel testo.

34 Un paio di esempi: «Lentamente si schiuderà la cucina» (p. 33); «Oltre la porta delle cucine cadeva un piatto» (p. 35); «Dalle cucine scendeva l'odore del brodo» (p. 36).

(p. 42). Il lenzuolo è dunque un oggetto emblematico e catalizzatore e definisce lo spazio dove giacciono corpi indifesi e malati. Il lenzuolo torna in raccolte successive quale segno di familiarità e di cura, come mostra l'*explicit* del testo dedicato alla figlia Sofia e davvero ritagliato nello spazio più intimo e affettivamente carico della casa, la stanza da letto della bambina: «Piego il lenzuolo, spengo l'ultima luce | lascio che le tue tempie battano piano le coperte | che si genufletta la notte | sul tuo veloce novembre»³⁵.

Si può convenire che in *Residenze invernali* il Policlinico e Roma non contino, necessariamente, come luoghi puntuali e definiti, che perdano «le loro esatte connotazioni spazio-temporali», che l'ospedale si faccia «isola, specola da cui osservare il mondo, misurandone tutta la prossimità e, a un tempo, l'incommensurabile distanza»³⁶, ma ciò che si vuole qui sottolineare è il procedimento attraverso il quale questo avviene: l'enucleazione e la ricorsività di dettagli fisici, tangibili, di cui certa decantazione del dire, certi accostamenti aggettivali, certo incedere sintagmatico, verticalizzante, espandono lo spazio. Senza dubbio quella di Anedda è «una poetica dei dettagli»³⁷, ma è con altrettanta precisione una poetica dei luoghi che presentano la medesima concretezza dei dettagli e del pari incaricati di farsi portatori di riflessione sull'inermità.

L'apertura del guscio personale all'esterno, il suo *farsi cielo*, prosegue nella seconda raccolta, *Notti di pace occidentale*, ove lo sguardo, anche quando muove dall'interno domestico, si spinge a cogliere dettagli e spazi ben fuori delle mura casalinghe. Anche in queste notti di guerra, a essere privilegiati sono i luoghi in cui è più determinante e visibile la vulnerabilità che versa il tragico nel domestico e mescola le perdite umane con il cibo, «la carta dei giornali con le foto dei morti sulle uova»³⁸. Luo-

35 ANTONELLA ANEDDA, *Davvero come adesso, l'ulivo sul balcone*, in *Notti di pace occidentale*, cit., p. 33.

36 RICCARDO DONATI, *Apri gli occhi e resisti*, cit., p. 44.

37 MARIA BORIO, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Venezia, Marsilio, 2018, p. 284.

38 ANTONELLA ANEDDA, *Notti di pace occidentale*. XIII, in *Notti di pace occidentale*, cit., p. 21.

ghi e gesti ordinari aprono l'orizzonte biografico individuale all'ascolto di destini lontani e collettivi:

Questa è la cucina alle sette
questo il polso immerso nel lavabo
e il buio sul balcone che dice
la distanza del giorno.
Aspetto che scaldi il tuo latte
seguo la brina sul ferro dei balconi
e la donna che trascina la sua busta nel vento.
Con l'unghia segno una stella
contro il bianco del vetro
per i piedi, per i polsi lontani
che non scendano aperti nei fossati.

Tutto si perde
tutto viene scagliato lontano.
Il mondo si trasforma in polvere
in quella sabbia che i condannati vedono
prima di colpirla con la nuca³⁹.

È nella cucina che si schiude l'empatia, la preoccupazione per chi altrove vive la guerra. È il proprio polso immerso nell'acqua del lavabo a far scattare il corto circuito con polsi altrui, quelli di chi rischia la vita o è già morto, e a chiudere in *Ringkomposition* la strofe. Lo spazio della storia è, in primo luogo e concretamente, lo spazio domestico; è il gesto intimo che diventa universale, come la brocca, il tappeto, il latte dell'amata poesia russa. Così il guscio (l'asola, la mandorla) della privata cucina diventa un cielo. Il gesto apotropaiico, il piccolo rito laicamente beneaugurante del disegnare una stella sul vetro bianco a causa dei vapori del latte messo a scaldare è segno di vicinanza nel lutto, espressione di speranza, volitiva traccia di *compassio*. È quello, forse, lievissimo e netto, il «gesto | di minima luce»⁴⁰

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ EAD., *Non volevo nomi per morti sconosciuti*, ivi, p. 10; per la salvezza allusa in questi versi si torni all'epigrafe scelta per questo contributo.

che potrebbe salvare noi e gli altri, se di salvezza, sempre in laico intendimento, ha senso parlare – e la poesia di Anedda lascia credere di sì.

Con voce diversa, di un lirismo meno acceso, con più ampia dialogicità e introduzione di *Cori* – questo il titolo della prima sezione –, *Dal balcone del corpo*⁴¹ si sporge programmaticamente e scopertamente all'esterno, senza rinunciare al suo domestico, personale, spazio d'osservazione, come già denuncia la fisicità del titolo. La sezione centrale, *Mondo*, è illuminata da un'epigrafe kafkiana che è chiave interpretativa dell'intero libro, dell'intera poetica di Anedda: «Tra te e il mondo scegli il mondo»⁴². *Destino*, un testo che già al suo interno chiama al dialogo, mescola prosa e poesia, può dar conto di come questa scrittura, qui meno scavata, e invece più distesa, piana, e attraversata da interrogativi, cammini “nel mondo”:

Bevo il caffè dentro la cornice del giorno. Un gabbiano vola
oltre la finestra.
Sento il fiume che raggiunge e come monta il mare.
Che coraggio abbiamo noi creature a uscire dal sonno
dal caldo dei letti per marciare nel mondo.
Uscire dal buio per andare nel grigio.

Mi vesto, esco, ho paura ma cammino. Condivido la morte nella sala di rianimazione. I malati arrivano morti, noi li rianimiamo. Se non riesce li aspettano i lunghi sacchi di iuta bianca dopo l'autopsia. Come posso amare? Il cuore negli anni si è intrecciato a quei fili tenaci e adesso è pesante: un gabbiano, che sfonda l'onda per fame.

Come raccontare il terrore annidato su questo balcone se non
con parole medievali:
fagotto, lebbroso, mendicante?
Come non vedere i calvari nei cortili tra le lenzuola stese?⁴³

⁴¹ EAD., *Dal balcone del corpo*, Milano, Mondadori, 2007.

⁴² Ivi, p. 35.

⁴³ EAD., *Destino*, ivi, p. 25.

Ancora atti quotidiani – bere il caffè seguendo il volo d'un gabbiano, vestirsi, uscire –, ancora attenzione alla sofferenza e alla morte – la riannimazione, l'autopsia –, e ancora empatia, condivisione qui espressa a chiare lettere, ma con declinazioni lessicali e immagini meno decantate, più urbane e mosse, più tecniche e meno omogenee, meno allusive. Qui anche le lenzuola, benché quinte di «calvari nei cortili», sembrano aver perso un po' del sovrappiù semantico che avevano nella prima raccolta, letterali e allegoriche quali erano. In questo quarto libro dettagli e luoghi domestici recuperano però certa icastica sostenutezza in un testo dolente, dalle sfumature più personali, come *La stanza è vuota*, ove si elencano pochi elementi che paiono riallacciarsi, d'un balzo, alla prima raccolta per trattamento sintagmatico che unisce concretezza ed evocatività, dattità materiale e metaforica: «Il corpo diminuito nella sera. | Il viso nel vetro del lenzuolo. || Due mele sopra il tavolo scintillano. | Parlano mitemente | la loro lingua di sfere»⁴⁴. Torna a farsi vibrante la mitezza degli oggetti – le mele tanto presenti fin dalla prima raccolta –, torna la carica semantica di cui è investito il lenzuolo, qui freddo, liscio, estraneo, fragile e tagliente insieme, come può essere il vetro. Torna la lingua delle cose, che sono dunque capaci di ascoltare, come già erano considerate nella raccolta d'esordio – «Non parlavo che al cappotto disteso | al cestino con ancora una mela»⁴⁵ –, e di parlare una lingua loro, di essere in relazione.

Lo spazio del lenzuolo, legato all'esattezza dei punti ad ago, assume in *Salva con nome*⁴⁶, una dimensione ancora diversa, non per questo meno legata alla vulnerabilità e alla cura. Sono lo spazio del ricordo e quello della scrittura a essere contenuti nel lenzuolo che è così stoffa per la protezione non solo fisica, dei corpi, ma anche spazio per i nuclei esperienziali ed emotivi profondi come i ricordi, e spazio per una testualità al quadrato, parole su lino, tessuto su tessuto:

Cuci una federa per ogni ricordo, mettili a dormire,
dai loro il sonno di un lenzuolo di lino.

⁴⁴ Ivi, p. 96.

⁴⁵ EAD., *Residenze invernali*, cit., p. 15.

⁴⁶ EAD., *Salva con nome*, Milano, Mondadori, 2012.

L'edera rende la notte verde.
Una mela cade sull'erba ma tu imbastisci e cuci.
Servono aghi e forbici. Serve precisione.

Un giorno ho pensato che ci sarebbe voluto tempo, proprio quando mancava il tempo, per cucire lentamente vicino a una finestra.

Quello che avevo scritto poteva stare in un lenzuolo. Poesie, foto, qualche pensiero. Immagino chi ha inventato l'ago. Era vicino al fuoco e di colpo ha visto che l'osso più affilato (come la spina) teneva insieme la pelle. Spina e pelle. Osso. Quello che la morte smembrava poteva essere unito di nuovo⁴⁷.

Non può non colpire, in questi passi, la ricorrenza, di nuovo, della mela e dell'osso, addirittura «affilato» com'era uno dei tanti ossi in *Residenze invernali*. E tuttavia non può non apparire visibile, in una nuova scarnificazione del dettato, pure incline all'assolutezza dei periodi nominali, ma di lessico tendenzialmente medio, l'introduzione di utensili come le forbici e l'ago, correlativi di due azioni contrapposte. L'una, diretta nel rimando al dettaglio "tagliato" dal quadro, è qui rappresentativa anche di separazione, morte, perdita; l'altra, ricongiungendo lembi divisi, del distacco e della morte tenta invece di essere antidoto, contravveleno. Di qualche anno precedente, *La vita dei dettagli* culmina nella sezione *Collezionare perdite* dove un collage unisce ritagli di un ritratto fotografico e imperativi a una seconda persona singolare, a un tu che è (anche) proiezione del soggetto, e che, sulla campitura del cartone, prima mettendo «l'aria» tra i frammenti e poi cucendo, avvia la complessa elaborazione di un lutto: «Prendi una fotografia, taglia le parti più amate: l'ala del naso, la curva del collo. | Posale su di un cartone. | Metti lo spazio tra le parti, mettici l'aria. [...] Cuci un pezzo di stoffa, cuci un brano di lettera, cuci un'iniziale: in quel mezzo-punto non entra il vento»⁴⁸. È un atto di cura per sé, per tenere a bada il dolore e per preservare attivamente la memoria, compiuto realizzando «quadri

⁴⁷ EAD., *Cucire*, ivi, pp. 63-64. Il testo è accompagnato da alcune immagini in bianco e nero: una piccola forbice adagiata su un telo bianco e due strisce di carta manoscritte tenute insieme da un ago.

⁴⁸ EAD., *Collezionare perdite*, in *La vita dei dettagli*, cit., p. 167.

di assenza con le forbici»⁴⁹: la ritualità privata si fonda su gesti lenti, misurati, esatti, e su «resti di materia»⁵⁰.

Se lo spazio di questo cartone, o del lenzuolo, appartiene in primo luogo all'intimità del guscio soggettivo, cui si guarda, tuttavia, con la distanza che ne espande l'orizzonte, altri spazi con «resti di materia», nella scrittura di Anedda, sono invece esposizioni che fronteggiano direttamente pluralità di storie altrui o storia collettiva, e che compiono un percorso opposto, dall'esterno verso il soggetto. Opposto ma altrettanto determinato e incisivo per chi, come Anedda, inclina all'ascolto, alla ricezione. È il caso dell'immenso «collage di visi e di corpi di epoche diverse»⁵¹, ex voto fissati al muro nella chiesa della Trinità, fotografie con la semplice traccia del nome di battesimo non accompagnato dal cognome, ricordi di persone in alcuni casi già scomparse, le cui ossa si sono forse perdute o sono finite mescolate tra loro «nel trasporto dal vecchio cimitero a quello attuale»⁵². Anche *Isolatria*, pressoché coeva, offre una pagina a quest'amalgama di resti: «per quanto mi riguarda l'immagine di quelle ossa mischiate non mi disturba, anzi mi dà pace. Dopo le ossa si mescolerà la polvere, la polvere si mescolerà alla terra e saremo in compagnia di quei lombrichi tanto amati da Darwin, che silenziosamente livellano i terreni»⁵³. A dimostrare come finemente tutto si tenga, nell'intera opera di Anedda, vale l'attenzione partecipante all'umiltà – oggetti e spazi poveri, creature inermi o malate, ossa e vermi – assidua fino al libro più recente dedicato a Darwin (nonno e nipote) e Leopardi, fatti parlare tra loro a distanza, per diffrazione ma fittamente. I vermi sono per Charles Darwin gli «unici eroi, il loro lavoro di *levellers*, livellatori, come li chiama – e la sfumatura del termine era sicuramente nota a Darwin – rende fertile la terra»⁵⁴. Per il natura-

49 EAD., *Natura morta con stoffa*, ivi, p. 176.

50 *Ibidem*.

51 EAD., *Visi. Collages. Isola della Maddalena*, in *Salva con nome*, cit., p. 116.

52 *Ibidem*.

53 EAD., *Tomba di Volonté*, in *Isolatria*, cit., p. 116.

54 EAD., *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, cit., p. 225.

lista, i lombrichi da ultimi della terra «diventano i primi»: in virtù del loro impegno silenzioso e della loro socialità il nonno Erasmus Darwin aveva invitato gli uomini a chiamarli «fratelli e sorelle»⁵⁵, sollecitazione che, confutando l'antropocentrismo a favore della comunanza creaturale, sarebbe stata senz'altro condivisa da Leopardi.

Con la “pacificante” mescolanza di umani resti del cimitero della Maddalena, Anedda ha messo in relazione un analogo spazio di confusa, stipata anonimità nel Continente, un ossario verticale e in piena mostra, quello del «grande vetro – quasi un quadro – che conserva le ossa degli 800 *martiri* in una cappella della cattedrale di Otranto»⁵⁶. Tra i destini singoli, tra le morti per cause diverse e avvenute a distanza di tempo, poi accomunate nella Maddalena e quelle dei cristiani decapitati dai turchi tutti nello stesso luogo e per lo stesso decreto, si crea così un cortocircuito che livella, al pari dei lombrichi, senza cancellare il ricordo e la consapevolezza della vulnerabilità umana. La stessa vulnerabilità di cui sono intrisi i versi di *Historiae*⁵⁷, libro che accosta in un dialogo strutturale passato d'altri e presente personale – «Penso a Romolo, alla sua tomba imperiale | e la paragono al varco tra la sedia e il tuo letto | un mausoleo eretto a caso | e visitato con cautela dal gatto»⁵⁸ –; che avvicina poesie per la storia collettiva e poesie per lutti privati, cronaca che irrompe da lontano e prossime agonie di familiari:

L'ennesima notizia della strage arriva questa sera
nell'ora in cui messi gli ultimi panni in lavatrice
si scoperchiano i letti per dormire.
Sullo schermo del televisore unica luce nella stanza buia
scorrono visi morti e morti vivi, lampi di armi,
corpi nudi e dentro ai calcinacci un cane⁵⁹.

⁵⁵ Ivi, p. 226.

⁵⁶ EAD., *Visi. Collages. Isola della Maddalena*, in *Salva con nome*, cit., p. 117.

⁵⁷ EAD., *Historiae*, Torino, Einaudi, 2018.

⁵⁸ EAD., *Historiae 1*, ivi, p. 44. Romolo è il figlio di Massenzio, il mausoleo quello che l'imperatore fece costruire per il giovane morto prematuramente.

⁵⁹ EAD., *Confini*, ivi, p. 41.

Sì è questo vegliare una madre in ospedale: ascoltare il respiro scavarle nei polmoni, tenere quella mano che non sa stringere la tua, seguire con lo sguardo la marea del lenzuolo. – Uno scoglio – dicevi – pieno di spine⁶⁰.

La fragilità appartiene a uomini e animali – la nudità dei corpi, il cane tra le macerie, la mano morente –, è caratteristica condivisa e in questo leopardianamente compresa; i luoghi sono sempre quelli deputati alla vita domestica e alla malattia, o alla preparazione del cibo che implica la morte di un altro essere e solleva interrogativi etici sulla «compassione»:

Ho cotto un pesce chiamato gallinella:
pingue, rosato, con gli occhi tondi, stupiti.
[...]

Con le mani ferme sul bordo del lavabo
m'interrogavo sulla natura della compassione
dubitando che bollire in brodo la mia preda
fino a vedere il bianco velare quello sguardo
facesse parte davvero della mia evoluzione⁶¹.

Nel preferire questi luoghi Anedda sceglie per programma una *contrainte*: la limitazione dello spazio, con i suoi dettagli ben evidenti, con i suoi oggetti (e abitanti) minuti e miti, è una clausura, una costrizione da cui spalancare lo sguardo: «solo stando in un'isola, anzi spesso nell'isola di un'isola – La Maddalena – ho avuto l'impressione di capire lo spazio del Continente»⁶².

È una mandorla, un guscio da far diventare cielo, un'esperienza privata da mettere in singolare cortocircuito con una compiuta da al-

⁶⁰ EAD., *Davanti agli armadi dei morti 2*, ivi, p. 49.

⁶¹ EAD., *Animalia 1*, ivi, p. 69.

⁶² EAD., nota d'autore anepigrafa, in *Notti di pace occidentale*, cit., p. 69.

tri, diversa e collettiva. Il guscio artificiale della *Montagna della TAC*, il «monte grigio chiaro [che] potrebbe essere un iceberg»⁶³ rimanda, per prossimità di prose, al *Monte Toc* in parte franato nel Vajont, e diventa il cielo naturale che dopo la tragedia scruta il paesaggio ferito e l'opera della natura, gli smottamenti e le erosioni, il rimodellamento delle acque, la rinascita della vegetazione, assecondata da «Piante pioniere (come le ginestre) capaci, secondo i forestali, di colonizzare i terreni scoperti e di favorire l'insediamento di altre specie»⁶⁴, anche a dispetto, e a compensazione, delle colpe umane. Scegliere la *contrainte* di uno spazio ridotto per vedervi un orizzonte più largo significa lavorare nel segno della trasparenza, della perspicuità: rompe «L'attaccamento a sé» che invece, nella lezione di Jaccottet, «aumenta l'opacità della vita»⁶⁵. E riesce a far comprendere e accogliere il moto biologico che senza posa avvicenda caducità e rigenerazione rendendoci «grati per ogni momento di tregua»⁶⁶.

Riassunto Il contributo analizza luoghi puntuali e immagini d'inermità ricorrenti nell'opera di Antonella Anedda, rivelando come oggetti miti e spazi limitati e privati diventino nuclei da cui irradiare lo sguardo fuori da sé, gusci di cui fare «un cielo». Nella sua poetica, la *contrainte* dello spazio minuto, della «mandorla», ove trovare vasti orizzonti proiettati all'esterno è scelta di trasparenza.

Abstract The essay analyzes precise places and images of helplessness recurring in Antonella Anedda's work, revealing how domestic objects and limited, private spaces become nuclei to radiate the gaze outward, shells of which to make "a sky". In her poetics, the *contrainte* of minute space, of the "almond", where to find vast horizons projected outward is a choice of transparency.

⁶³ EAD., *Montagna della TAC*, in *Geografie*, cit., pp. 45-46: 45.

⁶⁴ EAD., *Monte Toc*, ivi, pp. 46-47: 47.

⁶⁵ PHILIPPE JACCOTTET, *La semaison. 1954. Maggio*, in ANTONELLA ANEDDA, *Nomi distanti*, Roma, Empirìa, 1998, ora con postfazione di Andrea Cortellessa, Torino, Nino Aragno, 2020, p. 109.

⁶⁶ ANTONELLA ANEDDA, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, cit., p. 279.

Indice dei nomi

- Abbrugiati, Perle 420n, 422 e n, 424n
Achillini, Claudio 321n
Achmadulina, Bella Achatovna 486
Achmatova, Anna Andreevna 163, 174, 486
Addison, Joseph 334
Ademar II di Poitiers 21
Afribo, Andrea 483n
Agnelli, Giuseppe 24
Agnetti, Vincenzo 462n
Agosti, Stefano 469n
Alajmo, Roberto 218
Albertet de Sestairon 13, 17
Albonico, Simone 25 e n, 27n, 29n
Albrecht, Reinhard J. 94n, 437, 438
Aleandro, Girolamo 318n, 322n, 326n
Alechinsky, Pierre 427n
Alfano, Giancarlo 276n
Alfieri, Gabriella 367n
Alfieri, Vittorio 359
Alfonso I d'Este, duca di Ferrara 29, 31, 308
Alfonso II d'Aragona, re di Napoli 21
Alfonso IX, re di León 22
Alfonso VIII, re di Castiglia 21
Alfonzetti, Giovanna 367
Algarotti, Francesco xv, 331-350
Alighieri, Dante x, xii e n, xviii, 113, 279, 328, 334, 347, 456n, 459, 467n
Alvaro, Corrado xiv, 121-142
Amendola, Giovanni 123, 128
Amenta, Luisa 352n, 353n
Anderson, Jaynie 83n
Anedda, Antonella xvi, 443, 461-498
Angioletti, Giovanni Battista 397n
Anglani, Bartolo 338n
Antici, Adelaide 55n
Antici, Carlo 58 e n, 59n
Antona-Traversi, Camillo 55n
Antonelli, Giuseppe 27n, 367n
Antonelli, Roberto 8n
Antonio Alberico II Malaspina, signore di Massa e Carrara 30 e n
Arakawa, Shusaku 416, 432-436
Arato, Franco 335n
Arbizzoni, Guido 320n
Aretino, Pietro 401n
Arienti, Giovanni 58n
Ariosto, Ludovico 25-45, 76n, 334, 347
Aristotele 320n, 321n, 323, 325, 327, 473

«La sintassi del mondo». La mappa e il testo

- Arminio, Franco 453
Arnaldi, Francesco 77n
Arnheim, Rudolf 447
Aru, Maria Carmela 203, 204
Arzocchi, Francesco 302
Ashbery, John Lawrence 485n
Asperti, Stefano 4n
Aston, Stanley C. 5n-7n, 11n, 14n-16n, 20n
Atatürk (Mustafa Kemal, detto) 125
Atzeni, Sergio 186
Audigier, Pierre 6n
Audisio, Aldo 110n
Averroè (Abū l-Walid Muḥammad ibn Rushd) 435
Avondo, Vittorio 99 e n
Azalais de Mercuer 18
- Bacchereti, Elisabetta 381 e n, 382 e n, 385n, 388n, 390n
Bàino, Mariano 462n
Baja Guarienti, Carlo Maria 32n, 33n, 34n
Baluze, Étienne 4n, 6, 7
Baldacci, Luigi 395n
Baldi, Alberto 408n
Baldi, Elio 426n
Baldini, Anna 85n
Baldissone, Giusi 276n
Baldone dal Sillico 42n
Balestrini, Nanni 462n
Ballerini, Luigi 462n
Balouzat-Loubet, Christelle 5n-7n, 10n
Balzac, Honoré de 251n
Bandalo, Visnja 134n
Bandini, Fernando 469n
Baragetti, Stefania 110n
Baranelli, Luca 228n, 423n-424n
- Barbazza, Andrea 322n
Barberi Squarotti, Giovanni 295n, 301n
Barbiera, Raffaello 99n
Bardelli, Laura xiv
Bardi, Rebecca xv
Barengi, Mario 416n, 418n
Barioli, Cesare 467n
Barsotti, Anna 100n-111n
Barthes, Roland 446, 457n
Bartoli, Daniello 354 e n
Bashō, Matsuo (pseud. di Munefusa Matsuo) 467 e n
Bausi, Francesco 269n
Baxandall, Michael 83n
Beccaria, Gian Luigi 410n
Beggi Miani, Licia 293n
Beleggia, Barbara 76n
Bellina, Fabiano xviii
Bellini, Davide 154n, 158n
Bello Minciacci, Cecilia xvi, 400n, 401n, 443, 461, 482n
Belpoliti, Marco 207 e n, 208n-209n, 423n-425n, 431n
Belting, Hans 417n
Beltrami, Pietro G. 16n
Bembo, Pietro 27 e n, 303-315
Benati, Daniele 212, 214-215 e n
Benetti, Silvestro 31
Bruti Liberati, Filippo 60
- Cabani, Maria Cristina 292n
Cacciapuoti, Fabiana 55n
Cadinu, Marco 199n
Cadioli, Alberto 397n
Cadoni, Marisa 199-200, 201n, 202
Cagna, Achille Giovanni 104
Calandra, Edoardo 98
Calitti, Floriana 76n
Calonanci, Stefano 30n

- Calvalca, Domenico 279
 Calvino, Italo xv, 171, -172n, 228-229, 234, 243-244, 415-439
 Camerana, Giovanni 98 e n, 111
 Cameroni, Felice 376n, 377-380, 381n
 Campana, Andrea 57n, 271n
 Campanini, Giuseppe 184n
 Camurri, Roberto 220 e n
 Cancellieri, Francesco 58n, 357n
 Candiani, Chandra Livia 163
 Canettieri, Paolo 8n
 Cantalamessa, Giacinto 60 e n
 Cantatore, Lorenzo 154n, 157n
 Canzian, Alessandro 454
 Capasso, Aldo 400n
 Capecchi, Giovanni 195n
 Capello, Francesco 305n
 Caporali, Cesare 329
 Caporiccio, Elisa xiv, 143n
 Cappelli, Antonio 26 e n
 Capponi, Giovanni 322n
 Capurro, Niccolò 355
 Carboni, Giuseppe 184n
 Carcione, Miriam 208n
 Cardini, Roberto 77n
 Carducci, Giosue 97, 131, 279, 459 e n
 Carini, Ermanno 60n
 Carminati, Clizia 32n
 Carnaroli, Alessandra 462n
 Caro, Annibale 321n, 323n, 332 e n, 333n, 335n, 338
 Carocci, Alberto 394n
 Carofiglio, Gianrico 256-263
 Caroldo, Giangiacomo 308
 Carpaccio, Vittore 424
 Carrai, Stefano 300n, 302n
 Cartesio (René Descartes) 431
 Casadei, Alberto 335n
 Cassola, Carlo 164
 Castagneto, Cato da 34
 Castagneto, Virgilio da 34
 Castellana, Riccardo 85n
 Castelvetro, Lodovico 320 e n, 321n, 323n
 Castiglione, Baldassarre 27 e n, 29
 Castronuovo, Antonio 63n
 Catalano, Michele 25n, 26
 Caterino, Antonello Fabio 76n
 Cattaneo, Cesare 28
 Cavalli, famiglia 63
 Cavallotti, Felice Carlo Emanuele 100, 378n
 Cavazzoni, Ermanno 210n, 214n, 216, 217 e n, 218n
 Cavazzuti, Giuseppe 56n
 Cavicchioli, Sandra 251 e n, 262n
 Ceccarelli, Francesco 78n
 Cecchi, Emilio 320n, 394n, 400 e n, 408n
 Cecchi, Loretta 408n
 Čechov, Anton Pavlovič 396
 Celan, Paul 447 e n, 484n, 488 e n
 Celati, Gianni xiv, 207-221
 Cena, Giovanni 381n, 382n, 385n, 388n, 390n
 Centofiorini, Laura 59
 Cepach, Riccardo 243n
 Cesaroni, Ilaria xiv, 47n
 Ceserani, Remo 238 e n
 Cézanne, Paul 478
 Chambers, Frank M. 14n
 Chambon, Jean-Pierre 6n, 7 e n, 10-11, 14n, 15 e n, 16n, 18n
 Charlet-Mesdjian, Béatrice 76n-77n, 83n, 88n-89n, 92n, 94n
 Chatzimichail, Theophilos 473n
 Chen, Chun-houh 51n
 Chiabrera, Gabriello 347

«La sintassi del mondo». La mappa e il testo

- Chiesa, Paolo 466n
Chiminello, Vincenzo 308
Chiodetti, Annalisa 296n
Chirico, Domenico Pio xiv
Chirumbolo, Paolo 415n
Ciaralli, Antonio 25n
Cibo, Francesco 30n
Cibo, Lorenzo 30n
Cielo D'Alcamo 471
Cimador, Gianni 437n
Ciminari, Sabina 401n
Cioni, Gaetano 268n
Ciotti, Giovanni Battista 318n
Citolo da Perugia 305
Cluzel, Irénée-Marcel 15n
Colletta, Pietro 61n, 64n
Collot, Michel xiii e n
Colombo, Carmela 324n, 325n, 326n
Cometa, Michele 423n
Comisso, Giovanni 397
Conley, Tom 444 e n
Conrad, Joseph 228 e n, 229, 248n
Consarelli, Bruna 458n
Conte di Rodez 21
Contessa di Benauges 21
Contessa G. di Montferrand 18-19
Conti, Ugo xiv, 143n, 155n
Contini, Gianfranco 145 e n
Coppini, Donatella 77n
Cordié, Carlo 377n, 382n, 389n
Corfiati, Claudia 76n, 85n, 86n, 88n
Corneille, Pierre 340-341
Corrias, Pino 166n, 169n, 174n, 181n
Corsi, Domenico 35n
Cortellessa, Andrea 207 e n, 208n, 209n, 211, 212 e n, 461n, 484n, 498n
Cosimo I de' Medici, granduca di Toscana 294
Cossa, Pietro 100
Cremonini, Stefano 89n
Cresci, Francesca xiv
Crescimbeni, Giovan Mario 348n, 349 e n
Croce, Benedetto 212, 327n
Croce, Franco 317n
Cuaz, Marco 104n
Cucchiella, Anna 401n
Dal Bianco, Stefano 469n
D'Alembert, Jean-Baptiste Le Rond 343n, 345-346
D'Alessandro, Giovan Pietro 322n
Dalfi d'Alverne xiv, 3-24
D'Ambrosio, Antonio xv, 461n
D'Annunzio, Gabriele 131, 376n, 398n, 399, 400n, 448n, 449
Darwin, Charles 477 e n, 495 e n, 498n
Darwin, Erasmus 465 e n, 496
Daudet, Alphonse 378n
Davico Bonino, Guido 110n
De Amicis, Edmondo 98 e n
De Angelis, Milo 461n
Debenedetti, Giacomo 396n, 399n
Debussy, Claude 454
de Canistris, Opicinius 418-419
Decaria, Alessio 293n, 301n
De Certeau, Michel 246
De Cesare, Chiara xiv
de Chirico, Giorgio 428, 430 e n
De Fanti Silvano xiin
de Holanda, Francisco 438
Del Ben, Alessandro 303-304, 306 309 e n
del Duca, Cino 169n
Delfini, Antonio 165n, 212, 218
Del Giudice, Daniele xiv, 210n, 223-244
de Libero, Libero xiv, 143-162

- Dell'Ambra, Raffaele 325n
 Della Guardia, Anita 77n, 85n, 86n, 88n
 Delon, Michel 347n
 Del Pezzo, Lucio 428
 De Luca, Carmelo 217n
 De Minicis Gaetano 61 e n
 De Minicis Raffaele 61 e n
 d'Eramo, Luce (pseud. di Lucette Mangione) 462n
 De Rienzo, Giorgio 99n
 De Riquer, Martín 15n-21n
 De Robertis, Giuseppe 402, 405 e n, 408-409, 413
 De Roberto, Federico 378n
 De Scudéry, Madeleine 249
 Dessì, Giuseppe 183-206
 Dewey, John 163
 D'Haese, Reinhoud 427n
 Diafani, Laura 48n
 Diderot, Denis 344, 430n
 D'Intino Franco 48 e n
 Dionisotti, Carlo 133n
 Dolfi, Anna 154n, 183n, 187n, 189n, 190n-191n, 196, 482n
 Dolfin, Giovanni 305n
 Donati, Riccardo 460n, 471 e n, 474 e n, 478n, 481 e n, 483n, 490n
 Doran, Robert 228 e n
 Dostoevskij, Fëdor Michajlovič 395, 398
 Druker Johanna 63n
 Dryden, John 333-334, 335n, 336 e n, 337n
 Dürer, Albrecht 437-438
- Eble d'Ussel 19
 Einaudi, Giulio 172, 175, 178
 Eleonora d'Aquitania, regina di Francia 9
 Elias d'Ussel 21
- Elias de Barjols 13, 16n, 20
 Eliot, Thomas Stearns 486 e n
 Elis di Ventadorn 21
 Éluard, Paul 396
 Engebretsen Martin 51
 Enrico II d'Inghilterra 9
 Ercole I d'Este, duca di Ferrara 88n, 94
 Ercole II d'Este, duca di Ferrara 78n
 Èrenburg, Il'ja Grigor'evič 395n
 Ermini, Flavio 456n
 Errico, Scipione 322n
 Esopo 93
 Esposito, Matilde 208n
 Euripide 341, 342n
- Fabbri, Paolo 427
 Facchin, Carlo xv, 303n-306n
 Facini, Laura 295n
 Faini, Marco 320n
 Faitrop-Porta, Anne-Christine 123n
 Falcetto, Bruno 123n
 Falco, Giorgio 259, 260n
 Faldella, Giovanni 98 e n
 Fallaci, Bruno 401, 404
 Falqui, Enrico 401, 405, 408
 Farinelli, Franco 247 e n, 444, 445 e n, 457, 458n
 Fatehpour Yousef 51n
 Fava Guzzetta, Lia 394n, 395n, 398n, 400n, 403n, 404
 Federico II Hohenzollern, re di Prussia 338n
 Federico III da Montefeltro, duca di Urbino 90n
 Fedi, Francesca 335n
 Felici Lucio 351 n, 354n
 Fellini, Federico 216
 Fénelon (François de Salignac de La Mothe-Fénelon) 343, 346

«La sintassi del mondo». La mappa e il testo

- Fernando II, re di León 21
Ferrari Angela 352n-353n
Ferrari, Alice 293n, 302n
Ferrari, Giuseppe 279
Ferrata, Giansiro 394 e n
Ferrero, Ernesto 424 n
Ferrero, Leo 396 e n
Ferroni, Giulio 231n
Filippi, Acconcio 34, 37-38
Filippi, famiglia 41
Filippo II Capeto, re di Francia 7, 9-10
Finodi, Armando 331 e n
Finzi, Gilberto 98
Finzi, Riccardo p. 32
Fiorentino, Francesco 184n, 195n
Fioretti, Donatella 60n
Fiormonte Domenico 51n
Flaubert, Gustave 396n
Florimbii, Francesca 89n
Fogazzaro, Antonio 107n
Fogel, Joseph 24n
Folena, Gianfranco 21n
Folin, Marco 34n, 78n, 92n
Fondora, Angelo 28 e n
Fontana, Lucio 422
Fornara, Simone 360n, 361, 362n, 367n
Forti, Marco 399n
Fortini, Franco 481 e n
Foschi, Franco 58n
Foschi, Gabriella 61n
Fournier, Gabriel 6n, 7 e n, 10, 11 e n, 15 e n, 18n
Fra Mauro ix, xvi, 440
Francesco II Gonzaga, marchese di Mantova 305
Francesconi, Giampaolo 33n
Franchi, Raffaello 397n
Francini, Antonella 485n
Francioni, Elisabetta 164n
Frare, Pietrantonio 319n, 320n, 322n
Frateili, Arnaldo 126
Fratus, Tiziano 453
Friendly, Michael 51
Frigau, Cosimo 204
Frosini, Giovanna 271n
Fryd, Annette 434n
Gadda, Carlo Emilio 397, 400n, 404n
Gallina, Francesco 271n
Gaola Antinori, Giovanni Battista 65n
Garilli, Francesco 267n, 268n, 269n
Garofalo, Raffaele 62n
Garrone, Matteo 252n
Gaucelm, Faidit 13, 16-17, 21
Gaudì, Antoni 451
Geddes da Filicaia, Costanza 48n
Genetelli, Christian 48n, 64n-65n
Getto, Giovanni 97
Gherardi, Giovanni 267
Ghidetti, Enrico 62n
Ghidetti, Laura 62n
Ghidetti, Isabella 383 e n, 388n
Ghirri, Luigi 207-210, 214 e n, 217n, 220-221
Giacosa, Giuseppe vi, xiv, 3, 97-119
Gianolio, Alfredo 208
Gide, André 396 e n, 400
Gigante, Claudio 319
Gigliucci, Roberto 76
Gilping, William 452
Gimmelli, Gabriele 215n
Giordani, Gaetano 57n-58n
Giordani, Pietro 57-58, 63-64 e n, 351n, 353n, 355 e n,
Giovannelli, Epifanio 57
Giovannetti, Paolo 375 e n, 387n, 388n
Giovenale (Decimo Giunio G.) 332, 333n

- Giraldi, Giraldo 268n
 Giraut de Borneil 5,13, 16 e n, 21
 Giuliani, Alfredo 214
 Giuliano dal Sillico 41 e n
 Giunta, Fabio 271
 Gogol', Nikolaj Vasil'evič 396
 Gommi Flammini, Nicola 63
 Goncourt, Edmond de 378
 Goncourt, Jules de 378
 Gonzaga, famiglia 138
 Gordon, Joseph 334, 335n
 Graham, Jorie 485 e n
 Gravina, Gian Vincenzo 348, 349 e n
 Gresti, Paolo 17n, 21n
 Gribaudo, Greta xv
 Grimani, Andrea 22n
 Greimas, Algirdas Julien 426n
 Grundtvig, Brigitte 232, 240 e n, 242, 420n, 424n
 Gualdo Rosa, Lucia 77n
 Gualdo, Luigi 107, 108n
 Gualteruzzi, Carlo 309
 Guarini, Battista 88 e n
 Guarino Veronese 77n, 83 e n, 106n
 Guasti, Cesare 27n
 Guerrieri, Ignazio 363n
 Guerrieri, Elisabetta 268n, 270n
 Guglielmi, Marina Nella 183n, 192n, 245, 246n, 247, 248n, 444n
 Guglielminetti, Marziano 319n
 Guglielmo di Rubruck 466 e n
 Guglielmo VII il Giovane d'Alvernia 6
 Guglielmo VIII il Vecchio d'Alvernia 6
 Gui d'Ussel 19
 Gui II d'Alvernia 6, 11
 Guicciardini, Francesco 32 e n, 34, 355
 Guida, Saverio 13n, 17n, 21n, 23n
 Guidi, Adele 164
 Guilhem de Saint Didier 18
 Guiraud lo Ros 13, 17 e n
 Härdle Wolfgang 51
 Harley, John Brian 247, 248 e n, 255, 256n
 Harvey, Lord William 347
 Henrard, Nadine 4
 Hofmannsthal, Hugo von 446
 Holmes, Urban T. 14
 Huggan, Graham 248 e n
 Hyde, Thomas Villiers, barone di (poi conte di Clarendon) 339n
 Iacoli, Giulio 121n, 122n, 134n, 183n, 212, 213n, 246, 247n, 248n, 444n
 Iacopo Malaspina, signore di Massa e Carrara 30
 Innocenzo VIII (Giovanni Battista Cybo), papa 94n
 Isella, Dante 404n
 Italia, Paola 51n
 Italiano, Federico 184n
 Jaccottet, Philippe 465, 467 e n, 498 e n
 Jakob, Michael 452 e n
 Jameson, Fredric 224 e n, 225-226, 229, 233
 Jansen, Monica 231n
 Jatosti, Maria 165, 169n
 Jeanroy, Alfred 17n.
 Jenkins-Gignoux, Odile 14n, 21n
 Jones Ben 53n
 Joyce, James 395n, 396
 Juhász, Ladislauz 85n
 Kafka, Franz 396
 Kant, Immanuel 431
 Kennedy, Helen 51n
 Klee, Paul 420 e n

«La sintassi del mondo». La mappa e il testo

- Labareyere, Françoise 10n
Lagomaggiore, Carlo 303n
Landi Patrizia 48n, 56n, 61, 64n
Landino, Cristoforo 302
Landolfi, Idolina 164n, 165n, 170n, 175n, 180n
Landolfi, Tommaso xiv, 163-181
Lanza, Antonio 267n, 269n, 270n, 271, 277n
Larbaud, Valéry 409n
Larghi, Gerardo 13n
Larigaldie Giulio 55n
Lawrence, David Herbert 396n
Lee, Charmain 8n, 9 e n, 23n
Leidi, Giulia xiv, 77n, 87n
Lejeune, Rita 9n
Lenzini, Luca 481n
Lenzoni de' Medici, Carlotta 62n
Leonardo da Vinci 296n
Leone, Gianni 3n
Leopardi, Giacomo 47-71, 116n, 134, 139, 351-374, 478 e n, 495 e n, 496, 498n
Leopardi, Monaldo 47-71
Leopardi, Paolina 55, 368
Leopardi, Pier Francesco 55
Leopardi, Vito 58n
Leopardi, famiglia XIV, 49
Lermontov, Michail Jur'evič 172
Leskov, Nikolaj Semënovič 172, 175
Levi, Carlo 137
Librandi, Fulvio 122n, 133 e n, 139 e n
Linari Franca 191n, 193n
Leonello d'Este, marchese di Ferrara 82 e n, 83 e n, 84 e n, 85, 92
Livi, François 295
Lodi, Filiberto 171
Longman, William 108 e n
Lopes, Valeria XVIIn
Lorenzetti Sara 60n, 61n
Lorenzo de' Medici 300n
Loria, Arturo 397
Lovari, Gianmarco XV
Lucano (Marco Anneo L.) 333
Lucca, Anziani di 27, 28 e n, 31, 32, 35 e n, 36n, 39-41, 43, 44
Lucini, Ferdinando Augusto 378-379
Lucini, Gian Pietro XV, 375-391
Lucrezia d'Este, signora di Massa e Carrara 30-32
Lucrezio (Tito L. Caro) 453n
Luigi XII d'Orléans, re di Francia 305n
Luigi XIV di Borbone, re di Francia 333n, 343
Lukács, György 223 e n, 224, 229, 244
Luperini, Romano 395n, 398n
Lupo, Giuseppe 144, 145n, 148n, 154 e n, 155 e n, 161n
Luti, Giorgio 399n, 402n, 405n, 409n
Luzi Alfredo 48n, 60n
Luzi, Mario 443n, 450 e n, 454-455, 459
Lyotard, Jean-François 231 e n
Maccari, Giovanni 171n
Magnanino, Geronimo 29
Magnarelli, Paola 60n
Magoni, Davide XIV
Magrelli, Valerio 462n, 474 e n
Magro, Fabio 352n-353n
Mahn, Carl A. F. 10n
Mais Stefano 198, 199n, 203, 204n,
Malagù, Ugo 86
Malaparte, Curzio (pseud. di Curt Erich Suckert) 395n, 462n
Malato, Enrico 319n
Malerba, Luigi 240, 462n
Malraux, André 395n-396n
Malvezzi, Piero 108n
Manacorda, Giuliano 396n-397n

- Manca, Dino 190n, 193n, 196
 Mandel'stam, Osip Ėmil'evič 467 e n, 485n
 Mangione, Daniela 335n
 Manni, Paola XII
 Manotta, Marco 123n
 Mansfield, Catherine 394, 396n
 Manuzio, Aldo 76, 77n
 Manzini, Gianna XV, 393-413, 462n
 Marchand, Henri 409n
 Marchesi, Andrea 78n
 Marchesini, Matteo 164n
 Marchi, Marco 399n
 Marci, Giuseppe 188, 189 e n, 190n, 192n, 196-197, 198 e n, 202
 Marcorelli, Antonio 62n
 Marengo, Leopoldo 100
 Margherita d'Albusson 18-19
 Maria di Ventadorn 18
 Marin, Louis 447n
 Marincola, Giampiero Giuseppe XV
 Marinetti, Filippo Tommaso 377n
 Marino, Giovan Battista 317-330
 Marozzi, Gioele XIV, 48n
 Marqueza 18
 Marrani, Giuseppe XVI
 Marsand, Antonio 362
 Martelli, Mario 294n, 296 e n
 Marti, Mario 49n
 Marziale (Marco Valerio M.) 94
 Mascaretti, Giovanni Bernardino 60n
 Masino, Paola 462n
 Massenzio (Marco Aurelio Valerio M.), imperatore 496n
 Mastronunzio, Marco 184n
 Matarrese, Tina 340n
 Matteo, religioso 31n
 Mattioli, Tiziana 320n
 Mauriello, Serena 209n
 Mauro, Giovanni 329n
 Mauro, Walter 129n
 Mazio Giacomo 59n
 Mazzagalli Isabella 58n
 Mazzuoli, Giovanni (detto lo Stradino) 302
 McKendrick, Jamie 485n
 McLaughlin, Martin 420n, 424n
 Medici, Geronimo de 31
 Meli, Patrizia 30n
 Meliga, Walter 9n, 19n, 23n
 Melosi, Laura 65n
 Meneghetti, Maria Luisa 21n
 Menetti, Elisabetta 213n
 Mengaldo, Pier Vincenzo X, 423n
 Merleau-Ponty, Maurice 187, 251
 Messori, Giorgio 210
 Mestica Giovanni 48n
 Miglio, Camilla 484n
 Miglio, Massimo 33n
 Milton, John 333
 Minello fiorentino 41n
 Molini, Domenico 318n
 Mondani, Paola XV, 270n, 275n
 Monina, Cecilia XIV, 208n
 Montaigne, Michel-Eyquem de 467
 Montale, Eugenio 393 e n, 394n, 396n, 399n, 459, 461
 Monti Sabia, Liliana 77
 Moore, Marianne 472
 Morace, Aldo Maria 128n-129n, 131n
 Moralis, Barbara 188
 Morando, Umberto 27n
 Morawski, Tommaso 184n
 Morelli, Iacopo 307, 308 e n, 309, 310 e n
 Moreno, Paola 26n
 Moretti Franco 50n, 196n, 224 e n, 229, 245n
 Moretti, Vincenzo 115 e n

«La sintassi del mondo». La mappa e il testo

- Morino, Angelo 331n
Moroncini, Francesco 58n, 65n, 352n,
354n, 368
Moroni, Ornella 56n
Mortara Garavelli, Bice 278n, 360n,
367n
Mosconi, Giacomo 62n
Motolese, Matteo 25n
Motta, Daria 367n
Mottola Molfino, Alessandra 78n
Mouzat, Jean 16n-17n
Muratori, Lodovico Antonio 348
Musil, Robert 450n, 454
Muzzarelli, Carlo Emanuele 59
Muzzioli, Francesco 236 e n
- Nacinovich, Annalisa 335n
Nappi, Letizia Anna 209n
Nardi, Luigi 58 e n
Nardi, Piero 99n-101n
Natale, Mauro 78n
Nativel, Colette 76n
Navone, Matteo 320n
Necchi, Rosa 110n
Nencioni, Giovanni 275n
Neumeister, Sebastian 353n, 367n
Newton, Sir Isaac 335 e n
Nicodemo fiorentino 41n
Nicolini, Fausto 318n, 326n
Nigra, Costantino Lorenzo Annibale
97 e n
Nobili, Annesio 60 e n
Nori, Paolo 218 e n, 219 e n, 220, 221n
Notarberardino, Valentina 143, 148 e
n, 153
- Ogliari, Elena 116n
Ojetti, Ugo 98n
Olivieri, Ornella 301 e n
- Onofri, Massimo 126, 130 e n, 131n,
137 e n
Orazio (Quinto O. Flacco) 75, 333n,
337, 338 e n
Orsucci, Baldassarre 31
Ossola, Carlo 295n
Ovidio (Publio O. Nasone) 80, 85, 333
e n
- Palermo, Massimo 276n,
Pallavicini, Stefano Benedetto 333n,
335, 338, 348 e n, 349 e n, 350n
Palmieri Pantaleo 57n, 58n, 63n
Palmiero, Oreste 107n
Pancieria, Lucia 322n, 323n
Pantani, Italo 76n-78n, 80n, 88n-92n
Panvini, Bruno 21n
Paolini, Giulio 423
Paolucci, Gianluca 184
Papotti, Davide 251, 252 e n, 253, 257 e
n, 258 e n, 262n, 444n
Parenti, Marco Antonio 56
Pascoli, Giovanni 376n
Pasolini, Pier Paolo 137 e n, 139n
Pasquini, Emilio 26n, 57n
Pasternak, Boris Leonidovič 486
Pastonchi, Francesco 98n
Pastore, Alessandro 110n
Pastres, Paolo 331n
Paterson, Linda 13n
Pavolini, Corrado 127
Pecorari, Filippo 352n-353n
Peire d'Alvernhe 14n, 23
Peire d'Ussel 19
Peire de Maensac 14, 15
Peirol 12
Pellegrini, Pietro 64 e n
Pellegrino dal Sillico 35, 41
Perdigon 13-14, 16, 20

- Peritore, Germana 110n
 Persio (Aulo P. Flacco) 332, 333n
 Perussia, Leon Augusto 376 e n
 Peruzzi, Emilio 352n, 367, 369
 Pessoa, Fernando 250n
 Peterle, Giada 184n, 188n
 Peterson, Lene 420n, 424n
 Petracchi, Giorgio 125 e n
 Petrarca, Francesco 59 e n, 80n, 317, 328, 334, 347, 359n, 365, 366 e n, 367
 Petrocchi, Alice XIV
 Petrocchi, Giorgio 118 e n
 Petronio (Gaio P. Arbitro) 333, 339n
 Petrucci, Armando 50n
 Petrucciani, Mario 154n
 Peverelli, Cesare 427
 Pico della Mirandola, Giovanni 89
 Piergili, Giuseppe 61n
 Piero della Francesca (Piero di Benedetto de' Franceschi) 485
 Piersanti, Umberto 453
 Pietro II, re d'Aragona 22
 Pisano, Laura 188, 189n, 196-198, 202
 Platone 452
 Plinio il Giovane (Gaio P. Cecilio Secondo) 338
 Poe, Elizabeth W. 23n
 Poggioli, Renato 173
 Pons de Capduelh 18
 Pope, Alexander 333-334, 335 e n, 337 e n, 338, 350 e n
 Porcelli, Bruno 129n
 Porta, Antonio 462n
 Portinari, Folco 389n
 Porzio, Domenico 174n
 Pozzi, Giovanni 324 e n, 326n
 Pratica, Otto di 27-28
 Procaccioli, Paolo 25n, 32n
 Properzio (Sesto Aurelio P.) 80, 85
 Proust, Marcel 191, 394, 396, 400, 454
 Puccini, Davide 296 e n, 300 e n
 Pulci, Bernardo 293-294, 300n
 Pulci, Luca XV, 294-302
 Pulci, Luigi 293n, 294, 295n, 300n-302n, 329n
 Punzi, Arianna 8n
 Puoti, Basilio 325n
 Puppo, Mario 340n
 Puškin, Aleksandr Sergeevič 172, 175
 Pusterla, Fabio 453
 Quadrio, Emilio 376n
 Quadrio, Francesco Saverio 349 e n
 Quintavalle, Arturo Carlo 209n
 Raboni, Giulia 26n, 29
 Racine, Jean 340-342
 Raffo Maggini, Olga 35n
 Raimbaut de Vaqueiras 13, 17, 21
 Raimon d'Agout di Saut 21
 Raimon Vidal de Besalú 14
 Rambelli, Gianfrancesco 57 e n
 Ranalli, Ferdinando 59
 Ranieri, Antonio 61, 368
 Ravegnani, Giuseppe 25n, 400n
 Raynouard, François J.M. 10n
 Rekut-Liberatore, Oleksandra 192n
 Resnati, Giovanni 64n
 Rettberg, Jill Walker 51n-52n
 Riccardo I, re d'Inghilterra 8 e n, 9 e n, 21, 23n
 Ricci, Amico 60, 61n
 Ricciarda Malaspina, marchesa di Massa e signora di Carrara 30 e n
 Ricci, Franco 420n, 423n-424n
 Rilke, Rainer Maria 395n-396n, 452n, 454-455, 456n
 Ripellino, Angelo Maria 172

«La sintassi del mondo». La mappa e il testo

- Riviello, Vito 462n
Rivière, Jean Claude 18n
Rizzoli, Angelo 171, 174n,
Robert, vescovo di Clermont 5n, 6 e n,
7n, 8, 10, 11n, 18
Rocci, Lorenzo 131
Rolli, Paolo 347
Romanelli, Martina XV, 335n, 339n,
348n, 461n
Romolo, Valerio 496 e n
Ronchi, Gabriella 27n
Roothaan, Jean-Philippe 59
Roques, Rémy 6n, 7 e n, 10 e n, 11 e n,
15 e n, 18n
Rosato, Morena XV, 352n-353n
Roscommon, Wentworth Dillon,
conte di 334, 337 e n, 338
Rossetto, Tania 184n, 188n, 226, 227n,
242
Rotondi Secchi Tarugi, Luisa 76n,
83n, 88n
Rousseau, Jean-Jacques 116n, 345-346,
347n
Rovani, Giuseppe 381n-382n, 385n,
388n, 390n
Ruchat, Anna 488n
Ruozzi, Gino 340 e n
Russo, Emilio 25n, 321n

Saba, Umberto (pseud. di Umberto
Poli) 472 e n
Sacchettini, Rodolfo 154n
Sacks, Harvey 208n
Saffo 473
Said, Edward 248 e n
Sail de Claustra 18
Salvadè, Anna Maria 110n, 331n
Salvadori, Gerardo 144, 145n, 154n, 160
e n
Salverda de Grave, Jean-Jacques 17n
Salvini, Anton Maria 268, 348
Salwa, Piotr 270n
Sancho 21
Sanguineti, Edoardo 462n
Sanseverino d'Aragona, Roberto 91n
Santucci, Santuccio 34-35, 37
Sapegno, Natalino 269n, 320n
Sardo, Rosaria 367n
Sarli, Giulia 215n
Sartini, Simone 28n
Satie, Erik 454
Savaric de Mauleon 21
Saverna, Ludovica 209n
Sbarbaro, Camillo 279
Sberlati, Francesco 319n
Scabia, Giuliano 214n
Scala, Bartolomeo 302
Scanu, Ada Myriam 77n
Scarpati, Anna Maria 143
Scholberg, Kenneth R. 14n
Schutz, Alexander Herman 14n-21n
Schwab, Pierre-Nicolas 51n
Schwarz-Lausten, Pia 213 e n
Sciascia, Leonardo 137
Sconocchia, Sergio 60n
Sebaste, Beppe 210
Segre, Cesare 25n, 27n
Seneca (Lucio Anneo S.) 341
Ser Tito 30, 31n
Sereni, Vittorio 166n, 459
Serra, Francesca 417n
Sève, Roger 5n
Sferrazza Papa, Ernesto Calogero
184n
Sforza, Giovanni 26 e n, 29, 31n, 35 e
n, 36n
Silio Italico (Tiberio Cazio Asconio
S.I.) 333

- Silvestri, Silvia 295n
 Sini, Stefania 121n
 Sinopoli, Franca 121n
 Sirri, Raffaele 353n, 367n
 Smith, Edmund 335n, 336, 337n
 Sontag, Susan 468 e n
 Sora, Kawai 467n
 Sorboli, Giovanni Maria 29
 Spaggiari, William 110n, 116n, 331n
 Spanò, Vincenzo xiv
 Spanu Satta Francesco 205n
 Spignoli, Teresa xii
 Spinazzola, Vittorio 381
 Spongano, Raffaele 49n
 Spunta, Marina 215n
 Stazio (Publio Papinio S.) 333
 Stella (famiglia) 63-64
 Stella, Antonio Fortunato 54, 56 e n,
 64-66, 71, 351 e n, 356-359, 363n, 365
 Stella, Luigi 65n, 359n
 Stella, Angelo 27 e n, 35
 Stevenson, Robert Louis 212, 462
 Stigliani, Tommaso xv, 317-330
 Stojmenova Weber, Roska 352n-353n,
 367
 Stradino (lo), vd. Mazzuoli, Giovanni
 Strand, Paul 208
 Straparola, Giovanni Francesco 279
 Stronski, Stanisław 16n
 Strozzi, Lorenzo 92n
 Strozzi, Tito Vespasiano xiv, 75-96
 Szyborska, Wisława ix, xiin, 459 e
 n, 465 e n, 482 e n

 Tacito (Publio Cornelio T.) 396, 470 e n
 Tally, Robert 183n
 Tambini, Anna 57n
 Tanda, Nicola 205n
 Tasso, Torquato 27 e n, 134, 319, 320n

 Tavera, Antoine 3n
 Teilhard de Chardin, Emanuel 6n
 Tellini, Gino 47n, 398
 Teofrasto 473
 Terzoli, Maria Antonietta 62n
 Testa, Enrico 275n
 Teti, Vito 122n, 137n, 139n
 Theiner, Agostino 59 e n
 Tibullo (Albio T.) 79n, 80, 82, 85, 92
 Timpanaro, Sebastiano 367n
 Tissoni Benvenuti, Antonia 77n, 94n
 Tjutčev, Fëdor Ivanovič 172
 Tolomeo 463
 Tomasi, Franco 252n
 Tomasin, Lorenzo 367n
 Tommasini-Maestri (famiglia) 63n
 Tommaso d'Aquino 163
 Torelli, Achille 101n
 Tornabuoni, Lucrezia 294
 Torre, Andrea 335n
 Tradori, Marco 199-201
 Tradori, Vittoriano 199-202
 Traverso, Leone 173
 Travi, Ernesto 27n
 Trevi, Emanuele 351n, 354n
 Trevisan, Nicolò (Trvisanus Nicolaus)
 305n
 Trevisan, Vitaliano 252-255, 258, 262
 Tribacco, Gaspare 86-88
 Trower, Henry 108 e n
 Turi, Nicola 154n, 186n, 192n
 Turri, Eugenio 135, 136n
 Tuscano, Francesca 123n
 Tuscano, Pasquale 122n 127n

 Uc Brunenc 14, 17, 21
 Uc de la Bacalaria 13, 16
 Uc de Saint Circ 13-14, 17, 21-22, 23n
 Ulery Jr., Robert W. 303n

«La sintassi del mondo». La mappa e il testo

- Ungaretti, Giuseppe 145
Unwin, Antony 51n
- Vallecchi, Enrico 165n, 170, 180
Valtorta, Roberta 208n
Varese, Carlo 195n, 320n, 407n
Varese, Claudio 183n, 195n
Varese, Ranieri 78n
Vega Carpio, Felix Lope de 328
Veglia, Federica 110n
Velati, Enzo 208n
Venturini, Giuseppe 86n, 88n
Veratti, Bartolomeo 56
Verdino, Stefano 450n
Verga, Giovanni 98n, 107, 108n, 378n, 395n
Vermiglioli, Giovanni Battista 59, 60n
Vernet, Claude Joseph 430n
Vetrugno, Roberto 27n
Viani, Prospero 64-65
Viazzi, Glauco 380n, 386n, 390n
Viel, Riccardo 8n
Vigorelli, Giancarlo 174
Villalta, Gian Mario 469n
Villani, Nicola 322n
Villoresi, Marco xii
Viola, Corrado 62n, 110n, 339n
Virgilio (Publio V. Marone) 79n, 333n, 335n
- Virgilio da Castagneto 34
Virilio, Paul 254n, 256
Visconte di Turenne (vescoms de Torenna) 21
Vitturi, Giovanni (Vituri Zuan) 305 e n
Volontè, Gian Maria 495n
Voltaire (François-Marie Arouet) 342-344, 346
- Warburton, William 337n
Waterhouse, Peter 484n
Weaver, William 423n
Webb, Daniel 334
Weidler, Johann Friedrich 59n
Wesselofsky, Aleksandr 267n, 268 e n
Westphal Bertrand 122n, 191n
Wickham, Chris 34n
Woolf, Virginia 395n, 396 e n, 400 e n, 468 e n
- Zanolin, Giacomo 116n
Zanzotto, Andrea 453, 469n, 472, 484
Zavattini, Cesare 207, 208, 212
Zeichen, Valentino 472 e n
Zeno, Apostolo 308-309, 348
Zola, Émile 378n
Zweig, Stefan 454

Studi e ricerche del Dipartimento di Lettere e Filosofia

Letteratura italiana e Romanistica

1. *L'illustre volgare. Riletture, riscritture e traduzioni dantesche nelle lingue romanze*, a cura di Michela Graziani, Michela Landi e Salomé Vuelta García, 2023.
2. «*La sintassi del mondo*». *La mappa e il testo*, a cura di Laura Bardelli, Elisa Caporiccio, Ugo Conti, Antonio D'Ambrosio, Carlo Facchin, Martina Romanelli, 2023.

«Sono stanco che *Il Sole* resti in cielo, non vedo l'ora che si sfasci la sintassi del *Mondo*, che si mescolino le carte del gioco, i fogli dell'in-folio, i frantumi di specchio del disastro».

Decostruire per ricomporre secondo un nuovo schema, mappare i confini testuali per valicarli e crearne di inediti; accogliendo l'invito di Calvino nel *Castello dei destini incrociati*, il volume indaga il rapporto tra la mappa e il testo. La sezione *Saggi* restituisce la polivalenza della nozione di mappa nella letteratura, interrogandola secondo diversi approcci metodologici, tra filologia, linguistica e critica; la sezione *Conversazioni* ospita il dialogo tra Carlo Facchin e il poeta Michele Bordoni e quello tra la poetessa Antonella Anedda e Cecilia Bello Minciocchi, con un saggio critico di quest'ultima.

Laura Bardelli si occupa di letteratura italiana del Novecento, con particolare interesse per le questioni di geografia letteraria, la medicina narrativa, l'eco-critica.

Elisa Caporiccio si occupa delle scritture in prosa del secondo Novecento, di critica e teoria letteraria, con particolare interesse per l'allegorismo narrativo.

Ugo Conti si occupa di metrica italiana e informatica umanistica, con un particolare interesse rivolto alla terza rima dantesca e alla poesia del Novecento.

Antonio D'Ambrosio si occupa di letteratura italiana del Novecento, con un particolare interesse rivolto alla filologia d'autore e alla variantistica, all'editoria, allo studio di carte d'archivio.

Carlo Facchin si occupa della letteratura medievale-rinascimentale, con attenzione alla storiografia rinascimentale. All'attivo ha alcuni studi sulla figura del Bembo.

Martina Romanelli si occupa di letteratura italiana sette-ottocentesca e teoria della traduzione; ha all'attivo edizioni e studi su Algarotti, Leopardi e autori della terza generazione (Bigongiari, Luzi, Dessì).

