

# *IL VELTRO*

RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA



**ESTENSIONE ON LINE – FASCICOLO 3/4 2024**

ITALIA NEL MONDO intende promuovere, in Italia e fuori, la consapevolezza della tradizione e del presente della società italiana; delle sue affermazioni ideali, creative, umanitarie; dei valori e dei problemi che ne hanno orientato il corso storico; delle relazioni con altri Paesi, culture, società.  
Intende particolarmente favorire la partecipazione italiana alla ricerca contemporanea di prospettive originali e di tematiche innovatrici.



Sul frontespizio:

Piccolo levriero dalla stampa di  
S. Gioacchino di Wolfgang Huber  
(1480-1549)

IL VELTRO  
RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA  
Organo di ITALIA NEL MONDO  
Rivista fondata nel 1957  
da Aldo Ferrabino e Vincenzo Cappelletti.

COMITATO SCIENTIFICO:

Mario Boffo; Vinicio Busacchi; Americo Cicchetti;  
Guido Cimino; Renato Cristin;  
Lorenzo Franchini; Paolo Garbini;  
Francesco Guida; Danijela Janjić;  
Cristiana Lardo; Giuseppe Manica; Ida Nicotra;  
Bernardo Piciché; Giovanni Pocaterra;  
Paolo Puppa; Roberto Rossi; Fabio Sattin;  
Paolo Tondi

REDAZIONE:

Giovanni Barracco, Capo redattore  
letteratura e filosofia;  
Camilla Tondi, Capo redattore  
arte, scienze mediche e biologiche;  
Veronica Tondi, Capo redattore  
diritto ed economia.  
Coordinamento redazionale: Camilla Tondi

CLAUDIA CAPPELLETTI

Direttore

VIRGINIA CAPPELLETTI

Direttore responsabile

Simone Bocchetta, Responsabile editoriale

DIREZIONE, REDAZIONE,  
AMMINISTRAZIONE

Via Giuseppe Gioachino Belli, 86  
00193 Roma  
info@ilveltrorivista.it  
ilveltrorivista.eu

Tutti i contributi pubblicati che afferiscono  
alle discipline per le quali la rivista *Il Veltro* è  
classificata nelle fasce ANVUR vengono  
sottoposti a un procedimento di revisione  
tra pari a doppio cieco (*double blind*).

Abbonamento ordinario:

Italia € 90,00,  
Europa € 120,00,  
Altri Paesi € 160,00,  
Sostenitore € 200,00.  
Conto corrente postale 834010.

© 2024

Edizioni Studium

Per informazioni sugli abbonamenti:  
abbonamenti@edizionistudium.it

ISSN 0042-3254

ISBN 9788838254079

Autorizzazione del Tribunale di Roma  
N. 5643 in data 12-2-1957

Stampa: Marchesi Grafiche Editoriali  
Via dell'Artigianato, 19  
00065 Fiano Romano (Roma)

Trimestrale - Poste Italiane S.p.A.  
Spedizione in abb. post. D.L. 353/2003  
(conv. in L. 27/02/2004 n. 46)  
art. 1 comma 1 CN/FC

## SOMMARIO

VINICIO BUSACCHI, GIUSEPPE MARTINI	Introduzione	5
FABRIZIO PALOMBI	Le pietre parlano: gnoseologia delle metafore archeologiche freudiane	41
ALESSANDRO PAGNINI	Grünbaum, la psicoanalisi, il placebo: quarant'anni dopo	65
MICHELA BELLA, MATTEO SANTARELLI	Per una scienza ermeneutica dell'inconscio. Il dibattito sulla psicoanalisi freudiana tra Paul Ricœur e Richard Rorty	81
VINCENZO CAPPELLETTI	Freud. Struttura della metapsicologia con l'Introduzione di Vinicio Busacchi L'atto espressivo Il postulato metapsicologico	99 101 103 135
GIOVANNI RAIMO	Metapsicologia e metafisica. Una riflessione sulla natura degli enunciati metapsicologici	141
GIORGIO MATTANA	Un nuovo sguardo alla <i>vexata quaestio</i> dello statuto epistemologico della psicoanalisi	171
PAOLO MIGONE	Psicoanalisi e prove di efficacia	187
CONO ALDO BARNÀ	Assetto e metodo in psicoanalisi	209



## LETTERATURA

## LA POIESIS DEL RICORDO: FANCIULLEZZA E LUOGHI DELLA MEMORIA NELLA POESIA DI WILLIAM WORDSWORTH E GIOVANNI PASCOLI

*L'articolo analizza la poiesis del ricordo, ossia la capacità del ricordo di produrre poesia, attraverso una comparazione della poetica del Wordsworth con quella pascoliana. Partendo dalla ballata wordsworthiana We are Seven (e confrontandola brevemente con Siamo sette, la traduzione e riduzione addomesticante in lingua italiana del Pascoli per l'antologia Fior da fiore) e ampliando lo spettro dell'analisi ad altre poesie wordsworthiane nonché ad alcune pascoliane, liriche quest'ultime in cui il ricordo dei luoghi dell'infanzia e delle persone care defunte costituisce un vero e proprio leitmotiv (si pensi ad alcune liriche di Myrica e al ciclo di poesie Il ritorno a San Mauro nei Canti di Castelvecchio, e, in particolare, al componimento poetico Casa mia), si noterà con Harold Bloom come la memoria sia, in senso freudiano, per Wordsworth una difesa psicologica contro la morte, un'osservazione questa che si può estendere anche alla poesia pascoliana.*

Parole chiave: *Wordsworth, Pascoli, memoria, fanciullezza, luoghi, poetica*

*The article analyses the poiesis of remembrance, or rather the ability of memory to produce poetry, through a comparison between Wordsworth's and Pascoli's poetics. Starting from Wordsworth's ballad We are Seven (and comparing it with Siamo sette, the translation and reduction written by Pascoli for the anthology Fior da fiore) and broadening the spectrum of analysis to other Wordsworthian poems, as well as to some of those written by Pascoli in which the remembrance of the places of childhood and of deceased loved ones constitutes a true leitmotif (for example some lyrics of Myrica or the cycle of poems Ritorno a San Mauro in Canti di Castelvecchio, and, in particular, the poetical composition Casa mia), it will be noticed, as stated by Harold Bloom, how memory is, in Freudian terms, for Wordsworth a psychological defense against death, an observation that can also be extended to Pascoli's poetry.*

Keywords: *Wordsworth, Pascoli, memory, childhood, places, poetics*

Nella *Preface alle Lyrical Ballads* (edizione 1802) William Wordsworth, uno dei maggiori poeti inglesi della prima generazione romantica (che insieme a Samuel Coleridge e Robert Southey formò il gruppo di poeti laghisti, cosiddetto dalla regione del Cumberland ove i primi due soggiornarono insieme alla sorella di Wordsworth, Dorothy), afferma la poesia essere «the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquillity»<sup>2</sup>. La poesia nascerebbe, dunque, dall'effluvio spontaneo di sentimenti forti, o, come nota opportunamente Mario Praz, «l'emozione passata» viene «contemplata finché a grado a grado la tranquillità si risolve in una nuova emozione che è un riflesso purificato e benigno dell'emozione originaria: a questo punto nasce la poesia»<sup>3</sup>. Anche Giovanni Pascoli, poeta italiano vissuto e operante in quel periodo dominato da quella che è stata definita da Gino Tellini «la cultura della crisi»<sup>4</sup>, e corrispondente con il diffondersi di quella poetica decadente e simbolista che dalla Francia si veniva diffondendo in tutta Europa, Italia compresa,

in una lirica inserita nella raccolta *Myricae*, intitolata *Speranze e memorie*, definisce le memorie «ombre di sogni/ per il cielo!»<sup>5</sup>, partendo da una concezione della memoria poetica analoga all'arte macchiaiola (Treves). Oggetto di questa lirica è, in effetti, un fenomeno ottico: se si fissano immagini molto luminose (come le vele bianche delle paranzelle evocate nella prima strofa), esse rimangono impresse sulla retina per alcuni istanti anche dopo aver distolto lo sguardo, apparendo però nere e sfocate. Volgendo lo sguardo verso il cielo, il poeta rivede le «paranzelle sotto un velo,/nere nere»<sup>6</sup>, come le speranze che da «ale di sogni/ per il mare!»<sup>7</sup> diventano, dopo la disillusione, memorie, ossia *ombre di sogni*. È a Gaetano Trombatore che va il merito di aver messo in evidenza il legame tra memoria poetica e simbolo nell'ambito della poetica pascoliana, sottolineando come:

«la memoria poetica si basa innanzi tutto su un fatto della nostra vita psichica, è cioè sulla possibilità che il nostro passato, quello di cui avevamo già perduto ogni traccia, torni a vivere in noi, e noi in esso, mediante una analogia di sensazioni»<sup>8</sup>.

Inutile sottolineare come la riemersione del passato, attraverso l'analogia delle sensazioni (che possono essere di natura visiva, uditiva, tattile...), sia debitrice di una poetica simbolista che dalle corrispondenze baudelairiane arriva alle analogie della poesia pura del Mallarmé, nonostante la critica in passato abbia più volte recluso il Pascoli nell'agone di quei poeti provincialmente ripiegati nell'esaltazione di una tradizione tutta italiana e classicista (sulla scorta del maestro Carducci). Linea poetica, quest'ultima, che indubbiamente influenzò la formazione del Nostro a partire dal periodo urbinato, trascorso presso il collegio degli Scolopi, passando per lo Studium bolognese, ove per altro si laureò in greco, per continuare poi a esercitare la sua influenza anche negli anni di insegnamento presso i licei e in quelli successivi presso le università di Bologna, Messina e Pisa, ove tenne corsi d'insegnamento proprio nelle discipline classiche. Ma la critica più avvertita non ha tardato ad indicare i motivi e le fonti tipicamente romantici ed europei della poetica pascoliana. Giuseppe Nava, nella sua introduzione alle *Myricae*<sup>9</sup>, ha posto l'accento sull'influenza sin dalle prove giovanili del poeta tedesco Heinrich Heine (nella raccolta antologica *Fior da fiore* definito “poeta grande” dal Pascoli), e dei francesi Victor Hugo e Theophile Gautier: il primo per il colloquio con i morti, il secondo particolarmente per l'uso simbolico dell'analogia e della sinestesia. I poeti simbolisti, come evidenzia Mario Pazzaglia<sup>10</sup>, furono conosciuti attraverso gli studi del Gargano pubblicati sulla rivista fiorentina *Marzocco*, con cui Pascoli collaborò, così come i poeti romantici inglesi furono a lui noti tramite le traduzioni in lingua italiana, effettuate dallo stesso Giuseppe Saverio Gargano e da Giuseppe Chiarini. Tra questi poeti romantici di lingua inglese, figurano in particolare Percy Bysshe Shelley la cui opera ebbe gran fortuna in Italia soprattutto a partire dal tardo Ottocento (e, in effetti, fu particolarmente amato da Gabriele D'Annunzio e da questi evocato nella lirica alcyoniana *Anniversario orfico*), Alfred Tennyson citato da Pascoli nella *Prefazione ai Poemi Conviviali* (d'altronde la traduzione pascoliana del poemetto *Ulysses* era prova evidente dell'influsso tennysoniano, pur nelle opportune divergenze, sui versi pascoliani dell'*Ultimo viaggio* in cui viene rievocata la figura mitica dell'eroe itacense che, dopo il νόστος, cercherà di dare un senso alla sua esistenza ripercorrendo le tappe del suo precedente viaggio, in un itinerario sotto il segno della disillusione e della dissolvenza) e infine William Wordsworth<sup>11</sup>, di cui Pascoli ebbe modo di tradurre (riducendola) la lirica *We are Seven* (tratta dalle *Lyrical Ballads*) per l'antologia scolastica *Fior da fiore* (Palermo, Sandron, 1901 prima ed. – 1902 ed. ampliata e accresciuta), traduzione successivamente inclusa nel volume *Traduzioni e riduzioni*, uscito nel 1913 a cura della sorella Maria Pascoli. Il componimento fu probabilmente conosciuto da Pascoli attraverso la sua inclusione nel volume *Traduzioni di poesie inglesi* del Chiarini che peraltro raccoglieva altre quattro traduzioni dal Wordsworth: *Lucia Gray*, *Al cuculo*, *Gli asfodeli* e *La mietitrice solitaria*. Sebbene anche queste liriche

svolgersero tematiche affini a quelle pascoliane, non stupisce, sottolinea Laura Crippa, la predilezione del Pascoli per la *folk ballad* tradotta con il titolo di *Siamo sette*. Vi si può rinvenire «la poetica del fanciullino» che:

«si dispiega perfettamente nella vicenda della piccola protagonista, che parla con i morti una lingua sconosciuta e abita la doppia dimensione della casa di famiglia e del Camposanto»<sup>12</sup>.

Parte della raccolta *Lyrical Ballads* pubblicata per la prima volta nel 1798, *We are Seven* fu scritta ad Alfoxden nella primavera dello stesso anno (1798). La fanciulla fu incontrata dal poeta nell'area del castello di Goodrich alcuni anni prima della composizione, nel 1793. Avendo lasciato l'isola di Wight e attraversato Salisbury Plain, Wordsworth procedette per Bristol up the Wye e proseguì nel nord del Galles, dove passò l'estate presso la casa del padre dell'amico Robert Jones. Nella primavera del 1798 Wordsworth, la sorella Dorothy e il poeta Samuel Taylor Coleridge partendo da Alfoxden cercarono di affrontare le spese di viaggio inviando un *poem* al «New Monthly Magazine»: fu dunque, nel corso del viaggio, pianificata la ballata dell'*Ancient Mariner* basata sul sogno dell'amico di Coleridge, Mr. Cruikshank. La maggior parte del poema fu dovuta alla fantasia del Coleridge, ma il Wordsworth suggerì alcuni dettagli importanti. Ritornato ad Alfoxden, William scrisse *The idiot boy*, *We are Seven*, *The Thorn*. *We are Seven* fu composto durante una passeggiata nel boschetto di Alfoxden, partendo dall'ultimo verso<sup>13</sup>. Il componimento mette in scena il dialogo tra uno *speaker* (il poeta stesso) e una bambina di otto anni dall'aspetto «rustico e boschivo»<sup>14</sup>, la quale interrogata sul numero di fratelli e sorelle presenti nella sua famiglia, risponde ostinatamente *seven*, pur ammettendo che due di loro riposano in un cimitero vicino alla casa ove la fanciulla vive con la madre:

«Two of us in the church-yard lie, My  
sister and my brother,  
And in the church-yard cottage, I  
Dwell near them with my mother»  
(vv. 21-24)<sup>15</sup>

Avendo, in precedenza, la fanciulla affermato che due dei suoi fratelli sono a Conwey, altri due sono marinai, mentre un fratello e una sorella riposano al camposanto «beneath the church-yard tree»<sup>16</sup>, è evidente al poeta – *speaker* che i fratelli ancora in vita sono complessivamente cinque. Pertanto il messaggio didascalico riguarda una teoria ricorrente nell'ambito della poetica wordsworthiana, ossia l'ingenuità data dall'assenza della nozione della morte nei bambini. Afferma gnomicamente Wordsworth nella prima strofa:

«A simple child, dear brother Jim,  
That lightly draws its breath,  
And feels its life in every limb,  
What should it know of death?»  
(vv. 1-4)<sup>17</sup>

È stato notato come la commiserazione da parte di Wordsworth della fanciulla che, a causa della sua tenera età, non comprende il mistero della morte dovette sembrare un giudizio indelicato al Pascoli, il quale, osserva Laura Crippa, «nella seconda antologia sia era prefissato, al contrario, di mostrare la superiorità del fanciullo rispetto all'adulto, in virtù di una più profonda comprensione della realtà»<sup>18</sup>. Di qui la scelta di omettere nella sua traduzione la prima strofa, che comparirà solo



in nota, nella versione italiana curata da Isabella M. Anderton, come si evince anche dalla lettera del Pascoli alla Anderton del 16 agosto 1900:

«Ho ritradotto in versi il *Siamo sette*, tralasciandone la prima strofa, che mi pare, non so come, insulsa, e avendo così l'agio di nominar lei nella nota relativa»<sup>19</sup>.

In realtà la strofa wordsworthiana, potrebbe essere letta diversamente. L'atteggiamento ironico dello speaker negli ultimi tre versi del poemetto, dopo aver tentato, invano, di riportare il discorso su un piano prettamente razionale:

«But they are dead; those two are dead!  
Their spirits are in heaven!

'Twas throwing words away; for still  
The little Maid would have her will,  
And said, "Nay, we are seven!"» (vv. 65-68)<sup>20</sup>

potrebbe rivelare la maggiore incomprendimento del concetto di morte da parte dello speaker stesso, come acutamente è stato osservato da Knoepflmacher<sup>21</sup>. Allo stesso modo in cui Wordsworth ammette nelle sue *Fenwick Notes* (note dettate nel 1843 all'amica Isabella Fenwick) quanto fosse per lui difficile, nel periodo dell'infanzia, ammettere la nozione della morte come uno stato applicabile al suo stesso essere, ugualmente la fanciulla di *We are Seven* ha difficoltà ad applicare tale stato ai membri della sua famiglia. Per questo, come nota acutamente Daniel Robinson, il componimento rappresenterebbe, da questo punto di vista, la preoccupazione del poeta di fronte al tentativo della ragione adulta e dell'empirismo illuminista di porre dei limiti stringenti all'immaginazione, spingendo l'umanità verso un ottundente materialismo<sup>22</sup>. La figura della fanciulla fu inoltre apprezzata dallo scrittore vittoriano Charles Dickens, che descrisse *We are Seven* come il suo favorito tra i poemetti wordsworthiani:

«He praised its representation of a child's uncorrupted imagination and spirituality, perhaps recognizing the bond between poet's and the child's views, their shared animism»<sup>23</sup>.

Non sorprende che uno dei maestri dello *humour* vittoriano abbia potuto empatizzare con la vicenda descritta da Wordsworth attraverso i due personaggi dello *speaker* e della *cottage girl*: come evidenzia il Robinson *We are Seven*, *Simon Lee*, *Goody Blake* e soprattutto il lungo poemetto *The Idiot Boy* (il cui protagonista Johnny, non essendo mai stato fuori di notte, è colpito profondamente dal "sole" che splende così freddamente, non riconoscendo la luna e la sua luce riflessa) hanno dei tratti comici, pur nella serietà di fondo delle rispettive tematiche, perché, dopotutto, è proprio l'irrazionalità di questi personaggi a costituire la loro «saving grace»<sup>24</sup>.

Nel Manifesto delle *Lyrical Ballads* Wordsworth aveva reso palese come il poeta deve scegliere per oggetto della sua narrazione in versi «incidents and situations from common life»<sup>25</sup> e deve descrivere questi eventi con un linguaggio realmente utilizzato dalle persone comuni, avendo cura di stendervi, come evidenzia Franco Buffoni, «una patina di immaginazione, perché le cose di tutti i giorni appaiano in forma "inconsueta"»<sup>26</sup>. Sarà proprio il collega Coleridge, nell'espone il piano di composizione delle *Lyrical Ballads*, a ribadire in *Biographia Literaria* (1817) l'intenzione di

Wordsworth di occuparsi di soggetti (personaggi ed eventi) tratti dalla «ordinary life»:

«In this idea originated the plan of the *Lyrical Ballads*; in which it was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic; yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith. Mr. Wordsworth, on the other hand, was to propose to himself as his object, to give the charm of novelty to things of every day, and to excite a feeling analogous to the supernatural, by awakening the mind's attention from the lethargy of custom, and directing it to the loveliness and the wonders of the world before us [...].»<sup>27</sup>

La vita umile e contadina «low and rustic life»<sup>28</sup> nelle parole di Wordsworth va dunque privilegiata nei temi poetici perché è proprio in quella particolare condizione che gli «elementary feelings»<sup>29</sup> coesistono con una maggiore semplicità ed è in quell'*état de nature* (per usare un'espressione rousseauiana) che le passioni umane vengono incorporate nelle forme belle e permanenti della natura. Non stupisce allora l'attenzione per figure come la giovane mietitrice di *The Solitary Reaper*, la cui melodia seducente il poeta serbò nel suo cuore «long after it was heard no more»<sup>30</sup>, umile contadina come la fanciulla del poemetto *We are Seven*. Quest'ultima diviene il soggetto ideale per il Wordsworth «“teorico” della pedagogia poetica romantica»<sup>31</sup> per il suo atteggiamento irrazionale incline a quell'*état de nature* descritta da Jean Jacques Rousseau nel suo romanzo pedagogico *l'Émile* (1762) nel cui libro primo viene enfatizzato il concetto di educazione naturale, condotta a contatto con la natura, ove l'ambiente rinvigorisce l'anima e il corpo, lontano dall'azione corruttrice della società civile. Come osserva Attilio Brilli, sono questi i personaggi che alimentano «i momenti pietistici, gli stupori disarmanti di quel Wordsworth “minore” prediletto, non a caso, da Pascoli»<sup>32</sup>, essendo così intimisticamente fusi con l'ambiente naturale circostante in una visione panteistica tipica del Wordsworth laghista, in cui il desiderio di «confondersi» e quasi «annullarsi nel paesaggio» si proietta «nei personaggi più umili, per diretta ammissione poetica nel *Preludes*»<sup>33</sup>. D'altronde basta leggere i primi versi di *The Thorn (Il rovo)* per percepire il confondersi dell'elemento naturale con un'immagine antropomorfizzata di esso:

«There is a thorn; it looks so old,  
'n truth you'd find it hard to say,  
How it could ever have been young,  
It looks so old and grey.  
Not higher than a two-years' child,  
It stands erect this aged thorn [...].»<sup>34</sup>  
(vv. 1-6)

Una poesia in cui si alternano l'immagine del bimbo e del vecchio, dualità dell'esistenza al centro della riflessione pedagogica del Wordsworth per cui il rapporto dell'uomo con la natura muta con il progredire degli anni, così panteisticamente vicina alla presenza divina nell'universo durante la fanciullezza, così incapace di riconoscere lo splendore del mondo naturale nell'età adulta, un'età in cui l'uomo può solo vedere «the light of common day»:

«From God, who is our home:  
 Heaven lies about us in our infancy!  
 Shades of the prison-house begin to close  
 Upon the growing Boy,  
 But He beholds the light, and whence it  
 flows,  
 He sees it in his joy;  
 The Youth, who daily farther from the east  
 Must travel, still is Nature's Priest,  
 And by the vision splendid  
 Is on his way attended;  
 At length the Man perceives it die away,  
 And fade into the light of common day»<sup>35</sup>  
 (vv. 65-76)

In questi versi di *Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*, il giovane viene paragonato ad un sacerdote della natura, la cui visione stupefacente affievolisce a poco a poco lungo il cammino della vita. Essi ci danno la misura dell'importanza che la risonanza emotiva riveste nel rapporto uomo-natura per Wordsworth: in *Lines Written a Few Miles Above Tintern Abbey*, alla descrizione minuziosa dell'abbazia di origine cistercense situata nella valle del fiume Wye in Galles, il poeta sembra preferire la rievocazione del paesaggio circostante attraverso ricordi deboli e sbiaditi «recognitions dim and faint»<sup>36</sup> (v. 60). Eppure il dipinto della mente «the picture of the mind»<sup>37</sup> (v. 62) torna a rivivere attraverso la memoria capace di ricollegare il passato al presente e di nutrire la speranza per il futuro. Ed è proprio la memoria che permette alla fanciulla di *We are Seven* di mantenere un dialogo con gli spiriti dei suoi *siblings*, un ricordo misto a vivida immaginazione capace di rendere visibile anche l'invisibile:

«My stockings there I often knit, My  
 kerchief there I hem;  
 And there upon the ground I sit –  
 I sit and sing to them.

And often after sunset, Sir,  
 When it is light and fair,  
 I take my little porringer,  
 And eat my supper there» (vv. 41-48)<sup>38</sup>

«Là vado a fare la calza, e spesso  
 vado a far l'orlo delle pezzuole: mi  
 siedo in terra, sotto il cipresso, con  
 loro, e loro conto le fole.

E spesso, quando la sera è bella, e  
 quando è l'aria dolce e serena, io  
 là mi porto la mia scodella,  
 e là con loro fo la mia cena»<sup>39</sup>.

Considerando l'uso di toscanismi e la traduzione del «church-yard tree» con l'italianizzante «cipresso» (pianta tipica dei cimiteri italiani e resistente ai climi caldi dell'Europa mediterranea quando invece il tipico *church-yard tree* inglese dovrebbe essere considerato il *yew tree*, il tasso, simbolo di eternità, e quindi di resurrezione in ambito cristiano, nonché pianta sacra sin dall'epoca celtica, la quale indicherebbe anche il potere di rigenerarsi della natura, un'idea non aliena rispetto alle posizioni filosofiche del Wordsworth) la versione italiana pascoliana ha un sapore acclimatante – quasi addomesticante – da poter ben figurare in una raccolta di poesie del Pascoli stesso. Il Pascoli tende a reinterpretare la *folk ballad* anche dal punto di vista metrico: se Wordsworth utilizza novenari e settenari in rima alternata (con l'eccezione dell'ultima strofa formata da cinque versi con schema rimico ABC – CB), il Pascoli adottò il decasillabo arcaico (un verso raro nella tradizione lirica italiana e frequente in quella classica), riducendo il numero di strofe da diciassette a quattordici. Inoltre, come giustamente nota Laura Crippa, differenti sono le modalità di traduzione di Giuseppe Chiarini e di Giovanni Pascoli: la versione del primo si configura come «un prodotto pienamente ottocentesco di gusto classicheggiante»<sup>40</sup>, con un lessico selezionato e costrutti sintattici arditi, come si può evincere dal verso «io veder mi credetti il paradiso»<sup>41</sup> poco aderente rispetto all'originale inglese «her beauty made me glad»<sup>42</sup> più, dunque, vicino ad uno stile formale che colloquiale (la lingua realmente utilizzata dagli uomini raccomandata dal Wordsworth nella sua prefazione alle *Lyrical Ballads*); al contrario, la lingua della traduzione pascoliana è più aderente ai principi stilistici del poeta inglese, riuscendo così a mantenere «la marca dell'oralità»<sup>43</sup>. È stato notato dalla critica come il poeta romagnolo introduca nella descrizione della fanciulla l'espressione «grandi pupille fisse»<sup>44</sup>, un'espressione che Gianfranca Lavezzi ricollega a quella presente nella lirica de *La Cavalla Storna*<sup>45</sup>, in cui Pascoli tornando ai luoghi della memoria dell'epos romagnolo descrive lo sguardo dell'animale che ha trattenuto nei suoi occhi la verità sull'omicidio del padre Ruggero. Anche in *We are Seven* la memoria gioca un ruolo cruciale: la fanciulla rievoca, infatti, i patimenti della piccola Jane prima di morire, i giochi attorno alla tomba della sorella con il fratello John, la dipartita anche di quest'ultimo verso l'aldilà in coincidenza con l'arrivo della stagione invernale. Per usare la similitudine della poesia *Speranze e memorie*, sembra che l'impressione visiva di quelle esperienze infantili sia stata serbata dalle «pupille fisse» della fanciulla così da trasformarsi in memoria, che è poi quella facoltà della mente umana che consente al passato di rivivere nel presente. La memoria sembra essere, dunque, un comune denominatore tanto della poetica wordsworthiana quanto di quella pascoliana, d'altronde molte delle liriche di entrambi i poeti nascono dal ricordo di persone care o della reazione emotiva nei confronti della natura attraverso quell'«inward eye»<sup>46</sup> (Wordsworth, *Daffodils*, 1804) che è lo sguardo interiore del poeta. Inoltre, è attraverso la memoria che il poeta può tornare alle immagini dell'infanzia, un'età in cui l'uomo si avvicinerrebbe allo stato di natura, ma anche all'immaginazione e alla sensibilità tipiche dei poeti stessi. Si leggano in proposito queste frasi illuminanti del Pascoli tratte dal famoso saggio di poetica *Il fanciullino* (1897)<sup>47</sup>:

«Egli è quello che piange e che ride senza perché, di cose che sfuggono ai nostri sensi e alla nostra ragione. Egli è quello che nella morte degli esseri amati esce a dire quel particolare puerile che ci fa sciogliere in lacrime, e ci salva [...] Egli rende tollerabile la felicità e la sventura, temperandole d'amaro e di dolce, e facendone due cose ugualmente soavi al ricordo»<sup>48</sup>.

E ancora sul rapporto tra fanciullino e poesia:

«La poesia, in quanto è poesia, la poesia senza aggettivo, ha una suprema

utilità morale e sociale. E tu non hai mica ragionato, per rivelare a me il tuo fine. Tu hai detto quel che vedi e senti. E dicendo questo, hai forse espresso quale è il fine proprio della poesia [...] Poesia è trovare nelle cose, come ho da dire? il loro sorriso e la loro lacrima [...]»<sup>49</sup>

Da questi brevi passaggi del saggio emergono alcuni caratteri essenziali della poetica pascoliana, che potrebbero adattarsi anche alla poetica già espressa agli inizi del secolo da Wordsworth: la capacità del fanciullo di andare oltre la visione comune e la logica razionale, il rapporto ingenuo ma profondo con la morte, la soavità del ricordo (in cui possiamo rinvenire un'influenza, pur nelle rispettive differenze, della leopardiana poetica delle rimembranze), la poesia come capacità di trovare, nel senso proprio della lirica provenzale del *trobar*, nelle cose la risonanza emotiva che stimola le corde del pianto e del riso. Ma tornando al tema del ricordo in poesia è proprio il recanatese ad affermare il 14 dicembre 1828, nelle pagine dello *Zibaldone* che «un oggetto qualunque, per esempio un luogo, un sito, una campagna, per bella che sia, se non desta alcuna rimembranza, non è poetica punto vederla. La medesima, ed anche un sito, un oggetto qualunque, affatto impoetico in sé, sarà poetichissimo a rimembrarlo»<sup>50</sup>. Il ricordo come base della poeticità degli oggetti: indeterminati in Leopardi, più determinati, sotto l'egida della sua formazione positivista, in Pascoli. Sarà il simbolo, in quest'ultimo, a smorzare il carattere di realismo dell'impressionismo dei suoi bozzetti poetici: gli oggetti nel momento in cui vengono osservati al di là della loro funzione comune, con lo sguardo indagatore di chi va alla ricerca del mistero oltre l'apparenza fenomenica del reale, acquistano valore in virtù della loro simbolicità, in quanto rimandano a sensi ulteriori. Una poetica dell'oggetto, quella pascoliana, non lontana da quella che in tempi più recenti sono state le posizioni critiche assunte da Bill Brown circa la definizione di una *thing theory* in cui *thing* è ciò che eccede la mera materialità dell'oggetto, la sua mera funzionalità, come ad esempio la sua presenza sensuale o metafisica<sup>51</sup>. Se la rimembranza è una delle modalità in cui viene attivata la poeticità degli eventi e degli oggetti, ne deriva, da questo assunto, la *poiesis* del ricordo, ossia la sua capacità di creare poesia (una delle prime attestazioni del termine *poiesis* è quella che appare in Erodoto col senso proprio di “creazione poetica”, e in accezione simile è rinvenibile anche nel *Sympòsion* (*Simposio*) di Platone)<sup>52</sup>. Certo la memoria pascoliana, in particolare, è associativa e traumatica, in essa riemergono gli eventi rimossi dell'io profondo. Ci ricorda il Nava come il poeta romagnolo si orienti nelle sue raccolte principali di liriche, *Myricae* e i *Canti di Castelvecchio*, «verso la rappresentazione di zone del subconscio, verso la produzione di simboli come figure di desideri e conflitti inconsci»<sup>53</sup>. Basti pensare all'esperienza onirica descritta tra il sonno e la veglia ne *Il sonnellino* (poesia composta nel 1902) in cui il canto degli uccelli viene accolto e trasvalutato nel profondo della coscienza del soggetto sognante (e si ricordi che l'*Interpretazione dei sogni* di Sigmund Freud era già stata pubblicata nel 1899): «cantavano come non sanno/cantare che i sogni nel cuore,/che cantano forte e non fanno/rumore»<sup>54</sup>, versi in cui riecheggiano le immagini poetiche di *The Sensitive Plant* di Shelley e di *Ode on a Grecian Urn* del Keats. Più in generale va ricordato come la memoria in Pascoli giochi un ruolo cruciale nelle liriche in cui vengono rievocati i luoghi dell'infanzia e i cari defunti. Ne *Il giorno dei morti* (1890 – 1893), poesia inaugurale della raccolta *Myricae*, il poeta mette in scena un colloquio con i propri morti (ad esempio, la sorella Margherita che si rivolge ai fratelli o il padre Ruggero rivolto ai figli, i quali rievocano i momenti trascorsi insieme ai membri della famiglia ancora vivi) il cui motivo principale è quello della tomba illacrimata in quanto i sepolcri dei familiari del poeta non sono pianti dai superstiti della famiglia Pascoli, che oramai vivono lontano dalla terra natia. Come in *We are Seven*, troviamo anche qui la presenza del tema cimiteriale e la similitudine casa – camposanto:

«Io vedo (come è questo giorno, oscuro!), vedo

nel cuore, vedo un camposanto  
con un fosco cipresso alto sul muro.

E quel cipresso fumido si scaglia allo  
scirocco: a ora a ora in pianto  
sciogliesi l'infinita nuvolaglia.

O casa di mia gente, unica e mesta, o  
casa di mio padre, unica e muta,  
dove l'inonda e muove la tempesta;

o camposanto che sì crudi inverni  
hai per mia madre gracile e sparuta,  
oggi ti vedo tutto sempiterni

e crisantemi [...]» (vv. 1-10)<sup>55</sup>

Se si confrontano questi versi pascoliani con quelli già ricordati nella prima parte dell'articolo, in cui Wordsworth descrive la casetta in cui vivono la fanciulla e la madre come attigua al camposanto in cui riposano la piccola Jane e John:

«Two of us in the church-yard lie, My  
sister and my brother,  
And in the church-yard cottage, I Dwell  
near them with my mother»<sup>56</sup>.

non solo si noterà l'omologia tra casa e cimitero, come luogo quest'ultimo in cui si vive per l'eternità, in un prolungamento spazio-temporale delle mura domestiche (della vita terrena) destinate ad essere solo una dimora transeunte, ma anche quella tra casa e nido, come luogo protettivo in cui si rinsaldano gli affetti, anche tra vivi e morti. Scrive Gaston Bachelard ne *La poetica dello spazio* che si sogna di tornare alla casa-nido come l'uccello torna al proprio di nido. Il sogno del ritorno «evoca infinite rêveries [...] Sulle immagini accostate del nido e della casa si riversa il *retentissement* di una componente intima di fedeltà»<sup>57</sup>. La casa permette di «evocare [...] bagliori di rêverie che rischiarano la sintesi dell'immemorabile e del ricordo. In quella remota regione, memoria e immaginazione non si lasciano dissociare»<sup>58</sup>.

Come osserva Carla Chiummo<sup>59</sup>, particolarmente collegata all'immagine della casa in *Myrica* è la figura della madre<sup>60</sup>, in specie nella sezione finale della raccolta: ne *I gigli* Pascoli si avvia, con la descrizione dei fiori che la madre «aveva piantato vicino alla cappella della Madonna dell'acqua con i bulbi presi dal suo giardino»<sup>61</sup>, al recupero della memoria di San Mauro, recupero che troverà pieno compimento nei *Canti di Castelvecchio*. In *Colloquio*, una corona formata da cinque sonetti, il poeta confessa alla madre che si fa presenza percepibile nella nuova dimora del figlio, il suo disinnamoramento per la vita, rallegrata sul finale dalla presenza nella nuova casa livornese delle sorelle Ida e Maria, figure consolatorie nel nuovo "nido", dopo che il precedente era stato distrutto come quello tratteggiato con metafora ornitologica nella poesia *Il nido*:

«Dal selvaggio rosaio scheletrito  
penzola un nido. Come a primavera,

ne prorompeva empiendo la riviera  
il cinguettio del garrulo convito!

Or v'è sola una piuma [...]»<sup>62</sup>

Ma il ritorno, con la memoria poetica, al nido, alla casa d'infanzia, ai luoghi che hanno marcato la geografia della fanciullezza pascoliana avverrà, nella sua sintesi più compiuta, alla fine della raccolta dei *Canti*, in quella sezione denominata emblematicamente *Ritorno a San Mauro*: si pensi al colloquio intimo con la madre e alla rievocazione della piccola cappella della Madonna dell'Acqua nei versi onirici di *Mia Madre*, o al dialogo di fronte al «camposanto»<sup>63</sup>, con il fanciullo, suo “alter ego” infantile nella poesia *Giovannino*, in cui l'io adulto rimpiange la perdita della sua fede d'infanzia, mentre l'io fanciullo si lamenta della sua esclusione dalla vita eterna, che consentirebbe un ricongiungimento con i suoi cari, ritrovandosi, invece, in una situazione limbale, tra la vita e la morte, simboleggiata nella lirica dalla porta (da intendersi, quindi, come luogo liminale di demarcazione di un passaggio tra due mondi, quello terreno e quello celeste). Dopo la visione del paese natio, il suono della campana che invita il poeta ad entrare nella chiesa della sua infanzia, e il colloquio con la tessitrice, *Casa mia* è forse la lirica più evocativa dell'illusione di un ricongiungimento con microcosmo domestico dell'infanzia. In quest'ultimo componimento, la mimosa in fiore, le rose rampicanti sul muro di casa, i bergamotti e i cedri, le macroglosse sulle peonie rosse e sui giaggioli azzurri non costituiscono solo una nota pittorica di colore che paga il suo tributo al tipico florealismo liberty dell'epoca, ma, come nota Gaetano Trombatore «poste tra loro in relazione di oscure corrispondenze e accompagnandosi soltanto alle parole della madre, hanno prima il potere di formare l'illusione e poi di dissiparla trattenendone l'ambiguità in uno stato d'animo disincantato e assorto»<sup>64</sup>:

«← Oh! dolce qui sarebbe  
vivere? oh! qui c'è bello?  
Altri qui nacque e crebbe!  
Io sto, vedi, al cancello. –

M'era la casa avanti,  
tacita al vespro puro,  
tutta fiorita al muro  
di rose rampicanti» (vv. 73 – 80)<sup>65</sup>

È la madre stessa, che con le sue parole aveva inizialmente rinforzato l'illusione, a distruggerla infine riportando il figlio alla realtà: lei è venuta a mancare già da molto tempo e la casa non appartiene più a loro ma ad altri. Simbolicamente è proprio l'immagine della madre al cancello che suggerisce l'idea di una liminalità, di una separatezza tra uno spazio esterno e uno spazio interno, di una soglia che non è solo spaziale ma anche temporale, di passaggio tra il presente adulto del poeta e la sua infanzia passata ormai irrecuperabile se non nella memoria. Ad una lettura contrastiva, emerge anche la diversità tra la figura materna al cancello in *Casa mia* e quella della fanciulla in *We are Seven* nella versione del Pascoli, che «Presso il cancello stava»<sup>66</sup>: la prima si rivela alla fine della lirica un'esclusa della casa – nido, in quanto solo *umbra* così come lo è il poeta oramai adulto, la fanciulla di *Siamo sette* è invece parte integrante del microcosmo domestico della casa – cimitero, semmai l'escluso, in questo caso, è il poeta – speaker, reso cieco dalla visione razionale del mondo e

incapace di prender parte al rituale del colloquio con i morti.

Per concludere, si potrebbe dire che nella poesia pascoliana, e in specie in quest'ultima sezione dei *Canti di Castelvecchio*, riaffiora spesso dal profondo il ricordo dei propri cari defunti, e attraverso ciò la memoria della propria infanzia. In molte delle liriche del poeta romagnolo «la vita psichica inconscia esercita una funzione fondamentale»<sup>67</sup> osserva Fausto Curi nel suo saggio *Pascoli e l'inconscio* (e si ricordi che già nel 1869 Eduard Von Hartmann pubblicava la *Philosophie des Unbewussten* (*Filosofia dell'inconscio*) in cui oltre a mettere in evidenza le cause psichiche o “spirituali” dei fenomeni naturali parla anche della presenza nell'uomo di un'attività psichica inconscia). Nel *Fanciullino* si afferma che la poesia non si inventa ma è frutto di una scoperta derivante dall'osservazione delle cose che ci circondano, anche le più umili: il Salinari ha individuato tra i tratti salienti della poetica pascoliana «l'idea che la poesia consista soprattutto nel ricordo dell'infanzia»<sup>68</sup>, una *poetica della memoria* in cui si fondono istanze simboliste e realiste. Soprattutto dall'analisi contrastiva delle poetiche dei due autori oggetto di questo articolo, Wordsworth e Pascoli (e tenuto conto della traduzione del poema wordsworthiano *We are Seven* elaborata da Pascoli stesso), emergono numerose affinità sull'enfasi data da questi, pur nelle differenze dovute a una diversa sensibilità dei due poeti (più romantica l'una, più decadente e simbolista l'altra), a tematiche come la memoria dei luoghi e delle persone e la fanciullezza come stato primigenio dell'esistenza, nonché al ricordo come stimolo per la produzione della poesia, tant'è che si potrebbe applicare ad entrambi l'osservazione acuta di Harold Bloom in merito alla funzione della memoria in William Wordsworth:

«“Memory”, for Wordsworth, is a composite trope, and so in Wordsworth what is called memory, or treated as memory, is also a composite defence, a defence against time, decay, the loss of divinating power, and so finally a defence against death [...]»<sup>69</sup>.

STEFANO EVANGELISTA

-----

Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti - Pescara



## Note

- <sup>1</sup> L'idea dell'articolo è ispirata da una mia relazione intitolata *The poiesis of remembrance: childhood and memory in William Wordsworth's and Giovanni Pascoli's poetry* (*La poiesis del ricordo: fancinllezza e memoria nella poesia di William Wordsworth e Giovanni Pascoli*) e da me tenuta in occasione della SIS Biennial Conference 2024 presso la Royal Holloway University of London (Egham). La mia relazione si è svolta nell'ambito del panel *New Approaches in Comparative Literature*.
- <sup>2</sup> W. Wordsworth, *Preface to Lyrical Ballads, With Pastoral and Other Poems, in Two Volumes by William Wordsworth*, vol. 1, T. N. Longman and O. Rees, London 1802, p. L.
- <sup>3</sup> M. Praz, *Storia della letteratura inglese*, Sansoni, Firenze 2000, p. 430.
- <sup>4</sup> G. Tellini, *I "cavalieri dello spirito" e la cultura della crisi* in Id., *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 1998, pp. 210-246.
- <sup>5</sup> G. Pascoli, *Speranze e memorie* in Id., *Myricae*, a cura di G. Lavezzi, BUR Rizzoli, Milano 2017, p. 115.
- <sup>6</sup> *Ibid.*
- <sup>7</sup> *Ibid.*
- <sup>8</sup> G. Trombatore, *Memoria e simbolo nella poesia di Giovanni Pascoli*, Edizioni Parallelo, Reggio Calabria 38, 1975, p. 14.
- <sup>9</sup> Cfr. G. Nava, Introduzione a G. Pascoli, *Myricae*, a cura di G. Nava, Salerno, Roma, 1991.
- <sup>10</sup> A tal proposito si veda il capitolo *Verso una poetica moderna* in M. Pazzaglia, *Pascoli*, vol. 17 in AA. VV., *Storia della letteratura italiana*, Salerno Editrice, Roma 2002.
- <sup>11</sup> Alfredo Galletti sottolineava come il Pascoli conoscesse in maniera profonda la poesia del Wordsworth. E al Wordsworth austero il poeta italiano somigliava più che a Poe, Coleridge o De Quincey (Cfr. A. Galletti, *La poetica e l'arte di G. Pascoli*, Bologna 1924, pp. 133).
- <sup>12</sup> L. Crippa, «*Fiori semplici e nativi*». *La ricerca comparata e l'arte del tradurre nelle antologie italiane di Giovanni Pascoli*, Leo S. Olschki, Firenze 2022, p. 85.
- <sup>13</sup> Per ulteriori approfondimenti sulla genesi del componimento si veda l'introduzione a *We are Seven* in W. Wordsworth, *The Complete Poetical Works of William Wordsworth, in Ten Volumes*, vol. II: 1798-1800, Cosimo, New York 2008, pp. 5-8.
- <sup>14</sup> W. Wordsworth, *Siamo sette (We are Seven)*, trad. it. di F. Marucci in AA. VV., *Poeti romantici inglesi*, a cura di F. Buffoni, Oscar Mondadori, Milano 2022, p. 67 (v. 9).
- <sup>15</sup> W. Wordsworth, *We are Seven* in AA. VV., *Poeti romantici inglesi*, cit., p. 66. Trad. it. di Franco Marucci: «Due di noi riposano al camposanto,/Mia sorella e mio fratello,/E nella casetta vicino al camposanto,/Vicino a loro, abitiamo io e mia mamma» (p. 67).
- <sup>16</sup> *Ibid.*
- <sup>17</sup> *Ibid.* Trad. it. di Franco Marucci: «Una bimba dal cuore semplice, mio caro Jim,/Che lieta trascorre i suoi giorni,/Pulsante di vita in ogni membro,/Che dovrebbe saperne della morte?» (p. 67).
- <sup>18</sup> L. Crippa, «*Fiori semplici e nativi*». *La ricerca comparata e l'arte del tradurre nelle antologie italiane di Giovanni Pascoli*, cit., p. 85. In realtà anche Wordsworth riconosceva al fanciullo «virtù primigenie non smussate e offuscate dalla abitudine» (T. Starace, *Wordsworth e Pascoli*, Antonio Carello Editore, Catanzaro 1986, p. 67).
- <sup>19</sup> Lettera del 16 agosto 1900, in M. Perugi, *The Pascoli-Anderton correspondence*, in «The Modern Language Review», 85, 1990, p. 605.
- <sup>20</sup> W. Wordsworth, *We are Seven* in AA. VV., *Poeti romantici inglesi*, cit., pp. 68 e 70. Trad. it. di Franco Marucci: «Ma son morti, quei due, son morti!/Le loro anime sono in cielo!/Era come parlare al vento;/Ché la bambina s'ostinava a dire:/ "Ma no, noi siamo sette!"» (pp. 69 e 71).
- <sup>21</sup> Mi riferisco al saggio *Mutations of the Wordsworthian Child of Nature* facente parte del volume *Nature and the Victorian Imagination*, ed. by U. C. Knoepfelmacher and G. B. Tennyson, University of California Press, Berkeley 1977.
- <sup>22</sup> Si veda il saggio di D. Robinson, *Wordsworth and Coleridge's Lyrical Ballads, 1798* in AA. VV., *The Oxford Handbook of William Wordsworth*, edited by R. Gravil e D. Robinson, Oxford University Press, Oxford 2015, p. 178.
- <sup>23</sup> R. Gravil e D. Robinson, *Introduction* ad AA. VV., *The Oxford Handbook of William Wordsworth*, cit., p. 5.
- <sup>24</sup> L'espressione viene utilizzata da Daniel Robinson a proposito del protagonista del poemetto *The Idiot Boy*. Cfr. D. Robinson, *Wordsworth and Coleridge's Lyrical Ballads, 1798*, in AA. VV., *The Oxford Handbook of William Wordsworth*, cit., p. 182.
- <sup>25</sup> W. Wordsworth, *Preface to Lyrical Ballads, in Two Volumes by William Wordsworth*, vol. 1, cit., p. VII.
- <sup>26</sup> F. Buffoni, *Introduzione* ad AA. VV., *Poeti romantici inglesi*, cit., p. XXXIII.
- <sup>27</sup> S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, vol. II, Fenner, London 1817, p. 2.
- <sup>28</sup> W. Wordsworth, *Preface to Lyrical Ballads, with Pastoral and Other Poems, in Two Volumes by William Wordsworth*, vol. 1, cit., p. VII.
- <sup>29</sup> *Ivi*, p. VIII
- <sup>30</sup> W. Wordsworth, *The Solitary Reaper* in AA. VV., *Poeti romantici inglesi*, cit., p. 116.
- <sup>31</sup> F. Buffoni, *Introduzione* ad AA. VV., *Poeti romantici inglesi*, cit., p. XXXVII.
- <sup>32</sup> A. Brilli, *Introduzione* a William Wordsworth – S. T. Coleridge, *Ballate Liriche*, Milano 1979, p. 16.
- <sup>33</sup> F. Buffoni, *Introduzione* ad AA. VV., *Poeti romantici inglesi*, cit., p. XXXIX.

- <sup>34</sup> W. Wordsworth, *The Thorn* in AA. VV., *Poeti romantici inglesi*, cit., p. 72. Trad. it. di Franco Marucci: «Conosco un rovo che par così vecchio/Che stenteresti a credere davvero/Che sia stato giovane un tempo,/Tanto sembra grigio e invecchiato./Non più alto d'un bimbo di due anni,/Sta eretto però, questo annoso rovo [...]» (p. 73).
- <sup>35</sup> W. Wordsworth, *Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood* in AA. VV., *Poeti romantici inglesi*, cit., p. 130. Trad. it. di Franco Marucci: «Da Dio, che è la nostra casa:/Il cielo ci circonda nella nostra infanzia!/Ombre della prigione presto s'addensano/Sul bimbo che cresce,/Ma lui contempla la luce, e donde sgorga,/La guarda ebbro di gioia;/Il giovane, che giornalmente dal lontano oriente/Compie il suo viaggio, è ancora sacerdote della natura,/E dalla visione stupefacente/È accompagnato nel cammino;/Non tarda l'uomo a percepirne il morire,/Lo svanire nella luce quotidiana» (p. 131).
- <sup>36</sup> W. Wordsworth, *Lines written a few miles above Tintern Abbey* in AA. VV., *Poeti romantici inglesi*, cit., p. 94.
- <sup>37</sup> *Ibid.*
- <sup>38</sup> W. Wordsworth, *We are Seven*, in AA. VV., *Poeti romantici inglesi*, cit., p. 68.
- <sup>39</sup> W. Wordsworth, *Siamo sette*, trad. it. di Giovanni Pascoli in Id., *Fior da Fiore. Prose e poesie scelte per le scuole secondarie inferiori*, Sandron, Palermo, p. 127.
- <sup>40</sup> L. Crippa, «*Fiori semplici e nativi*». *La ricerca comparata e l'arte del tradurre nelle antologie italiane di Giovanni Pascoli*, cit., p. 89.
- <sup>41</sup> W. Wordsworth, *Siamo Sette* in G. Chiarini, *Poesie. Storie. Canti. Traduzioni da Heine. Traduzioni di poesie inglesi*, 1868-1874, Vigo Editore, Livorno 1874, p. 366 (v. 12).
- <sup>42</sup> W. Wordsworth, *We are Seven* in AA. VV., *Poeti romantici inglesi*, cit., p. 66 (v. 12).
- <sup>43</sup> *Ivi*, p. 90.
- <sup>44</sup> W. Wordsworth, *Siamo sette*, trad. it. di Giovanni Pascoli in Id., *Fior da Fiore. Prose e poesie scelte per le scuole secondarie inferiori*, cit., p. 126.
- <sup>45</sup> Cfr. G. Lavezzi, *Fiori di lontano. Autori stranieri nelle antologie scolastiche di Giovanni Pascoli* in Ead., *Dalla parte dei poeti: da Metastasio a Montale. Dieci saggi di metrica e stilistica tra Settecento e Novecento*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2003, p. 144. L'espressione a cui si fa riferimento è contenuta nei seguenti versi: «tu l'hai veduto l'uomo che l'uccide: / esso t'è qui nelle pupille fisse» (G. Pascoli, *La cavalla storna* in Id., *Canti di Castelvecchio*, Bur Rizzoli, Milano 2013, p. 351, vv. 53-54).
- <sup>46</sup> W. Wordsworth, *I Wandered Lonely as a Cloud* in AA. VV., *Poeti romantici inglesi*, cit., p. 106 (v. 21).
- <sup>47</sup> Importante per la fase elaborativa di questo saggio pascoliano fu la lettura, come ricorda Maurizio Perugi, di un testo fondamentale della pedagogia ottocentesca, *Études sur l'enfance*, versione francese degli *Studies of Childhood* di James Sully, volume quest'ultimo pubblicato nel 1895 (Cfr. M. Perugi, *James Sully e la formazione dell'estetica pascoliana*, in «Studi di filologia italiana», XLII 1984, pp. 225-309).
- <sup>48</sup> G. Pascoli, *Il fanciullino* in *Pensieri e discorsi*, Zanichelli, Bologna 1906, p. 9.
- <sup>49</sup> *Ivi*, pp. 19 e 20.
- <sup>50</sup> G. Leopardi, *Tutto è nulla. Antologia dello "Zibaldone di pensieri"*, a cura di M. A. Rigoni, Bur – Rizzoli, Milano 2021, p. 290.
- <sup>51</sup> Cfr. B. Brown, *Thing theory* in «Critical Inquiry», vol. 28, n. 21, Autumn 2001.
- <sup>52</sup> In quella parte del *Simposio* in cui Platone mette in scena il *Dialogo di Socrate con Diotima*, il filosofo greco sostiene essere poeta e poesia (ποιηται e ποιησις) creatore e forma di creazione: «Tu sai che la poesia in quanto creazione è qualcosa di molteplice. Infatti, ogni causa per cui ogni cosa passa dal non essere all'essere è sempre una creazione; cosicché le produzioni che dipendono da tutte quante le arti sono creazioni, e tutti gli artefici di queste cose sono poeti, ossia creatori» (Platone, *Simposio*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2017, p. 187). C'è da aggiungere (come ricorda Giovanni Reale) che tuttavia oggi i due termini (poesia e poeta) sono usati in accezione ristretta.
- <sup>53</sup> G. Nava, *Introduzione* a G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, cit., p. 15.
- <sup>54</sup> G. Pascoli, *Il sonnellino* in Id., *Canti di Castelvecchio*, cit., p. 207 (vv. 13-16).
- <sup>55</sup> G. Pascoli, *Il giorno dei morti* in Id., *Myricae*, cit., p. 92.
- <sup>56</sup> W. Wordsworth, *We are Seven* in AA. VV., *Poeti romantici inglesi*, cit., p. 66. Per la trad. it. di Franco Marucci vedi la nota 11.
- <sup>57</sup> G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari 2006, p. 128.
- <sup>58</sup> *Ivi*, p. 33.
- <sup>59</sup> Cfr. C. Chiummo, *Guida alla lettura di «Myricae»*, Laterza, Bari-Roma 2019, p. 106.
- <sup>60</sup> Già Sigmund Freud, sulla scorta di Scherner, aveva messo in evidenza come a livello di simbolismo onirico la casa rappresenterebbe la figura umana, e in particolare le case «provviste di sporgenze e davanzali, ai quali ci si può appigliare, sono donne» (S. Freud, *Il Simbolismo nel sogno* in Id., *Introduzione alla psicoanalisi*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, p. 145). Questa simbologia varrebbe, a maggior ragione, nel caso della poesia pascoliana *Casa mia* che si esaminerà più avanti, dove la presenza del cancello e delle rose rampicanti nonché della nota cromatica dell'azzurro (nel Pascoli un colore spesso associato alla figura della madre) rimanda alla sfera femminile della sensibilità materna. Una sensibilità, quella che emerge dalla lirica, che più in generale potrebbe essere definita simbolistico-decadente, come nota il Nava a proposito del paesaggio onirico in *Casa mia* (Cfr. G. Nava, «*Casa mia*» e *il simbolismo onirico del Pascoli*, Gasperetti, Barga 1980).
- <sup>61</sup> Dal commento introduttivo (alla lirica) di Gianfranca Lavezzi in G. Pascoli, *Myricae*, cit., p. 579.
- <sup>62</sup> G. Pascoli, *Il nido* in Id., *Myricae*, cit., pp. 466-467.
- <sup>63</sup> G. Pascoli *Giovannino*, in Id., *Canti di Castelvecchio*, cit., p. 388 (v. 14).
- <sup>64</sup> G. Trombatore, *Memoria e simbolo nella poesia di Giovanni Pascoli*, cit., p. 155.
- <sup>65</sup> G. Pascoli, *Casa mia* in Id., *Canti di Castelvecchio*, cit., p. 376.

<sup>66</sup> W. Wordsworth, *Siamo sette*, trad. it. di Giovanni Pascoli in Id., *Fior da Fiore. Prose e poesie scelte per le scuole secondarie inferiori*, cit., p. 92 (v. 5).

<sup>67</sup> F. Curi, *Pascoli e l'inconscio* in AA. VV., *Pascoli e la cultura del Novecento*, a cura di A. Battistini, G. M. Gori, C. Mazzotta, Marsilio, Venezia 2007, p. 80.

<sup>68</sup> C. Salinari, *Il fanciullino* in Id., *Miti e coscienza del decadentismo italiano (D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro e Pirandello)*, Feltrinelli, Milano 1962, p. 119. Bisogna anche ricordare come sia lo stesso Pascoli a evidenziare questo legame tra poesia e ricordo, come si evince dall'esortazione alla sorella Maria presente nella prefazione ai *Primi Poemetti*: «Ricordiamo, o Maria: ricordiamo! Il ricordo è poesia e la poesia non è se non ricordo» (G. Pascoli, *Prefazione alla prima edizione* in Id., *Primi Poemetti*, Zanichelli, Bologna 1907 (4<sup>a</sup> ed.), p. XI).

<sup>69</sup> H. Bloom, *The Scene of Instruction: "Tintern Abbey"*, in AA. VV., *William Wordsworth*, ed. and with an Introduction by H. Bloom, Infobase Publishing, New York 2007, p. 24.

## THE FOOL ON THE HILL. GIANNI CELATI E LA CONTROCULTURA DEI BEATLES

*Il saggio si concentra sui rapporti tra l'opera di Gianni Celati e la musica dei Beatles, riferendosi in particolare a un'intervista concessa dall'autore a Roberto Freak Antoni, risalente al 1979. Nell'intervista Celati analizza la discografia del gruppo inglese, e sulla base delle sue parole, possono essere individuati diversi punti di contatto: sul piano delle intenzionalità, la volontà di instaurare un rapporto più diretto col pubblico; il tentativo di superare i limiti imposti dal medium espressivo (la registrazione in studio, la linearità del testo scritto); sul piano tematico, la comune attenzione verso le voci folli ed emarginate. L'analisi di questa relazione permette inoltre di illuminare alcune tappe dell'evoluzione culturale di Celati dagli anni Settanta agli anni Ottanta, e si ricollega al passaggio dalla temperie tardo modernista al postmoderno.*

Parole chiave: *Gianni Celati, Beatles, modernismo, postmodernismo, controcultura*

*The essay focuses on the relationship between the work of Gianni Celati and the music by the Beatles. More on detail, it refers to an interview released by Celati in 1979, in which he talks extensively about the Beatles' production. Basing on that, many common points can be found in Celati's discourse between his work and that of the British band: they wanted to establish a more direct relationship with their audience and tried to overcome the physical limits imposed by the medium (studio album in the Beatles' case, written book in Celati's case). Also, some similarities can be traced in their attention to nonsensical voices. This analysis underlines some aspects of Celati's cultural evolution between the Seventies and the Eighties and is connected to the general movement from modernist culture to the postmodern age.*

Keywords: *Gianni Celati, Beatles, modernism, postmodernism, counterculture.*

L'opera di Gianni Celati pone allo studioso che intende avvicinarsi – come spesso accade per autori così stratificati – una serie di interrogativi. Tra questi, uno è legato al suo inserimento nel nostro canone: pochi autori del Novecento italiano mettono in crisi i critici riguardo al loro posizionamento nella nostra letteratura allo stesso modo di Celati. Nel tempo, per cercare di

decifrare la sua traiettoria, si sono avvicinate almeno due generazioni di critici, e si affaccia ora sul mondo accademico una terza; eppure, la scrittura di Celati – per quanto sviscerata e analizzata – continua a sfuggire alle etichette, tanto che nei manuali più aggiornati Celati è inserito spesso come caso a sé stante<sup>1</sup>. A rendere eccentrica la sua parabola non è tanto o non solo la continua ricerca di una nuova modulazione per la sua voce letteraria<sup>2</sup>, ma anche una serie di interessi che hanno pochi precedenti e successori nella nostra tradizione: Celati mostra infatti un’innata attenzione per altri media e mezzi di espressione (dalla fotografia al cinema alla musica); un deciso gusto per forme letterarie desuete (generi oraleggianti semiseri e parodici, la novellistica); una spiccata sensibilità verso la controcultura giovanile; una forte passione per i grandi autori stranieri, di cui è stato spesso anche traduttore<sup>3</sup>.

Nel 2022 è stata pubblicata una raccolta di interviste e conversazioni con Gianni Celati, curata da Marco Belpoliti e Anna Stefi, *Il transito mite delle parole*<sup>4</sup>. Il libro raduna interventi riguardanti varie tematiche, e copre un arco temporale lunghissimo – dagli anni Settanta, quando la carriera di Celati era già ben avviata, al 2014, quando la sua attività intellettuale di fatto si interrompe. Sfogliando l’indice di questa raccolta, troviamo una particolarità che riguarda il tema di cui tratterò in questo saggio. L’intervista più lunga, infatti, è stata titolata dai curatori *Beatles & filosofia*, e come si può intuire riguarda la celeberrima band inglese. Cercherò di evidenziare alcuni legami concettuali tra il modo in cui Celati interpretava la musica rock, soprattutto quella degli anni Sessanta e Settanta, e il suo modo di pensare l’azione letteraria: si tratta infatti di una riflessione che si presenta come punto d’approdo della sua prima fase, ma in cui si ravvisano già delle anticipazioni, per quanto timide, di ciò che Celati farà negli anni Ottanta.

L’obiettivo di questo saggio, più in generale, è valorizzare dal punto di vista teorico l’intervista in questione, in parte trascurata dalla critica a causa del suo tono prevalentemente scanzonato e semiserio: si tratta infatti di una trascrizione di una conversazione fra Celati e Roberto Freak Antoni, leader degli Skiantos (notissimo gruppo rock demenziale bolognese), nonché studente di Celati negli anni dell’insegnamento al Dams<sup>5</sup>. La necessità di valorizzarla nasce dal fatto che, al di là della questione formale, essa dimostra la capacità di Celati di ragionare su regimi semiotici diversi. La forza delle sue riflessioni sull’espressione linguistico-formale trascende spesso il piano puramente letterario e sfocia su quello più generalmente estetico.

Il contesto culturale di questa intervista è quello della Bologna anni Settanta, ma alla data del dialogo (30 aprile 1979) il fermento settantasettino è già in risacca, così come l’orizzonte più generale dell’epoca delle contestazioni giovanili: ai fatti di marzo ’77 era seguito, com’è noto, il grande Convegno sulla repressione in settembre; quel che ne scaturisce rimane però lettera morta. La traiettoria creativa del Movimento del Settantasette si spegne nei mesi successivi, man mano che il montante riflusso isola gli elementi della fascia di popolazione giovanile più attratti dalle sirene rivoluzionarie: all’alba degli anni Ottanta, la stagione della contestazione è ormai del tutto conclusa<sup>6</sup>. La conversazione – come vedremo a breve – si situa in un momento particolare della vita di Celati, e nonostante la verve comica che la connota, offre diversi spunti di riflessione su ciò che lo scrittore aveva fatto fino a quel momento e su ciò che avrebbe fatto di lì a pochi anni, oltre che sul contesto e i riferimenti culturali in base ai quali porta avanti le sue riflessioni.

Collochiamo più precisamente questa conversazione nella carriera di Celati. Siamo negli anni del cosiddetto “silenzio”: dopo la pubblicazione di *Lunario del paradiso* nel 1978, infatti, bisognerà attendere il 1985 perché Celati riappaia in libreria, e con un libro completamente diverso, nello

stile, dalle prove narrative con cui lo si era conosciuto negli anni Settanta, ossia *Narratori delle pianure*<sup>7</sup>. Andrea Cortellessa ha definito tale periodo, immediatamente precedente il cambio della dizione narrativa, «gli anni della muta»<sup>8</sup>. Sono anni in cui Celati ricalibra la propria riflessione, incentrandola sull'idea, desunta principalmente da Benjamin ma anche da alcune letture di antropologi e linguisti, che la narrazione sia un'attività pratica<sup>9</sup>; motivo per cui incentra il suo nuovo stile sulla ricerca di una riproduzione scritta della semplicità della conversazione orale, un cambio di atteggiamento che caratterizzerà la cosiddetta trilogia padana<sup>10</sup>. Anche un altro importante versante del percorso intellettuale di Celati fino a quel momento, ossia l'attenzione al visivo, subisce una grande trasformazione in questo periodo: in questi anni Celati abbandona – almeno temporaneamente – l'analisi del cinema comico muto<sup>11</sup>; per quanto riguarda la fotografia, chiusa la collaborazione con Carlo Gajani<sup>12</sup>, Celati stringe a partire dal 1981 uno dei sodalizi artistici verbovisivi più noti del nostro Novecento, quello con Luigi Ghirri.

Mentre avviene questo decisivo ri-orientamento dei suoi interessi, nell'annata 1978-79 (forse sull'onda della doppia pubblicazione di *Lunario del paradiso* e della trascrizione del seminario *Alice disambientata*), Celati viene intervistato a proposito della musica rock in almeno due occasioni: oltre a quella beatlesiana su cui ci concentreremo, infatti, su «Tuttolibri» del 26 gennaio 1980 Nico Orengo cerca di ricostruire assieme a Celati i legami fra la musica rock e il dissenso giovanile<sup>13</sup>. L'idea centrale di Celati è che il rock rappresenta non tanto un atto di ribellione proattivo, quanto «la nostalgia di emozioni che non hanno più corso»<sup>14</sup>: nel far questo, Celati si ricollega all'uso citazionistico della musica rock nelle opere di grandi autori letterari e cinematografici di quel tempo<sup>15</sup>, ma soprattutto rivendica l'uso che ne fa lui stesso, riferendosi proprio ai Beatles: «anche per me, in *Lunario del paradiso*, l'origine lontana del rock, i Beatles ad Amburgo, funzionava come un ricordo di emozioni che non hanno più corso e che però non sono disposto a storicizzare. Cioè non sono disposto a chiudere la ferita»<sup>16</sup>. Infine, Celati istituisce un'interessante relazione tra la lingua delle canzoni rock (riferendosi in questo caso a quello italiano) e la «regressione», concetto fondamentale della sua ricerca negli anni Settanta; nel far questo, individua nel «disambientamento» il tratto comune fra il rock e la sua idea di letteratura:

«Nel '77 a Bologna abbiamo fatto un seminario su Alice, che era proprio centrato sul fatto di non sentirsi a casa propria, di essere ormai per sempre disambientati. Il libro che è venuto fuori si è chiamato appunto *Alice disambientata*. Alla fine ci siamo accorti che l'unico modo di mettere insieme tanti discorsi diversi, modi di parlare diversi, poteva essere una scansione rock del testo. Il testo organizzato come una serie di canzoni rock. Da quell'esperienza poi è partito Enrico Palandri, con il suo *Boccalone*, che lui considera un libro rock. E da quell'esperienza è partito anche Freak Antoni. Questo è solo per dire che l'esperienza rock è per forza un'esperienza di disambientamento. Altrimenti è merda pubblicitaria. *Così per la lingua. Parlare un italiano da barbari vuol dire essere disambientati nell'italiano del ministro Rognoni, come Kafka lo era nel tedesco di Goethe*»<sup>17</sup>.

Queste idee, che riguardano il rock in quanto genere, si intrecciano in modo naturale con la ricerca “regressiva” del Celati degli anni Settanta. Ancora più feconda di considerazioni è la conversazione con Freak Antoni sui Beatles. La band di Liverpool sembra rappresentare per Celati un caso esemplare: diversi concetti che appartengono alla sua riflessione teorico-estetica,

soprattutto relativi alla sua fase di passaggio tra anni Settanta e Ottanta, si ritrovano nell'interpretazione che l'autore fornisce di alcune celebri canzoni beatlesiane. Si tratta di questioni che non investono il solo Celati: la transizione dal primo al secondo periodo dell'autore ci dice molto anche sulla transizione dalla temperie tardo modernista degli anni Sessanta e Settanta a quella postmoderna che caratterizza la nostra letteratura dagli anni Ottanta in poi.

Celati entra in contatto con la controcultura giovanile anglosassone nei suoi soggiorni a Londra negli anni Sessanta e negli Stati Uniti all'inizio degli anni Settanta. Proprio quest'ultima esperienza accademica, in cui insegna letteratura italiana alla Cornell University, gli permetterà di assumere quella posizione ibrida sulle definizioni del modernismo che caratterizza le sue riflessioni, rintracciabile tanto nel *Bazar archeologico* (il saggio che, a partire dalla seconda edizione del 1986, chiude *Finzioni occidentali*) quanto nelle interviste, alla fine della carriera, sulla sua traduzione dell'*Ulisse*. È una posizione a metà, cioè, tra i due poli su cui oscilla (sintetizzando in modo estremo) il dibattito sul modernismo: da un lato la concezione "continentale", propria delle culture letterarie di paesi come la Francia e l'Italia, che separa modernismo e avanguardie storiche; dall'altro lato la posizione anglosassone, peculiare soprattutto della cultura britannica, in cui i termini «modernismo» e «avanguardia» sono pressoché sinonimi. La capacità di Celati di fare da spola fra queste due interpretazioni ne regola il posizionamento eccentrico all'interno della nostra letteratura; in più, riguarda molto da vicino le sue idee sulla letteratura e anche la sua rilettura della musica dei Beatles.

Nel corso dell'intervista, Celati dimostra una profonda conoscenza della discografia del gruppo inglese, ma fa principalmente riferimento a due dischi, pubblicati entrambi nel 1967: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* e *Magical Mystery Tour*. Alberto Mario Banti si è di recente soffermato sulle relazioni tra il primo di questi album, comunemente ritenuto il capolavoro dei Beatles, e la cultura a esso contemporanea<sup>18</sup>. Parlando della scena rock californiana degli anni Sessanta, Banti nota l'aspetto 'comunitario' delle performance dei gruppi dell'area di San Francisco, mettendolo in contrasto con gli effetti di registrazione che caratterizzano la discografia dei Beatles dopo il 1966. Il gruppo, infatti, smette di esibirsi in concerti dal vivo a partire da quella data, dedicandosi interamente alla produzione in studio. Scrive Banti:

«I concerti dal vivo a San Francisco sono concepiti da chi vi partecipa, musicisti e pubblico, come un'esperienza comunitaria. Le persone che fanno parte delle band si conoscono, vivono insieme a Haight-Ashbury [la zona di San Francisco dove si concentrarono i membri della subcultura hippie, ndr] o nei quartieri limitrofi, si frequentano costantemente, facendosi visita nelle grandi case in cui abitano. Ma il senso di far parte di una *communitas* riguarda anche il pubblico. Il sentimento è reciproco: i musicisti non si sentono star innalzate su una specie di altare remoto; e i ragazzi e le ragazze nel pubblico non si sentono i puri destinatari passivi della musica»<sup>19</sup>.

È esattamente l'opposto di quanto accaduto ai Beatles, costretti a interrompere l'attività dal vivo a causa dell'ingestibile affluenza di pubblico. È noto, infatti, che le tecnologie di amplificazione sonora dell'epoca non consentivano al gruppo di potersi esibire senza che la loro musica venisse sovrastata dalle urla del pubblico adorante. Si tratta di una questione messa in

rilievo da Celati anche nell'intervista con Freak Antoni. Celati, in più, connette questa scelta con la superiore competenza tecnica dei gruppi californiani, e nel far questo propone un'analogia tra la figura del musicista da studio *à la* Lennon e quella dello scrittore:

«Questo secondo me spiega anche che tipi sono. Sono mica tipi come, non so, i gruppi californiani, i Grateful Dead, o Jimi Hendrix, eccetera. Janis Joplin, esempio, che è tutta sull'esecuzione e sulla risposta diretta, gente che cerca quello nel gran movimento d'un concerto in tempo reale, nella grossa emozione dei pop festival; [...] non erano dei gran musicisti, bisogna dirlo: adesso che suonano da soli te ne accorgi della differenza tra un gran musicista di prepop [*sic*] e loro; non avevano un gran dominio degli effetti nello spazio come altri, i Doors, i Jefferson, i Grateful Dead, questo è sicuro; almeno, è una mia idea... Per quello hanno dovuto prendere un'altra strada per trovarsi... studiare, trovare effetti che si possono fare solo in studio, in laboratorio, in solitudine, come uno che scrive, per me John Lennon è più che altro uno scrittore molto bravo»<sup>20</sup>

L'analogia tra la scrittura e la musica dei Beatles è significativa, dal momento che si riallaccia a tematiche che all'altezza del '79 Celati ha già trattato ampiamente. Mi riferisco in particolare all'idea della ricerca degli effetti spettacolari tramite la scrittura solitaria: Celati ne ha discusso sul «Verri» in un saggio di oltre dieci anni precedente, *Parlato come spettacolo*, in cui – analizzando lo stile di Céline – osserva che lo scrittore francese si muove in una direzione ben precisa:

«[...] La parola parlata come elemento spettacolare, perché suggerisce o richiede (per la comprensione) una sua rappresentazione spettacolare, vera o immaginaria, corredata cioè da mimica, intonazioni emotive, pause, enfasi e tutt'un'altra serie di sfumature psicologiche o emotive convenzionali, proprie del personaggio che la pronuncia. Il suo apprendimento è essenzialmente partecipativo, provocando essa una reazione globale (non limitata alla nostra coscienza linguistica) come potrebbe fare un'immagine cinematografica»<sup>21</sup>.

Commentando questa idea, Muzzioli individua in questo intento una «vera scommessa con la scrittura, che dovrebbe trasformarsi in spettacolo coinvolgendo il destinatario con quella “abreazione” e scossa terapeutica»<sup>22</sup>. Negli album dei Beatles dopo il 1966 Celati ritrova le stesse limitazioni a cui è giocoforza sottoposto anch'egli in quanto scrittore, e vi trova anche il suo stesso obiettivo: le canzoni in studio del gruppo inglese intendono mimare il concerto dal vivo<sup>23</sup>, esattamente come i romanzi di Celati degli anni Settanta cercano di ricreare su pagina effetti spettacolari propri del cinema comico muto o di altre forme di intrattenimento “basso”<sup>24</sup>. Queste opere costituiscono dunque dei tentativi di superare il limite fisico del medium (il disco, il libro) e coinvolgere attivamente lo spettatore, un coinvolgimento «non limitat[o] alla [...] coscienza linguistica». Quest'ultimo punto, in particolare, era al cuore della critica al modernismo da parte della controcultura americana<sup>25</sup>. Valga per tutte la voce di Susan Sontag, che nel fondamentale saggio del 1966 *Against Interpretation* cercava di rifondare il ruolo della critica letteraria e artistica ripudiando i concettualismi che derivavano dall'arte della prima metà del secolo:



«What is important now is to recover our senses. We must learn to see more, to hear more, to feel more. Our task is not to find the maximum amount of content in a work of art, much less to squeeze more content out of the work than is already there. Our task is to cut back content so that we can see the thing at all. [...] The function of criticism should be to show how it is what it is, even that it is what it is, rather than to show what it means. In place of a hermeneutics we need an erotics of art»<sup>26</sup>.

Queste parole di Sontag sono ricollegabili alle riflessioni di Celati, non solo perché sono simili a quanto Celati, come abbiamo visto, teorizzava in quegli stessi anni, ma anche perché rappresentano uno dei passaggi-chiave dell'evoluzione dalla strategia testuale modernista a quella postmodernista, una categoria che sarebbe stata definita propriamente da Lyotard e Jameson solo alla fine del decennio successivo<sup>27</sup>. Inoltre, queste riflessioni sulla capacità della letteratura di coinvolgere attivamente il lettore nell'atto ermeneutico rappresentano anche un punto di contatto tra il primo e il secondo Celati, che stava mettendo a punto il proprio cambio di passo negli anni dell'intervista sui Beatles.

A questo punto, potrebbe nascere un legittimo quesito: perché sia Celati che i Beatles avvertono l'esigenza di fare in modo che la letteratura sia più che letteratura, e la musica sia più che musica? La risposta, secondo Celati, sta nella perdita di un territorio culturale di appartenenza. Sempre a proposito della svolta impressa dai Beatles alla loro carriera dopo il 1966, Celati dice:

«GC: [...] Anche i Beatles hanno scelto un'altra strada, per quello che non son morti. Scelgono di mettersi a studiare; insomma qua, nel deserto, dopo che ne hai combinate un sacco a questo mondo, nel deserto ti calmi... senza dialetto, senza niente dietro le spalle, l'unica cosa è che ti metti lì e cominci ad ascoltare il mondo, le voci... E allora succede l'inverso, secondo me...

FA: Cioè...

GC: Cioè, è di là dal muro del suono che si ritrova un tramite collettivo, ma non come quello della tradizione... I Beatles trovano un dialetto musicale, per mezzo di George Martin. Ma sono cose che ti ritornano da lontano, che puoi usare solo per gioco, tu non sei più su nessun terreno collettivo... penso alle canzoni su Liverpool, Penny Lane... un dialetto possibile nelle loro canzoni torna fuori, ma solo dopo che ti sei perduto in mezzo a dialetti non tuoi... dopo che ti sei disambientato nei viaggi fino in fondo... I Beatles, dopo due anni di troppi concerti, in mezzo a tutti i dialetti del mondo... Poi si fermano, e senti che vengon fuori altre cose, il music-hall per esempio, il circo, i *nursery rhymes*, le canzoncine inglesi per bambini, Lewis Carroll ed Edward Lear, il nonsense... per il music-hall pensa a *When I'm sixty-four*, per il circo pensa a *Mr. Kite*, per le canzoncine nursery rhymes pensa a *Lucy* e poi *I am the Walrus*, che è una citazione da Carroll; per la musicchetta da strada pensa a *Obladì-Obladà*, pensa a *Nowhere Man*, che è puro Edward Lear... persino la grande orchestra dell'Albert Hall diventa un dialetto sentito in lontananza, come in *A Day in the life*; e i film di guerra visti da piccoli, gli effetti da voci di sottomarino in *Yellow submarine*... e cosa dice? "and the band begins to play"... la banda, hai

capito adesso»<sup>28</sup>?

La citazione offre molti spunti. Innanzitutto, in essa troviamo l'enunciazione del senso di straniamento e di disambiantamento che caratterizza il passaggio di Celati dagli anni Settanta agli anni Ottanta: anche qui, come farà l'anno dopo nell'intervista con Nico Orengo, applica alla musica rock il concetto di «disambiantamento», vero e proprio punto di riferimento in questa fase della sua riflessione. Il «disambiantamento», infatti, predispone chi ne è vittima all'ascolto delle «voci», al ritorno a una «tradizione» ormai straniata e solo parzialmente ricostruibile. Si tratta di concetti che Celati mette in scena nella trilogia sulla pianura padana degli anni Ottanta: l'attenzione alla vocalità, il ritorno sui luoghi d'origine della famiglia materna<sup>29</sup>, il senso di straniamento provocato dal paesaggio post-industriale padano<sup>30</sup>, il recupero di forme letterarie desuete quali la novella<sup>31</sup>.

Se questa sembra una prefigurazione di ciò che Celati avrebbe fatto di lì a pochi anni, la precisione con cui Celati identifica i riferimenti culturali della sua proposta letteraria fino a quel momento, riferimenti che qui ritroviamo sotto forma di elenco e individuati nell'opera dei Beatles, ci segnala che questo dialogo si svolge in un momento di transizione. Nondimeno, la consonanza tra i recuperi tematico-formali dei Beatles e quelli di Celati è impressionante. L'armamentario d'avanspettacolo dispiegato da Celati nei suoi primi romanzi, desunto principalmente da Beckett, caratterizza anche la musica dei Beatles: *music-hall*, *nursery rhymes*, il nonsense, i film visti da piccoli<sup>32</sup>.

Come si spiega questa vicinanza tra Celati e i Beatles? Una possibile spiegazione parte dal comune riferimento alla controcultura americana. Così la ricordava Celati, in uno scritto sugli anni Settanta, concentrandosi in particolare sull'importanza della rielaborazione di *Alice in Wonderland*:

«Il nome e l'immagine di Alice ricorrono in varie produzioni della controcultura americana, associati a un'idea di uscita dalla famiglia verso nuovi modi di stare al mondo. [...] Sono tracce di fermenti più vasti, nomi imparati al mio arrivo negli Stati Uniti nell'autunno del 1972. Tra gli studenti della casa dove abitavo, ce n'era uno appassionato di Arlo Guthrie, un altro che ascoltava il disco di Grace Slick e i Jefferson Airplane, un altro che parlava in gergo hippy, e un altro ancora che mi consigliava di leggere *Pesca alla trota in America* di Richard Brautigan – autore di libri stravaganti quanto le canzoni di Captain Beefheart. Tra i moltissimi fermenti dell'epoca, c'era anche questa moda d'una stravaganza “creativa” di tipo surrealista (il disco di Grace Slick e i Jefferson Airplane si intitolava, appunto, *Surrealistic Pillow*); ed era una stravaganza programmatica, nella quale si annidava il miraggio d'un modo di vivere liberato dalle rigidità dell'establishment e del conservatorismo familiare»<sup>33</sup>.

Come abbiamo visto, a partire dal 1966 i Beatles – in particolare con *Sgt. Pepper's* – anelano a questo tipo di cultura, soprattutto per il suo approccio comunitario<sup>34</sup>; al tempo stesso, questa cultura era caratterizzata dal desiderio «d'un modo di vivere liberato», espressione, come nota Banti, di un «gap generazionale»<sup>35</sup>. Questa carica liberatoria che erompe violentemente dalla controcultura californiana è propria anche di una parte del modernismo, almeno stando a Celati.

Infatti, nel delineare una genealogia modernista che fa capo a Joyce, individua l'aspetto principale del modernismo nella «rottura dell'unità di pensiero – la liquidazione delle forme dogmatiche, delle ideologie a schemi fissi»<sup>36</sup>. Una rottura, però, che per essere prodotta necessita della perdita di qualsiasi «ambiente» culturale. Scrive Celati nel *Bazar archeologico*, vera stella polare delle sue riflessioni tra anni Sessanta e Settanta, a proposito dell'invasione di *freak* nelle grandi città occidentali:

«Una specie di repertorio folkloristico che va dai libri d'alchimia alla raccolta di *conneries*: ma è un folklore che ha perduto il suo terreno, che è tagliato fuori dagli spazi che l'hanno prodotto. [...] Oggetti segnati da un taglio storico che li rende spaesati o spaesanti, e in cui è proprio la perdita dell'origine a creare il loro interesse di oggetti di riflusso, finora dimenticati. È il bazar al posto del museo, nel senso che gli insiemi di oggetti di un bazar si organizzano secondo una tassonomia fluttuante»<sup>37</sup>.

Le modalità con cui Celati ripropone questa rottura lungo gli anni Settanta sono certo svariate; quella comune ai Beatles e Celati è il recupero straniante di forme del passato: un procedimento che Celati ritiene tipico della modernità, operante non solo sul piano dell'attività artistica ma anche su quello della moda e del costume e recuperato appunto dalla controcultura. Ad esempio, Banti riporta le parole di un critico musicale californiano, che così descrive uno degli *happening* hippie che ispirano il celebre disco:

«Nella tarda serata di sabato, la Family Dog, un gruppo di gente dedito a organizzare concerti e balli rock and roll [...] ha presentato uno hippie happening alla Longshore Hall, che è stato molto piacevole e ha costituito il legame tra i movimenti giovanili politico e sociale. [...] Sembrava venissero tutti quanti dai giorni della frontiera, si andava dalla gentildonna in velluto alla Lottie Crabtree, al *desperado* da città mineraria, al tipo in calzamaglia alla Jean la Fitte, al beatnik, al giocatore d'azzardo del Mississippi, al vestito esotico indiano d'importazione, al chiodo nero o marrone da motociclista»<sup>38</sup>.

Descrizione non dissimile dall'elencazione che conclude *Il bazar archeologico* di Celati:

«Rimbaud parla di Londra, secolo scorso. Ma New York, oggi, non cambia. Siamo nella capitale dell'impero, e dove c'è impero c'è riflusso. [...] Gli sfondi sono comuni, anche le vetrine. Alice in una vetrina di Oxford Street, le bambole vecchiotte, gli oggetti da fiera, le insegne di taverne, lampade di altri tempi, gli strumenti nautici strabilianti che vi offre un negozio antiquario di Portobello Road. [...] Tutto ciò che non ha più corso, che non ha fatto storia, fa spettacolo, soddisfa il narcisismo dell'uomo normale, propone questa estasi della marginalità. [...] Le ragazze con gli occhi tutti dipinti tipo *folle de Chaillot*, i ragazzi col gibus e un vecchio biglietto del tram infilato nel nastro, il pattinatore in marsina del Central Park, il suo collega Tarzan, il mimo melanconico che recita da solo tra la folla, i costumi da carica dei seicento come quelli dei Beatles,

le divise di ogni tipo, la commedia magnetica, i maestri giocolieri, hippies, sciocchi, iene, recitano con le pose e la tenerezza delle bestie, o a volte col gusto di un brutto sogno»<sup>39</sup>.

«La ricerca di luoghi “altri” (fisici o mentali) ostentata dal vestiario e dagli oggetti scelti, luoghi nei quali sottrarsi agli imperativi della *rat race* (“produci consuma crepa”) è un’attività essenziale della controcultura»<sup>40</sup>, e come ha illustrato Foucault<sup>41</sup>, la visione dei posti utopici si intreccia alla creazione di luoghi eterotopici, basati cioè su altrove spazio-temporali: proprio quest’ultimo dato spiega il riutilizzo delle forme espressive precedentemente citate, e il sottile straniamento che si prova nell’ascolto dei brani dei Beatles post-1966 e nella lettura dei libri di Celati. Si tratta di procedimenti desunti, per quanto riguarda Celati, dal già citato grande modernismo irlandese (Joyce e Beckett), nonché da Céline, e a cui l’autore arriva anche tramite l’influenza di Sanguineti<sup>42</sup>: una prova in più del panorama enormemente frastagliato della letteratura italiana degli anni Sessanta, ed ennesima dimostrazione di come le persistenze del modernismo siano di vario tipo e grado.

Ora, fra le tecniche di straniamento o disambiantamento emerse nel Novecento, una di quelle più frequentemente associate a Celati (e agli scrittori a lui vicini) è l’adozione del punto di vista e della voce dei matti, che caratterizza in particolare il suo romanzo d’esordio del 1971, *Comiche*. Qui c’è un legame molto particolare con una canzone dei Beatles, *The Fool on the Hill* (da *Magical Mystery Tour*), di cui Celati dice:

«[tratta di] un tema non solo musicale, molto delicato: delicato non nel senso di fine, nel senso che bisogna trattare con tatto: quello del matto, il matto su una collina. Intanto: era l’epoca dell’antipsichiatria, e i Beatles captano anche questo, raccolgono anche rimbalzi di Cooper e Laing... gente che la mette un po’ come in questa canzone; il pazzo sulla collina dà molto il senso della loro tendenza: lasciare che la follia venga fuori, che si distenda e faccia il suo corso; vengono fuori altre cose, altri modi di sentire... be’ i Beatles prendono dunque anche questo rimbalzo di momento, e John ti canta la canzone come una specie di tu per tu con molto tatto, come parlare di qualcosa di importante ma che ci vuole delicatezza, e va su con la voce quando dice: “But the fool / on the hill sees the sun going down / and the eyes in his head see the world spinning round”. Io non riesco a non esser preso dal fatto che mi dice che gli occhi del pazzo sulla collina vedono il mondo che gira; perché è proprio uno sguardo che mi arriva, un modo di guardare attraverso un modo di usare la voce e la musica; a me viene in mente l’esperimento con Mary Barnes e con altra gente a Kingsley Hall, il fatto che se il matto fa il suo corso attraverso paranoia, metanoia, eccetera, alla fine risalta fuori come dall’altra parte del mondo e vede delle cose semplicissime, che sono la realtà: vede un albero, e un albero è solo un albero, vede il mondo che gira... ecco, quella canzone mi porta in questi pensieri; ma non solo le parole, è John con la sua voce che lo fa»<sup>43</sup>

Oltre all’ovvio punto di contatto tematico, c’è qui un cenno all’attenzione alla vocalità che caratterizza profondamente, come detto, la fase successiva della carriera di Celati – e che

rappresenta un'evoluzione dell'oralità modernista. Il fatto che Celati sottolinei che è la voce di Lennon, e non solo le sue parole, a colpirlo e portarlo in quei pensieri evidenzia una volta di più come ciò che gli sta a cuore sia rompere la linearità del testo in chiave performativa, fuoriuscendo dal solo ambito linguistico. Sempre parlando dei Beatles, Celati afferma che il loro pregio più grande sta nell'aver compreso che la comunicazione è una questione di «effetti»:

«La comunicazione! La comunicazione non è altro che effetti; noi siamo per la comunicazione; la rivoluzione sta nella comunicazione che arriva, cioè negli effetti che fanno effetto, senza devastarti la comunicazione, come invece nel caso di chi vuol per forza portarti a una verità... quelli sono paranoici, e devastano la comunicazione»<sup>44</sup>

La richiesta di contatto con l'altro e l'attenzione agli effetti vocali con cui questo contatto avviene sono questioni che saranno estremizzate nel Celati "padano". Come nel caso di *The Fool on the Hill*, anche qui c'è una canzone dei Beatles, riportata da Celati, che sembra davvero vicina alle novelle di *Narratori delle pianure*. La canzone è *Blue Jay Way*, anch'essa da *Magical Mystery Tour*. Così la descrive Celati:

«In *Blue Jay Way* intanto è la situazione che mi fa effetto, mi sembra una gran trovata: c'è una gran nebbia su Los Angeles, un amico s'è perso, qualcuno lo sta aspettando, gli dice di non star via tanto altrimenti lui si addormenta... questo è un modo di sollecitare la comunicazione, il contatto; tutta la canzone non dice altro che "please don't be long", c'è la nebbia, io ti aspetto; è una voglia di colmare un vuoto, una lontananza da colmare, voglia di comunicare. Gli effetti speciali fanno in modo che la voce sembra riverberata, sembra che venga dalla nebbia...

FA: Forse dei filtri...

GC: Ecco: la comunicazione è un venir fuori dalla nebbia; è una delle cose centrali dei Beatles; come ci si metta in comunicazione, come ci si trova, ci si aspetta»<sup>45</sup>

Sono idee che caratterizzano *Narratori delle pianure* fin dalle novelle iniziali: *L'isola in mezzo all'Atlantico*, che apre la raccolta, è dedicata a due radioamatori che comunicano a distanza. O ancora, e più esplicitamente, si pensi al finale di *Bambini pendolari che si sono perduti*, in cui i bimbi protagonisti si perdono appunto in mezzo alla nebbia, fuori Milano; idee che, come ha illustrato Belpoliti a proposito della collaborazione di Celati con Ghirri, rimontano alla fenomenologia e alla lezione del modernismo:

«Qui [nel Celati degli anni Ottanta, *ndr*] è in azione una poetica del rapporto tra interno ed esterno, tra quella che con un'espressione romantica possiamo chiamare l'interiorità e invece l'esteriorità. Celati si inserisce nell'alveo del modernismo letterario del Novecento, facendo sua la lezione di Joyce e di Proust che, superando quel dualismo tra interiorità

ed esteriorità, puntano sull'esterno, un esterno che non esiste di per sé, ma come effetto di un pensiero immaginativo, che crea la realtà. C'è qui l'influenza di un autore come Maurice Merleau-Ponty e della sua filosofia percettiva»<sup>46</sup>.

Celati modula quindi l'attenzione verso l'esterno tipica del modernismo declinandola in una sensazione di disambientamento, che assume una forma malinconica: le riflessioni su queste canzoni dei Beatles più assortite e pensose sembrano quasi anticipare quella direzione. Ma il disambientamento può essere dovuto anche all'intercambiabilità dei mezzi e dei codici: la confusione o, per utilizzare un importante lessema celatiano, la *bagarre*<sup>47</sup>. Questo concetto è centrale nella prima fase celatiana, e l'autore lo ritrova nel testo nonsense di *I am the Walrus*, celebre pezzo di Lennon, ancora una volta da *Magical Mystery Tour*. Lo analizza così:

«Per me un'altra cosa infinitamente eccitante è questa intercambiabilità che succede nella comunicazione dei Beatles; è un po' come i fratelli Marx quando certe volte cominciano a far casino, e Harpo si traveste da Groucho e Chico pure; oppure quando confondono tanto il discorso che non si capisce più chi è che sta parlando, chi ha cominciato il discorso, chi è che vuol qualcosa. Questo casino, in cui tutte le apparenze possono scambiarsi, io la chiamo l'intercambiabilità; e per me è come il segno d'un culmine di comunicazione, lo stato fusionale, dove io son lui e tu sei me e noi siamo tutti insieme, mi segui? Dormi»<sup>48</sup>?

Vale la pena ricordare che in quegli anni, come abbiamo già avuto modo di asserire, Celati stava lavorando a un libro sulla comicità dei fratelli Marx. Una traccia di questo lavoro è il saggio *Il corpo comico nello spazio*, apparso sul «Verri» nel 1976, in cui Celati delinea una genealogia della comicità corporale basata sullo scambio e la fusione dei corpi, individuando la sua origine nel Carnevale medievale: «L'idea carnevalesca medievale è quella di uno spazio in cui non c'è separazione tra individui, né tra il dentro e il fuori degli individui [...]. Questa è un'utopia che può spiegarsi solo escludendo l'individualità separata, e pensando a una comicità interamente collettiva»<sup>49</sup>. A questa tradizione Celati collega anche il modernismo di Joyce<sup>50</sup>; ma anche l'altro aspetto interessante di *I am the Walrus* – il legame col nonsense vittoriano – è rapportato al modernismo: pochi anni prima aveva pubblicato sul «Caffè» un saggio intitolato *Traduzioni di linguaggi inventati*, in cui aveva provocatoriamente accostato il *Jabberwocky* di Carroll al *Finnegans Wake* di Joyce, sostenendo che in entrambi i casi i lettori sono ora maggiormente in grado di interagire con il testo; non in virtù di una rinnovata razionalizzazione di quelle opere ma per il motivo esattamente opposto, ossia per via di una maggior familiarità con il nonsense e con gli effetti testuali performativi<sup>51</sup>.

Il percorso delineato in questo lavoro ha dovuto obbligatoriamente assumere la forma di un'elencazione di punti di contatto evidenziati da Celati stesso fra il suo pensiero e l'opera dei Beatles, dato il carattere episodico di queste osservazioni. Si tratta più di una comune atmosfera estetica, derivata da punti di riferimento condivisi, che non di una diretta influenza della musica dei Beatles sulla riflessione di Celati. Però, a dispetto del generale tono comico della conversazione fra Celati e Freak Antoni (il quale lascia ampio spazio allo scrittore), questa

intervista riveste un grande valore in quanto testimonianza molto chiara del momento di passaggio che Celati stava vivendo alla fine degli anni Settanta. Le riletture che Celati fa del modernismo alla luce dell'esplosione della controcultura e della musica rock costituiscono senz'altro solo uno fra i vari nuclei caldi della riflessione celatiana lungo quel decennio; è giusto però sottolineare come essi possano senz'altro essere interpretati come una posizione eccentrica nell'ampio panorama delle riprese moderniste di quell'epoca: il percorso di Celati coincide infatti per buona parte con la delimitazione temporale che Tiziano Toracca propone per la categoria di neomodernismo, ma questa categoria critica mal si adatta a Celati<sup>52</sup>. Questa "resistenza" celatiana alle etichette, assieme all'attenzione alla cultura giovanile rappresentata in questa occasione dai Beatles – ma abbiamo testimonianze anche di un forte interesse per Bob Dylan<sup>53</sup> – conferma una volta di più la peculiarità della posizione di Celati nella letteratura italiana del Novecento.

SIMONE GIORGIO

-----

Università del Salento

## Note

- <sup>1</sup> Celati è proposto agli studenti in prossimità dei capitoli o paragrafi dedicati al postmodernismo, ma non vi figura come autore-chiave, viene anzi valorizzata la sua posizione ‘obliqua’ nel canone. Nella *Letteratura italiana contemporanea* curata da Beatrice Manetti e Massimiliano Tortora, Tiziano Toracca nota che «Celati scrive romanzi da una posizione eccentrica, per raffigurare ciò che il romanzo e il pensiero moderni, con la loro smania razionalizzante, hanno estromesso» (T. Toracca, *Il romanzo degli anni Settanta*, in *Letteratura italiana contemporanea. Narrativa e poesia dal Novecento a oggi*, a cura di B. Manetti e M. Tortora, Carocci, Roma 2022, pp. 165-186, a p. 183); nel *Romanzo in Italia*, opera collettiva diretta da Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro, Elisabetta Menetti propone la scheda su Celati senza mai usare il termine «postmoderno» e derivati, e Raffele Donnarumma (a proposito degli autori degli anni Novanta, loro sì, derubricati come postmoderni) si spinge a notare che «il riferimento a Gianni Celati sembra fuori fuoco per la natura riflessa del suo accostamento all’oralità e per il carattere antimetropolitano del suo immaginario» (Cfr. E. Menetti, *Gianni Celati*, in *Il romanzo in Italia*, a cura di G. Alfano e F. De Cristofaro, t. IV: *Il secondo Novecento*, Carocci, Roma 2018, pp. 391-406; R. Donnarumma, *Gli anni Novanta: mutazioni del postmoderno, realismo, neomodernismo*, in *ibid.*, pp. 419-433, a p. 422).
- <sup>2</sup> In un ricordo dell’autore dopo la sua morte, Gianluca Didino ha scritto giustamente: «Celati era molto insofferente alle categorie, ma bisogna dare atto ai suoi lettori che stargli dietro non era facile: un giorno era il traduttore dell’*Ulisse* e un professore universitario, il giorno dopo uno scrittore di racconti comici, un altro giorno ancora era partito per un viaggio e non tornava per mesi. Scappava continuamente dalla letteratura e poi ci tornava sempre. Era molto elusivo e cercava sempre di sottrarsi, soprattutto rispetto a sé stesso. E quindi la domanda che critici e lettori non hanno mai smesso di porsi, quella di dove collocare Celati nella letteratura italiana, era in fondo una domanda più profonda che riguardava la collocazione di Celati nel mondo: a ben guardare gli stavano chiedendo di stare fermo il tempo necessario per poterlo capire davvero. Ma Celati non era una cosa o l’altra, era il movimento tra quelle due cose» (G. Didino, *Gianni Celati: partire*, in «The Italian Review», consultabile online: <https://www.theitalianreview.com/gianni-celati-partire-gianluca-didino/>, ultima consultazione 4 settembre 2024).
- <sup>3</sup> Da segnalare, soprattutto, le traduzioni einaudiane di Céline tra fine anni Sessanta e primi anni Settanta, che contribuirono a diffondere l’opera dello scrittore francese in Italia. Alla fine della carriera di Celati si colloca invece la traduzione di *Ulisse* del 2013, anch’essa per Einaudi (J. Joyce, *Ulisse*, Einaudi, Torino 2013).
- <sup>4</sup> G. Celati, *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, a cura di M. Belpoliti e A. Stefi, Quodlibet, Macerata 2022.
- <sup>5</sup> La conversazione in questione fu inserita da Freak Antoni stesso nella sua tesi di laurea, successivamente pubblicata: vedi R. Antoni, *Il viaggio dei cuori solitari. Un libro sui Beatles*, Il formichiere, Milano 1979.
- <sup>6</sup> Cfr. su questo M. Belpoliti, *Carnevale a Bologna*, in *Id.*, *Settanta*, Einaudi, Torino 2010, pp. 283-328.
- <sup>7</sup> Da segnalare anche il cambio di sede editoriale: l’inizio della carriera di Celati, da *Comiche* a *Lunario del paradiso*, era segnato dal sodalizio con Einaudi; dagli anni Ottanta fino ai primi anni Zero, invece, lo scrittore si legherà alla Feltrinelli.
- <sup>8</sup> A. Cortellessa, *Libri segreti. Autori-critici nel Novecento italiano*, Le Lettere, Firenze 2008, p. 391.
- <sup>9</sup> La riflessione teorica più estesa a riguardo è costituita da G. Celati, *Il narrare come attività pratica*, testo edito a cura di L. Rustichelli, in Celati, *Il transito mite delle parole*, cit., 235-45. Il testo principale cui Celati allude in queste sue riflessioni è senz’altro *Il narratore* di Benjamin.
- <sup>10</sup> Così i critici definiscono i tre libri degli anni Ottanta, ossia *Narratori delle pianure* (1985), *Quattro novelle sulle apparenze* (1987) e *Verso la foce* (1989). L’obiettivo di Celati non è riprodurre l’oralità di per sé attraverso l’uso del dialogo o del discorso diretto, quanto conferire alla propria prosa la stessa naturalezza del parlato. Su questo e sulle ricadute editoriali di tale linea di scrittura ha scritto pagine importanti M. Spunta, *Il narrare semplice, naturale di Gianni Celati e i suoi progetti editoriali*, in «Rassegna europea della letteratura italiana», n. 2, XXII, 2003, pp. 53-72.
- <sup>11</sup> A testimonianza di questo abbandono di interesse, il fatto che Celati lascia incompiuto il libro sul cinema dei fratelli Marx, che avrebbe dovuto intitolarsi *Harpo’s Bazur*. Ce ne dà notizia G. Iacoli, *Un palinsesto frastornante. Celati, la riscrittura dei fratelli Marx e dintorni*, in «Recherches», n. 24, 2020, pp. 147-160.
- <sup>12</sup> I testi che Celati scrive con Gajani sono rimasti a lungo un episodio quasi sommerso della sua carriera; la ripubblicazione dei due libri che l’autore scrive accompagnandosi alle foto di Gajani, ossia *La bottega dei mimi* e *Il chiodo in testa*, si deve alla cura di Nunzia Palmieri (cfr. G. Celati, *Animazioni e incantamenti*, a cura di N. Palmieri, L’orma, Roma 2017).
- <sup>13</sup> G. Celati, *Dissenso a tempo di rock*, intervista con Nico Orengo, ora in G. Celati, *Il transito mite delle parole*, cit., pp. 77-80.
- <sup>14</sup> *Ibid.*, p. 78.
- <sup>15</sup> «Come memoria d’una ferita aperta la ritrovi nei film di Wim Wenders e nei romanzi di Peter Handke» (*ibid.*, p. 79).
- <sup>16</sup> *Ibid.*
- <sup>17</sup> *Ibid.*, p. 80, corsivo mio.
- <sup>18</sup> A. M. Banti, *The Beatles: «Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band»*, Carocci, Roma 2024. In particolare, secondo la critica musicale, *Sgt. Pepper’s* è uno dei dischi decisivi nella trasformazione della musica rock da forma di semplice intrattenimento popolare a espressione artistica vera e propria: «ha introdotto pratiche compositive, concezioni estetiche e modi di concepire la grafica di corredo che hanno influenzato gli universi mentali di molti musicisti e di milioni di ascoltatori e ascoltatrici» (*ibid.*, p. 142).
- <sup>19</sup> *Ibid.*, p. 60.



- 20 G. Celati, *Beatles & filosofia*, in Id., *Il transito mite delle parole*, cit., p. 55.
- 21 G. Celati, *Parlato come spettacolo*, in «il Verrì», n. 26, 1968, p. 82.
- 22 F. Muzzioli, *Teoria e critica della letteratura nelle avanguardie italiane degli anni Sessanta*, Istituto della enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma 1982, p. 239.
- 23 I due album su cui Celati si concentra (*Sgt. Pepper's* e *Magical Mystery Tour*), d'altra parte, inscenano appunto uno spettacolo dal vivo, sia esso un concerto o uno spettacolo di cabaret o da circo: si vedano in questo senso le omonime tracce d'apertura dei due dischi.
- 24 Pioniere in ciò è stato indubbiamente Beckett: cfr. G. Celati, *Su Beckett, l'interpolazione e il gag*, in Id., *Finzioni occidentali*, Einaudi, Torino 2001.
- 25 Cfr. su questo L. Somigli, *Dagli "uomini del 1914" alla "planetarietà". Quadri per una storia del concetto di modernismo*, in «Allegoria» n. 63, XXIII, gennaio-giugno 2011, pp. 7-29.
- 26 S. Sontag, *Against interpretation* [1966], Vintage, London 1994, p. 14.
- 27 Mi riferisco ovviamente a J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Les éditions de minuit, Paris 1979 e a F. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991.
- 28 G. Celati, *Beatles & filosofia*, cit., pp. 59-60.
- 29 Cfr. M. Schilirò, *Tornare alla casa della madre. Vittorini, Morante, Celati*, Edizioni ETS, Pisa 2019.
- 30 Su questo tema, i saggi in coda all'ultima edizione critica in inglese di *Verso la foce*, pubblicata nel 2019, sono illuminanti; si segnala in particolare D. Benvegù, *Witnessing the Po River. Disorientation and estrangement in Primo Levi and Gianni Celati*, in G. Celati, *Toward's the River's Mouth*, a cura di P. Barron, Lexington Books, London 2019, pp. 153-163. Si veda anche l'ormai classico M. Sironi, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Diabasis, Reggio Emilia 2004.
- 31 Cfr. E. Menetti, *Gianni Celati e i classici italiani. Narrazioni e riscritture*, Franco Angeli, Milano 2020.
- 32 A tal proposito rimane per ora insuperata la monografia che Giulio Iacoli gli ha dedicato: *La dignità di un mondo buffo. Intorno all'opera di Gianni Celati*, Quodlibet, Macerata 2011.
- 33 G. Celati, *Alice*, in M. Belpoliti, M. Sironi (a cura di), *Gianni Celati*, cit., pp. 281-287, a pp. 281-282.
- 34 L'idea del concept alla base del celebre disco del 1967, ha scritto Banti, nasce da «una certa invidia/ammirazione per le esperienze live delle band di San Francisco, per il loro esser parte di una unica comunità che le fonde con il pubblico che hanno davanti» (A. M. Banti, *The Beatles*, cit., p. 79).
- 35 *Ibid.*, p. 82.
- 36 G. Celati, *Il transito mite delle parole*, p. 601.
- 37 G. Celati, *Il bazar archeologico*, in Id., *Finzioni Occidentali*, cit., pp. 195-227, a p. 198.
- 38 A. M. Banti, *The Beatles*, cit., p. 90.
- 39 G. Celati, *Il bazar archeologico*, cit., p. 225.
- 40 A. M. Banti, *The Beatles*, cit., p. 90.
- 41 Cfr. M. Foucault, *Le eterotopie*, in Id., *Utopie eterotopie*, Cronopio, Napoli 2022, pp. 11-28; Id., *Spazi altri*, in A. Pandolfi (a cura di), *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste*, vol. 3: 1978-1985. *Estetica dell'esistenza, etica, politica*, Feltrinelli, Milano 1998, pp. 307-316.
- 42 Per le influenze celiniane e sanguinetiane, vedi G. Micheletti, *Celati 70. Regressione fabulazione maschere del sottosuolo*, Franco Cesati Editore, Firenze 2021.
- 43 G. Celati, *Beatles & filosofia*, cit., pp. 67-68.
- 44 *Ibid.*, p. 66.
- 45 *Ibid.*, p. 68.
- 46 M. Belpoliti, *Nella nebbia e nelle apparenze. Celati e Ghirri*, in «Recherches», cit., pp. 113-121, a pp. 115-116.
- 47 Il termine è utilizzato nella nota lettera con cui Celati contesta a Calvino alcune idee che quest'ultimo aveva espresso a proposito di *Comiche*, nella quarta di copertina dell'edizione Einaudi del romanzo. «Tutto quello che scrivo lo faccio con la voglia di correr dietro o preparare la bagarre: niente mi interessa come la bagarre, quando tutti si picchiano, tutto scoppia, crolla, i ruoli si confondono, il mondo si mostra per quello che è, cioè isterico e paranoico, e insomma si ha l'effetto dell'impazzimento generale» (G. Celati, *Caro Calvino non sono d'accordo*, su «Doppiozero», consultabile online all'indirizzo <https://www.doppiozero.com/caro-calvino-non-sono-daccordo>, data ultima consultazione: 4 settembre 2024).
- 48 G. Celati, *Beatles & filosofia*, cit., p. 70.
- 49 G. Celati, *Il corpo comico nello spazio*, in «Riga» n. 28, pp. 106-113, a p. 110.
- 50 A tal proposito mi permetto di rimandare a un mio saggio: vedi S. Giorgio, «Uno slancio senza più pretese». *L'Ulisse secondo Celati fra parodia e oralità*, in «Elephant & Castle», n. 29, 2023, pp. 41-52.
- 51 «Queste due esercitazioni illeggibili sono per noi più leggibili, non tanto perché Carroll ci ha lasciato una "spiegazione" del suo poema, prima attraverso le parole di Humpty-Dumpty, poi nell'introduzione di *The Hunting of the Snark*, né perché schiere di commentatori, a partire dal fedelissimo Stuart Gilbert, si sono applicati a chiarire molti dei *puns* di *Finnegans Wake*, sia le prime che le seconde restano "spiegazioni" e in quanto tali più o meno nell'area delle razionalizzazioni, ossia suggerimenti di plausibilità a riscatto di prodotti implausibili. Le nostre capacità di lettura sono cresciute perché è cresciuta la nostra possibilità di "pensare" e poi di "sentire" voci simili» (G. Celati, *Traduzioni di linguaggi inventati*, testo di accompagnamento a *Da Finnegans Wake. Elaborazioni sul tema. Visita al museo Wellington*, in «il Caffè», nn. 3-4, XIX, 1972, pp. 26-30, a p. 27).
- 52 Cfr. T. Toracca, *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palumbo, Palermo 2022.
- 53 Cfr. A. Carrera, *Celati, Dylan, Joyce. Un triangolo non impossibile*, in *Gianni Celati. Traduzione, tradizione e riscrittura*, a cura di M. Ronchi Stefanati, Aracne, Roma 2019, pp. 33-48.

GLI UOMINI DI UNA CORTIGIANA,  
SECONDO DACIA MARAINI,  
NELLA PIÈCE TEATRALE  
VERONICA, MERETRICE E SCRITTORE

*Il saggio indaga la pièce teatrale di Dacia Maraini protagonista della quale è Veronica Franco, poetessa e cortigiana nella Venezia del XVI secolo; vengono analizzati con particolare attenzione i personaggi maschili. Si tratta di figure che l'autrice trae, reinterpretandole, dalla biografia di Veronica: il marito, uno spasimante respinto, tre importanti membri di casa Venier, Enrico di Valois, un rappresentante dell'Inquisizione. È infatti nel confronto – o contrasto – con questi uomini, con la loro visione delle donne, dell'amore, della letteratura – che la poetessa-cortigiana ricreata da Maraini arriva a definire compiutamente se stessa: le proprie aspirazioni, la propria forza, la propria tormentata ricerca di indipendenza. In quello che pure è l'efficace ritratto di un'epoca, le difficoltà, le scelte e i comportamenti di Veronica risultano sorprendentemente, dolorosamente attuali, e la pièce costituisce un significativo momento, portato sulla scena, della continua riflessione riservata da Maraini allo stare e al sentire delle donne nel mondo.*

Parole chiave: *Dacia Maraini, Veronica Franco, donne, poesia, libertà, maternità*

*The essay investigates Dacia Maraini's pièce in which the protagonist is Veronica Franco, a poetess and courtesan in 16th century Venice; the male characters are analysed with particular attention. These are figures that the author draws, reinterpreting them, from Veronica's biography: her husband, a rejected suitor, three important members of the Venier household, Henry of Valois, and a representative of the Inquisition. It is indeed in the confrontation - or contrast - with these men, with their vision of women, of love, of literature - that the poetess-courtesan recreated by Maraini comes to fully define herself: her own aspirations, her own strength, her tormented search for independence. In what is an effective portrait of an epoch, Veronica's difficulties, choices and behaviour are surprisingly and painfully topical, and the pièce constitutes a significant moment, brought to the stage, of Maraini's continuous reflection on women's being and feeling in the world.*

Keywords: *Dacia Maraini, Veronica Franco, women, poetry, freedom, maternity*

## 1. Dacia Maraini, Veronica Franco e l'arte delle cortigiane

Durante un'intervista, il 31 marzo 2017, alla domanda su quale aspetto di sé e della propria opera, pur nota, avrebbe desiderato venisse maggiormente conosciuto, Dacia Maraini rispose: «La mia grande passione per il teatro»<sup>1</sup>.

La scrittrice continua illustrando gli ostacoli – esito *in primis* della diffidenza, frammista a misoginia, con cui sono accolte le proposte teatrali di chi venga prevalentemente associata, nell'opinione comune, alla narrativa<sup>2</sup> – che si frappongono tra la stesura di un copione e la sua messa in scena. Non vale a eliminare, o almeno a ridurre, queste protratte difficoltà nemmeno una dedizione per il teatro ininterrotta, concretizzatasi in una produzione molto vasta (la testimoniano i due volumi *Fare teatro 1966-2000*, editi da Rizzoli)<sup>3</sup> e di indubbio successo, anche all'estero. Fiera della propria tenacia, Dacia Maraini rivendica per sé un profilo di autrice di teatro “a tutto tondo”, a proprio agio non solo con carta e penna, bensì parimenti con i meccanismi della regia, con il palco e con ciò che si svolge dietro le quinte; vanta inoltre collaborazioni prestigiose e autorevoli:

«io ho cominciato a fare teatro a 13 anni, in collegio a Firenze, con le mie compagne. Scrivevo testi che poi rappresentavamo tutte insieme. E ho sempre continuato. Ho sempre scritto drammi e salvo recitare ho fatto di tutto, dalla suggeritrice alla regista, dal tecnico delle luci e dei suoni alla scopina. Conosco molto bene il teatro dall'interno; ho fatto le tourné per l'Italia portando la scena sul tetto della macchina, e dentro i cinque attori di *Ricatto a teatro*. Ho avuto testi diretti da grandi registi come Ronconi (*Memorie di una cameriera*), con protagoniste prestigiose come Anna Maria Guarnieri, o Mela con la regia di Calenda e la partecipazione di Elsa Merlini»<sup>4</sup>.

Rammenta poi la gioia e la commozione suscitate da riconoscimenti insperati, geograficamente lontani, a riprova di una vita del testo teatrale indipendente dalla sua creatrice:

«Mi accorgevo con gioia che il mio testo era andato al di là di quella terribile zona morta che sta fra il palcoscenico e la platea, quel mare ignoto in cui si perdono le voci e le buone intenzioni. Scoprivo con sorpresa che le parole degli attori, nonostante stessero in bilico dentro gusci di noce, avevano attraversato il mare procelloso, erano miracolosamente approdate di là, e ora mi facevano segno con felicità golosa. [...] Alcuni miei testi, fra cui *Maria Stuarda*, *Dialogo di una prostituta con un suo cliente*, *Stravaganza* e *I sogni di Clitennestra* hanno viaggiato per il mondo e continuano a essere rappresentati, a volte senza che nemmeno io venga avvertita [...]»<sup>5</sup>.

Non meraviglia che nel teatro di Dacia Maraini sia centrale un tema – la condizione della donna – che costituisce un cardine anche della sua narrativa (e della sua restante produzione)<sup>6</sup>; talvolta, i generi – romanzo e dramma, oppure cronaca e dramma – s'intersecano, e dalle pagine di un romanzo, quasi per spontanea gemmazione, nasce un adattamento scenico (accade a *La lunga vita di Marianna Ucrìa*)<sup>7</sup>.

Il teatro marainiano, nella dialettica fra passato e presente, incarna spesso il *sentire* delle donne, la loro pena e il loro coraggio, la loro ricerca di sé, della realizzazione e dell'amore, in figure celebri, se non addirittura leggendarie, consacrate dal mito o dalla storia<sup>8</sup>. L'alterità di tali figure rispetto al contesto entro il quale si muovono, comunque imperniato sul predominio maschile<sup>9</sup>, si manifesta

attraverso la ricerca di un autonomo diritto d'espressione, di una legittimazione nell'ambito della cultura, nonché nello *status* liminare, in bilico fra accettazione e ostracismo, che le caratterizza sul piano sociale<sup>10</sup>.

Emblematica, in tal senso, è la *pièce* in due atti *Veronica, meretrice e scrittrice*, rappresentata a Taormina il 12 e il 13 agosto 1991; la protagonista, Veronica Franco, poetessa e cortigiana nella Venezia del XVI secolo, riunisce infatti entrambe le forme di alterità (e dunque di ribellione ai dettami socioculturali) cui si è appena fatto cenno<sup>11</sup>. Accompagnatrice di altolocati frequentatori, in una sorta di modernizzazione del ruolo riservato alle etere nell'Atene periclea, Veronica è accolta nei salotti ovviamente preclusi a più vili donne di piacere, ma – in quanto cortigiana – resta in ogni modo molto vulnerabile al rischio della censura; nella cerchia di cui è ospite mette in luce, oltre alla sua bellezza, le sue doti di scrittrice, assecondando un'ispirazione che in parte la discosta dai canoni del petrarchismo. Tuttavia, per muovere i suoi passi nel consesso dei letterati ha bisogno di una protezione influente, dell'*auctoritas* di un uomo rispettato; inoltre, quando le critiche piovono su di lei e sui suoi scritti (la sua persona e i suoi versi vengono di fatto identificati), i rilievi suonano particolarmente feroci, sino alla diffamazione<sup>12</sup>.

Veronica, sulla scena, si trova quindi in una situazione in qualche modo limbica, sospesa in una conflittuale incertezza<sup>13</sup>; la sua biografia<sup>14</sup>, che si sviluppa sempre sotto il segno dei contrasti – dai trionfi alle umiliazioni, dalle miserie alle grandezze – inanna del resto una serie di eventi che davvero la rendono personaggio da teatro<sup>15</sup> e da romanzo<sup>16</sup>.

Nata nel 1546 (si spense nel 1591, a causa delle febbri) da cittadini veneziani originari<sup>17</sup> e cortigiana per tradizione di famiglia – l'aveva avviata a tale pratica la madre Paola Fracassa, a propria volta cortigiana e, inizialmente, *lena* della figlia –<sup>18</sup>, Veronica, pur sposa del medico Paolo Panizza<sup>19</sup>, ebbe una lunga schiera di amanti, corteggiatori, pretendenti. E se l'incontro d'amore con Enrico di Valois, re di Polonia e prossimo sovrano di Francia, avvenuto nel luglio dell'anno 1574 sotto l'egida del governo di Venezia<sup>20</sup> sancì l'apice della sua carriera, altre relazioni, meno eclatanti e intrecciate con uomini di rango (inevitabilmente) inferiore, furono però assai più sincere; tra queste, va annoverato il legame con Marco Venier (1533-1602), diplomatico della Serenissima.

Ma non solo l'attività di cortigiana (peraltro vissuta, insieme a Marco, con autentico coinvolgimento) pone Veronica a contatto con i membri di casa Venier. Zio di Marco era infatti Domenico Venier (1517-1582), capofila del petrarchismo cittadino<sup>21</sup>, che di Veronica fu il mentore; nipote di Domenico era poi anche Maffio (1550-1586), talentuoso poeta in vernacolo, ecclesiastico dalla condotta tutt'altro che irreprensibile<sup>22</sup> e aspro avversario in rima di Veronica nonché forse (o magari proprio perché) spasimante da lei spregiato<sup>23</sup>.

Tutti questi uomini – Paolo Panizza, Enrico di Valois, i tre esponenti di casa Venier – trovano spazio, originalmente reinterpretati, nella *pièce* di Dacia Maraini; compaiono poi, accanto a loro, altre figure maschili, di minore rilievo nella biografia di Veronica, ma non di minore importanza per la raffigurazione scenica.

Nelle pagine che seguono si focalizzerà dunque l'attenzione sugli uomini della *pièce*, ossia sulle differenti declinazioni assunte dal potere maschile esercitato su Veronica, anche quando esso si incarna in un uomo meschino, mentre a subirlo è una donna forte e, per indole, indipendente.

La *pièce* si apre (e si chiude: ha struttura circolare)<sup>24</sup> nel lazzeretto di Venezia, in cui la bella cortigiana, a dispetto delle sue importanti conoscenze, viene condotta. Nella rappresentazione marainiana, che in questo si allontana dalla realtà storica, la donna ha infatti contratto il morbo che infierì sulla città lagunare dal 1575 al 1577, provocando la morte di circa un terzo della popolazione (cadde vittima del contagio anche un fratello di Veronica, Jeronimo)<sup>25</sup>.

Nel lazzeretto di Dacia Maraini è interlocutrice di Veronica Suor Anzola, cui sono affidati tanti derelitti<sup>26</sup>. L'iniziale diffidenza della religiosa verso la libertina si dissolve piano piano, tramutandosi infine, quando Veronica è ormai guarita, in un sentimento di solidarietà: Anzola comprende infatti che, nonostante la differenza di condizione, la accomuna a Veronica la mancanza di autonomia cui

è sottoposta; restia all'idea di tornare nel chiostro quanto Veronica rifiuta di riprendere l'esistenza precedente, preferisce, insieme alla sua nuova compagna di ventura, intraprendere un'esistenza raminga, da vagabonda: una vita senza prospettive a lungo termine, bensì affrontata, sotto ampi orizzonti, di giorno in giorno e attimo per attimo<sup>27</sup>.

Il confronto con Angela, inizialmente faticoso ma via via più limpido e schietto, risulta determinante anche per Veronica: guardandosi l'una nello speculare, opposto riflesso dell'altra, le due donne mettono infine meglio a fuoco se stesse: le proprie scelte, compiute o mancate, i sacrifici cui si sono dovute piegare e assuefare, i propri desideri, forse inconsci e soffocati ma mai sopiti.

Il maturare di questo reciproco processo di conoscenza, sviluppato nel solco di un'amicizia al femminile che è «tema caro al teatro marainiano»<sup>28</sup>, riprende, variando però la condizione di una delle interlocutrici, il *topos* dei dialoghi fra cortigiane cui si dedica ad esempio, nell'età degli Antonini, il raffinato Luciano di Samosata<sup>29</sup> nonché, nel XVI secolo, Pietro Aretino<sup>30</sup>. Di norma, le cortigiane (o le donne in genere) protagoniste di opere letterarie parlano dei propri uomini, ed ecco pertanto che, in una specie di confessione involontaria e irrefrenabile, durante gli accessi febbrili Veronica si abbandona al ricordo di alcuni momenti trascorsi con le più influenti figure maschili della sua vita. Sul palco, l'estrinsecazione delle memorie si sgrana in una sequenza di episodi, di singole scene che, non vincolate a una rigorosa sequenza temporale, proiettano al di fuori del lazzaretto e introducono negli spazi entro i quali una donna dell'epoca trascorrevva le sue giornate: nel caso di Veronica, i *flashback* accesi dal delirio portano nella sua dimora veneziana, in una casa in campagna (vano rifugio contro il contagio), in un tribunale ecclesiastico<sup>31</sup>.

## 2. Contro un gretto ammiratore e contro l'Inquisizione

Veronica è costretta a presentarsi in quest'ultima sede a causa dei rilievi mossi ai suoi danni da Ridolfo (o Rodolfo) Vannitelli, vicino di casa e precettore di suo figlio Achillino; nella temutissima aula deve misurarsi con una delle forme più pericolose assunte dal potere istituzionale, il potere del Sant'Uffizio, incarnato da un giudice-monsignore.

L'anno in cui la poetessa fu chiamata a scagionarsi dalle accuse di Vannitelli<sup>32</sup> – accuse pesanti: infrazione dei precetti della Chiesa nelle ricorrenze, pratiche stregonesche ecc. – è in realtà il 1580<sup>33</sup>; la *pièce* di Dacia Maraini anticipa dunque l'episodio, facendolo ricordare a Veronica rinchiusa nel lazzaretto, e lo colloca nel 1576. Derivato da un risentimento personale (sembra che Vannitelli volesse vendicarsi della denuncia sporta contro di lui da Veronica, convinta che l'uomo le avesse rubato degli oggetti preziosi), il processo avrebbe potuto avere conseguenze molto gravi<sup>34</sup>; Veronica ne uscì senza danni, forse in virtù delle sue amicizie *in alto loco*.

Dacia Maraini acuisce il livore di Vannitelli, presentato come l'effettivo responsabile della sparizione di un paio di forbicine d'oro care a Veronica, caricandolo di tutto l'orgoglio ferito di un uomo – un *maschio* – che, stipendiato da una cortigiana, non accetta tale subordinazione. Inoltre, Vannitelli appare frustrato poiché ripetutamente respinto dalla donna, nonostante dichiararsi di poterla e volerla pagare per i suoi favori.

L'autentico motivo dell'attacco di Vannitelli contro Veronica presso l'Inquisizione emerge da un dialogo tra i due, che si svolge nel primo atto della *pièce*; se l'esordio della conversazione verte sull'educazione impartita ad Achillino, il *focus* si sposta pressoché subito su Veronica e sulla sua professione: da entrambe Vannitelli è manifestamente, morbosamente ossessionato.

Il tema del denaro, inoltre, s'intreccia di continuo al tema dell'eros (e non solo per quel che concerne Vannitelli)<sup>35</sup>. A disagio e quasi umiliato nel trovarsi alle dipendenze di una donna, che gli rinfaccia inoltre i trenta ducati mensili di compenso, palesemente immeritati, che sborsa per lui, Vannitelli reagisce esprimendo, insieme al desiderio verso di lei, il senso di oltraggio da cui è invaso nel vedersi negare la propria soddisfazione. Ritiene infatti legittimo aspirare, in quanto uomo e precettore, alle attenzioni di Veronica, e trova inconcepibile che lei – una cortigiana, una prostituta –

non lo asseconi, sebbene egli le garantisca una ricompensa. Veronica, tuttavia, risulta raggelante nel proprio ripudio: «Anche se aveste mille ducati non vi prenderei... e ora andatevene... penserò più tardi se mandarvi via o no...»<sup>36</sup>.

La battuta, conclusiva della conversazione con Vannitelli, costituisce lo sfregio definitivo inflitto a un'identità virile già vacillante; con un'ellissi narrativa che azzera gli avvenimenti intermedi tra le due scene ci si trova all'istante, dopo queste parole, di fronte al giudice. Non riuscendo a piegare da sé l'intransigenza di Veronica e a rintuzzarne l'indipendenza, Vannitelli si rivolge infatti alla forza impositiva e punitiva dell'Inquisizione, cui in un certo senso affida il compito di eseguire la sua vendetta.

Per difendersi dalle accuse, sciorinate da un monsignore in tutta la pedanteria del lessico giuridico-cancelleresco, Veronica ricorre alla franchezza che fa parte della sua personalità; il tono leggero con cui affronta i capi d'imputazione, quasi non incombesse su di lei un effettivo pericolo nel caso fossero ritenuti autentici, mette a nudo l'ipocrisia dei costumi di Venezia. Le medesime gerarchie ecclesiastiche da cui viene ora indagata la sua condotta di norma sono più che concilianti, e ai piaceri offerti da questo stile di vita partecipano convintamente.

MONSIGNORE: Per vostra norma i Monsignori non frequentano le case delle cortigiane...

VERONICA: Eppure a casa mia ne ho avuti ospiti parecchi... volete che vi dica i nomi?

MONSIGNORE: No, per carità... [...]

MONSIGNORE: [...] la carne il venerdì è proibita.

VERONICA: Sarà successo una volta, Monsignore. D'altronde quel venerdì di cui parla Vannitelli c'erano a casa mia il Cardinal Falenghi, il Monsignore Guido, il senatore Damaso Neva, il Gran consigliere Marco Bragadin, lo conoscete?

MONSIGNORE: Lasciamo perdere...

VERONICA: Anch'io lascerei perdere...<sup>37</sup>

Onesta<sup>38</sup> e provocatoria al contempo, Veronica non nega, bensì ammette gli addebiti, presentandoli come scontati nella quotidianità di una cortigiana e in quella dei suoi frequentatori, molti dei quali ecclesiastici. L'imbarazzo prodotto tra i ranghi del clero dal protrarsi dell'indagine su di lei e il clamore che ne accompagnerebbe la condanna supererebbero quindi i benefici di una punizione esemplare. Di tal genere è la pragmatica conclusione dell'inquisitore, la cui calma s'incrina, durante l'ultima schermaglia verbale – una sorta di sticomitia – ingaggiata con Veronica, senza però tradursi in altro che il tono beffardo con cui allude alla propria 'categoria'.

MONSIGNORE: Potrei mandarvi al rogo. Ma non lo farò.

VERONICA: Saggia decisione.

MONSIGNORE: Potrei farvi fustigare pubblicamente. Ma poiché so che la cosa si trasformerebbe in uno spettacolo per gaudenti, non lo farò.

VERONICA: Saggissima decisione.

MONSIGNORE: Se continuate a commentare, vi mando subito ai Piombi.

VERONICA: Idea più che malvagia... scusate... non parlo più.

[...]

VERONICA: Posso andare?

MONSIGNORE: Andate...

VERONICA: Quando volete, Monsignore, la mia casa è a vostra disposizione. Potete passare una serata piacevole, fra conversazioni dotte, canti e letture di rime... non mancheranno cibi prelibati e vini di qualità...

MONSIGNORE: (*ironico*) Chiederò al Papa se ha voglia di venire con me... Dopotutto non farà più scandalo di un re di Francia...<sup>39</sup>

A Vannitelli, illividito dalla sconfitta, non resta che colpire con selvaggia volgarità sia Veronica sia chi la tutela: «Lo sapevo, porca troia, lo sapevo... come poteva un povero precettore mettersi contro una meretrice protetta dai culi di pietra più dotti di Venezia...»<sup>40</sup>.

Ma Veronica è già lontana, nel buio della sera crescente; con lei, svanisce il delicato profumo di fiordaliso che, all'inizio del confronto con il giudice, ne aveva catturato l'attenzione e, forse, solleticato i sensi.

### 3. Sul marito: l'ira di un lenone mancato

La Veronica Franco di Dacia Maraini non concede facoltà decisionale al marito, Paolo Panizza, estromesso così, più che dalla sua vita affettiva ed erotica<sup>41</sup>, dagli affari.

Ma a questi affari Paolo, che a Veronica ha garantito la rispettabilità dello stato coniugale, non sopporta di rinunciare. Il soliloquio cui si abbandona in disparte, nella casa che divide con la moglie, poco dopo la nascita di un altro figlio non suo<sup>42</sup>, formula sul denaro una riflessione che si avvale, distorcendolo, del lessico valido per temi di famiglia (la nascita e le parentele).

Da un debito padre nasce un debito figlio. Che crescendo diventa più grande del padre. A sua volta il debito figlio fa un figlio debito che cresce, cresce. Dice il debito nonno: ai miei tempi i debiti erano di venti scudi al massimo... ora mio nipote si mangia duecento scudi per volta... e non sa che il nipote ha messo incinta una debitezza procace la quale è già incinta di un altro debito che presto crescerà e figlierà...<sup>43</sup>

Incapace di risparmiare, Veronica non lesina sulle spese; tuttavia, responsabile dei debiti che gravano sulla coppia è principalmente Paolo stesso<sup>44</sup>. Se Veronica rientra nella categoria dei prodighi, ed ha con il denaro un rapporto distratto, tendente alla generosità, Paolo corrisponde piuttosto al tipo dello scialacquatore, in grado di fare a brandelli un patrimonio con accanimento. Inoltre, Veronica dà la vita ripetutamente, grazie a un'altra forma della sua generosità, quella in amore; Paolo sembra in grado di concepire e moltiplicare soltanto debiti, cioè mancanze.

Durante una discussione con la moglie, egli appare determinato a estorcere il più possibile al padre dell'ultimo nato, sottoponendolo a un'incalzante pressione; quando Veronica protesta, replica brusco che si tratta solo di una vendita.

PAOLO: Sono affari Veronica, affari!

VERONICA: Io scrivo versi, Paolo. Io suono. Mi piace amareggiare.  
Se si tratta solo di affari, mi annoio.

PAOLO: Tu vendi e gli altri comprano. Questo è commercio.

VERONICA: Io vendo sì, ma non solo il corpo. Vendo cortesie, serate liete, musica, tenerezze.

PAOLO: Cretinate!<sup>45</sup>

Con effetto antifrastico, Veronica dice al marito, dal quale ha appena sentito ribadire «la natura commerciale del rapporto con i clienti e la conseguente reificazione del corpo femminile»<sup>46</sup>, che egli è, a suo modo, «puro»: lo è nel suo rapporto con il denaro. Paolo, afferma Veronica, ama «il denaro per quello che è», a differenza di lei, che lo ama «per quello che [...] dà, è diverso...»<sup>47</sup>.

Privato di quello che ritiene un suo diritto, ossia trarre dalle grazie della moglie ogni possibile vantaggio, Paolo esplode in un secondo soliloquio, indirizzato a se stesso e, nel finale, anche a Veronica. La sua invettiva elenca i guai che comporta l'aver sposato una donna del genere.

Mai sposare... una cortigiana. Ci rimetti le penne. Povero idiota!... Mai sposare una cortigiana, ti trovi col culo per terra e buonanotte... le ho dato tutto di me: giovinezza, aitanza, eleganza, servizio in casa e fuori, consolazione, compagnia, tutto le ho dato e lei che mi ha dato in cambio? niente... [...] la verità è che mi sono stufato. Non è lei che si è stancata, sono io, Paolo Panizza, che dice basta, addio, non ci sto... neanche un figlio mi ha dato... maledetta... E io mi porto via i piatti d'argento e le gioie e i vestiti di broccato e le cornici di legno dorato... Non le rivedrai più, mia cara Veronica!<sup>48</sup>

Si contrappongono, nelle parole di Paolo, beni immateriali, il cui valore non è quantificabile o misurabile – la *sua* gioventù, la *sua* devozione e fedeltà, la *sua* libertà: votate, tutte, a Veronica – e i beni concreti (e non di particolare pregio) a lui concessi dalla moglie.

Il culmine del biasimo – e riaffiora qui il tema della generazione, ancora frammisto, però, al motivo delle ricchezze – viene raggiunto allorché Paolo impreca contro la mancanza di un figlio proprio, dopo che per anni si è preso cura dei figli altrui. Il medesimo marito che, poche scene prima, si era proclamato immune da un'insensata gelosia<sup>49</sup>, quel marito che accetta tranquillo le relazioni della moglie, non riesce ad accettare di non ricavare da questi legami il guadagno auspicato.

Sembra che, a parere di Paolo, Veronica, agendo secondo la propria inclinazione e negandogli il controllo su di sé, lo defraudi del suo privilegio di uomo e altresì risulti malaccorta e ingenua: permette infatti che il sentimento filtri negli affari, contaminandoli e riducendone i proventi. È la paradossale innocenza di Veronica, il suo genuino desiderio di compiacere chi ha accanto, perché dal piacere altrui trae motivo di soddisfazione autentica, a esasperare Paolo: lo offende non il fatto che la moglie sia una cortigiana, bensì il fatto che rifiuti di adeguarsi al *topos* della cortigiana scaltra, attenta al profitto.

La meschinità del suo risentimento dà luogo a una vendetta altrettanto meschina: poiché non ha modo di sottrarre a Veronica il suo carattere, le sottrae gli oggetti costosi che ne ornano la dimora, la spoglia delle superstiti ricchezze: come e più di Vannitelli, la deruba. Ma se per Vannitelli il furto delle forcicine d'oro era stato il tentativo di attirare l'attenzione della donna, il furto di Paolo, tanto più consistente, gli mette in mano ciò che vuole davvero: una concreta ricchezza, di qualunque tipo essa sia. Il precettore ricorre all'oggetto cui Veronica tiene per avvicinarla, Paolo invece identifica Veronica con lo strumento che gli dovrebbe fruttare denaro. Così, a un'ennesima occasione in cui tale strumento risulta insufficiente e 'difettoso', racimola in altro modo tutto ciò che può recuperare e se ne va.

Entrambi gli uomini finiscono per detestare Veronica: Vannitelli perché la donna lo respinge, Paolo Panizza perché gli proibisce di arrivare, tramite la gestione della sua 'arte', ai desiderati introiti.

#### **4. I tre rappresentanti di casa Venier: Marco, Domenico, Maffio**

##### **4.1 Marco Venier (e un re di Francia), fra discussioni sulla natura di amore e gelosia**



L'edizione delle *Terze rime* di Veronica, apparse nel 1575 (o nel 1576), si apre, dopo la dedica al signore di Mantova e Monferrato, nel nome di Marco Venier, autore del primo componimento<sup>50</sup>: *Del magnifico messer Marco Veniero alla signora Veronica Franca*. La risposta di Veronica, ossia il capitolo secondo, corrisponde a un «biglietto da visita destinato a consegnare al lettore un'efficace ed intrigante presentazione» dell'autrice, che «non rinuncia a mettere l'accento sulle prerogative della propria professione», nobilitata da grazia e cultura, e al contempo intraprende «una personalissima riscrittura del linguaggio petrarchistico sotto il segno di un morbido ed ammiccante realismo»<sup>51</sup>.

L'importanza rivestita da Marco nella vita di Veronica, legata a lui da sentimenti sinceri, traspare dunque anche dalla posizione incipitaria riservata alle terzine da lui composte; di Marco, inoltre, a differenza che degli altri corrispondenti, è indicato il nome<sup>52</sup>.

La *pièce* di Dacia Maraini, nella quale spesso riecheggiano i versi composti da Veronica o dai suoi amanti<sup>53</sup>, conferisce al giovane diplomatico il ruolo di indiscusso favorito della poetessa. Più ambiguo appare, al contrario, Marco “il bello” (così lo definisce Gaspara, confrontandolo con un altro Venier, lo sgraziato Domenico)<sup>54</sup>. Senza dubbio attaccato a Veronica, egli la ama però, dice, del medesimo amore che tributa alla patria, a Venezia: un amore colmo d'orgoglio che, incompatibile con la gelosia, auspica anzi la condivisione di una bellezza di cui si va tanto fieri.

L'amante prediletto non avverte quindi gelosia nei riguardi di Veronica, come non la avverte, si è visto, il marito Paolo. Tuttavia, se le considerazioni di Panizza sono trite (chiunque sposi una cortigiana, per necessità di mestiere deve bandire dal proprio animo ogni idea di possesso), in Marco Venier la dichiarata assenza di gelosia è il risultato di un sottile ragionamento: egli guarda a Veronica con il compiacimento valutativo di un collezionista di fronte a un pezzo raro e, proprio perché ne conosce la qualità, lo offre a un cliente di altissimo rango: a Enrico III.

Capitava, si è detto, che le cortigiane più in auge venissero impiegate dal governo di Venezia come infiltrate nelle alcove dei potenti; è chiaro dunque che, essendo la proposta di Marco, di fatto, un'emanazione del Senato, la donna non avrebbe potuto sottrarsi. Ma la circostanza che vede il suo amato svolgere il ruolo di tramite (in qualche modo di lenone) tra lei e il sovrano suggerisce una componente ricattatoria – e il ricatto è quello dei sentimenti – nella perorazione, una forma di abuso meno immediata di una costrizione esplicita, ma non meno dolorosa.

VERONICA: E tutto questo vi diverte, vi piace! La vostra mancanza di gelosia non testimonia del vostro amore.

MARCO: Se fossi geloso di voi, Veronica, potrei andare a buttarmi subito a mare con una pietra al collo.

VERONICA: Non dicevate di amarmi?

MARCO: Vi amo infatti.

VERONICA: E mi consegnate, con gioia, nelle mani di un altro.

MARCO: Un altro! è il re di Francia!

VERONICA: Ma un moto piccolo piccolo...

MARCO: Non stimo la gelosia, Veronica. È stupida.

VERONICA: È un segno d'amore.

[...]

MARCO: [...]. Io vi amo, Veronica, ma non pretendo di essere il solo... Vi amo come amo Venezia e voglio che anche altri la godano<sup>55</sup>.

Veronica, cui dà voce Dacia Maraini, comprende quanto sia limitante venire amata non *in sé*, ma in quanto “opera d'arte”. L'elogio racchiuso nel paragone, avanzato da Marco, tra Veronica e Venezia, città inimitabile<sup>56</sup>, non lenisce l'effetto spersonalizzante determinato dalla visione dell'uomo.

Secondo Marco, la gelosia è sintomo non di amore, ma del suo contrario: essa subentra quando, venuti meno affetto e passione, resta soltanto, sterile involucro, una cristallizzata ansia di

possesso. Rappresentandosi come disinteressato osservatore dei costumi umani, Marco rifugge da questo tipo di miope ed egoistico attaccamento, e persegue l'opportuno distacco nelle sue valutazioni, nonché la capacità di posporre i propri desideri a un bene ritenuto superiore.

Le sue argomentazioni sarebbero tuttavia maggiormente convincenti – per Veronica e per lo spettatore (o lettore) marainiano – se si accompagnassero davvero alla facoltà di scelta lasciata alla cortigiana. Ma assegnarle o imporle un amante perché si presume, giudicando al posto suo, che tale incontro gioverà al suo successo (oltre che ai giochi politici della città...) non significa necessariamente farne il bene: in ogni modo, se ne manipola il sentire, si dispone del suo corpo, si esercita su di lei un dominio.

Conscia «dell'oggettivazione cui è sottoposta da parte dei suoi clienti»<sup>57</sup>, a Marco che afferma di amarla così come ama la patria Veronica replica: «Peccato perché io invece sarei portata ad amarvi, non come una città ma come una persona»<sup>58</sup>.

E con amara ironia, ricordando il divario incolmabile – di emozioni, pensieri e *status* – esistito fra lei e Marco, nel lazzeretto confida a suor Anzola:

Era lui che non amava me. O forse sì, mi amava, ma con distacco...  
una cortigiana non si possiede, si divide. Diventano tutti amici, solidali,  
complici... solo le vere morose<sup>59</sup> si posseggono... le altre si dividono, da  
buoni camerati... a uno piace il seno, a un altro la bocca, un terzo gli occhi,  
un quarto i piedi...<sup>60</sup>

La presunta liberalità di Marco nel contribuire a far apprezzare Veronica da altri si tramuta in una frammentazione del corpo di lei<sup>61</sup>: non solo condivisa, ma davvero divisa, fatta a pezzi, tra i compagni di baldoria, invaghiti, ciascuno, di una singola parte della sua bellezza.

Prima però che Veronica incontri suor Anzola, la discussione con Marco in tema di gelosia si sviluppa in momenti anche successivi all'intrattenimento di Enrico di Valois. Un'altra scena della *pièce*, nel primo atto, mostra gli amanti su due fronti opposti poiché lei, la cortigiana, si dichiara gelosa.

VERONICA: È da due settimane che non vi fate vivo... dove siete stato? MARCO: Non so. Forse a casa a dormire. Forse in giro<sup>62</sup>, con amici.

VERONICA: Perché fate il misterioso?

MARCO: Sareste per caso gelosa?

VERONICA: E se lo fossi?

MARCO: Una cortigiana non può suscitare gelosia né provarla... è proibito<sup>63</sup>.

Risulta evidente il disaccordo: se per Marco la logica deve guidare ogni azione, per Veronica, al contrario, in amore essa non basta. Ma in fondo, quello che non viene mai chiarito, almeno sin qui, è se davvero ciò che li lega sia amore, anche dal punto di vista di Marco (il quale, pur di ampie vedute quale si giudica, segue le convenzioni e continua a trattare Veronica come una cortigiana; a infrangere le regole è all'opposto Veronica, che si innamora di un cliente)<sup>64</sup>. Ciò che si prova per una cortigiana, mostra di credere Marco, è un amore particolare: può dirsi tale purché rimanga connotato da una leggerezza e mondanità che lo distinguano da legami formali o da (mendaci) proclami di devozione eterna.

Abbandonata la sfera personale, la discussione si sposta dalla liceità della gelosia provata da una cortigiana e verso una cortigiana all'ipocrisia degli uomini in genere; repressibili sono soprattutto i cittadini cosiddetti perbene, padri e madri di famiglia in apparenza probi che, oltre la finzione del decoro, accarezzano sogni inconfessabili<sup>65</sup>.

Si dovranno aspettare due *flashback* successivi, in cui Marco e Veronica si incontrano nel fosco clima della pestilenza (prima imminente, poi scatenata e prossima a stroncare Marco stesso), perché la complessità dell'animo di lui – e del suo amore – acquisisca toni maggiormente drammatici.

MARCO: Se fosse stato così semplice non vi avrei amata, Veronica.  
Non vi avrei consegnata al re di Francia, non avrei tollerato la presenza di  
Domenico, di Maffio...

VERONICA: Così io avrei amato un uomo complicato, misterioso e  
lascivo...<sup>66</sup>

Marco sostiene di aver amato Veronica sino all'ultimo: a suo modo. La *pièce* marainiana, però, lo rappresenta incapace di amarla (almeno, come lei vorrebbe essere amata) se non quando è insieme ad altri o lontana<sup>67</sup>. Forse, suggerisce Dacia Maraini tramite il personaggio di Marco Venier, vi sono uomini inclini ad amare l'immagine di una donna piuttosto che lei stessa.

## 4.2 Domenico e Maffio: un conflitto non soltanto generazionale

Separare le figure dei tre Venier – Marco, Domenico e Maffio – che furono in contatto con Veronica, considerarli ciascuno a sé, prescindendo dagli altri due, risulta arduo se si considera sia la biografia della poetessa sia la rielaborazione offertane dalla *pièce*. A determinare l'intreccio e la sovrapposizione dei loro legami non è l'appartenenza allo stesso casato (Domenico, come si accennava, era zio di entrambi, sebbene di Marco lo fosse alla lontana), quanto piuttosto la frequentazione dei medesimi ambienti culturali e, quindi, di Veronica. Li univa (od opponeva) l'uno all'altro l'interesse per la poesia, più intenso da parte di Domenico e di Maffio (per Marco si trattava di un'attività marginale, praticata in un'epoca in cui ogni gentiluomo e gentildonna doveva saper scrivere qualche verso 'alla Petrarca'); a questo va aggiunta l'attrattiva esercitata su tutti loro da Veronica. Molte illazioni circolarono ad esempio sull'effettivo rapporto da lei intrattenuto con Domenico, che si ipotizzava ben più intimo della mera affinità intellettuale tra un mentore e la sua pupilla (Dacia Maraini non esita, e fa di Domenico un amante in tutti i sensi di Veronica); insensibile al suo fascino non dovette essere nemmeno il rude Maffio, alle cui invettive in versi poté forse contribuire il rancore di un uomo respinto. A complicare l'intrico della triplice relazione di Veronica con i Venier si aggiunse un fraintendimento innescato proprio dalla divulgazione dei due capitoli e del sonetto in cui Maffio colpiva e dileggiava la cortigiana<sup>68</sup>: per qualche tempo, e senza motivo, Veronica aveva pensato che l'autore potesse essere Marco.

La trasposizione teatrale di Dacia Maraini circoscrive in accenni la rivalità tra Marco e Maffio<sup>69</sup> (allo stesso modo, non indaga il rapporto tra Domenico e Marco); risulta invece netta, accentuata dal fatto che più di una volta occupano insieme la scena o vi si sfiorano, la contrapposizione tra Domenico e Maffio.

In verità, lo sfrontato Maffio di Dacia Maraini rifiuta il confronto con qualsiasi rappresentante della sua famiglia e pretende di venire considerato (nel bene e nel male) per ciò che è *in quanto Maffio*, non in quanto Venier. Sul palco, il suo primo incontro con Veronica è scandito dalla proclamazione orgogliosa di tale unicità. Al noncurante saluto di lei – «Un altro Venier... cos'è, vi passate la parola in famiglia?» – egli ribatte: «Attenzione, signora! io non sono della razza né di Marco né di Domenico... sono un Venier solitario»<sup>70</sup>. E allorché Veronica, parimenti noncurante, ne accetta l'imprevista presenza dichiarando: «Un Venier è sempre bene accetto», reagisce fulmineamente: «Sia chiaro. Io non sono un Venier. Io sono Maffio. E non ho niente da spartire con gli altri due...»<sup>71</sup>.

Senza farsi pregare, trascinato dall'urgenza di definire se stesso in contrasto con i parenti, prosegue:

Domenico è podagroso, uggioso, grave... e voi vedete che io sono al contrario giovane, asciutto, rissoso e ben tornito... In quanto a Marco, è un pappamolla. Basta pensare che in società viene chiamato “Un signore a modo”, per capire quanto è pocoificante... certo, adattissimo a diventare ambasciatore, ammonitore, consigliere, perfino doge, ma non poeta come sono io.<sup>72</sup>

Requisiti fondamentali della grandezza che il Maffio marainiano attribuisce a se stesso<sup>73</sup> sono il nerbo – è giovane e reattivo, al contrario di Domenico, rallentato nelle gambe<sup>74</sup> e nei pensieri, e di Marco, languido frequentatore di salotti – e la poesia: si sente infatti poeta vero (non possono fregiarsi di questo titolo né Marco, cui si addicono gli snervanti e snervati tavoli delle consultazioni diplomatiche, né Domenico, seppure noto petrarchista).

È rilevante un altro degli aggettivi che Dacia Maraini pone sulle labbra di Maffio in relazione a se stesso: rissoso. La provocatoria baldanza di Maffio è attestata, nel novero della sua opera<sup>75</sup>, anche dalla famigerata virulenza delle rime contro Veronica<sup>76</sup>, cui ella si oppose fermamente, se non con la spada (nella cui arte sembra comunque avesse iniziato a esercitarsi), a suon di versi<sup>77</sup>.

Nel primo atto della sua *pieve*, Dacia Maraini anticipa e riassume la contesa (non solo letteraria) tra Maffio e Veronica facendo concludere al giovane Venier l'elenco di ciò che gli è gradito – una sorta di anticonformistico *plazer* – con l'apprezzamento dello spirito tagliente della donna:

La Venezia delle Casate mi annoia. Le signore in merletti, i signori in damasco, i cagnolini, le gondole, i servitori, i piatti d'argento, gli schiavi neri, il vino di Spagna. Anche se quello è il solo che salverei dalla rovina... sono cose che meritano di essere travolte da un maremoto. Mi piacciono, sì, i baracconi come il vostro dove si incontra di tutto: dal doge al pretonzolo letterato, dal gran muftà al duca di Toscana, dal poeta di corte al pittore di grido... mi felicito con voi per il grande successo, signora Veronica. Non potevo mancare alla bisboccia... Mi hanno detto che avete la lingua che taglia e io amo tutto ciò che taglia<sup>78</sup>.

A Maffio piace «tutto ciò che taglia». Le schermaglie e le stoccate che successivamente scambierà con Veronica sono racchiuse in quest'ammissione: Veronica, la cui parola schietta ferisce come una lama, è per Maffio un'interlocutrice stimolante, un'avversaria che ci si può vantare di aver affrontato e, soprattutto, sconfitto. *In nuce*, Dacia Maraini profila qui la battaglia che il suo dramma, fedele alla realtà storica, riproduce.

Lo scontro illustrato da Dacia Maraini, tuttavia, non è né unico né diretto. Si sgrana in vari episodi e viene rimandato e attutito, nella pienezza del suo svolgersi, dalla presenza, accanto a Veronica e a Maffio, di un terzo personaggio, Domenico Venier.

La ‘carta di presentazione’ di Domenico, nella *pieve*, è la debolezza del suo corpo, minato dagli anni e dalla malattia. La ricorda Domenico stesso, pressoché all'inizio del primo atto, mentre al contempo vagheggia di essere il padre del figlio che Veronica aspetta:

Veronica, angelo mio. Non so se abbiate mai riflettuto sulla vecchiaia che vi entra subdola nelle ossa e vi stira, vi torce, vi deforma senza che sappiate perché... il cuore si svuota. Prende quel colore che hanno i deserti, di un miele sfocato, arso... non basta la pioggia a irrigarlo. Ci vorrebbe un oceano d'acqua dolce. E invece si vedono solo le patetiche tracce di alcune goccioline nere che bucano la sua superficie come tanti scavi di termiti... Veronica, angelo mio. Ma dove vi siete cacciata? da quando vi ho visto

l'altro giorno in strada con quella pancia gonfia e protesa,  
non so, mi si è scaldato il sangue. Potrei essere il padre di codesta creatura,  
ditemi? mi sentite? [...] <sup>79</sup>.

Sulla condizione di Domenico insiste poco dopo Paolo Panizza, con il disprezzo camuffato del diminutivo:

Nonostante i vostri difettucci fisici, le gambe che tritticano... le braccia  
come colli di gallina... i vostri eterni mal di testa... i vostri nervi che a volte vi  
fanno partire le braccia come fossero pale di mulino... nonostante questo,  
siete sempre stato accolto come un re, ammettetelo... <sup>80</sup>

Nel secondo atto, la lunga scena in cui Veronica riceve sia Domenico sia Maffio non manca di offensivi <sup>81</sup> accenni alla fragile condizione fisica dell'uomo più anziano; la donna, peraltro, sembra preferirlo all'aggressiva mascolinità di Maffio:

MAFFIO: Vuole fare sul serio lui... con quel corpicciattolo...  
VERONICA: Tasè vu. Da nudo, el s'è megio de vu.  
MAFFIO: Bon per i pesci.  
VERONICA: Voi non conoscete la tenerezza di un corpo ansián.  
MAFFIO: Per esser tenero s'è tenero... <sup>82</sup>

Ma l'incontro a tre diventa soprattutto occasione per un confronto sulla poesia (e, fatalmente, sulla vita). Domenico rimprovera al nipote il ricorso al dialetto veneziano <sup>83</sup> e lo accusa di mescolare «il quotidiano col sublime», diventando così «un fornaio, non un poeta» <sup>84</sup>. Maffio, a sua volta, taccia lo zio di inesorabile formalismo. Veronica non è ancora sulla scena e il dibattito già si fa serrato (a dimostrare che le contese in cui Maffio s'impegna vanno oltre il suo attrito con la cortigiana, e penetrano profondamente in seno alla sua famiglia) <sup>85</sup>.

MAFFIO: Io parlo delle creature di carne, voi parlate delle idee. Io sto per  
strada, voi state nei musei. Dove credete che scorra il sangue?  
DOMENICO: Spero bene che scorra dalle vostre parti. Io non amo il  
sangue, neanche quello finto. Il vostro mondo fatto di carne e di sangue è  
noiosissimo e prevedibile. Tutti siamo fatti di carne e sangue... per non parlare  
delle lagrime... a me interessa quell'altro mondo, fatto di inven- zioni e  
stravaganze, di rivelazioni e delirii. Un mondo in cui le montagne sono di seta,  
il cielo è di carta, le nuvole di bambagia, i fiumi di vetro, i laghi di specchi  
spezzati... In quanto ai senti- menti... essi sono l'essenza più raffinata del più  
completo assoluto artificio...  
MAFFIO: Siete un vecchio esteta e le vostre poesie possono piacere solo a  
quattro mummie incatramate come voi... le mie rime le potete trovare sulla  
bocca dei gondolieri, dei mercanti di frutta, degli speziali, delle lavandaie... Così  
ha da essere la poesia, popolare, altrimenti è un messale buono solo per gli altari <sup>86</sup>.

La poesia di cui Domenico è alfiere sembra volersi disincarnare e astrarre, rifuggendo dai vincoli del corpo e delle sue pulsioni per distillare in parole ciò che, impalpabile, è tanto più nobile: idee, fantasie, sentimenti. Secondo Maffio, al contrario, non esiste poesia senza la carnalità, sanguigna e dolente, della quotidiana esperienza umana: il popolo minuto è dunque il suo pubblico privilegiato, perché, sebbene non avvezzo alle sofistiche linguistiche <sup>87</sup> dei petrarchisti, senza dubbio *vive*,

attraverso il corpo e i sensi, con forza genuina.

Il nipote rinfaccia dunque a Domenico la sostanziale insincerità delle sue parole (poetiche e non), riflesso di insincerità interiore<sup>88</sup>. Nel momento in cui lo zio protesta poiché Veronica, con scarso garbo, ha definito lo sgabello che gli porge un «panchetto da stroppiato»<sup>89</sup>, Maffio sogghignando commenta:

[...] il panchetto da stroppiato voi lo chiamate sgabello e risolvete la questione. Lo stroppiato scompare e il panchetto si nobilita... ecco come voi intendete il linguaggio: un abbellimento sleale della minutaglia quotidiana... quella minutaglia che a metterci le mani dentro, si sporcano, si riempiono di grasso, di morchia... si lavora con la feccia, e senza guanti bianchi...<sup>90</sup>

Veronica stessa, a parere di Maffio, quando compone versi subisce l'influenza di Domenico e, sebbene si dichiara fiera della propria franchezza, riesce a scrivere solo una verità parziale, «tutta in ghingheri... artefatta e presuntuosa»<sup>91</sup>. Maffio crede che, all'opposto, al di sotto dell'appariscente e disturbante durezza dei propri versi si annidino verità e profondità, e arriva a pensare a sé come a una creatura misteriosa e sovrana, posta al confine tra la dimensione dei viventi e la dimensione dei defunti: vede se stesso come una sorta di Caronte del suo tempo, capace di far intravedere un oltremondo. Così egli si esprime: «Difatti, io sono un barcaiolo... sulla mia barca porto le anime, di qua e di là del fiume...»<sup>92</sup>. L'incompatibilità tra Maffio e Domenico oltrepassa l'invidia reciproca e l'antagonismo di due rivali in amore (sentimenti che pure include) e risulta radicale, assoluta.

La contesa 'per le rime' che la biografia di Veronica attesta, e che la vede scendere in campo dopo l'assalto di Maffio, cede il posto nella *pièce* a un profetizzato scontro, sempre a suon di versi, tra il Venier più giovane e il più maturo. Infastidito dal nipote, appena paragonatosi a un traghettatore d'anime, Domenico promette, abbandonandosi a un derisorio *calembour*: «Vi risponderò per le rime, Maffio... Rima contro rima, voi usate i remi<sup>93</sup>, io userò la penna...»<sup>94</sup>.

Tuttavia, Dacia Maraini allude anche al divampare della pubblica polemica tra la cortigiana e l'irriverente Venier. Domenico non manca nemmeno in quest'occasione e, facendosi latore della risposta di lei, si schiera al suo fianco, nel cavalleresco ruolo, se non del salvatore, del sostenitore fedele:

VERONICA: Maffio è venuto fin qui.

DOMENICO: L'ho visto.

VERONICA: Avete letto le sue invettive contro di me?

DOMENICO: Tutta Venezia le ha lette...

VERONICA: E voi pubblicherete le mie risposte...

DOMENICO: Sono venuto per questo, come potete immaginare<sup>95</sup>.

A Domenico sta a cuore una difesa che riguarda sì la persona di Veronica, ma soprattutto la tradizione letteraria entro cui la donna, sotto la sua guida, si è formata e a cui appartiene (nonostante gli stilemi originali, devianti rispetto al petrarchismo di stretta osservanza, che della Franco costituirono la peculiare cifra espressiva). La difesa attuata da Veronica<sup>96</sup>, che nei versi rivolti a Maffio lo contesta e 'rampogna' anche in ambito specificamente culturale, eccedendo ad esempio sulle sue scelte lessicali e mostrandosi dunque dotta e arguta, vuol dire altresì, per il personaggio marainiano – e per il suo pigmalione –, ribadire l'assunto al centro del precedente dibattito: la superiorità del volgare del sì rispetto al dialetto, la *necessità* del volgare del sì per la poesia.

Con il riservare alle invettive di Maffio una ripresa tutto sommato ridotta Dacia Maraini ne addolcisce, in qualche modo, la vendicativa velenosità di scrittore, sulla quale tanto si sono soffermati biografi e commentatori. Senza dubbio, anche ricreato dalla scrittrice contemporanea

Maffio continua ad apparire eccessivo e sguaiato. Allo stesso tempo, però, risulta uomo dall'intelligenza sottile, le cui provocazioni non lasciano indifferenti. Dei Venier portati in scena dalla *pièce*, egli risulta quindi il più interessante per lo spettatore. Sebbene sia l'unico, fra i tre, a non accendere l'amore di Veronica<sup>97</sup>, è al contempo l'unico che le mostri un desiderio nudo e schietto, privo di infingimenti, di cascami sentimentali, di retorica.

## 5. Gli uomini di Veronica e la maternità

Maffio, il solo Venier a cui Veronica, nell'adattamento scenico, non si conceda, sfoga nei versi l'irruenza dei suoi appetiti frustrati, mortificando e svilendo, nel *furor* scoptico, il corpo femminile cui agogna.

Pervasivo nella produzione poetica di entrambi gli autori<sup>98</sup>, il motivo del corpo percorre anche tutta la *pièce* marainiana. Una questione, però, non sembra suscitare l'interesse del Maffio di Dacia Maraini, così attento alla concretezza e alla corporeità in genere, anche se essa investe radicalmente il corpo di Veronica: la maternità.

Tale disinteresse pare ovvio: Maffio non ha parte alcuna, nemmeno per ipotesi, nelle gravidanze della cortigiana. Tuttavia, altri uomini esenti dal sospetto di una paternità (ad esempio Enrico III) mostrano di subire l'effetto della bellezza di Veronica modellata dalla gestazione o dall'allattamento. La frequenza dei concepimenti e dei parti, rischio usuale per una donna di piacere<sup>99</sup>, incide dunque nella vita di Franco anche perché contribuisce a modificare la percezione che i suoi ammiratori hanno di lei, del corpo che è il suo basilare strumento di seduzione e affermazione<sup>100</sup>. Sembra che avvicinarsi al corpo di una donna in attesa di un figlio o appena divenuta madre acuisca il senso di conquista, o quantomeno lo ravvivi, quasi il possesso della donna venisse raddoppiato, coinvolgendo anche la sua creatura.

Se Enrico III, frequentatore occasionale della casa di Santa Maria Formosa, palesa una forte attrazione per il seno di Veronica, gonfio e dolente subito dopo il parto, di cui vorrebbe suggerire una goccia di latte (che gli viene negata)<sup>101</sup>, Domenico oscilla tra il desiderio di diventare padre grazie a Veronica e l'impossibilità di dare soddisfazione a quest'auspicio. Dalle parole del senatore trapela il sentimento ambiguo, doppio, che egli nutre per Veronica, di cui mai oserebbe davvero riscattare la soggezione e servitù in un figlio nato da sé, ma dal cui grembo fantastica di rinascere, robusto e sano:

Ogni volta che restavate gravida, sognavo di nascere da voi come un figlio nuovo e lieto, con il mio naso troppo lungo, i miei occhi acquosi, le mie gambe malate... ma non ho mai avuto veramente il coraggio di rendervi madre. Consideravo troppo preziosa la vostra servitù per poterla negare nel figlio che avreste avuto. Non volevo che Domenico Venier risultasse complice di quella vostra adorabile soggezione... anche se complice, mia signora, lo sono comunque, perché il vostro servaggio io l'ho incoraggiato e pagato, come a dire che ho partecipato alla vostra corruzione... Ma credetemi, l'ho fatto con tanto di quell'amore che non può non farmi perdonare da voi...<sup>102</sup>

Marco, d'altra parte, pur essendo, secondo Veronica, il padre di Enea, alla notizia di un bimbo in arrivo reagisce con la freddezza di chi, all'opposto di Maffio, pospone sempre il corpo al pensiero, il senso carnale e affettivo, intimo, della generazione al futuro intellettuale del bambino (che vorrebbe fosse una femmina)<sup>103</sup>:

Sapete che i neonati mi fanno senso. A me i figli interessano da quando cominciano a leggere e scrivere. Mi piacerebbe una bambina... Cinque anni,

ecco, la vedo: si chiama Olimpia come mia madre, ha i boccoli biondi, una bella fronte alta... mio amatissimo papà, posso chiederti quindici scudi per comprarmi un vestito di raso coi fiocchi d'argento? Cara Olimpia, prima di pensare al vestito coi fiocchi d'argento vorrei che tu leggessi questo libro che tuo padre, d'accordo con tua madre, ha voluto dedicarti<sup>104</sup>.

Anche Marco, come lo zio Domenico, proietta sulla gravidanza di Veronica solamente se stesso: i propri sogni, le proprie idiosincrasie. E quando nasce un maschio (Enea, appunto), il rifiuto paterno è riferito dalla cantilena con cui la nutrice Gaspara culla il piccolo:

Il signor Marco tuo padre non ti degna di uno sguardo. Lui voleva una bambinella... quanto vuoi, Gaspara? trenta scudi? cinquanta scudi? Ma non mi scocciare con quel bamboccio... non voglio vederlo, è troppo brutto... Ma se vi assomiglia come una goccia d'acqua!... Non mi assomiglia per niente. È brutto come la fame... È piccolo, vedrete appena cresce come diventa bello! Tieni, ti do altri venti scudi, compragli un vestito nuovo, compragli un cavallino, compragli un liuto, compragli una corda per impiccarsi, ma non me lo portare davanti...<sup>105</sup>

Desiderata o respinta nello schiudersi del suo fertile grembo, Veronica non è dunque pienamente signora nemmeno delle sue gravidanze.

Del suo amore, però, sì: donato per scelta, anche quando ferito o mal ricambiato; sempre per scelta negato. Questa, la libertà che le dona Dacia Maraini.

Forse, per il suo tempo, era abbastanza.

FRANCESCA FAVARO

-----

Università degli Studi di Venezia



## Note

<sup>1</sup> A. Albertano, *Incontro con Dacia Maraini*, su: <https://primipianirivista.com/numeri-della-rivista/iv-dacia-maraini-2/incontro-con-dacia-maraini-di-anna-albertano/> [data consultazione: 08/07/2024].

<sup>2</sup> L'attrazione per il teatro nella sua genesi resta in qualche modo oscura a Dacia Maraini stessa, che dichiara: «da principio assolutamente istintiva e inspiegabile» essa divenne via via «più consapevole e ragionata. Ma poiché mi considero prima di tutto una raccontatrice di storie e poiché il mio rapporto con la scrittura è nato e cresciuto soprattutto all'ombra del romanzo, rimane per me un poco misterioso questo mio amore ostinato e granitico per il teatro. Che fra l'altro, per anni e anni, mi ha dato soprattutto dispiaceri e delusioni» (D. Maraini, *Un sogno teatrale*, da *Fare teatro*, su: [http://rcslibri.corriere.it/rizzoli/\\_minisiti/dacia/sogno.htm](http://rcslibri.corriere.it/rizzoli/_minisiti/dacia/sogno.htm)); [data consultazione: 08/07/2024].

<sup>3</sup> Secondo il piano originale l'edizione «avrebbe dovuto riunire tutte le *pièces* marainiane, oltre 2500 pagine. In seguito, si è scelta una selezione di quaranta lavori, rigorosamente disposti in ordine cronologico, per un totale di 1700. La raccolta presenta anche un cospicuo numero di testi del tutto inediti, mai pubblicati né rappresentati» (C. Messina, *Scrittrici del Rinascimento in scena: il teatro di Dacia Maraini*, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*. Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari- Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014, p. 2, nota 2).

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=397](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397)); [data consultazione: 07/07/2024].

<sup>4</sup> D. Maraini, *Un sogno teatrale*, da *Fare teatro*, su: [http://rcslibri.corriere.it/rizzoli/\\_minisiti/dacia/sogno.htm](http://rcslibri.corriere.it/rizzoli/_minisiti/dacia/sogno.htm)); [data consultazione: 08/07/2024].

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Del resto, come si è visto, Maraini ricorda di essersi avvicinata al mondo delle scene, quando era adolescente, insieme a un gruppo di compagne, e dunque già in qualche modo all'insegna della collaborazione femminile; tappa fondamentale del suo percorso è poi l'aver preso parte, negli anni Settanta del Novecento, all'esperienza del Teatro della Maddalena, nato il 12 luglio 1973 proprio da una sua idea, il «primo teatro femminista italiano» nel quale erano «le donne stesse a farsi [...] carico dei propri vissuti per un nuovo teatro» (C. Messina, *Per un teatro necessario. La prima drammaturgia di Dacia Maraini*, «Scaffale aperto. Rivista di Italianistica», 3, 2013, pp. 147-172, p. 153 e p. 154). Per un inquadramento generale sulla poetica marainiana, sempre attenta alla condizione femminile, si rimanda a P. Di Paolo, *La militanza gentile*, in D. Maraini, *Romanzi e racconti*, a cura di P. Di Paolo, E. Muralli, Milano, Mondadori, 2021, pp. XI-XLI.

<sup>7</sup> Vincitore del premio Campiello nel 1990, il romanzo ebbe anche una trasposizione cinematografica nel 1997.

<sup>8</sup> «Da Clitennestra a Santa Caterina da Siena, dalle “rinascimentali” italiane e straniere come Veronica Franco, Isabella Morra e Suor Juana Inés de la Cruz, fino alle “francesi”, come la settecentesca Charlotte Corday e la novecentesca Camille Claudel, il teatro marainiano ricostruisce un *pantheon* variegato di eroine appartenenti ad ogni tempo ed ogni luogo, veri corpi in figure che sostanziano e caratterizzano un percorso artistico estremamente ricco, che nasce, e si impone, come concreta risposta a quello che allora sembrava essere un vuoto storiografico abissale, da colmare ai fini della formazione di una coscienza di genere» (C. Messina, *Scrittrici del Rinascimento in scena: il teatro di Dacia Maraini*, cit., p. 2). Cfr., sulle eroine a teatro di Dacia Maraini, A. Matasse e G. Marinelli, *Dacia Maraini in scena con Marianna, Veronica, Camilla e le altre*, Pescara, Ianieri, 2009 e M. A. Cruciana, *Dacia Maraini*, Fiesole, Cadmo, 2003. Si vedano inoltre, su singole opere, i saggi di I. Rossini, *Isabella di Morra nella drammaturgia di Dacia Maraini*, «Quaderni del Novecento», 20, 2020, pp. 37-45; di J. C. De Miguel, *Violenza e poesia in Dacia Maraini: la trilogia del teatro breve delle vittime (2004-2011)*. *Scrittura, scena, lingua*, «Rivista di letteratura teatrale», 7, 2014, pp. 135- 159; di E. Rita Dos Santos e P. Taravacci, *Gioco di narratori in Donna Lionora giacobina, atto unico di Dacia Maraini*, «Studi novecenteschi», 2, 2006, pp. 365-388.

<sup>9</sup> Nella produzione (non solo teatrale) di Dacia Maraini, che concede ampio spazio e rilievo al confronto – se non esplicito conflitto – tra uomo e donna, le protagoniste riescono spesso a imporsi sul mondo maschile. Conseguono quest'affermazione, ad esempio, importanti figure di religiose, quali Santa Chiara, 'eroina del volere', dotata di «una caparbia quasi luciferina». La santa è protagonista del romanzo marainiano *Chiara di Assisi. Elogio della disobbedienza* (Milano, Rizzoli, 2013; la citazione è tratta da p. 33). Anche nel dramma in un solo atto dedicato alla santa di Siena, *I digiuni di Santa Caterina*, come nel romanzo ispirato dalla fondatrice delle Clarisse, la ribellione contro l'ordine imposto al mondo dal predominio maschile si manifesta primariamente attraverso il rifiuto della corporeità e dei suoi vincoli. Si veda, in merito a queste donne straordinarie, autentiche combattenti, tramite la fede, per la conquista di una personale autonomia, il saggio di C. Carotenuto, *Le figure religiose tra femminilità e misticismo*, in M. Bertone, B. Meazzi (a cura di), *Curiosa di mestiere. Saggi su Dacia Maraini*, Pisa, Edizioni ETS, 2017, pp. 187-

199. Riguardo poi al motivo della disobbedienza femminile come rivendicazione di autonomo pensiero e libero esercizio di creatività, si rimanda al volume di E. Rasy, *Le disobbedienti*, dedicato a sei donne che «hanno cambiato l'arte» (2019).

In un'intervista concessa ad Antonio Debenedetti e apparsa presso il «Corriere letterario», supplemento del «Corriere della Sera», il 23 novembre del 1975, a proposito del suo romanzo *Donne in guerra* Dacia Maraini formula peraltro un'osservazione che induce a meglio intendere il tema dello 'scontro' tra maschile e femminile declinato nelle sue pagine. «Non esiste letteratura maschile e femminile» afferma infatti la scrittrice «[...] esiste un punto di vista della donna. [...] La letteratura femminile, a mio avviso, proprio in questo consiste: nel recupero di certe esperienze, che solo la donna possiede» (p. 16).

<sup>10</sup> Su donne 'violentemente ai margini' nei drammi marainiani si veda A. Capra, *Putes, folles et sorcières. Le théâtre au féminin de Franca Rame et Dacia Maraini*, «Collection de l'écrit», 16, 2017, p. 3-22.

<sup>11</sup> In qualche misura, la medesima combinazione connota la protagonista dell'atto unico, risalente al 1973, *Dialogo di una prostituta con un suo cliente*. Manila rivendica, infatti, le proprie scelte e la propria libertà rispetto a ogni controllo maschile ed è una donna colta, laureata in lettere.

<sup>12</sup> Sulle contraddizioni entro cui Veronica si muove cfr. S. Gallegati, *Corpo femminile e prostituzione in tre pièce di Dacia Maraini*: Dialogo di una prostituta con un suo cliente, Una casa di donne, Veronica, Meretrice e scrittrice, in «altrelettere», 2022, pp. 1- 27, pp. 17-18. Gallegati riporta le parole di Dacia Maraini che, riguardo al soggetto della *pièce*, afferma: «Veronica Franco è un progetto che avevo in mente da tanto tempo, mi interessava questo personaggio contraddittorio: una donna che è allo stesso tempo cortigiana e letterata. Veronica mette insieme due mestieri che di solito sono gli opposti: il mestiere dell'intellettuale e quello della prostituta. Le donne del Cinquecento avevano una cultura molto elementare, ma lei era stata allevata per essere colta e fare compagnia agli uomini» (p. 17).

<sup>13</sup> L. Peja, nel soffermarsi sulla condizione liminare propria di molte figure femminili del teatro marainiano, intende tale *limen* come il confine che separa vita e morte: «prossime a una morte che già vicino stende la sua ombra» sono ad esempio Maria Stuarda o la giacobina Lionora, vicine a «essere giustiziate», nonché Veronica stessa, abbandonata nel lazzaretto, fra gli appestati (L. Peja, *La drammaturgia di Dacia Maraini. Paradossi di un teatro di militanza e poesia*, «Comunicazioni sociali», n. 1, 2012, pp. 115-135, p. 128).

<sup>14</sup> Per un'informazione complessiva sulla figura di Veronica si vedano F. Calitti, voce *Franco, Veronica* in *Dizionario biografico degli Italiani*, volume 50, 1998, on-line; V. Palumbo, *Veronica Franco la cortigiana poetessa*, Treviso, Edizioni Anordest, 2011; F. Favaro, *Veronica Franco: il paradossale di una cortigiana pura*, «Quaderni eretici», n. 5, fasc. 1, a cura di L. Al Sabbagh, A. F. Caterino, D. Santarelli, D. Weber, 2017, pp. 5-23.

<sup>15</sup> E personaggio per il grande schermo: del 1998 è il film *A dangerous beauty* (nella versione italiana *Padrona del suo destino*), diretto da Marshall Herskovitz; presta qui il volto a Veronica l'attrice Catherine McCormack; la madre Paola è impersonata da Jacqueline Bisset.

<sup>16</sup> Dacia Maraini, come si è visto, di frequente pone al centro della propria opera, narrativa o drammatica, la reinterpretazione della vita di personaggi storicamente esistiti. Sulle caratteristiche di tale genere si rimanda ai contributi di R. Castellana, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci, 2019 e *Cos'è la fiction?*, in R. Castellana (a cura di), *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, Roma, Carocci, 2021, pp. 157-182. Nel volume M. O. Marotti, G. Brooke (a cura di), *Gendering italian fiction*, un saggio è riservato a *Isolina* e uno a *La lunga vita di Marianna Ucria*.

<sup>17</sup> Questa categoria, tutt'altro che trascurabile (equivalente all'odierno ceto medio, ma distinta dal pregio dell'autoctonia veneziana), si trovava subito al di sotto del patriziato. Cfr., a riguardo, S. Bianchi, *Veronica Franco*, in *Idem, La scrittura poetica femminile nel Cinquecento veneto: Gaspara Stampa e Veronica Franco*, cit., p. 83, nota 3 e V. Palumbo, *Veronica Franco la cortigiana poetessa*, cit., pp. 45-46. Dal matrimonio di Paola con Francesco Franco nacquero, oltre a Veronica, anche tre figli maschi: Jeronimo, Horatio, Serafino.

<sup>18</sup> Il *Catalogo di tutte le principali e più onorate cortigiane di Venezia*, che registra il nome di Veronica, ne riporta anche la tariffa iniziale (pari a quella della madre): due scudi.

<sup>19</sup> Non è certo che dal marito (sul quale si sa poco e da cui si separò molto presto) Veronica abbia avuto un figlio; svariati furono invece i frutti delle sue relazioni. Mise al mondo, infatti, sei bimbi, dei quali tre arrivarono all'età adulta.

<sup>20</sup> Accadeva talvolta che, per meglio tessere le proprie trame e carpire preziosi scampoli di notizie, il Senato ricorresse alla collaborazione delle cortigiane, di cui disponeva dunque per fini politici. All'arrivo del futuro Enrico III a Venezia (il suo soggiorno si protrasse dal 18 al 28 luglio 1574), la conoscenza di Veronica fu pertanto uno degli omaggi predisposti per il sovrano.

<sup>21</sup> Cfr. G. Comiati, voce *Venier, Domenico*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, volume 98, 2020, on-line.

<sup>22</sup> Sregolatezze e vizi ne ostacolarono l'avanzamento nei ranghi della Chiesa, ma non impedirono che nel 1583 gli venisse infine concesso un acivescovado, a Corfù.

<sup>23</sup> Su Maffio si veda la voce a lui dedicata da chi scrive, in *Dizionario biografico degli Italiani*, volume 98, 2020, on-line.

<sup>24</sup> Cfr. C. Messina, *Scrittrici del Rinascimento in scena: il teatro di Dacia Maraini*, cit., p. 12.

<sup>25</sup> Quale *ex voto* perché la città fosse liberata dal morbo venne fatta erigere, su decreto del Senato, la chiesa di Cristo Redentore.

<sup>26</sup> La presenza di una religiosa accanto a una laica (non necessariamente prostituta) ricorre in varie opere di Dacia Maraini: «le suore sono figure antitetiche rispetto alle protagoniste ma ugualmente condizionate dal sistema patriarcale in cui si muovono», e subiscono anch'esse, sul versante della rinuncia a ogni forma di eros, «una distorsione della propria corporeità» (S. Gallegati, *Corpo femminile e prostituzione in tre pièce di Dacia Maraini*: Dialogo di una prostituta con un suo cliente, Una casa di donne, Veronica, Meretrice e scrittrice, cit., p. 18). Sul tema del corpo di donna entro la produzione marainiana cfr. poi M. Spinelli, *Posseduto o cancellato. Il corpo femminile in Mio marito e L'amore rubato*, in M. Bertone, B. Meazzi (a cura di), *Curiosa di mestiere. Saggi su Dacia Maraini*, cit., pp. 47-57 e P. Nappi, *Il corpo, le voci. Scrittura politica e polifonia in Dacia Maraini*, «Quaderni del '900», XX, 2020, pp. 59-67.

<sup>27</sup> Il secondo atto termina con «un finale aperto che pare schiudere un orizzonte della libertà che trova la sua compiutezza nell'autonomia del "girovagare", secondo una chiusa che [...] presenta [...] una consonanza forte con la chiusura del romanzo *La lunga vita di Marianna Ucria* e della *pièce* che da esso è stata tratta» (C. Messina, *Scrittrici del Rinascimento in scena: il teatro di Dacia Maraini*, cit., p. 12).

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>29</sup> Forse contemporaneo di Luciano (ma la questione è ancora molto incerta) fu poi un altro rappresentante dell'Atticismo, Alcifrone; a suo nome ci è giunta una silloge di lettere, ripartita in quattro libri, l'ultimo dei quali comprende missive di etere. Va ricordato inoltre che le commedie antiche, la greca *vêx* come la *palliata*, suo esito latino, assegnano alla cortigiana il ruolo di elemento scatenante l'azione: è intorno alla sua conquista, infatti, che spesso ruotano le vicende proposte al pubblico.

<sup>30</sup> Nei *Ragionamenti* egli esamina, paragonandole, le vite di mogli legittime, di meretrici, di suore; specificamente riservati alla cosiddetta 'arte puttanesca' sono i dialoghi di Nanna e di sua figlia Pippa, introdotta dalla madre alla professione. Per un confronto tra il giudizio di Aretino e quello (assai differente) di Veronica Franco sul mestiere della cortigiana si veda il contributo di A. Sanna, "Protofemminismo" e "femminismo": Veronica Franco e Dacia Maraini, «Lingua romana», 11, 2, 2013, pp. 110-123,

pp. 115-116. Sul parere a riguardo di Dacia Maraini, Sanna scrive: «Nel corso della sua carriera Maraini si è sempre interrogata sulla percezione della prostituzione da parte della società circostante. Nella raccolta di articoli *La bionda, la bruna e l'asino* la scrittrice parte dalla costruzione del "mito" della prostituzione e cerca di individuare le cause per cui il fenomeno sia stato e continui ad essere accompagnato da quello che ella reputa essere falso moralismo. Secondo Maraini, l'idea della prostituzione più vicina a ciò che si intende oggi viene dal Cinquecento e dal Settecento, cioè da epoche preromantiche. In testi quali quelli di Aretino e di Defoe la prostituzione è un mestiere come un altro, senza implicazioni moralistiche, anzi, le protagoniste sono descritte con simpatia e come delle vincenti» (*ibid.*, p. 116).

<sup>31</sup> Le scene in cui si manifestano ricordi ed emozioni di Veronica includono quasi sempre un'altra donna, garanzia per lei di quotidiano sostegno: la nutrice Gaspara (il cui posto viene preso da suor Anzola). Dacia Maraini definisce ricorrente nel suo teatro il rapporto tra le protagoniste e le donne al loro servizio o loro fedeli (cfr. C. Messina, *Scrittrici del Rinascimento in scena: il teatro di Dacia Maraini*, cit., p. 15, nota 67); per quest'aspetto, la drammaturgia marainiana si uniforma a un elemento del teatro classico tragico, che assegna alla vecchia serva o domestica – basti pensare alla nutrice di Fedra nell'*Ippolito coronato* euripideo – un ruolo significativo (nel bene o nel male) per l'intreccio. (Cfr., su serventi dall'influsso decisamente negativo, le pagine di

F. Mencacci, *La balia cattiva: alcune osservazioni sul ruolo della nutrice nel mondo antico*, in *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma*, Atti del Convegno, Pesaro, 28-30 aprile 1994, a cura di R. Raffaelli, Ancona, 1995, pp. 227-237).

<sup>32</sup> Sostenuto da alcuni servitori della cortigiana.

<sup>33</sup> Cfr. S. Bianchi, *Introduzione* a V. Franco, *Rime*, cit., pp. 5-31, p. 23.

<sup>34</sup> Nella censura ecclesiastica le cortigiane incappavano facilmente, soprattutto quando ragioni di opportunità inducevano il Senato a irrigidirsi «in un simulacro di moralismo. Alla stregua degli Ebrei, le cortigiane costituivano [...] un ottimo 'capro espiatorio' sul quale far ricadere la colpa delle sofferenze patite dalla popolazione al verificarsi di una sciagura quale un contagio: viste non più come donne di gradevole compagnia, bensì come ricettacolo di vizi e incarnazione d'impudicizia, venivano allora sottoposte a rigidi controlli, a punizioni, al rischio del carcere» (F. Favaro, *Veronica Franco: il paradosso di una cortigiana pura*, cit., p. 13, nota 27).

<sup>35</sup> La disponibilità di denaro e la facoltà di gestirlo in autonomia (o, viceversa, la dipendenza da ricchezze e scelte altrui), costituiscono in ogni epoca, com'è noto, un elemento determinante per la condizione di una donna, per la sua libertà o mancanza di libertà; si rilegga anche su questo tema *Una stanza solo per sé* di Virginia Woolf.

<sup>36</sup> D. Maraini, *Veronica, meretrice e scrittrice e altre commedie*, Milano, Rizzoli 2017<sup>2</sup>, p. 38 (la *pièce* per esteso si trova alle pp. 5-76).

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 40-41.

<sup>38</sup> La sua sincerità contrasta con le doti che una cortigiana, secondo Pietro Aretino, dovrebbe possedere. Glielo ricorda la fedele Gaspara, concludendo: «A furia di raccontare frottole si diventa più belle e desiderabili...». E Veronica ribatte: «Io ho la memoria troppo corta per snocciolare frottole... Mi confonderei e basta. Non sono una puttana come si deve...» (*ibid.*, p. 15).

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 41-42.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>41</sup> L'amore – mosso dal quale, dichiara Paolo a Domenico Venier (cfr. *ibid.*, p. 12), aveva sposato Veronica – non si percepisce ormai nel comportamento di nessuno dei due; un'eco ne traspare forse dall'indugio di lei, nel pensiero, sulle labbra morbide del marito, che l'avevano catturata tanto tempo prima (*ibid.*, p. 18).

<sup>42</sup> Cullando tra le braccia il neonato, Gaspara osserva: «la signora Veronica fa solo figli maschi. Prima Achillino e poi Ulisse e poi tu, Enea...». Il suo genere impedisce al bambino di aspirare un giorno all'onore di ricevere un re: «se eri femmina poteva toccare anche a te...» (*ibid.*, p. 32). Gaspara crede dunque che la professione di cortigiana si continui a trasmettere di madre in figlia: da Paola a Veronica, da Veronica a una figlia femmina che dovesse venire al mondo. In precedenza, ancora incinta e intenta a fare testamento per i rischi del parto, Veronica aveva detto: «Io vorrei che fosse una femmina... le lascerei dei buoni clienti... un mestiere avviato...» (*ibid.*, p. 14). Tuttavia, al di fuori della trasposizione teatrale, Veronica Franco si mostrò consapevole delle difficoltà implicate dalla vita di una cortigiana: la XXII delle sue *Lettere*, pubblicate nel 1580, dissuade una madre dallo scegliere tale strada per la figlia. Ormai ritiratasi dalla scena mondana, Veronica si impegnò inoltre per la realizzazione di un ricovero destinato a fanciulle prive di mezzi, che le sottraesse al meretricio. Nella *pièce* di Dacia Maraini, la nascita di soli maschi sembra costituire una sorta di – inconscia – rivalse del corpo di Veronica a un destino di soggezione tipicamente femminile.

<sup>43</sup> D. Maraini, *Veronica, meretrice e scrittrice*, cit., p. 16.

<sup>44</sup> Gaspara, sempre accanto alla padrona, le ricorda ad esempio che alcune gemme, le pietre granate, sono state vendute per ripagare i debiti del marito; si preoccupa poi molto all'idea che l'uomo abbia scoperto il sacchetto di ducati nascosto in cucina (cfr. *ibid.*, pp. 14-15).

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>46</sup> S. Gallegati, *Corpo femminile e prostituzione in tre pièce di Dacia Maraini*: Dialogo di una prostituta con un suo cliente, Una casa di donne, Veronica, Meretrice e scrittrice, cit., p. 19.

<sup>47</sup> D. Maraini, *Veronica, meretrice e scrittrice*, cit., p. 17.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>49</sup> Cfr. *ibid.*, p. 12.

<sup>50</sup> La raccolta è organizzata in due sezioni: nella prima quattordici capitoli sono presentati a coppie (sette sono di Veronica e sette di corrispondenti), la seconda comprende undici capitoli scritti dalla sola Veronica.

<sup>51</sup> S. Bianchi, *Introduzione* a V. Franco, *Rime*, cit., pp. 6 e 8.

<sup>52</sup> Il che non avviene per gli altri due Venier presenti nella silloge, Domenico e Maffio, le cui identità si evincono tuttavia facilmente. Si segnala però che le edizioni moderne recuperano il nome di Marco da un manoscritto (nelle stampe del XVI secolo non compare).

<sup>53</sup> Ad esempio, Veronica in persona recita i primi versi del capitolo secondo; quando la incontra, Enrico III la omaggia con il citare l'inizio del capitolo scritto da Marco Venier... (cfr. D. Maraini, *Veronica, meretrice e scrittrice*, cit., pp. 20-21 e 31).

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>55</sup> *Ibid.*, pp. 22-23.

<sup>56</sup> La coscienza di quanto nascere e vivere a Venezia sia un privilegio attraverso le pagine di Veronica, che non si allontana volentieri, se non per brevi periodi, dall'incomparabile città d'acqua, regina d'Adria. Cfr. ad esempio il capitolo XXII delle *Terze rime* e «l'ampia lettera IV, in cui la Franco ripropone il suo cavallo di battaglia dell'*encomium Venetiae*» (S. Bianchi, *Introduzione* a V. Franco, *Rime*, cit., pp. 20 e 21).

<sup>57</sup> S. Gallegati, *Corpo femminile e prostituzione in tre pièce di Dacia Maraini*: Dialogo di una prostituta con un suo cliente, Una casa di donne, Veronica, Meretrice e scrittrice, cit., p. 18.

<sup>58</sup> D. Maraini, *Veronica, meretrice e scrittrice*, cit., p. 23.

<sup>59</sup> Il termine 'morosa', con aferesi da 'amorosa', in dialetto veneto indica la fidanzata. Nella *pièce*, italiano e veneziano s'intervallano, a riprodurre realisticamente un'abitudine espressiva seguita anche dall'aristocrazia della Serenissima.

<sup>60</sup> D. Maraini, *Veronica, meretrice e scrittrice*, cit., pp. 49-50.

<sup>61</sup> «Presentato come corpo pubblico assimilato al tessuto urbano», il corpo di Veronica viene poi lacerato dall'epidemia alla stessa stregua di Venezia e del suo corpo sociale: «in un gioco di parallelismi figurativi di carattere geofisico assai suggestivo [...] come la città lagunare è invasa dalla malattia infettiva, così la corporeità di Veronica è invasa da forze estranee che ne sanciscono il dismembramento» (C. Messina, *Scrittrici del Rinascimento in scena: il teatro di Dacia Maraini*, cit., p. 13 e nota 58).

<sup>62</sup> Proprio l'autonomia di movimento usuale per gli uomini, in contrasto con le giornate casalinghe delle donne, infiamma la curiosità di Veronica: «E se fossi io a essere gelosa?... Io sono qua... mi vesto, mi svesto, guardo dalla finestra, dormo, mangio... e voi venite, uscite, andate, viaggiate... la vostra libertà mi incuriosisce e mi angustia...» (D. Maraini, *Veronica, meretrice e scrittrice*, cit., p. 24).

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>64</sup> Cfr. P. Carù, *Vocal Marginality: Dacia Maraini's Veronica Franco*, in *The Pleasure of Writing: Critical Essays on Dacia Maraini*, a cura di R. Diaconescu-Blumfeld e Ada Testaferri, West Lafayette, Purdue University Press 2000, p. 183.

<sup>65</sup> MARCO: L'amore in questa casa è una cortesia squisita, un delicato ardimento, un gioco d'azzardo, una felicità senza macchie... a patto di non volere fare il verso a quelli là...

VERONICA: Quelli là chi?

MARCO: I benpensanti, i padri di famiglia, i mariti onesti, gli amanti fedeli, i proprietari di anime e di corpi...

VERONICA: Quelli là non fanno che scimmiettarci...

MARCO: Le brave signore vorrebbero fare le cortigiane e le cortigiane non sognano altro che di fare le brave signore...

VERONICA: Forse vorrebbero essere rispettate come signore ma avere la libertà delle cortigiane...

MARCO: Che noia sarebbe la vita di città! Signore e cortigiane una stessa minestra. Che farebbe un gentiluomo con un poco di fantasia? (D. Maraini, *Veronica, meretrice e scrittrice*, cit., pp. 51-52).

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>67</sup> Emblematica la confessione di Marco che, dopo aver assaporato gli abbracci di un'altra cortigiana, riconosce di aver cercato un riflesso di Veronica negli occhi dell'altra: «MARCO: Ho cercato voi in lei.

VERONICA: E non mi avete trovata, immagino...

MARCO: In punta di piedi, una volta, siete apparsa dentro i suoi occhi... ma avevo paura del sacrilegio...» (*ibid.*).

<sup>68</sup> Si tratta dei capitoli *Franca, credème, che per San Maffio, An, fia, cuomodò? A che modo zuoghiamo?*, e del sonetto caudato *Veronica, ver unica puttana*. Li si legge nel *Libro chiuso di Maffio Venier*, Venezia, Neri Pozza, 1956, a cura di Manlio Dazzi (appendice del *Fiore della lirica veneziana. Dal Duecento al Cinquecento*). «Definire questi componimenti, scritti in veneziano, semplicemente offensivi pare un eufemismo; ugualmente difficile sembra ricondurli a mero gusto per lo sperimentalismo letterario, scevro di vera sostanza polemica» (F. Favaro, *Veronica Franco: il paradosso di una cortigiana pura*, cit., p. 11). La Franco ribatte in italiano all'attacco in vernacolo: il capitolo XVI delle sue *Terze rime* è rivolto «Ad un maledico che l'ha con i suoi versi oltraggiata».

<sup>69</sup> Ancora una volta promotore (ma involontario) del successo di Veronica, Marco aveva suscitato in Maffio il desiderio di frequentarne la casa, di cui aveva magnificato l'accoglienza (cfr. D. Maraini, *Veronica, meretrice e scrittrice*, cit., p. 33).

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 32.

71 *Ibid.*, p. 33.

72 *Ibid.*, p. 34.

73 Nel congedarsi ammonisce Veronica in questi termini: «E ricordatevi che avete davanti il più grande veneziano del secolo...» (*ibid.*)

74 La podagra, che lo aveva colpito nel 1546, gli rendeva necessario spostarsi su di una carrozzina. L'adattamento per il teatro di Dacia Maraini lo presenta zoppo.

75 La produzione poetica di Maffio, a lungo confinato tra i minori, è stata oggetto di rivalutazione critica a partire dagli studi di Armando Balduino, Manlio Dazzi, Giorgio Padoan; lo si giudica ora concordemente uno dei più vivaci poeti in vernacolo del suo tempo, che raggiunge i migliori esiti nelle liriche la cui freschezza non cede esageratamente alla tentazione dell'osceno. Un complessivo e più recente inquadramento critico dei versi di Maffio è offerto da J. Galavotti, *Per un ritratto plausibile di Maffio Venier*, «Italice», XXIII, 2020, *La poesia dialettale del Rinascimento nell'Italia del Nord*, pp. 299-336 (on-line).

76 Appartenenti peraltro a una tradizione, misogina e ostile alle meretrici, cui anche il padre di Maffio, Lorenzo, aveva dato linfa con il poemetto *La puttana errante*.

77 «L'impegno profuso da Veronica nella battaglia (come tale ella visse l'episodio: era una lotta a difesa di sé e della propria dignità, se non della sua stessa sopravvivenza in un ambiente entro il quale non le sarebbe stato tollerabile comparire macchiata dalle ingiurie di Maffio), è provato dalla sua assunzione di pose guerresche, sia nei versi sia nelle azioni» (F. Favaro, *Veronica Franco: il paradosso di una cortigiana pura*, cit., p. 19). Nonostante le invettive di Maffio contro le cortigiane (bersaglio ne fu anche Livia Azzalina) assecondassero, esacerbandoli, *topoi* convenzionali, il suo attacco contro Veronica risultò particolarmente greve: costituiva infatti l'«esercizio, attraverso una comicità sboccata e crudele, di un potere maschile e nobiliare che riconduce le cortigiane e le loro ambizioni di indipendenza e ascesa sociale alla semplice professione di prostitute [...] e la protezione di amanti potenti a un semplice rapporto venale» (J. Galavotti, *Per un ritratto plausibile di Maffio Venier*, cit., p. 305). Si trattò di uno scontro in cui Veronica si mise in luce per fermezza e decoro, anche espressivo, ma fatalmente impari: «se alle astiose oscenità rigurgitanti dalla penna di Venier Veronica contrappose la ferma ma equilibrata risposta affidata alle sue rime (fra cui il capitolo XVI); se, dunque, il divario morale tra i due contendenti risalta chiaro e il confronto si volge a netto vantaggio della cortigiana, ciò non valse ad annullare la superiorità ingiustamente implicita di Maffio: per quanto brutale e laido, era un uomo libero; per quanto fieramente garbata e composta, Veronica era una donna, e una donna che dagli uomini veniva pagata» (F. Favaro, *Veronica Franco: il paradosso di una cortigiana pura*, cit., p. 19). Si rimanda poi, sul 'duello' di Veronica e Maffio, a O. Chapelle Wojciehowski, *Veronica Franco vs. Maffio Venier: Sex, Death, and Poetry in Cinquecento Venice*, «Italice», 3-4, 2006, pp. 367-390.

78 D. Maraini, *Veronica, meretrice e scrittrice*, cit., p. 33.

79 *Ibid.*, pp. 10-11. Al sopraggiungere dell'epidemia, Domenico constata: «la peste è sussiegosa, uno come me, anziano e storpio, non se lo prende» (*ibid.*, p. 72).

80 *Ibid.*, p. 12.

81 Veronica stessa scivola su di un'espressione indelicata, quando esorta Gaspara a portare, per il senatore Domenico, il «panchetto da stroppiato» (*ibid.*, p. 57).

82 *Ibid.*, p. 61.

83 La *piève* riporta varie poesie in vernacolo di Maffio Venier. Salutando Veronica, al termine della sua prima visita presso Santa Maria Formosa, il personaggio marainiano recita il sonetto *In s'acqua de purissimo cristal* (*ibid.*, pp. 34-35); durante la discussione con lo zio, esortato a leggere un proprio componimento, declama qualche strofa della terza rima *Franca, crédeme, che per San Maffio*, in cui si lamenta per il costo eccessivo dei favori di Veronica (*ibid.*, pp. 59 e 60); verso la fine del secondo atto, durante quello che sarà il suo ultimo incontro con la donna recita alcuni versi della *Bella struzzosa* (poesia dedicata a una giovane povera, ma graziosa, che a Veronica piace); respinto ancora una volta, si congeda infine facendo risuonare otto endecasillabi del tre- mendo sonetto caudato *Veronica, ver unica puttana* (*ibid.*, pp. 69 e 71).

84 D. Maraini, *Veronica, meretrice e scrittrice*, p. 56.

85 La scelta del dialetto da parte di Maffio, come ben rappresenta Dacia Maraini, è un'affermazione identitaria corrispondente alla ribellione nei confronti della famiglia e della cultura che Domenico e i suoi sodali perseguivano. Scrive J. Galavotti di tale scelta che essa è la «risposta personale a un sentimento di asfissia verso le interpretazioni più ortodosse e stucchevoli del petrarchismo, avvertito nel secondo Cinquecento anche da altri e tra loro opposti lirici formati attorno a Domenico Venier» (*Per un ritratto plausibile di Maffio Venier*, cit., p. 303).

86 D. Maraini, *Veronica, meretrice e scrittrice*, pp. 56-57.

87 In tal modo – «una sofisticheria linguistica» – Domenico definisce la poesia (*ibid.*, p. 56).

88 Sembra confermare le considerazioni di Maffio un successivo monologo di Domenico, nel quale egli descrive il proprio amore nei confronti di Veronica. L'anziano Venier ammette di essersi compiaciuto per la condizione subalterna della donna: «Vi ho amato più di quanto fosse lecito, Veronica... lecito per un pensiero libero, per un corpo infelice come il mio... Ho amato la vostra servitù, più di quanto mi fossi proposto di fare e di questo vi chiedo perdono... quando il re di Francia è venuto a visitarvi voi avete trionfato. Ma in cuore mio ho pianto per voi. C'era qualcosa di profondamente offensivo e degradante in quel trionfo che vi inchiodava, col vostro stato di meretrice, alle mura molli della città... D'altra parte però, dovete ammetterlo, la servitù è stata nutrice per voi... da lei avete avuto tempo e agio per istruirvi e raffinarvi. Vi siete fatta ardita e forte per passare attraverso le sette porte dell'oblio e della violenza. Siete riuscita, non si sa con che segreta alchimia femminile, a combinare la grazia raffinata dell'aristocrazia con l'astuta corruzione del popolo».

Ho amato la vostra servitù con colpevole compiacimento. Se fosse stata la mia, l'avrei detestata, lo confesso. Ma la vostra era preziosa e di questa preziosità mi sono beato, come di una seconda pelle in cui mi sono avvolto» (*ibid.*, p. 65).

<sup>89</sup> Cfr. *supra*, nota 81.

<sup>90</sup> D. Maraini, *Veronica, meretrice e scrittrice*, cit., p. 57.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 58. Il Maffio di Dacia Maraini trascura, nell'esprimere questo severo giudizio sulla poesia di Veronica, quanto fosse arduo per una donna (soprattutto per una cortigiana) ottenere riconoscimento e 'diritto d'accesso' a una dimensione di cultura dominata da uomini. Entro i limiti che le erano concessi, Veronica riuscì peraltro, come già si è sottolineato, a proporre un proprio stile, distinguendosi dal novero dei petrarchisti più rigorosi. Mette a confronto scrittura maschile e scrittura femminile

M. Zancan nel volume *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998: tra le autrici sulle quali la studiosa focalizza la propria indagine per illustrare gli snodi di una letteratura italiana 'al femminile' compare una poetessa del XVI secolo, quasi contemporanea di Veronica Franco, ossia Gaspara Stampa.

<sup>92</sup> D. Maraini, *Veronica, meretrice e scrittrice*, cit., p. 59.

<sup>93</sup> Poco prima, Maffio aveva sostenuto che le sue poesie risuonano sulle labbra dei gondolieri. Sembra probabile che Domenico ricorra all'immagine dei remi non solo richiamando il *portitor* stigio, ma anche questa – popolana e plebea – tipologia di lavoratori veneziani cui il nipote si apparenta per voluta grossolanità.

<sup>94</sup> D. Maraini, *Veronica, meretrice e scrittrice*, cit., p. 59.

<sup>95</sup> *Ibid.*, pp. 71-72.

<sup>96</sup> Sostiene F. Cecchini che i versi di Maffio avessero irritato Veronica soprattutto per la derisione che riversavano sulla «figura di poetessa e cortigiana rispettabile, elegante, sofisticata, intellettuale e sensuale che lei aveva tratteggiato nei suoi testi». Proteggersi da questo dilleggio significava altresì, da parte di Veronica, tutelare la propria interpretazione del petrarchismo, anch'essa ridotta a grottesca caricatura da Maffio: «per la poetessa [...] il poetare alla maniera petrarchesca è un modo originale per trasformarsi da oggetto della lirica a soggetto della lirica, Maffio Venier riprende lo stesso stile per sbeffeggiare la lirica amorosa ingaggiata dalla Franco e dagli amanti nei capitoli delle *Terze Rime*, impiegando lo stesso vocabolario o immagini» (*Il destino di un corpo legato alla scrittura: ipotesi di una «écriture féminine» nelle Terze Rime di Veronica Franco*, cit., p. 103).

<sup>97</sup> Tra i tanti frequentatori del suo letto, confida Veronica a suor Anzola, ella ne ha amati davvero solamente due: Domenico Venier, al tempo del loro incontro, e poi Marco Venier (cfr. *ibid.*, p. 64); di Maffio dichiara invece a Marco: «Non riesce ad innamorarmi...» (D. Maraini, *Veronica, meretrice e scrittrice*, cit., p. 67).

<sup>98</sup> «Lo schema della proposta/risposta della tenzone, la volgarità del linguaggio di Maffio Venier che si alterna alla vivacità con cui la poetessa risponde assumendo talora la posa dell'amante offesa ma disposta a perdonare l'amante offrendosi per una notte insieme (XIII), unite alla posa della donna colta che fa della sua professione un'arte così sofisticata da riscattare l'ingiuria ricevuta per tutta la sua categoria, dona alla polemica una dimensione sensuale, caricandola di quella presenza corporale che sin dal primo capitolo anima la poesia della Franco» (F. Cecchini, *Il destino di un corpo legato alla scrittura: ipotesi di una «écriture féminine» nelle Terze Rime di Veronica Franco*, cit., p. 104).

<sup>99</sup> Della madre, anch'ella cortigiana, Veronica ricorda nella *pièce* che morì nel dare alla luce il tredicesimo figlio (cfr. D. Maraini, *Veronica, meretrice e scrittrice*, cit., p. 13).

<sup>100</sup> Arrivata al lazaretto, Veronica inveisce contro la peste, rea di toglierle, insieme all'avvenenza fisica, la sua fonte di sostentamento (*ibid.*, p. 8).

<sup>101</sup> Cfr. *ibid.*, p. 29. Una simile fascinazione anima il giovane che si accompagna a Manila (cfr. D. Maraini, *Dialogo di una prostituta con un suo cliente e altre commedie*, Milano, Rizzoli 2021<sup>4</sup>, pp. 18-19. L'atto unico per intero occupa le pp. 5-32). A differenza di Veronica nella *pièce* (cfr. *supra*, nota 42), Manila, che ha da poco dato alla luce una bimba, esclude per lei un'esistenza simile alla propria, come risulta dalla ninna-nanna che canta alla piccola e su cui l'opera teatrale si conclude (*ibid.*, pp. 31-32).

<sup>102</sup> *Ibid.*, pp. 65-66.

<sup>103</sup> Allorché la informa del suo imminente incontro con Enrico di Valois, Marco ricorda a Veronica, tuttavia, «una madre che prepara la figlia per la prima notte d'amore». Assentendo, almeno in parte, a quest'osservazione egli replica: «Forse qualcosa di materno c'è in me... Venezia è anche una figlia e io voglio che appaia splendente nella sua carnale giovinezza» (*ibid.*, p. 23). L'identificazione tra Veronica e la città natia attribuisce qui alla donna, pertanto, il ruolo di prole. Su Marco, Venezia e Veronica cfr. *supra*, paragrafo 4.1.

<sup>104</sup> D. Maraini, *Veronica, meretrice e scrittrice*, cit., pp. 52-53.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 53. La noncuranza dei patrizi nei riguardi dei figli naturali è confermata nella *pièce* dal comportamento del padre di Achillino, un membro della famiglia Tron, di cui Domenico riferisce a Veronica la morte. Alla domanda ansiosa di lei su di un eventuale lascito per il figlio naturale, Domenico risponde negativamente (cfr. *ibid.*, p. 71).

## FENOMENOLOGIA DELL'ISOLAMENTO NELLA NARRATIVA DI GIORGIO BASSANI

*A mio padre Vincenzo, ferrarese di adozione*

*Il saggio intende presentare alcuni casi di isolamento e di emarginazione all'interno de Il Romanzo di Ferrara di Giorgio Bassani (1974), focalizzando l'attenzione su tre personaggi principali: Edgardo Limentani, protagonista de L'airone (1968), Athos Fadigati, discriminato dai suoi concittadini a causa della sua omosessualità ne Gli occhiali d'oro (1958), e Micòl Finzi-Contini, personaggio fondamentale de Il giardino dei Finzi-Contini (1962). Il contributo intende indagare il ruolo svolto dagli animali nel rispecchiare ed enfatizzare la sfaccettata condizione di marginalità dei personaggi.*

Parole chiave: *isolamento, animali, leggi razziali, omosessualità, discriminazione*

*This essay aims to discuss the themes of isolation and emargination in Giorgio Bassani's collection Romanzo di Ferrara (1974) by focusing on three main characters: Edgardo Limentani, the protagonist of L'airone (1968), Athos Fadigati, a man discriminated by his fellow citizens because of his homosexuality in Gli occhiali d'oro (1958), and Micòl Finzi-Contini, a pivotal character in Il Giardino dei Finzi-Contini (1962). The essay intends to investigate the role played by animals in mirroring and emphasizing the characters' multifaceted condition of marginality.*

Keywords: *isolation, animals, racial laws, omosexuality, discrimination*

Il presente contributo intende indagare alcuni casi di isolamento all'interno del *Romanzo di Ferrara* (1980; 1<sup>a</sup> ed. 1974), mettendo in evidenza come Giorgio Bassani faccia affiancare i suoi personaggi emarginati – in particolare gli ebrei vittime delle leggi razziali – da uomini o animali che per vari motivi sono esclusi dalla società. Esaminando nel complesso la produzione narrativa dell'autore, ci si accorge che il personaggio bassaniano generalmente è alienato e isolato. Gli esempi più calzanti sono i protagonisti delle *Cinque storie ferraresi* (1956), che vivono uno stato di infelicità causato da situazioni personali o da eventi esterni. Il sottotitolo della raccolta di racconti, a partire dall'edizione del 1973, è *Dentro le mura*<sup>1</sup>. Questa espressione indica la condizione di ogni personaggio, ingabbiato all'interno dell'asfittico ambiente ferrarese e in preda alla frustrazione perché impossibilitato ad uscirne. Anna Dolfi evidenzia come le mura acquistino un valore simbolico, dal momento che rappresentano un ostacolo, un diaframma – termine usato dalla studiosa – che separa l'interno della città, con tutto ciò che esso rappresenta, dall'esterno, immagine del desiderio di evasione verso una realtà migliore<sup>2</sup>. Innanzitutto, bisogna rilevare che l'autore utilizza nella narrazione la distanza temporale<sup>3</sup>. Le vicende non vengono trascritte immediatamente, ma rievocate attraverso la

memoria, che permette la descrizione di sentimenti «fissati, contenuti, attenuati, controllati»<sup>4</sup>. Tramite il filtro del tempo il narratore riesce ad addolcire e tenere a bada i ricordi spiacevoli, rivivendoli a distanza, confortato dalla consapevolezza che il dolore ormai appartiene al passato. I diaframmi sono vari e si presentano come una serie di cerchi concentrici, poiché i confinati “dentro le mura” vivono all’interno delle loro case, vincolati ineluttabilmente a una condizione sociale o personale. Pur aspirando all’azione, essi rimangono inerti, guardando la vita scorrere all’esterno senza esserne partecipi. Tuttavia, queste barriere spesso sono trasparenti e permettono di guardare fuori, verso un altrove diverso, lontano e sognato<sup>5</sup>. Un diaframma importante è rappresentato dalle lastre di vetro, in particolare dalle finestre, anelli di congiunzione tra il dentro e il fuori e linee di demarcazione tra «il chiuso carcere individuale e la vita esterna»<sup>6</sup>. Lida e Maria Mantovani, ad esempio, accomunate dal fatto di aver avuto un figlio da un uomo che le ha abbandonate, trascorrono le giornate nelle loro stanze guardando all’esterno; anche Ausilia Brondi, personaggio de *La passeggiata prima di cena*, vive nella casa di sua sorella Gemma intrappolata nel ruolo di zitella.

Nel presente studio saranno analizzati alcuni passi tratti da *L’airone*, *Gli occhiali d’oro* e *Il giardino dei Finzi-Contini* in cui l’essere umano è accompagnato da un animale. In letteratura gli animali hanno sempre avuto due funzioni opposte: in alcuni casi sono simbolo dell’orrore e del male, come accade nei testi odeporici medievali caratterizzati dalla presenza di creature mostruose (*Navigatio sancti Brendani*, *Roman d’Alexandre*) o in *Moby Dick* di Melville; altre volte hanno dei connotati positivi, come nelle agiografie, in cui si mettono al servizio della volontà divina, o nella letteratura per l’infanzia, dove spesso assumono il ruolo di guide, basti pensare al protagonista del *Gatto con gli stivali* o al Grillo Parlante di *Pinocchio*. Queste due modalità di approccio al mondo animale – utilizzando la classificazione proposta da Roberto Marchesini e Sabrina Tonutti – possono essere ricondotte rispettivamente alla zoofobia (paura dell’alterità animale) e alla zooempatia (tolleranza/accettazione dell’animale, che porta l’uomo a vederlo come un compagno)<sup>7</sup>. Gian Mario Anselmi afferma che la diffusa conoscenza dell’etologia nella società contemporanea, veicolata dai libri e soprattutto dalle trasmissioni televisive, ha instillato nell’uomo l’idea che gli animali sono dei compagni di vita dai quali si può imparare, non perché rappresentano personificazioni di vizi o virtù, come accade nelle favole, ma perché assurgono al ruolo di amici fidati con cui condividere un cammino<sup>8</sup>. Nel 1972, nella prefazione a *Dalla parte degli animali*, raccolta di racconti e novelle di vari autori e autrici curata da Domenico Porzio, Bassani testimonia il suo amore verso tutti gli esseri viventi: «Ho sempre amato gli animali: per disposizione naturale. Da qualche anno, tuttavia, diciamo da sei o sette, ho iniziato ad amarli di più. Al punto che oggi cani, gatti, cavalli [...] tutti gli animali domestici in genere [...] ma anche le bestie feroci [...] suscitano in me, soltanto a pensarli, un *élan d’amours*»<sup>9</sup>.

Analizzando alcuni passi del *Romanzo di Ferrara*, si noterà che il personaggio bassaniano spesso assume verso l’animale un atteggiamento di proiezione-identificazione perché riscontra in esso alcune caratteristiche in comune con la propria condizione esistenziale, facendolo diventare una sorta di alter-ego (effetto specchio)<sup>10</sup>.

## 1. Edgardo Limentani, l’airone e gli uccelli imbalsamati

*L’airone* racconta l’ultima giornata di Edgardo Limentani. Claudio Varese afferma che nel romanzo del ’68 il tempo s’impone secondo due diverse direzioni: una lineare, scandita in ore, minuti, secondi e un’altra traslata in una evocazione lirico-simbolica che conduce alla morte<sup>11</sup>. L’alienazione del protagonista è dovuta ad una forte depressione che lo fa sentire distaccato dagli altri uomini e dalla vita stessa<sup>12</sup>. La sua decisione di suicidarsi e porre fine ad un’esistenza frustrante matura alla vista di un airone ferito a morte. L’uccello non è commestibile, ma il cacciatore Gavino gli spara perché può essere imbalsamato. Subito dopo il colpo, si crea un’immediata sintonia tra la vittima e Limentani, che arriva a immaginare i pensieri dell’animale<sup>13</sup>. Inoltre, un lungo scambio di sguardi tra i due innesca un processo di immedesimazione<sup>14</sup> e l’essere umano si accorge di



essere in una condizione simile a quella del volatile:

«Lo guardava pieno di ansia, immedesimandosi totalmente. Anche a lui sfuggiva il perché di tante cose. [...] Color marrone in tutto, tranne che nelle piume del collo e del petto di un delicato tono beige, e tranne nelle gambe di un giallo-bruno da osso scarnificato, da reliquia, piegava leggermente la testa da una parte, osservandolo: incuriosito, sì, ma non spaventato. E lui, senza muoversi, senza quasi respirare (il sangue lo perdeva da uno squarcio a metà dell'ala, all'altezza della articolazione) ebbe modo di ricambiare abbastanza a lungo quello sguardo<sup>15</sup>...».

L'airone porta in sé i segni della morte, infatti il colore delle sue gambe è paragonato ad un osso non ricoperto dalla carne e a una reliquia. Identificandosi con l'animale abbattuto, Limentani comprende il vincolo di solidarietà che lega le creature accomunate dalla medesima sorte<sup>16</sup> e, nello stesso tempo, si accorge di essere in agonia perché la sua vita non lo soddisfa più. Ad un certo punto entra in una chiesa e raccoglie da terra una rivista di propaganda cattolica su cui legge la frase *Non affannarti per il domani*. Nell'opuscolo vengono menzionati una talpa, portata come esempio della capacità di adattamento all'ambiente, un cane da caccia e una cocorita, animali domestici che diventano simbolo delle preoccupazioni effimere del quotidiano, e infine si parla dell'uomo, essere superiore agli altri. Il lettore è spronato a confidare nella provvidenza divina, infatti lo scritto riporta la parabola evangelica dei gigli del campo e degli uccelli del cielo, creature a cui Dio dona tutto ciò di cui hanno bisogno (*Mt*, 6, 25-30)<sup>17</sup>. Limentani in quel momento si rende conto di non godere del conforto di una fede religiosa, né ebraica né cristiana, ma sceglie comunque di non preoccuparsi più del suo futuro. La decisione di suicidarsi viene presa in maniera definitiva di fronte alla vetrina di un imbalsamatore, quando si ferma a guardare gli animali esposti:

«Di là dai vetri il silenzio, l'immobilità assoluta, la pace. Guardava ad una ad una le bestie imbalsamate, magnifiche tutte nella loro morte, più vive che se fossero vive. [...] Era però sugli uccelli che i suoi sguardi non avrebbero mai cessato di posarsi. [...] Vivi, ad ogni modo, anche gli uccelli di una vita che non correva più nessun rischio di deteriorarsi [...] Lui solo, forse – pensava – era in grado di *capirla* davvero la perfezione di quella loro bellezza finale e non deperibile, di apprezzarla fino in fondo»<sup>18</sup>.

L'autore sottolinea con una climax la repentina presa di coscienza del personaggio, il quale inizia a considerare la morte (il silenzio, l'immobilità) un evento positivo (la pace). La vetrina non è altro che un diaframma, una delle barriere trasparenti attraverso cui i personaggi intravedono un'esistenza migliore, difatti, Limentani dietro la lastra contempla la propria aspirazione alla serenità. Il rapporto vita/morte appare rovesciato, in quanto all'occhio dell'osservatore gli animali imbalsamati sembrano vivi – si noti l'abbondante presenza dell'aggettivo 'vivo' nel passo citato – e, soprattutto, la morte è percepita come un ritrovamento della vita<sup>19</sup>. Inoltre, il personaggio pensa che negli uccelli vi è una bellezza «non più deperibile», non soggetta al passaggio del tempo. Il medesimo concetto è espresso nel prologo del *Giardino dei Finzi-Contini*, in cui l'io narrante immagina la serenità dei discendenti degli etruschi, i quali sapevano che, quando il futuro avrebbe mutato radicalmente la realtà, nella loro necropoli «nulla sarebbe cambiato»<sup>20</sup>.

«Fu costretto a tirarsi indietro di qualche centimetro. E subito, riflesso sulla lastra, tornò a intravedere il contorno del proprio viso. Cercò allora di guardarsi come si era guardato quella mattina stessa nello specchio del bagno. E mentre veniva ritrovando al di sotto del berretto di pelo i medesimi lineamenti di ogni risveglio, [...] ma tali tuttavia da apparirgli come velati, allontanati, come se appena poche ore fossero state sufficienti a spargere su di essi la polvere di anni ed anni, sentiva lentamente farsi strada dentro se stesso, ancora confuso eppure ricco di misteriose promesse, un pensiero segreto che lo liberava, che lo salvava»<sup>21</sup>.

È importante rilevare che il personaggio, ricordando il suo volto al mattino di fronte ad un'altra lastra (lo specchio del bagno), lo trova differente, invecchiato, e capisce che la sua esistenza è una non-vita. Lo stralcio citato richiama il celebre episodio de *Il Giardino dei Finzi-Contini* dove si parla della cena di Pasqua. In quel passo l'io narrante, che sta facendo un racconto retrospettivo e sa che i suoi parenti sono stati uccisi, afferma di vedere sui loro visi i segni della morte imminente, in particolare su quelli dei genitori, che gli appaiono improvvisamente invecchiati<sup>22</sup>. Nel romanzo del '68 Limentani, identificandosi inizialmente con l'airone agonizzante, comprende l'apatia, l'assurdità del suo quotidiano e il proprio l'isolamento psicologico; in seguito, guardando oltre la vetrina, decide di suicidarsi perché desidera immedesimarsi negli uccelli imbalsamati, allo scopo di condividere con loro – nella morte – la pace e la bellezza eterna. Si può notare che Ferrara e la sua cinta muraria hanno un valore ambivalente. Gianni Venturi afferma che le mura e la dialettica del dentro-fuori disegnano e delimitano la città “personale” di Bassani, definita «metafora e mitologema carcerario e nello stesso tempo di evasione»<sup>23</sup>. Tuttavia, si può osservare che le mura limitano e ingabbiano, ma nello stesso tempo rappresentano una protezione per chi vive al loro interno, non a caso Limentani prende la decisione di togliersi la vita a Codigoro e Athos Fadigati si suicida a Pontelagoscuro, entrambi luoghi fuori dal perimetro della città.

## 2. La solidarietà tra uomo e animale ne *Gli occhiali d'oro*

Nella narrativa bassaniana gli isolati per eccellenza sono gli ebrei, in quanto le leggi razziali del 1938 li esclusero dalle scuole e dagli incarichi pubblici, vietarono la libertà di stampa e i matrimoni misti e sancirono l'espulsione dal Partito Fascista, che comportava per chi non era in possesso della tessera la totale impossibilità di trovare un'occupazione<sup>24</sup>. L'autore, vittima della normativa antisemita e costretto – dopo il carcere – ad allontanarsi da Ferrara in quanto oppositore del regime, mostra una predilezione nei confronti degli emarginati perché in fin dei conti condivide con loro il dolore dell'isolamento e la sofferenza di non poter agire. Come si vedrà nel corso di questa analisi, la voce narrante nei testi scritti in prima persona (*Gli occhiali d'oro*, *Il giardino dei Finzi-Contini*, *Dietro la porta*) è il soggetto che avverte maggiormente il senso del distacco e della segregazione, tuttavia, entrando in contatto con altri emarginati, riesce in parte ad attutire il suo malessere. Anna Dolfi individua una spazialità differente tra i racconti delle *Storie ferraresi*, in cui il narratore è impersonale, e i romanzi dell'io, poiché quando l'autore racconta la vita altrui, l'escluso è ingabbiato in una realtà e rivolge lo sguardo verso l'esterno, che rappresenta il superamento della propria condizione. Al contrario, nei testi in prima persona – soprattutto *Gli occhiali d'oro*, in cui l'io narrante e il personaggio coincidono per la prima volta<sup>25</sup> – guarda verso l'interno, simbolo di una società discriminante e di un mondo a lui precluso, ma di cui vorrebbe tornare a far parte<sup>26</sup>. Dopo essere rientrato da una vacanza a Riccione, il narratore inizialmente si reca al cimitero ebraico, ubicato a ridosso delle mura, e trova consolazione contemplando il «volto materno» della sua città<sup>27</sup> (da fuori a dentro). Tuttavia, non appena sente un giornalista ambulante urlare i titoli antisemiti dei quotidiani inizia a provare un odio istintivo nei confronti dei cattolici, coloro che non solo nel Novecento, ma anche nei secoli precedenti avevano indotto gli ebrei a sentirsi diversi, condannandoli all'isolamento. Il sentimento di esclusione evoca l'idea del ghetto, luogo di segregazione forzata, ed è significativo che le persone rchiuse vengano paragonate ad animali impauriti:

«Io sentivo nascere dentro me stesso con indicibile ripugnanza l'antico, atavico odio dell'ebreo nei confronti di tutto ciò che fosse cristiano, cattolico, insomma *goi*. *Goi*, *goim*. che vergogna, che umiliazione, che ribrezzo, a esprimermi così! [...] Pensavo anche al nostro, di ghetto, a via Mazzini, a via Vignatagliata, al vicolo-mozzo Torcicoda. In un futuro abbastanza vicino, loro, i *goim* ci avrebbero costretti a brulicare di nuovo là, per le anguste, tortuose viuzze di quel misero quartiere medievale da cui in fondo non eravamo venuti fuori che da settanta, ottanta anni. Ammassati l'uno

sull'altro, dietro i cancelli come tante bestie impaurite, non ne saremmo evasi mai più»<sup>28</sup>.

Ne *Gli occhiali d'oro* il personaggio principale è Athos Fadigati, otorinolaringoiatra discriminato perché omosessuale. Come afferma Massimo Grillandi, le vicende del narratore e quelle del dottore scorrono in parallelo con pacata consapevolezza. I due sono accomunati dal fatto di essere isolati, l'uno per una componente razziale-religiosa, l'altro a causa della sua tendenza sessuale, vista dalla società ferrarese come un vizio da stigmatizzare. Tuttavia, la dolorosa esperienza del medico genera un senso di pietà nel giovane israelita il quale, man mano che le altre persone lo allontanano, lo sente sempre più vicino<sup>29</sup>. Il sentimento di solidarietà e condivisione è messo in risalto quando il narratore, dopo l'entrata in vigore delle leggi razziali, uscendo dal postribolo di via Bomporto incontra Fadigati, che è stato abbandonato anche dai pazienti a causa dello scandalo provocato dal suo amante/sfruttatore Deliliers. Il colloquio tra i due si svolge di notte, nei pressi di un luogo di prostituzione, e insieme al dottore c'è una cagna randagia che l'ha seguito. Il cane è quasi sempre associato alla sfera domestica, all'amicizia con l'uomo, alla fedeltà e alla sicurezza che garantisce al suo padrone facendo la guardia. Inoltre, nella cultura giudaico-cristiana – in cui ricorre la metafora del pastore – il cane che vigila sulle greggi ha un ruolo caro a Dio perché allontana le insidie del maligno<sup>30</sup>. Ne *Gli occhiali d'oro* la cagna viene immediatamente percepita come un soggetto irregolare: l'io narrante la definisce «bastarda» e il dottore «madre snaturata», perché si accorge che ha le mammelle gonfie di latte e non ha con sé i cuccioli. L'animale è però l'unica creatura che dimostra un affetto incondizionato verso i due paria della società, creando così un «sodalizio tra diseredati»<sup>31</sup>.

«Forse bisognerebbe essere così, sapere accettare la propria natura. Ma d'altra parte come si fa? È possibile pagare un prezzo simile? Nell'uomo c'è molto della bestia, eppure può, l'uomo, arrendersi? Ammettere di essere una bestia e soltanto una bestia?». Scoppiai in una gran risata. “Oh, no”, dissi. “Sarebbe come dire: può un italiano, un cittadino italiano, ammettere di essere un ebreo, e soltanto un ebreo?”. Mi guardò umiliato. [...] “Che cosa dovrei fare?” lo interruppi con impeto. “Accettare di essere quello che sono? O meglio adattarmi ad essere quello che gli altri vogliono che io sia?”. “Non so perché non dovrebbe,” ribatté dolcemente. “Caro amico, se essere quello che è la rende più umano (non si troverebbe qui in mia compagnia, altrimenti!) perché rifiuta, perché si ribella?”<sup>32</sup>.

Fadigati afferma che l'uomo e l'animale hanno molto in comune, ma si chiede se l'essere umano possa accettare di «essere solo una bestia». L'espressione indica la componente animalesca, il freudiano principio di piacere che spinge l'individuo verso la soddisfazione dei propri istinti, e certamente allude all'omosessualità. Viene messa in risalto l'affinità che lega il dottore alla cagna: quando l'animale si accuccia mostrando affetto e sottomissione, il narratore interpreta quell'atteggiamento come una serena rassegnazione della vittima di fronte al suo potenziale carnefice<sup>33</sup> e pensa che anche Fadigati è incapace di provare rancore verso Deliliers<sup>34</sup>. Un concetto focale del dialogo è il senso di umanità che caratterizza coloro che subiscono un'ingiustizia. Il giovane israelita parla delle leggi razziali, esprimendo il suo astio verso una società che lo discrimina. Egli non rinnega l'identità ebraica, ma pensa che non sia una componente essenziale della sua personalità. Interessante è l'uso dei verbi 'accettare' e 'adattarsi'. Mentre nell'accettazione è implicito il consenso, nell'adattamento – una modifica provocata da esigenze o condizioni esterne – non è necessariamente previsto l'assenso del soggetto. Pur essendosi piegato al volere della società e alle normative antisemite, il narratore ribadisce che la condizione ebraica è un marchio apposto dagli altri, non l'unica componente di un individuo<sup>35</sup>. Il dottore, tuttavia, lo invita a riflettere sul fatto che forse la discriminazione razziale non è negativa in assoluto, dal momento che lui – avendo accettato la sua compagnia – sta manifestando empatia e solidarietà nei suoi confronti. Il concetto dell'emarginazione che annulla le differenze tra individui e li rende simili è stato chiarito da Bassani in un'intervista del 1991 in cui, parlando degli elementi discordanti tra il film tratto da *Gli occhiali d'oro* e

il libro, ha dichiarato:

«I due [il medico e il giovane] si trovano insieme e si capiscono perché sono diversi, eppure simili. [...] Dell'unione di questi due emarginati, che proprio dall'emarginazione traggono la forza di stare insieme, e che anzi sentono di essere uguali proprio perché diversamente perseguitati, nel film è stato evitato con ogni cura di dirne»<sup>36</sup>.

Durante l'ultima telefonata Fadigati racconta che la cagna in realtà non era randagia e neppure una «madre snaturata», infatti tutta la notte era stata sveglia perché avvertiva l'istinto di tornare dai suoi cuccioli per allattare. Il dottore ribadisce la comunanza di sentimenti tra uomini e animali, ma chiarisce che i comportamenti di questi ultimi sono «semplici» in quanto essi obbediscono solo ai loro istinti naturali, senza timore di essere giudicati<sup>37</sup>. Come si può constatare, la reazione dei due interlocutori all'isolamento è diversa e differente sarà la loro sorte: mentre il giovane ebreo deciderà di affrontare la propria solitudine, Fadigati interiorizzerà il sentimento omofobo che lo circonda, maturando un senso di colpa e un disprezzo verso sé stesso – dice di non riuscire più a guardarsi allo specchio – che lo condurranno al suicidio.

Come già detto, nei romanzi dell'io il narratore prova un profondo senso di solitudine e la sua preoccupazione causata dalla campagna antisemita si scontra con l'ottimismo degli altri ebrei, la maggior parte dei quali crede ancora in Mussolini illudendosi che le leggi razziali non avranno conseguenze<sup>38</sup>. Dopo un colloquio con suo padre, il giovane arriva a sentirsi un esiliato:

«Il senso di solitudine che mi aveva sempre accompagnato in quegli ultimi mesi diventava, se mai, ancora più atroce: totale e definitivo. Dal mio esilio non sarei mai tornato, io. Mai più»<sup>39</sup>.

Il punto di vista dell'io narrante su Fadigati emerge nel *Giardino dei Finzi-Contini*, durante un colloquio con Giampiero Malnate in cui si parla del suo suicidio. Riportando alla mente del lettore il personaggio principale di un altro romanzo, Bassani crea un richiamo intertestuale sottolineato dal cronotopo, che è simile a quello dell'incontro tra l'omosessuale e il narratore ne *Gli occhiali d'oro*: il dialogo tra i due ragazzi, infatti, si tiene di notte poco prima del loro ingresso in un postribolo a via delle Volte.

«Da Fadigati a venire a parlare dell'omosessualità in genere il passo era stato breve. Malnate, in materia, aveva idee molto semplici: da vero *goi* – pensavo tra me –. Per lui i pederasti erano soltanto dei “disgraziati”, poveri “ossessi” dei quali non metteva conto di occuparsi che sotto il profilo della medicina o sotto quello della prevenzione sociale. Io, al contrario, sostenevo che l'amore giustifica e santifica tutto, perfino la pederastia: che l'amore quando è puro, cioè totalmente disinteressato, è sempre anormale, asociale, proprio come l'arte, avevo aggiunto – che quando è pura, cioè inutile, dispiace a tutti i preti di tutte le religioni, compresa quella socialista»<sup>40</sup>.

Il giovane si riferisce all'amore istintuale, spontaneo, che non ha bisogno del vincolo del matrimonio per diventare sacro e pertanto è stigmatizzato dalla società. Ma è altrettanto

significativo che l'isolamento dell'omosessuale sia messo a confronto con la solitudine dell'artista. Il riferimento all'arte inutile e al socialismo potrebbe essere una nota polemica contro quel concetto di realismo elaborato dalla cultura di sinistra negli anni Cinquanta («realismo normativo del materialismo storicistico»)<sup>41</sup>. In un'intervista a Stelio Cro del 1977<sup>42</sup> Bassani ha dichiarato di avere delle perplessità sul neorealismo perché era un movimento che si metteva facilmente al servizio della politica e i suoi prodotti letterari avevano solo valore documentale, essendo incentrati sulla cronaca. L'autore afferma che nelle sue opere vi sono tanti elementi tratti dalla realtà, ma sostiene che per raggiungere la "poesia" – espressione in cui si riconosce il magistero crociano – bisogna superare il dato cronachistico e tentare di «restituire la vita»<sup>43</sup>. Il concetto è ribadito più esplicitamente in un'intervista del 1991, in cui Bassani ha dichiarato di aver rappresentato nelle sue opere sia la società e la storia del suo tempo, sia la parte più intima di sé, trasponendola nei personaggi<sup>44</sup>. Francesco Bausi ha osservato che nel *Giardino* Pio narrante, con il suo amore per gli scrittori italiani e stranieri del primo Novecento, incarna l'idea bassaniana di poesia come «specchio fedele delle inquietudini senza risposte della mente e del cuore», mentre Malnate si fa portavoce della concezione marxista dell'impegno politico-sociale come elemento fondamentale dell'attività letteraria, asserendo di non amare poeti e pittori contemporanei e di prediligere invece Hugo, Carducci (di cui apprezza solo le «poesie repubblicane») e Carlo Porta<sup>45</sup>. Nell'intervista riportata nel Meridiano Mondadori con il titolo *In risposta (V)* Bassani ha chiarito che la sua arte nasce dall'isolamento, da lui sperimentato negli anni «fatali» che vanno dal '37 al '43, quando si dedicò prettamente all'attività clandestina antifascista e fu incarcerato. In quel torno di tempo, fondamentale per la nascita della sua vocazione alla scrittura, dovette infatti allontanarsi dalla famiglia e dagli amici per ritrovarli solo dopo la guerra<sup>46</sup>.

### 3. Jor, il cane-guida al regno dei morti

I Finzi-Contini vivono un isolamento volontario, aristocratico e snobistico, invisibile ai propri correligionari. Ne *Gli occhiali d'oro*, parlando dell'antisemitismo, Nino Bottecchiari dice che a Ferrara sarebbe stata impensabile una politica razziale, dal momento che gli ebrei erano pienamente integrati nel tessuto sociale, salvo alcune famiglie come quella del professor Ermanno che vivevano in uno stato di «segregazione»<sup>47</sup>. Il primo elemento distintivo è la tomba familiare, che spicca nel cimitero ferrarese per lo sfarzo, ma in realtà i Finzi-Contini si muovono sempre in spazi separati: la loro villa è circondata da mura, il giardino è inaccessibile, i membri della famiglia celebrano i riti religiosi in una sinagoga privata, non frequentano le scuole pubbliche e utilizzano un linguaggio particolare (il finzi-continico). Alberte Spinette afferma che tutta la narrativa bassaniana è costruita intorno alla metafora del cerchio, simbolo di inclusione forzata e prigionia, e individua nel *Giardino* cinque sfere concentriche: il prologo – una sorta di cornice metanarrativa – le mura cittadine, il quartiere ebraico, il Barchetto del Duca, la villa dei Finzi-Contini. Secondo la studiosa, il narratore compie un viaggio iniziatico sotto la spinta delle leggi razziali che lo porta gradualmente dall'esterno verso l'interno, prima nel giardino, poi dentro la casa, in sala da pranzo, in biblioteca, nell'appartamento di Alberto e infine nella stanza di Micòl, luogo da cui verrà scacciato per riprendere la sua vita precedente<sup>48</sup>. Il giardino, che dà il titolo al romanzo, è un luogo di autoreclusione, di separazione, di diversità e non a caso si apre solo quando viene promulgata una legislazione discriminante che costringe gli ebrei a prendere le distanze dagli altri individui<sup>49</sup>. Fin dagli anni Settanta una parte della critica ha interpretato il personaggio di Micòl in chiave mitica. Nel 1974 Marilyn Schneider ha sostenuto che la ragazza incarna il principio della vita e della morte e simboleggia la Madre Terra, il cui regno dà nello stesso tempo «frutti nuovi e asilo al regno dei morti»<sup>50</sup>. Il legame con la natura è rappresentato dal suo corpo, a cui vengono associati colori, profumi, piante e alberi, e la simbologia divina si evince dal fatto che lei usa un linguaggio particolare, prepara una bevanda «celestiale» (lo Skiwasser) e abita nella torre alta della casa, una sorta di tempio a cui si accede passando attraverso vie labirintiche<sup>51</sup>. Ancora più acuta e incisiva l'interpretazione di Gianni Venturi. Micòl è totalmente isolata poiché vive separata

dagli altri e non crede nel futuro, ma solo nel presente e nel passato. Lo studioso la paragona a Proserpina, figura ctonia che trascorre sei mesi dell'anno negli inferi ed è regina dell'Eliso, la pianura/giardino dei morti. Fin dall'inizio è la ragazza che conduce nel suo spazio privato il narratore, a cui l'ingresso è interdetto perché lui è un uomo vivo, ignaro del fatto che il suo mondo sta precipitando. Tuttavia, Micòl sa che il destino dell'amico non sarà simile al suo: mentre lei preferirà la quiete della morte, l'altro dovrà sforzarsi di tornare nella storia per affrontarne tutta la tragicità. Anche il rifiuto a lasciarsi amare è un modo per restare nel regno delle ombre, allo scopo di portare fuori colui che, alla stregua di Orfeo<sup>52</sup>, solo dopo aver perduto Euridice riuscirà a cantarla, preservandone il ricordo. La volontaria rinuncia a Micòl, espressa nel testo in forma epigrafica dopo il colloquio con il padre («Fu così che rinunciai a Micòl»), simboleggia il ritorno al mondo del narratore che dovrà parlare, testimoniare, diventare scrittore<sup>53</sup>. L'interpretazione di Venturi sembra confermata da Bassani, che spesso ha definito il poeta come colui che visita i luoghi della morte, da cui in seguito riemergerà per portare la propria testimonianza<sup>54</sup>. In un'intervista del 1991, in particolare, come modello poetico indica Dante, un uomo che ha dovuto attraversare l'aldilà per poter raccontare il suo tempo<sup>55</sup>.

Durante gli incontri principali tra Micòl e il narratore è sempre presente il cane Jor. L'animale alle volte è descritto in maniera realistica con le sue caratteristiche fisiche (la stazza, gli occhi di due colori diversi, i pochi denti) o in maniera più simbolica. In un caso è paragonato a un accattone ubriaco<sup>56</sup> – figura emarginata per eccellenza – perché è un animale vecchio e inoffensivo, in un altro passo ad un idolo:

«Ed eravamo perfino in camera sua, io e Micòl, ma nemmeno adesso soli, bensì «genati» (era stata lei a sussurrarlo) dall'inevitabile presenza estranea, che questa volta era quella di Jor accovacciato al centro della stanza come un enorme idolo granitico, di Jor che ci fissava con i suoi due occhi di ghiaccio, uno nero e uno azzurro. [...] E Jor, che era l'unico a sapere, il solo testimone della *cosa* che c'era *anche* tra noi, lui non poteva riferirlo»<sup>57</sup>.

Se, come sostiene Spinette, Micòl è «la guardiana delle porte della morte»<sup>58</sup>, Jor è il suo cane- idolo<sup>59</sup> e ha la funzione di psicopompo, colui conduce le anime verso l'aldilà<sup>60</sup>. Non a caso, la prima volta in cui viene menzionato, la padrona dice che la segue continuamente e non la lascia sola un attimo. Tra le tante culture che attribuiscono questo ruolo ai cani vi sono certamente quella egizia con la figura di Anubi – in realtà uno sciacallo, la cui maschera indossavano i sacerdoti nei riti di traslazione delle viscere delle mummie – e quella greco-romana, nella quale Cerbero, più che accompagnare le anime, fa la guardia alle porte dell'Ade. È importante rilevare inoltre che l'azione di seguire il padrone, simbolo di fedeltà e di istinto protettivo, viene valorizzata dalla Bibbia, in particolare nel libro di Tobia dove il protagonista è accompagnato da un cane durante tutto il suo itinerario<sup>61</sup>.

Nel capitolo che precede l'epilogo del romanzo il narratore, ormai allontanato da Micòl, rientra nel giardino di notte. Mantenendosi al margine della radura, vicino alle mura, guarda verso l'interno tutto ciò che sta per essere travolto dalla violenza della Storia: il campo da tennis, il parco, gli alberi, la villa, la *Hütte*. Ad un certo punto si imbatte in Jor, che lo riconosce e sembra volerlo portare con sé poiché, come la cagna di Fadigati, ogni tanto si gira a guardare indietro. Bon individua le differenze tra il primo e l'ultimo ingresso nel giardino, mettendo in evidenza che il giorno ha lasciato il posto alla notte e la presenza di Micòl alla sua assenza<sup>62</sup>. Il narratore decide di non seguire il cane:

«Mi inoltrai allo scoperto [...] né mi meravigliò, quando ero già molto lontano dal tennis, di veder avanzare, a un tratto, proveniente al piccolo trotto dalla parte della *Hütte*, la sagoma familiare di Jor. Lo attesi a piè fermo, e anche il cane, non appena fu a una decina di metri di distanza, si arrestò. «Jor!» chiamai a voce soffocata. Jor mi riconobbe. Dopo avere impresso alla coda un breve, pacifico moto di festa, tornò adagio sui propri passi. Si voltava

ogni tanto, come per assicurarsi che lo seguissi. Ed io non lo seguivo, invece, o meglio, pur avvicinandomi progressivamente alla *Hütte*, non mi discostavo dal margine estremo della radura»<sup>63</sup>.

Nel passo preso in esame il diaframma non consiste in una barriera fisica, ma è rappresentato dalla condizione di vivo del narratore, a cui ormai il mondo dei morti è interdetto, e l'animale psicopompo non può svolgere il suo compito.

«Tesi l'orecchio. Silenzio assoluto. E Jor? Dov'era finito Jor? Mossi qualche passo in punta di piedi verso la *Hütte*. “Jor!”, chiamai, forte. Quand'ecco, come in risposta, arrivare di lontanissimo attraverso l'aria notturna un suono flebile accorato, quasi umano. Lo riconobbi subito: era il suono della vecchia, cara voce dell'orologio di piazza, che stava battendo le ore e i quarti»<sup>64</sup>.

I rintocchi, giungendo come una «risposta» al richiamo, simboleggiano il passaggio del tempo, quel tempo distruttore di cui si parla nel prologo. A un passo dalla fine dell'universo dei Finzi-Contini, anche Jor sparisce perché è un attributo della sua padrona, una guida verso un mondo<sup>65</sup> ormai inaccessibile a chi ha scelto di vivere per testimoniare. Mentre si allontana, il narratore esclama interiormente «che bel romanzo!»<sup>66</sup>, prefigurando l'atto della scrittura che – come Bassani aveva appreso da Proust – era l'unica arma da opporre all'irrimediabile scorrere del tempo con la certezza consolante che almeno «lì», nella sua opera, come nelle tombe etrusche, «nulla sarebbe potuto cambiare».

ALESSANDRO GERUNDINO

-----

Sapienza Università di Roma

## Note

<sup>1</sup> Dopo l'edizione del 1960 dal titolo *Le storie ferraresi*, nel 1973 i cinque racconti vengono ripubblicati con varianti in una nuova edizione che si intitola *Romanzo di Ferrara. I. Dentro le mura*. L'anno successivo (1974) Bassani raccoglie tutta la sua produzione narrativa "maggiore" (i testi giovanili, come *Una città di pianura*, sono esclusi) nel *Romanzo di Ferrara*, di cui *Dentro le mura* è il titolo della prima parte. Infine, nel 1980 esce una nuova edizione con varianti dell'intero *Romanzo di Ferrara*. Cfr. R. Cotroneo (a cura di), *Cronologia*, in G. Bassani, *Opere*, a cura e con saggio introduttivo di R. Cotroneo, Notizie sui testi e bibliografia a cura di P. Italia, Mondadori, Milano 1998, pp. LXXX-LXXXVIII.

<sup>2</sup> A. Dolfi, *Le forme del sentimento. Prosa e poesia in Giorgio Bassani*, Liviana, Padova 1981, pp. 8-11.

<sup>3</sup> È opportuno precisare che l'autore utilizza anche il filtro spaziale. In un'intervista a Gianni Renoldi (*Il mondo e la poetica dello scrittore Giorgio Bassani*), pubblicata sulla «Gazzetta di Modena» il 19 marzo 1970, ha dichiarato di essere riuscito a parlare di Ferrara perché se ne era allontanato fisicamente. Infatti, fuggito dalla città nell'agosto del 1943, nel 1944 si stabilì a Roma, dove compose la maggior parte delle sue opere: «Ora, io mi sono sempre occupato di Ferrara, ma vivendone lontano, in un luogo centrale della cultura italiana; in quel luogo medio, in fondo astratto, che è Roma. Io stesso le porgo il destro per amare meno i contenuti dei miei libri: io stesso ho fatto di tutto per amarli poco, estraniandomi dall'ambiente e cercando di difendermi da questo amore molto vicino all'odio, attraverso la distanza nel tempo e nello spazio, attraverso la lingua, il senso della storia». Cfr. G. Bassani, *Interviste 1955-1993*, a cura di B. Pecchiari-D. Scarpa; con una premessa di P. Bassani, Feltrinelli, Milano 2019, p. 203.

<sup>4</sup> A. Dolfi, *Le forme del sentimento*, cit., pp. 3-7.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 12-13.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>7</sup> R. Marchesini-S. Tonutti, *Animali magici. Simboli, traduzioni, interpretazioni*, Giunti, Firenze 2019, p. 33.

<sup>8</sup> G.M. Anselmi-G. Ruozi, *Introduzione. L'uomo e gli animali*, in AA. VV., *Animali della letteratura italiana*, a cura di G.M. Anselmi-G. Ruozi, Carocci, Bologna 2009, p. 13.

<sup>9</sup> G. Bassani, *Prefazione*, in AA. VV., *Dalla parte degli animali*, a cura di D. Porzio, Ferro, Milano 1972, pp. 7-9. È opportuno precisare che il testo della prefazione è stato riutilizzato dall'autore, ma non integralmente nella stessa sede di pubblicazione. La prima parte, in cui è compresa la citazione riportata nel presente contributo, appare nella raccolta di saggi *Di là dal cuore* (1984) con il titolo *Di là dal cuore* (oggi leggibile in G. Bassani, *Opere*, cit., p. 1274). Per conoscere la storia editoriale dell'intero testo cfr. P. Prebys (a cura di), *La bibliografia delle opere di Giorgio Bassani*, vol. I, Edisai, Ferrara 2010, p. 122. Si segnala, inoltre, che nel 2005 Cristiano Spila ha raccolto gli interventi di Bassani di carattere ambientalistico, animalista e simili nel volume G. Bassani, *Italia da salvare. Scritti civili e battaglie ambientali*, a cura di C. Spila, con una nota di P. Bassani, Einaudi, Torino 2005.

<sup>10</sup> R. Marchesini-S. Tonutti, *Animali magici*, cit., pp. 28-29.

<sup>11</sup> C. Varese, *Giorgio Bassani: spazio e tempo dal "Giardino dei Finzi-Contini" a "L'airone"*, in AA.VV., *Bassani e Ferrara. Le intermittenze del cuore*, a cura di A. Chiappini-G. Venturi, Gabriele Corbo Editore, Ferrara 1995, p. 21.

<sup>12</sup> È opportuno aggiungere che in un'intervista a Grazia Livi (*Come nasce un romanzo*), pubblicata su «Epoca» il 27 ottobre 1968, Bassani ha dichiarato di aver vissuto un periodo di depressione dal quale uscì grazie alla scrittura de *L'airone*. Di conseguenza, la storia dell'autore e quella di Edgardo Limentani sono parallele. Cfr. G. Bassani, *Interviste 1955-1993*, cit., p. 150.

<sup>13</sup> «“Dov'è che mi trovo?” Aveva l'aria di chiedersi. “E cosa mi è successo?” Ancora non aveva capito niente. O tanto poco, che sebbene un'ala, la destra, gli penzolasse lungo il fianco, a un dato punto mosse le scapole, come se si accingesse a spiccare il volo. Soltanto allora dovette accorgersi di essere ferito. E da quel momento in poi, infatti, rinunciò ad ogni altro tentativo del genere». Cfr. G. Bassani, *L'airone*, in G. Bassani, *Opere*, cit., p. 776.

<sup>14</sup> Per approfondire il tema dell'identificazione tra Limentani e l'airone cfr. S. Nezri-Dufour, *La figura simbolica dell'uccello e dell'airone in Bassani: animale dantesco?* in AA. VV., *Gli animali nella storia della civiltà dell'uomo. Scienze naturali e veterinarie in Italia*, a cura di Associazione De Humanitate Sanctae Anne, Faust, Ferrara 2017, pp. 118-127.

<sup>15</sup> G. Bassani, *L'airone*, cit., pp. 777-778.

<sup>16</sup> T. Matarrese, *Bassani e la lingua del romanzo*, in AA.VV., *Bassani e Ferrara. Le intermittenze del cuore*, cit., pp. 56-57.

<sup>17</sup> G. Bassani, *L'airone*, cit., pp. 829-831.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 834-835.

<sup>19</sup> T. Matarrese, *Bassani e la lingua del romanzo*, cit., p. 49.

<sup>20</sup> «Il futuro avrebbe stravolto il mondo a suo piacere. Lì, tuttavia, nel breve recinto sacro ai morti familiari; nel cuore di quelle tombe dove, insieme coi morti, ci si era presi cura di far scendere delle cose che rendevano bella e desiderabile la vita; in quell'angolo di mondo difeso, riparato, privilegiato: almeno lì [...] almeno lì nulla sarebbe mai potuto cambiare». Cfr. G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, in G. Bassani, *Opere*, cit., pp. 321-322.

<sup>21</sup> G. Bassani, *L'airone*, cit., pp. 835-836.

<sup>22</sup> «Loro, i morti familiari, le cui ossa giacevano nel cimitero in fondo a via Montebello, e tuttavia erano ben presenti, qui, in ispirito e in effigie. Qui, ai posti loro, stasera sedevamo noi, i vivi. Ma ridotti di numero rispetto a un tempo, e non più lieti, ridenti, vocanti, bensì tristi e penserosi come dei morti. Io guardavo mio padre e mia madre, entrambi in pochi mesi molto invecchiati. [...] Già allora, quella sera, anche se li vedevo tanto insignificanti nei loro poveri visi [...] già allora mi apparivano



avvolti della stessa aura di misteriosa fatalità statuaria che li avvolge adesso, nella memoria». Cfr. G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., pp. 477-478.

<sup>25</sup> G. Venturi, *Bassani e il mito letterario di Ferrara*, in AA.VV., *Bassani e Ferrara. Le intermittenze del cuore*, cit., p. 33.

<sup>24</sup> A. Guiati, *L'invenzione poetica. Ferrara e l'opera di Giorgio Bassani*, Metauro Edizioni, Fossombrone 2001, pp. 50-51.

<sup>25</sup> Bassani inizia ad utilizzare la prima persona dal terzo capitolo de *Gli occhiali d'oro*, svolta fondamentale nella sua narrativa, come egli stesso dichiara in *Laggiù, in fondo al corridoio*: «Solamente allora, dopo aver finito di scrivere il terzo capitolo di questa storia [*Gli occhiali d'oro*], che non è più un racconto, ma un romanzo a se stante, e non importa se breve e se ferrarese, mi si chiarirono di colpo le idee. Al punto in cui mi trovavo, Ferrara, il piccolo, segregato universo da me inventato, non avrebbe più saputo svelarmi nulla di sostanzialmente nuovo. Se volevo che tornasse a dirmi qualcosa, bisognava che mi riuscisse di includervi anche colui che dopo essersene separato aveva insistito per molti anni a dirizzare dentro le rosse mura della patria il teatro della propria letteratura, cioè me stesso». Cfr. G. Bassani, *Opere*, cit., pp. 941-942.

<sup>26</sup> A. Dolfi, *Le forme del sentimento*, cit., pp. 38-40.

<sup>27</sup> «Mi era bastato recuperare l'antico volto materno della mia città, riaverlo ancora una volta tutto per me, perché quell'atroce senso di esclusione che mi aveva tormentato nei giorni scorsi cadesse all'istante». Cfr. G. Bassani, *Gli occhiali d'oro*, in G. Bassani, *Opere*, cit., p. 285.

<sup>28</sup> G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 291.

<sup>29</sup> M. Grillandi, *Invito alla lettura di Bassani*, Mursia, Milano 1972, pp. 66-68.

<sup>30</sup> R. Marchesini- S. Tonutti, *Animali magici*, cit., pp. 112-113.

<sup>31</sup> A. Neiger, *Bassani e il mondo ebraico*, Loffredo, Napoli 1983, p. 20.

<sup>32</sup> G. Bassani, *Gli occhiali d'oro*, cit., p. 300.

<sup>33</sup> «Picchiami, uccidimi pure, se vuoi!», sembrava voler dire. «È giusto, e poi mi piace!». Cfr. *Ibid.*, pp. 299-300.

<sup>34</sup> «Pensavo a Delilieri e a Fadigati: uno carnefice, l'altro vittima. La vittima al solito perdonava, consentiva al carnefice. Ma io no, su di me Fadigati si illudeva. All'odio non sarei riuscito a rispondere altro che con l'odio». Cfr. *Ibid.*, p. 301.

<sup>35</sup> A. Neiger, *Bassani e il mondo ebraico*, cit., pp. 21-22.

<sup>36</sup> G. Bassani, *Un'intervista inedita (1991)*, in G. Bassani, *Opere*, cit., p. 1346.

<sup>37</sup> «Parlò ancora: della cagna, degli animali in genere e dei loro sentimenti, che sono così simili a quelli degli uomini – disse – anche se, "forse", più semplici, più direttamente sottomessi all'imperio della legge naturale». Cfr. G. Bassani, *Gli occhiali d'oro*, cit., p. 305.

<sup>38</sup> In un'intervista degli anni Settanta Bassani ha dichiarato che gli ebrei ferraresi erano per la maggior parte fascisti e furono deportati «senza sapere perché»: «Quegli stessi ebrei ferraresi che poi sarebbero finiti in così gran numero nelle camere a gas naziste, erano stati in gran parte fascisti. [...] La tragedia vera degli ebrei ferraresi, e di grandissima parte degli ebrei italiani, può dirsi quella di essere stati dei borghesi, coinvolti dapprima nel fascismo, e poi, in fondo senza sapere perché, finiti nel nulla dei campi di sterminio nazisti». Cfr. G. Bassani, *Di là dal cuore*, in *Opere*, cit., pp. 1327-1328.

<sup>39</sup> G. Bassani, *Gli occhiali d'oro*, cit., p. 313.

<sup>40</sup> G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 552.

<sup>41</sup> A. Perli, *Bassani critico e la poetica della realtà*, in AA.VV., *Giorgio Bassani, critico, redattore, editore*, a cura di M. Tortora, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2012, pp. 16-17.

<sup>42</sup> S. Cro, *Intervista con Giorgio Bassani*, in «Canadian Journal of Italian Studies», I, 1977, p. 40.

<sup>43</sup> F. Bausi, *Contributi alla critica di se stesso. Giorgio Bassani e la letteratura italiana*, in A.A.V.V., *Giorgio Bassani, critico, redattore, editore*, cit., p. 45.

<sup>44</sup> «A differenza degli altri, di tutti gli altri, io pretendevo di essere, oltre che un cosiddetto narratore, anche uno storico di me stesso e della società che rappresentavo. [...] Intendevo essere uno storico, uno storicista, non già un raccontatore di balle. [...] I poeti si confessano sempre attraverso uno dei loro personaggi. Anzi: tutti i loro personaggi, se sono tanti, sono forme del loro sentimento». Cfr. G. Bassani, *Un'intervista inedita (1991)*, cit., pp. 1342, 1346.

<sup>45</sup> F. Bausi, *Contributi alla critica di se stesso*, cit., pp. 38-39.

<sup>46</sup> «Guardi tuttavia che nel corso di quegli anni per me fatali, quelli, ripeto, che vanno dal '37 al '43, io mi staccai completamente sia dalla mia famiglia, sia dalla mia città, diventato per certi versi straniero a quanto mi aveva circondato prima di allora, compresi gli amici bolognesi e sardi di cui si è parlato sopra. La mia famiglia d'origine e i miei amici di giovinezza li avrei ritrovati, sì, ma più tardi, molto più tardi, quando avrei cominciato in qualche maniera a scriverne. Non era fatale, d'altronde, che andasse così? Per diventare un artista, non bisogna morire per poi rinascere?». Cfr. G. Bassani, *Di là dal cuore*, cit., p. 1321. <sup>47</sup> «Le famiglie genere Finzi-Contini, con quel loro specialissimo gusto di starsene segregati in una grande casa nobile [...] Ma i Finzi-Contini, a Ferrara, rappresentavano appunto un'eccezione». Cfr. G. Bassani, *Gli occhiali d'oro*, cit., pp. 292-293.

<sup>48</sup> A. Spinette, *Il cerchio inquieto*, in AA. VV., *Il Romanzo di Ferrara*, a cura di A. Sempoux, Presses Universitaires de Louvain, Louvain-la - Neuve 1983, pp. 82-83.

<sup>49</sup> R. Cotroneo, *La ferita indicibile*, in G. Bassani, *Opere*, cit., p. XXXV.

<sup>50</sup> Il saggio di Marilyn Schneider, intitolato *Dimensioni mitiche di Micòl Finzi-Contini*, in «Italice» LI 1, 1974, è riportato da Adriano Bon nella monografia citata. Cfr. A. Bon, *Come leggere Il giardino dei Finzi-Contini di Giorgio Bassani*, Mursia, Milano 1979, p. 84.

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> Per approfondire l'interpretazione orfica de *Il giardino* e la funzione degli inserti poetici all'interno del romanzo cfr. S. Gentili, *I versi di Micòl: la funzione della poesia narrazione nella narrazione del Giardino*, in AA. VV., *Cento anni di Giorgio Bassani*, a cura di G. Ferroni, C. Gurreri, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2019, pp. 325-344.

<sup>53</sup> G. Venturi, *Dimenticare Euridice. Il destino infero di Micòl Finzi-Contini*, in AA. VV., *Ritorno al «Giardino»*. Una giornata di studi per Giorgio Bassani, Firenze-26 marzo 2003, Bulzoni, Roma 2006, pp. 99-102.

<sup>54</sup> Cfr. nota 46.

<sup>55</sup> «Geo Josz è morto, è andato là donde non si torna, ha visto un mondo che soltanto un morto può aver visto. Miracolosamente torna, però, torna di qua. E i poeti, loro, che cosa fanno se non morire, e tornare di qua per parlare? Cosa ha fatto Dante Alighieri se non morire per dire tutta la verità sul tempo suo? È stato di là: nell'Inferno, nel Purgatorio, nel Paradiso, per poi tornare di qua». Cfr. G. Bassani, *Un'intervista inedita (1991)*, cit., p. 1344.

<sup>56</sup> «Ubbidii in silenzio. Bevevo adagio, a lente sorsate, senza levare gli sguardi. Sdraiato sul parquet alle mie spalle, Jor dormiva. Il suo greve rantolo di accattono ubriaco riempiva la stanza». Cfr. G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 513.

<sup>57</sup> *Ibid.*, pp. 432-433.

<sup>58</sup> A. Spinette, *Il cerchio inquieto*, cit., p. 82.

<sup>59</sup> A. Bon, *Come leggere Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 84.

<sup>60</sup> R. Marchesini-S. Tonutti, *Animali magici*, cit., p. 95.

<sup>61</sup> Cfr. A. Tagliapietra, *I cani del tempo. Filosofia e icone della pazienza*, Donzelli, Roma 2022.

<sup>62</sup> A. Bon, *Come leggere Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 49.

<sup>63</sup> G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., pp. 573-574.

<sup>64</sup> *Ibid.*, pp. 575.

<sup>65</sup> A. Bon, *Come leggere il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 49.

<sup>66</sup> G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 576.

# ***FALLIMENTO E CESSAZIONE: LA RICERCA DI UNA DEFINIZIONE TERMINOLOGICA (E CONCETTUALE) DEL DISSESTO FINANZIARIO\****

*Il fallimento, come procedura concorsuale a carattere liquidatorio, nasce con la rivoluzione commerciale per rispondere alle esigenze dell'emergente ceto dei mercatores, e diviene poi uno degli istituti-cardine del diritto commerciale. Il presente lavoro esamina la storia del termine fallimento, voce originariamente appartenente alla sfera religiosa che, attraverso un processo di rideterminazione semantica, è diventata la denominazione generale dell'istituto; accanto a questa viene analizzato il sinonimo cessazione, che ha invece una diffusione areale e temporale più ristretta.*

Parole chiave: *fallimento, cessazione, insolvenza, bancarotta, linguaggio economico, linguaggio giuridico*

*The legal institution of bankruptcy, as an insolvency procedure, arose with the commercial revolution to meet the needs of the emerging class of merchants and later became one of the cornerstone institutions of commercial law. This paper examines the history of the term fallimento, a term originally belonging to the religious sphere, which, through a process of semantic redetermination, later became the general name of the institution; alongside it, the synonym cessation is analysed, which instead has a more restricted areal and temporal spread.*

Keywords: *fallimento, cessazione, insolvency, bankruptcy, language of economics, legal language*

## **1. Introduzione**

Si legge tra le pagine della *Giurisprudenza del commercio* del giurista settecentesco Michele De Jorio, a proposito delle denominazioni date ai debitori insolventi:

«noi chiamiamo *decotti* i Mercanti falliti ed il fallimento *decozione*. [...] Sono ancora i falliti conosciuti con altri nomi, che non lasciano di farne comparire il pessimo carattere. Si chiamano *empj*, *Fraudatores*; *Foro cedentes*; *Infames*; *Diminuentes patrimonium*; *Malae fidei possessores*, perché hanno la scienza del loro ingiusto possesso; *Calumniatores*; *Deceptores*; *Infelices debitores*; *Conturbatores* perché conturbano le ragioni, e

fortune. Questi son quelli, che poi furono, e son chiamati *Falliti*, perché mancano, perché talvolta ingannano; *Banco falliti*, perché mancavano, lasciavano i loro banchi, e le loro sedi, ed andavano ad abitare altrove, *verbant solum*; *cessanti* perché cessano di pagare; *Bancarottieri*, perché rompevano il loro banco»<sup>1</sup>.

Il passo dà un'idea della ricchezza della costellazione semantica che ruota attorno al concetto di fallimento, concetto noto all'uomo di ogni tempo se inteso nel generico senso di 'incapacità di far fronte ai pagamenti', ma grande innovazione della società mercantile medioevale nel significato tecnico di «liquidazione generale ed officiosa del patrimonio d'un soggetto insolvente nell'interesse dei suoi creditori»<sup>2</sup> attuata secondo il principio concorsuale<sup>3</sup>.

L'istituto, che nasce come eccezione alle regole antiche di recupero dei crediti della *cessio bonorum* e della *datio in solutum*<sup>4</sup> «per dare una risposta coerente ai problemi tipici – e anch'essi in un certo qual modo “nuovi”» – dell'emergente ceto dei *mercatores*<sup>5</sup>, diventa e resta fino a tutt'oggi uno degli istituti-cardine del diritto commerciale. Nel corso dei secoli, come si è visto, sono diverse le parole che si sono succedute per designarlo o che comunque sono entrate a far parte del suo campo semantico: qui si esaminerà la storia di *fallimento*, voce originariamente appartenente alla sfera religiosa che, attraverso un processo di rideterminazione semantica, è diventata poi la denominazione generale dell'istituto. Accanto a questa si è scelto di analizzare il sinonimo *cessazione*, che ha invece una diffusione areale e temporale più ristretta<sup>6</sup>.

## 2. Fallimento

Il termine *fallimento*, deverbale da *fallire* (a sua volta dal latino *fāllere*), nei testi volgari antichi di area italo-romanza è attestato a partire dalla prima metà del XIII secolo nel significato astratto – e spesso con sfumature religiose – di 'colpa, fallo, peccato grave' (ma anche 'sbaglio, errore, mancanza involontaria')<sup>7</sup>, che nei testi giuridici si trasforma in quello di 'trasgressione, illecito'<sup>8</sup>.

Dal XIV secolo la voce si trova impiegata anche per designare una 'mancanza concreta'<sup>9</sup>, e, in ambito economico-giuridico, più specificamente la 'mancanza di risorse economiche per far fronte ai debiti', da cui si sviluppa la ben nota accezione di 'stato di insolvenza, dissesto finanziario'<sup>10</sup>. Questa conserva anche echi del significato morale originario di 'colpa, errore', visto che nel diritto comune il fallimento è considerato «più come un misfatto che come una sventura»<sup>11</sup>, in quanto

«il fallito è *raptor*, poiché commerciando da insolvente depreda gli onesti di ricchezze onestamente guadagnate; la decozione è sempre e comunque una *fraus*, poiché, al di là della sventura che può portare al tracollo senza sua colpa, l'aver proseguito la mercatura ha comunque portato il fallito ad appropriarsi surrettiziamente della ricchezza delle proprie controparti, [le] quali assai raramente potranno ricevere ristoro totale delle proprie pretese»<sup>12</sup>.

La prima attestazione giunta fino a noi dell'uso del termine nel senso economico- giuridico si ritrova nella *Cronica* di Giovanni Villani («Per lo quale fallimento di Bardi, e Peruzzi, Acciaiuoli [...] fu alla nostra città di Firenze maggiore rovina e sconfitta, che nulla che mai avesse il nostro Comune»)¹³, che segue a distanza di poco più di mezzo secolo quelle di *fallire* nel senso di 'cadere in dissesto finanziario, far bancarotta' e di *fallito* usato come sostantivo per designare 'colui che è insolvente', entrambe attestate dalla fine del Duecento¹⁴.

Nei testi dell'Età intermedia, tuttavia, *fallimento* ricorre principalmente nell'originario valore morale (non a caso spesso in contesti in cui figurano anche le parole *peccato*, *peccatore* o *Dio*), mentre sono rare le attestazioni dell'accezione finanziaria¹⁵: per quanto riguarda il secolo XIV queste sono limitate a pochi testi, tutti relativi al mondo mercantile (come lo *Statuto della Corte dei Mercanti in Lucca del 1376*¹⁶, il *Libro della comunità dei mercanti lucchesi* in Bruges del 1384¹⁷, o la corrispondenza della famiglia Datini¹⁸).

L'impiego del termine nell'accezione economico-giuridica proprio all'interno di testi statuari e corporativi si spiega agevolmente risalendo alle origini dell'istituto. Il fallimento come procedura concorsuale a carattere liquidatorio, come già si è detto, nasce difatti nel Medioevo proprio per rispondere alle esigenze dell'emergente ceto mercantile che, data la generale scarsità e il conseguente alto costo del denaro, cercava soluzioni rapide per giungere alla definizione dei rapporti creditorî, anche a detrimento dell'integralità dei pagamenti¹⁹. Difatti, un recupero dei crediti differito nel tempo avrebbe costituito un danno certo per il commerciante, che si sarebbe visto costretto a contrarre onerosi debiti per poter proseguire nella propria attività²⁰. La «lontana origine» dell'istituto può rinvenirsi già «nelle agili procedure esecutive che la giurisdizione mercantile [andava] sperimentando dagli inizi del secolo XI»²¹, ma è negli statuti comunali e corporativi del XII e XIII secolo che le procedure liquidatorie da seguirsi nel caso di insolvenza trovano la prima normazione per iscritto²².

Quello del fallimento non solo è un istituto proprio del mondo mercantile, ma può dirsi suo esclusivo appannaggio: sono difatti rarissimi gli statuti che prevedono l'estensione del fallimento di là dalla cerchia di coloro che sono formalmente riconosciuti come *mercatores* (tramite, ad esempio, l'iscrizione a una corporazione commerciale) o che comunque esercitano di fatto la mercatura o l'attività bancaria²³. Con un'inversione di tendenza rispetto al Medioevo, nei testi dell'Età moderna le occorrenze del termine nell'accezione finanziaria si fanno via via più frequenti, tanto che il *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, già a partire dalla prima edizione, dopo aver riportato per *fallimento* i due significati di «Falligione, e fallanza» e di «mancamento de' danari a' mercatanti, per lo quale non posson pagare», specifica che «in questo ultimo significato l'usiamo noi, più che altro»²⁴. E, complementariamente, nella V Crusca, a proposito dell'originario significato di «[...] atto e [...] effetto del fallire; Fallo, Colpa, Peccato», si nota che «in questo e negli altri significati morali, è voce ormai di raro uso»²⁵ (l'accezione è marcata come *antica* od *obsoleta* anche nei dizionari contemporanei)²⁶.

Oltre che nel più lato senso – attestato a lungo pure nei testi giuridici – di «stato in cui trovasi un debitore, quando i suoi beni non bastano per pagare i suoi creditorî»²⁷, a partire dall'epoca moderna nel linguaggio tecnico del diritto *fallimento* si trova impiegato per designare più specificamente il caso in cui l'incapacità di far fronte ai pagamenti è dovuta a cause non imputabili al debitore (nel qual senso la parola è talvolta accompagnata dall'aggettivo *forzato*)²⁸. Ciò rispecchia il cambiamento nella concezione del fallimento avvenuto tra Medioevo ed Età moderna. Difatti, nell'Età intermedia il fallimento era considerato un reato di per sé (a prescindere dall'eventuale dolo o colpa del fallito), poiché contrario ai canoni più sentiti dell'etica sociale mercantile; non esistevano quindi né distinzioni tra fattispecie in sé oggettivamente diverse, né graduazioni nelle reazioni sanzionatorie²⁹. Nell'Età moderna, invece, matura l'esigenza di «distinguere, all'interno della complessa fattispecie tipica del fallimento, le ipotesi che [meritano]

sanzioni penali per i loro più spiccati caratteri di illiceità da quelle rispetto alle quali la rilevanza penale [può] apparire inadeguata ed eccessiva»<sup>30</sup>. Sicché per queste ultime si mantiene il nome di *fallimento*, mentre «per significare la sospensione dei pagamenti, criminalmente imputabile alla persona del commerciante»<sup>31</sup> si afferma la voce *bancarotta*<sup>32</sup>, a fianco delle locuzioni *fallimento doloso* e *fallimento colposo* (attestate nei testi legislativi fino al XIX secolo)<sup>33</sup>.

In senso più tecnico, la voce *fallimento* nei testi dell'Età moderna è usata inoltre per denotare, sempre con riferimento ai commercianti, 'lo stato di dissesto in quanto accertato da un provvedimento dell'autorità giudiziaria che dà inizio alla procedura per pagare percentualmente i creditori liquidando il patrimonio del dissestato'<sup>34</sup>, come mostrano in primo luogo le attestazioni del termine nella legislazione («I Debitori di quel Mercante, o Banchiere, che farà, come si dice, Banca rotta, dovranno notificar fedelmente il loro debito al Consolato [...], dappoiché sarà fatto noto il Fallimento con Pubblico Proclama»: *Costituzioni piemontesi* del 1723)<sup>35</sup>, ma anche quelle nei testi di dottrina e prassi: «Falliti oriundi, & originarj dello Stato Fiorentino devenendo all'atto del fallimento anco fuori di detto Dominio in qualsivoglia parte del Mondo possono essere criminalmente dal Magistrato degl'Otto processati, e multati non solo ad istanza de creditori, ma anco ex officio» (Marc'Antonio Savelli, *Pratica universale*, 1665)<sup>36</sup>; «Qualora il fallimento è dichiarato si stila [...] che li due terzi, o li tre quarti de' creditori [...] riuniti insieme accordino a loro piacimento al fallito per mezzo d'un contratto la diminuzione della somma da esso lui dovuta, o qualche mora al pagamento» (Domenico Alberto Azuni, *Dizionario universale ragionato della giurisprudenza mercantile*, 1787)<sup>37</sup>.

Inoltre, non di rado *fallimento* si trova impiegato per indicare pure la stessa 'procedura giudiziaria per pagare percentualmente i creditori liquidando il patrimonio del dissestato'<sup>38</sup>: si legge ad esempio nel *Codice di commercio per gli Stati di S. M. il Re di Sardegna* del 1842: «Il Giudice-Commissario è incaricato specialmente di accelerare e sorvegliare le operazioni e l'amministrazione del fallimento»<sup>39</sup>.

È fondamentalmente con tali ultimi due valori che il termine entra nella legislazione dell'Italia unita (*fallimento* è impiegato come tecnicismo nel *Codice di commercio* del 1865<sup>40</sup>, in quello del 1882<sup>41</sup>, e poi nella legge fallimentare del 1942 che ha regolato la materia fino al 2022)<sup>42</sup>, mentre il significato generico di 'incapacità di far fronte alle proprie obbligazioni' si conserva solo al di fuori dei testi tecnici<sup>43</sup>. Ciò è in stretta correlazione con l'affermarsi della voce *insolvenza*, che, a partire dalla fine del XVIII secolo, si trova impiegata nei testi giuridici proprio per denotare la 'condizione del debitore che non è in grado di soddisfare regolarmente le proprie obbligazioni'<sup>44</sup>.

Questo comporta che in tali contesti *fallimento* si specializzi nel designare i casi in cui l'insolvenza è specificamente accertata da un provvedimento giudiziario<sup>45</sup>.

Va infine rilevato, riguardo al linguaggio legislativo attuale, che il *Codice della crisi d'impresa e dell'insolvenza* del 2019 (sostitutivo della legge fallimentare del 1942)<sup>46</sup> ha statuito *ex lege* l'espunzione della parola *fallimento* dai testi normativi e la sua sostituzione con la locuzione *liquidazione giudiziale*<sup>47</sup>: l'art. 349 – rubricato proprio *Sostituzione dei termini fallimento e fallito* – stabilisce difatti che

«Nelle disposizioni normative vigenti i termini “fallimento”, “procedura fallimentare”, “fallito” nonché le espressioni dagli stessi termini derivate devono intendersi sostituite, rispettivamente, con le espressioni “liquidazione giudiziale”, “procedura di liquidazione giudiziale” e “debitore assoggettato a liquidazione giudiziale” e loro derivati, con salvezza della continuità delle fattispecie».

La sostituzione lessicale è pensata per affrancare l'insolvenza giudizialmente accertata

dell'imprenditore e la procedura liquidatoria susseguente dalla connotazione negativa di colpa che ancora oggi caratterizza la parola *fallimento* – e così pure *fallito* – anche nell'accezione economico-finanziaria, riassumibile nel principio del «si fallitus, ergo fraudator» di tradizione medioevale<sup>48</sup>.

### 3. Cessazione

Nei testi volgari di area toscana, accanto alla voce *fallimento* – e spesso in diade parasinonimica con questa – è attestata *cessazione*<sup>49</sup>: «il presente vescovo [...] invitato per lo fallimento e cessazione de' suoi consorti, non ebbe ardimento al riparo della inniqua e ingiusta legge» (Giovanni Villani, *Cronica*)<sup>50</sup>. Nel *Corpus OVI* occorrono all'interno di testi statutari (sempre toscani) pure *cessare* per 'non pagare il dovuto, essere insolvente'<sup>51</sup> («Et se alcuno cittadino di Siena fugirà de la città di Siena o vero si cessarà con avere altrui, o vero fugì o vero si cessò, [...] in perpetuo non possa essere cittadino di Siena, [...] se prima non sodisfarà al creditore o vero a li creditori del devito suo»: Ranieri Gangalandi, *Costituto di Siena volgarizzato* nel 1309-1310)<sup>52</sup>, e i participi *cessato* e *cessante* usati – anche a mo' di sostantivi – per indicare 'Chi non ha pagato il dovuto', ossia il 'debitore insolvente'<sup>53</sup> («E intendasi cessato e avere cessato, qualunque al suo creditore interamente non avesse pagato il capitale»: *Statuto dell'Arte di Calimala* del 1334<sup>54</sup>; «Et nulla femina possa essere presa o sostenuta personalmente per alcuno debito ch'ella contraesse o al quale ella fosse obligata, s'ella non fosse moglie d'alcuno mercatante cessante et fugitivo»: *Statuto del podestà di Firenze* del 1355<sup>55</sup>).

L'uso di *cessazione* nel senso di 'fallimento commerciale'<sup>56</sup> è da ricollegarsi al valore di 'inadempimento' con cui il termine è impiegato nei testi giuridici medioevali, soprattutto in riferimento alle obbligazioni pecuniarie (a ricorrere è principalmente la locuzione *cessazione del pagamento*)<sup>57</sup>. Come evidenzia Federigo Bambi, in tali occorrenze *cessazione* rende:

«quella negligenza, quel ritardo nell'adempiere ad un dovere, espresso dal latino *cessatio* nelle fonti giuridiche (D. 27, 2, 6: “Si absens sit tutor et alimenta pupillus desideret, si quidem neglegentia et nimia *cessatio* in administratione tutoris obiciatur” [Trifonino]), che in [questi] cas[i] viene portato alle estreme conseguenze da far mancare del tutto la prestazione dovuta»<sup>58</sup>.

Da 'mancanza di pagamento, inadempimento di obbligazioni pecuniarie', *cessazione* è usata metonimicamente anche per indicare l'insolvenza nel suo complesso<sup>59</sup> e quindi il 'fallimento commerciale'.

Secondo i dati di *IS-LeGI*, *cessazione* è usato in tale accezione fino alla fine del secolo XVIII, principalmente in testi toscani<sup>60</sup> (si veda ad esempio la *Legge contro a quelli che diverranno all'atto di fallimento, e cessazione, massime con fraude* promulgata da Francesco I de' Medici nel 1582)<sup>61</sup>; tuttavia si rilevano alcune sporadiche occorrenze anche al di fuori di tale area: ad esempio all'interno degli *Statuti della Honoranda Università de Mercatanti di Bologna* del 1550 si legge: «Anchora Statuimo, che s'alla presura, o cattura de predetti Cessanti, Fuggitivi, & Latitanti si procedesse innanci le dette condennationi, debbia la prova apparire, & farsi la pruova della Cessatione, Fuga, Latitatione, o vero Occoltatione, come è detto di sopra»<sup>62</sup>; e, due secoli dopo, nel *Codice estense* del 1771: «Eseguendo dentro al termine di detti tre giorni il disposto di sopra, il Fallito per via di Procuratore, o di congiunte persone potrà difendersi, e giustificare nel Fallimento, e Cessazione sua non esservi intervenuta colpa del Cessante»<sup>63</sup>.

La fortuna dell'uso di *cessazione* per 'fallimento commerciale' resta tuttavia limitata ai testi giuridici, come testimonia l'assenza di tale significato nel *Vocabolario* della Crusca<sup>64</sup> e nel Tommaseo-Bellini. Tali dizionari registrano però *cessante* per 'debitore insolvente'<sup>65</sup>, voce che si ritrova ancora nei

manuali di diritto commerciale di inizio Ottocento<sup>66</sup>.

FRANCESCA FUSCO

-----

Università degli Studi di Padova

\* La ricerca alla base di questo saggio è stata condotta grazie a un finanziamento dello European Research Council: ERC CoG MICOLL – *Migrating Commercial Law and Language. Rethinking Lex Mercatoria (11th-17th Cent.)*, 2021-2026, Grant Agreement n. 10100208. Si segnala qui che la data di ultima consultazione di siti e banche dati citati nel testo è il 31 luglio 2024.



## Note

<sup>1</sup> Vol. III, Stamperia Simoniana, Napoli 1799, pp. 4-6. Si vedano al proposito anche A. Lattes, *Il diritto commerciale nella legislazione statutaria delle città italiane*, Hoepli, Milano 1884, p. 309; U. Santarelli, *Per la storia del fallimento nelle legislazioni italiane dell'età intermedia*, Cedam, Padova 1964, p. 47.

<sup>2</sup> U. Santarelli, *Per la storia del fallimento*, cit., p. 3.

<sup>3</sup> Nella procedura fallimentare tutti i creditori concorrono insieme sui beni del fallito, senza distinzioni di tutela tra un soggetto e l'altro all'interno della categoria protetta: si tratta di un'eccezione rispetto alla regola romanistica del *qui prior est tempore potior est iure* seguita dallo *ius commune* (si veda U. Santarelli, *Mercanti e Società tra mercanti*, 3<sup>a</sup> ed., Giappichelli Torino 1998, p. 94, e cfr. anche *infra*).

<sup>4</sup> Le quali continuano comunque a essere utilizzabili ogni qualvolta i creditori lo ritengano opportuno (si vedano C. Pecorella e U. Gualazzini, voce *Fallimento [Premessa storica]*, in *Enciclopedia del Diritto*, vol. XVI, UTET, Torino 1967, pp. 220-232, alla p. 224). Rispetto alla *cessio bonorum* di tradizione romanistica, che è un atto negoziale che trova l'unica sua fonte nella volontà del *cedens*, nel nuovo istituto del fallimento «tutto discende dai poteri degli organi che vi sono preposti e che svolgono la loro funzione, non già quali sostituti – sia pure *ex lege* – del fallito, ma quali soggetti perfettamente autonomi, destinati alla tutela dell'interesse dei creditori assunto, per volontà dei legislatori, ad interesse pubblico» (U. Santarelli, *Per la storia del fallimento*, cit., pp. 4-5).

<sup>5</sup> U. Santarelli, *Mercanti e Società tra mercanti*, cit., p. 94. Si veda anche S.A. Riesenfeld, voce *fallimento*, in *Enciclopedia delle scienze sociali*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondato da Giovanni Treccani, Roma 1993, <[<sup>6</sup> Per l'esame di altre voci relative al campo semantico del fallimento si rinvia a F. Fusco, \*Altre parole del "dissesto finanziario": bancarotta, decozione, insolvenza\*, in «Italiano LinguaDue», XVI, 2024, 2, i.c.s.](https://www.treccani.it/enciclopedia/fallimento_(Enciclopedia-delle-scienze-sociali)/></a>, che scrive: «Con lo sviluppo degli scambi e del commercio internazionale, verificatosi durante il Medioevo, la preoccupazione causata dall'eventualità che i commercianti si dessero alla fuga lasciandosi dietro moltitudini di creditori insoddisfatti richiamò l'attenzione del legislatore, sia a livello locale che a livello nazionale: vennero così codificati in consuetudini locali e in leggi e decreti nazionali i mezzi di tutela applicabili a casi del genere» (cfr. al riguardo anche <i>infra</i>).</p>
</div>
<div data-bbox=)

<sup>7</sup> Si vedano M. Cortelazzo e P. Zolli, *Il nuovo etimologico. DELI-Dizionario etimologico della lingua italiana*, seconda edizione a cura di M. Cortelazzo e M.A. Cortelazzo, Zanichelli, Bologna 1999 [=DELIN]; *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, diretto da S. Battaglia e G. Bàrberi Squarotti, UTET, Torino 1961-2002, 21 voll.; *Supplemento 2004*, a cura di E. Sanguineti, UTET, Torino 2004; *Supplemento 2009*, a cura di Id., UTET, Torino 2008 [=GDLI], s.v., § 1; *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, diretto da P. Squillacioti, a cura dell'Opera del Vocabolario Italiano [OVI] del Consiglio Nazionale delle Ricerche [CNR], 1997-, <<http://tlio.ovi.cnr.it>> [=TLIO], s.v., §§ 1 e 2 (che registra anche le varianti *faliment*, *falimente*, *falimenti*, *fallimento*, *fallimento*, *fallimentu*). Il significato di 'mancanza, colpa, inosservanza di un dovere' si ritrova anche nel latino medioevale: cfr. J.F. Niermeyer e C. Van De Kieft, *Mediae Latinitatis lexicon minus. Lexique latin médiéval-français/anglais. A medieval Latin-French/English dictionary*, Brill, Leiden 1976, 2 voll., e

C. Du Cange, *Glossarium mediae et infimae Latinitatis, cum supplementis integris D.P. Carpenterii*, Editio nova aucta pluribus verbis aliorum scriptorium a Léopold Favre, L. Favre, Niort 1883-1887, entrambi s.v. *fallimentum*.

<sup>8</sup> Si legge ad esempio nello *Statuto del Podestà* di Firenze del 1355, c. 263r: «Et se alcuno di questi ufficiali per sconceza che sia in lui o pigritia o alcuna occupatione o fallimento parrà al vescovo del luogo o alli frati sopradetti ch'egli sia da rimuovere, al coloro comandamento o detto sieno tenuti di rimuoverlo la podestà o il capitano» (si cita da *Gli Statuti della Repubblica fiorentina del 1355 in volgare*, a cura di F. Bambi, F. Salvestrini, L. Tanzini, vol. II, *Statuto del Podestà*, Olschki, Firenze 2022, p. 630; cfr. anche F. Bambi, *Parole degli statuti. Indice-glossario*, ivi, vol. III, *Indici*, 2023, pp. 3-231, a p. 86, s.v. *fallimento*). Si vedano anche gli *Ordinamenti, provvisioni e riformazioni del Comune di Firenze volgarizzati da Andrea Lancia (1355-1357)*, in cui *fallimento* è usato come sinonimo di *maleficio* e di *excesso* per indicare un 'atto illecito colpito da pena' (cfr. F. Bambi, *Una nuova lingua per il diritto. Il lessico volgare di Andrea Lancia nelle provvisioni fiorentine del 1355-57*, Giuffrè, Milano 2009, pp. 658-659); cfr. anche TLIO, s.v., § 1.2. Si segnala anche il più generico significato di 'inganno, slealtà', attestato però al di fuori dei testi *stricto sensu* giuridici (cfr. TLIO, s.v., § 2; GDLI, s.v., § 2).

<sup>9</sup> In particolare la 'penuria, deficienza di beni materiali': cfr. GDLI, s.v., § 3.

<sup>10</sup> Si vedano TLIO, s.v., § 5; GDLI, s.v., § 4.

<sup>11</sup> U. Santarelli, *Mercanti e Società tra mercanti*, cit., p. 68.

<sup>12</sup> R. Volante, *Autonomia contrattuale e fallimento tra fondazioni medievali. Diritto comune e codici*, in *Autonomia negoziale e crisi d'impresa*, a cura di F. di Marzio e F. Macario, Giuffrè, Milano 2010, pp. 125-160, a p. 129. L'Autore sottolinea *ibid.* (nota 6) come non a caso l'identificazione tra fallito e ladro nella legislazione statutaria sia molto frequente, anche nelle pene comminate (sull'argomento si veda già U. Santarelli, *Per la storia del fallimento*, cit., pp. 121-123). Si veda anche F. Migliorino, *Profilo storico delle procedure concorsuali*, in *Studi in onore di Giuseppe Ragusa Maggiore*, vol. II, Cedam, Padova 1997, pp. 785-826, a p. 792, che spiega come proprio la rappresentazione del fallimento come un misfatto comporti in tale contesto lo «slittamento semantico [...] di termini di risalente tradizione, come *fuga*, *fugitivus*, *debitor fugitivus*, che compaiono sempre più frequentemente nelle fonti normative e dottrinarie per indicare i presupposti oggettivi dell'istituto».

<sup>13</sup> Libro XIII, cap. 55 - ed. Porta, vol. III, p. 425 (v. TLIO, s.v., § 5); altre attestazioni nel testo: «diluvio, carestie, fame, e mortalità, e sconfitte, vergogne d'impresie, perdimenti di sustanza di moneta, e fallimenti di mercatanti, e danni di credenza, e ultimamente

di libertà recati a tirannica signoria e servaggio» (libro XIII, cap. 3 - ed. Porta, vol. III, p. 299); «molte d'altre buone compagnie di Firenze per lo fallimento di quella furono sospette con grande danno di loro» (libro XI, cap. 4 - ed. Porta, vol. II, p. 525); la voce ricorre anche nel titolo di due rubriche («*Del fallimento della compagnia degli Scali di Firenze*»: libro XI, cap. 4, rubr. - ed. Porta, vol. II, p. 525; «*Del fallimento della grande e possente compagnia de' Bardi*»: libro XIII, cap. 55, rubr. - ed. Porta, vol. III, p. 424): si cita da *Corpus OVI dell'italiano antico*, diretto da P. Larson, E. Artale e D. Dotto, a cura dell'Opera del vocabolario italiano (istituto del CNR), <<http://gattoweb.ovi.cnr.it>> [= *Corpus OVI*]. Cfr. anche DELIN, s.v.; GDLI, s.v.,

§ 5.

<sup>14</sup> Entrambe si trovano nel *Resoconto finanziario inviato da Provis alla compagnia Tolomei di Siena* (1279) di Luca Buonsignore: si vedano per *fallire* TLIO, s.v., § 4; e GDLI, s.v., § 8; per *fallito* TLIO, s.v., § 3; e GDLI, s.v., § 5.

<sup>15</sup> Ciò è quanto emerge dall'analisi delle occorrenze della voce nel *Corpus OVI*.

<sup>16</sup> «Areo sta, in et ordiniamo he veduto a noto a a cita italia corte lo fallimento che qualunqua persona avesse de beni di quello cotale fallito, infra du di proximi li debia avere notificati alla dicta corte» (libro III, ed. a cura di A. Mancini, U. Dorini ed E. Lazzareschi per la Camera di Commercio e Industria di Lucca, Olschki, Firenze 1927, p. 118), e poco oltre: «e de suoi beni non si trovasseno tanti che li creditori non potesseno essere pagati interamente et lo dicto debitore infra du anni dal di del suo fallimento non comparisse a Lucha legittimamente dinanti a consoli della corte de mercadanti di Lucha per accordarsi del resto con li suoi creditori» (ivi, p. 123): si cita dal *Corpus OVI*. Nel testo ricorrono spesso anche *fallire* e *fallito*.

<sup>17</sup> «richiesi alla comunitade e consiglieri lo ditto Betto doversi condanare, secondo la forma della nostra ordinansa e de' nostri capitoli, ove di simili fallimenti si fae mensione»: ed. a cura di E. Lazzareschi, R. Malfasi, Milano 1947, p. 121, cit. da *Archivi unificati Vocanet LGI-Lessico giuridico italiano (1960-1974) e LLI-Lingua legislativa italiana (1539-2007)*, a cura dell'Istituto di Teoria e Tecniche dell'Informazione Giuridica (ITTIG) del CNR,

<<http://www.ittig.cnr.it/BancheDatiGuide/Vocanet-LLI/index.html>> [= *Vocanet-LLI*].

<sup>18</sup> Per quanto riguarda il secolo XIV, vi è un'attestazione della voce in una lettera di Lemmo di Balduccio e Ghisello di Bindo alla compagnia Datini di Firenze scritta a Milano il 21 febbraio 1389 («Asai ne grava del falimento di Pechori, Idio ristori chi dano ne ricieverà, credesi però ne riuscirà male debito, chosi piacia a Dio»). All'interno del *Corpus dell'Archivio Datini*, diretto da P. Beltrami, a cura dell'Opera del Vocabolario Italiano (OVI) del Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR), <[http://aspweb.ovi.cnr.it/\(S\(lmfwxqf2qzuzfh5mpmvfbuv3f\)\)/CatForm01.aspx](http://aspweb.ovi.cnr.it/(S(lmfwxqf2qzuzfh5mpmvfbuv3f))/CatForm01.aspx)>, da cui si cita, vi è un'ulteriore attestazione in una missiva di Lapo Mazzei a Francesco Datini, scritta a Firenze il 16 dicembre 1405 («E poi mi distesi a' danni gli verrebbero, de' debiti cattivi più che è non stimava, quando aremo l'ultima risposta da Vignone; e della vana speranza egli avea nella ragione da Pisa; e che pazzia era domandare cose ieri finite, o libri vecchi del fallimento di Boninsegna ch'erano ni mano de' suoi creditori, morti già è vent'anni»).

<sup>19</sup> È proprio per tutelare al massimo gli interessi creditori nel loro insieme (in quanto rappresentanti gli interessi mercantili) che nel soddisfacimento dei crediti si sceglie di seguire la regola del concorso piuttosto che quella della graduazione: difatti il principio concorsuale, non distinguendo, all'interno della categoria protetta, un soggetto dall'altro, non ne differenzia più o meno arbitrariamente la tutela, al contrario della graduazione che si fonda proprio sul canone della discriminazione (si veda U. Santarelli, *Mercanti e Società tra mercanti*, cit., p. 94).

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> F. Migliorino, *op. cit.*, p. 800. Si veda anche J. Hilaire, *Introduction historique au droit commercial*, Presses Universitaires de France, Paris 1986, p. 28.

<sup>22</sup> Il primo ad affermare il principio concorsuale (detto *per libram*) nella ripartizione dei beni del debitore e ad accogliere la regola generale della parità di trattamento tra i suoi creditori è il *Constitutum usus pisanæ civitatis* della metà del XII secolo: si vedano U. Santarelli, *Per la storia del fallimento*, cit., pp. 26-28; Id., *Mercanti e Società tra mercanti*, cit., pp. 26-28; F. Migliorino, *op. cit.*, p. 791; A. Monti, *Fallimento-impresa*, in *Parole in divenire. Un vademecum per l'uomo occidentale*, a cura di A. Sciumè e A.A. Cassi, Giappichelli, Torino 2016, pp. 43-57, a p. 46. Per quanto riguarda gli statuti corporativi duecenteschi, di particolare rilievo quelli dei Mercanti di Piacenza e dei Cambiatori di Bologna che impongono al *fugitivus* interdizioni dall'attività commerciale in ragione della natura penale della decozione: cfr. U. Santarelli, *Per la storia del fallimento*, cit., pp. 31-33; F. Migliorino, *op. cit.*, p. 791.

<sup>23</sup> Si veda U. Santarelli, *Per la storia del fallimento*, cit. pp. 80-88. Escludono categoricamente l'applicabilità della procedura fallimentare al di fuori degli appartenenti al mondo mercantile C. Pecorella e U. Gualazzini, *op. cit.*, p. 224 (cfr. anche A. Monti, *Osservazioni sparse intorno alle vicende storiche del fallimento*, in *Commentario alla legge fallimentare*, a cura di Cesare Cavallini, vol. IV, *Saggi, statistiche e indici*, Egea, Milano 2010, pp. 165-195, a p. 171). Diverso il caso di Venezia, in cui «il fallimento non fu mai limitato ai mercanti, pur avendo i legislatori veneti chiara coscienza del fatto, ampiamente dimostrato dalla prassi, che la grandissima maggioranza dei falliti era costituita da commercianti» (U. Santarelli, *Per la storia del fallimento*, cit., p. 82). Per le procedure fallimentari nelle legislazioni italiana dell'età moderna si rinvia ad A. Sciumè, *Ricerche sul fallimento nel diritto moderno*, Giuffrè, Milano 1985, pp. 19-53.

<sup>24</sup> *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, appresso Giovanni Alberti, in Venezia 1612 [=I Crusca], s.v. Si vedano anche *Vocabolario degli Accademici della Crusca, in questa seconda impressione da' medesimi riveduto, e ampliato, con aggiunta di molte voci degli autori del buon secolo, e buona quantità di quelle dell'uso*, appresso Iacopo Sarzina, in Venezia 1623 [=II Crusca], s.v.; *Vocabolario degli Accademici della Crusca, in questa terza impressione nuovamente corretto, e copiosamente accresciuto, al serenissimo Cosimo Terzo Granduca di Toscana lor Signore*, nella Stamperia dell'Accademia della Crusca, in Firenze 1691, 3 voll. [=III Crusca], s.v.; *Vocabolario degli Accademici della Crusca, quarta impressione, all'Altezza Reale del Serenissimo Gio. Gastone Granduca di Toscana loro Signore*, appresso Domenico Maria Manni, in Firenze 1729-1738, 6 voll. [=IV Crusca], s.v., § 1. Analoga considerazione si ritrova nel *Dizionario della lingua italiana* di

N. Tommaseo e B. Bellini, dalla Società l'Unione Tipografico-Editrice, Torino 1861-1879, 4 voll. [=TB], s.v., § 3.

<sup>25</sup> *Vocabolario degli Accademici della Crusca, quinta impressione*, nella Tipografia Galileiana di M. Cellini e C., in Firenze 1863-1923, 11 voll. (A-Ozono) [=V Crusca], s.v., § 0.

<sup>26</sup> Cfr., tra gli altri, *Il vocabolario Treccani*, diretto da V. Della Valle e G. Patota, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2008, <<https://www.treccani.it/vocabolario/>> [=VT], s.v., e *Il Nuovo De Mauro*, diretto da T. De Mauro, Paravia, Torino; [poi] Paravia-Bruno Mondadori, Torino-Milano; [ora] Mondadori-Pearson, Milano 2001, consultabile *online* sul sito di *Internazionale*. <<http://dizionario.internazionale.it/>> [=NDM].

<sup>27</sup> M. De Jorio, *op. cit.*, vol. III, p. 4.

<sup>28</sup> «fallimento sforzato [è] quello che fa necessariamente un Mercante, il quale a cagione delle perdita che ha patito, non può pagare; e questo con un vocabolo più mite si chiama fallimento» (ivi, p. 14).

<sup>29</sup> Si veda U. Santarelli, *Mercanti e società tra mercanti*, cit., p. 79, il quale specifica, a p. 67, che «Se mercatura, fiducia e credito erano [...] i tre cardini su cui si fondava l'intera dinamica della società mercantile, il fallimento – che vanificava il credito e rendeva inutile e financo dannosa la fiducia che nel mercante poi fallito tutti avevan riposto – si palesava evento e comportamento che contraddiceva in radice le ragioni fondanti di quella società».

<sup>30</sup> Ivi, p. 79. Si passa dunque dalla concezione di «fallimento-reato» a quella di «reato fallimentare», nella quale «la decozione [è] “retrocessa” dal fatto costitutivo a presupposto di punibilità del reato stesso» (*ibid.*). Cfr. anche E. Fugazza, *Un reato in cerca di definizione. La bancarotta del commerciante dall'Ordonnance du commerce alla legge fallimentare del 1942*, Giappichelli, Torino 2021, pp. 8-9 (e già C. Alfani, voce *bancarotta*, in *Digesto italiano*, vol. V, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino 1890-1899, pp. 98-224, a p. 126). Un avviso di tale cambiamento si ritrova nel *De mercatura, seu mercatore tractatus* del giurista anconetano Benvenuto Stracca (cum Privilegio, Venetiis 1553), in cui si legge, a p. 176: «tria esse decoctorum genera. Primum illorum, qui fortunae vitio decoquunt [...], Est tamen genus hominum miserabile. Secundum genus illorum est qui suo vitio pessimum quidem genus hominum, et nulla miseratione dignum. Tertium genus decoctorum est, illorum, qui partim fortunae, partim suo vitio decoxere, quos admixta culpa humiles, et deploratos ac miseratione indignos reddit». Le teorie di Stracca furono un grande stimolo alle elaborazioni dottrinali, ma senza immediate ricadute sul diritto positivo, che continuò a essere a lungo informato agli stessi criteri del diritto statutario medioevale (è Galeazzo Maria Sforza, verso la fine del XV secolo, il primo a incrinare il vecchio sistema di responsabilità oggettiva): si vedano

C. Alfani, *op. cit.*, p. 126; U. Santarelli, *Per la storia del fallimento*, cit., pp. 147-157; Id., *Mercanti e società tra mercanti*, cit., p. 67; A. Sciumè, *op. cit.*, pp. 73-76.

<sup>31</sup> F.A. Mori, *Teorica del codice penale toscano*, Stamperia delle Murate, Firenze 1854, p. 357.

<sup>32</sup> Definita dalla V Crusca, s.v., come «Fallimento», ma con la precisazione che «intendesi per lo più di fallimento doloso, o almeno colpevole». Per la storia del termine *bancarotta* si rinvia a F. Fusco, *op. cit.* (e per la formazione del composto in francese e il suo ingresso in italiano si veda W. Schweickard, *Die Wortgeschichte von fr. banqueroute, dt. Bankrott und it. bancarotta*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», CXL, 2024, 2, pp. 587- 597).

<sup>33</sup> *Fallimento doloso* si trova attestata già nel *Dottor volgare, ovvero Il compendio di tutta la legge civile, canonica, feudale, e municipale, nelle cose più ricevute in pratica; moralizzato in lingua italiana* di G.B. De Luca, vol. XV, nella stamperia di Giuseppe Corvo, in Roma 1673, p. 185 (e si segnala che il fallimento doloso è disciplinato come reato autonomo già nella Leopoldina del 1786, all'art. 59: cfr. al riguardo anche A. Sciumè, *op. cit.*, p. 89). Le attestazioni all'interno di *Vocanet-LLI* mostrano la fortuna di *fallimento doloso* e *fallimento colposo* soprattutto in area toscana: entrambe le locuzioni sono ad esempio usate nel *Codice penale pel granducato di Toscana del 1853 colle variazioni ordinate dalla legge dell'8 aprile 1856* (si veda in particolare l'art. 409, co. 1; e cfr. anche Baldassarre Paoli, *Nozioni elementari di diritto penale militare secondo il combinato disposto dei codici penali militare e comune vigenti in Toscana*, Tipografia delle Murate, Firenze 1856, p. 44). Oggi, per descrivere i reati fallimentari, il legislatore utilizza invece le locuzioni di provenienza francese *bancarotta fraudolenta* e *bancarotta semplice*, su cui si rinvia a F. Fusco, *op. cit.* (cfr. anche *Lessico etimologico italiano. Germanismi*, a cura di S. Lubello ed E. Morlicchio, in *Lessico etimologico italiano*, edito per incarico della Commissione per la filologia romanza da M. Pfister; [poi] edito per incarico della Commissione per la filologia romanza da M. Pfister e W. Schweickard; [poi] da E. Pfrifi e W. Schweickard, L. Reichert, Wiesbaden, 2000-, s.v. \**panc*, § 2.b.-α6, 436).

<sup>34</sup> Si veda GDLI, s.v., § 4.

<sup>35</sup> *Leggi e Costituzioni di S. M. da osservarsi nelle materie civili, e criminali ne' Stati della M. S. tanto di qua, che di là da' monti e colli*, libro II, titolo XXIV, capo 5, *De' Fallimenti, o sieno Banche rotte*, art. 6, co. 1. Per altre attestazioni all'interno del capo V cfr. gli artt. 5, co. 1; 8, co. 1; 10, co. 1 (cfr. anche le attestazioni riportate da *Vocanet-LLI*).

<sup>36</sup> Giuseppe Cocchini, Stamperia della Stella, Firenze, p. 167, cit. da *Vocanet-LLI*.

<sup>37</sup> Vol. II, presso la Società Tipografica, in Nizza, p. 98 (s.v. *fallimento*).

<sup>38</sup> Significato registrato anche nei dizionari dell'uso contemporanei: cfr. VT, s.v., § 2, e NDM, s.v.

<sup>39</sup> Titolo I, capo 2, art. 484, co. 1 (cit. da *Vocanet-LLI*).

<sup>40</sup> Sfogliando i primissimi articoli del titolo I, intitolato per l'appunto *Del fallimento*, si legge ad esempio: «Il commerciante che cessa di fare i suoi pagamenti, è in stato di fallimento» (art. 543, co. 1); «Il fallimento è dichiarato con sentenza del tribunale di commercio pronunciata sulla dichiarazione del fallito, o sull'istanza di uno o di più creditori, o d'ufficio» e «Con la stessa sentenza il tribunale deve Delegare uno dei giudici alla procedura del fallimento» (art. 546, co. 1 e 2). Va segnalato che tale codice riprende ed estende, con qualche modifica, il *Codice di commercio per gli Stati di S. M. il Re di Sardegna* del 1842 (cfr. i corrispondenti artt. 468 e 471 co. 1 e 2).

<sup>41</sup> Si vedano tra gli altri gli artt. 683: «Il commerciante che cessa di fare i suoi pagamenti per obbligazioni commerciali è



in istato di fallimento»; 684: «Il fallimento è dichiarato con sentenza pronunciata sulla dichiarazione del fallito, o ad istanza di uno o più creditori, o d'ufficio»; 685, co. 2: «Il tribunale è investito dell'intera procedura del fallimento e conosce di tutte le azioni che ne derivano, se per loro natura non appartengono alla giurisdizione civile».

<sup>42</sup> R.D. 16 marzo 1942, n. 267 e successive modificazioni, intitolata proprio *Disciplina del fallimento, del concordato preventivo, dell'amministrazione controllata e della liquidazione coatta amministrativa*. Si vedano, tra gli altri, gli artt. 6: «Il fallimento è dichiarato su richiesta del debitore, su ricorso di uno o più creditori, su istanza del pubblico ministero, oppure d'ufficio»; 9: «Il fallimento è dichiarato dal tribunale del luogo dove l'imprenditore ha la sede principale dell'impresa»; 15: «Il tribunale, prima di dichiarare il fallimento, può ordinare la comparizione dell'imprenditore in camera di consiglio e sentirlo anche in confronto dei creditori istanti»; 39: «Durante il fallimento l'azione di responsabilità contro il curatore revocato è proposta dal nuovo curatore, previa autorizzazione del giudice delegato».

<sup>43</sup> Si vedano, tra gli altri, VT, s.v., § 2, e NDM, s.v., § 2.

<sup>44</sup> La prima attestazione di *insolvenza* si trova nella *Raccolta degli ordini e degli avvisi stati pubblicati dopo il cessato governo austriaco* del 1796 (si veda Erasmo Leso, *Lingua e rivoluzione: ricerche sul vocabolario politico italiano del triennio rivoluzionario 1796-1799*, Istituto veneto di scienze lettere ed arti, Venezia, p. 603; cfr. pure DELIN, s.v. *insolvente*); l'uso del termine nel linguaggio giuridico si fa via via più frequente nel corso dell'Ottocento, nonostante le critiche dei puristi: sulla storia della voce *insolvenza* si rinvia a F. Fusco, *op. cit.*

<sup>45</sup> Si veda il *Code de commerce* francese del 1807 (tradotto in italiano l'anno successivo), il quale dispone che l'inizio del fallimento sia dichiarato dal giudice (art. 441, co. 1: *L'ouverture de la faillite est déclarée par le tribunal de commerce*): cfr. al riguardo J. Hilaire, *op. cit.*, p. 326; Sylvie Euzen, *Doctrine et faillite pendant la première moitié du XIXème siècle: la leçon de Vincens le précurseur*, in «Revue juridique de l'Ouest», 1996, 2, pp. 195-225, a p. 213. La medesima statuizione si trova anche nell'art. 471, co. 1, del *Codice di commercio* sabauda del 1842 («Il fallimento è dichiarato con sentenza del Tribunale di Commercio»), ripresa poi, come già si è visto, dall'art. 546, co. 1, del *Codice di commercio* italiano del 1865.

<sup>46</sup> D. lgs. 12 gennaio 2019, n. 14, e successive modificazioni.

<sup>47</sup> Si veda l'art. 2, il quale dispone che «Ai fini del presente codice si intende per [...] “liquidazione giudiziale”: la procedura concorsuale già denominata fallimento».

<sup>48</sup> Cfr. *Consiliorum Sive Responsorum Baldi Ubaldi Perusini Iuriconsulti Omnium Concessu Doctissimi Pariter Et Acutissimi*, vol. V, Apud Dominicum Nicolinum, & Socios, Venetiis, 1580, consilium CCCLXXXII, n° 19, 98v. Si veda pure U. Santarelli, *Mercanti e Società tra mercanti*, cit., pp. 74-75; cfr. anche *supra*.

<sup>49</sup> Anche nelle varianti *cessazione* e *cessatione*: si vedano TLIO, s.v., § 2 (si noti che la definizione proposta dal TLIO è proprio «Fallimento commerciale»); *Lessico etimologico italiano*, edito per incarico della Commissione per la filologia romanza da M. Pfister; [poi] edito per incarico della Commissione per la filologia romanza da M. Pfister e W. Schweickard; [poi] da E. Prifti e W. Schweickard, L. Reichert, Wiesbaden 1979- [=LEI], s.v. *cessatio*, § II.1, 1267.

<sup>50</sup> Libro XIII, cap. 43 - ed. Porta, vol. III, p. 398 (cit. da *Corpus OVT*).

<sup>51</sup> Si vedano TLIO, s.v., § 1.2.1, e GDLI, s.v. (che al § 6 riporta proprio: «Commerc. Ant. Non pagare i debiti, fallire» con attestazioni dalla *Cronica* di Giovanni Villani e dallo *Statuto de' Mercantanti di Calimala*); LEI, s.v. *cessare*, I.1.a, 1254. Cfr. anche F. Edler, *Glossary of Mediaeval Terms of Business*, The Mediaeval Academy of America, Cambridge (MA) s.v. *cessare*, che, dopo la definizione «to fail (in business), to go bankrupt», inserisce un rinvio a *fallire*.

<sup>52</sup> Dist. 2, cap. 95 (ed. critica a cura di M.S. Elsheikh, Fondazione Monte dei Paschi di Siena, Siena 2002, vol. I, p. 427, cit. da TLIO, s.v., § 1.2.1).

<sup>53</sup> Per *cessato* si vedano TLIO, s.v., § 2; GDLI, s.v., § 2, LEI, s.v. *cessare*, I.1.a, 1256. Per *cessante* si vedano TLIO, s.v. *cessante*<sup>2</sup>, § 1.1; GDLI, s.v.; Edler, *op. cit.*, s.v. (dove vi è anche un rinvio a *fallente*); *Indice Semantico del Lessico Giuridico Italiano e Archivi digitali di documenti giuridici antichi*, a cura dell'Istituto di Teoria e Tecnica dell'Informazione Giuridica (ITTIG); [poi] Istituto di Informatica giuridica e Sistemi giudiziari (IGSG) del CNR, <[https://www.igsg.cnr.it/wp-content/banche\\_dati/vgi/islegi/](https://www.igsg.cnr.it/wp-content/banche_dati/vgi/islegi/)> [=IS-LEGI], s.v.; LEI, s.v. *cessare*, I.1.a, 1255. Come spiega A. Lattes, *op. cit.*, p. 309, «Gli statuti danno ai debitori insolventi vari nomi [...]. Tali debitori chiamavansi pure a Firenze *cessanti* e *fuggitivi* perché sospendevano i pagamenti ed i traffici». Anche i corrispondenti latini *cessatio*, *cessans* e *cessare* si ritrovano impiegati nei testi medioevali con il medesimo significato: ad esempio negli Statuti di Verona del 1245, si usare l'espressione «debitore cessante in solutione» per indicare il caso in cui il debitore smetta di pagare (cfr. *Liber juris civilis urbis Veronae, Ex Bibliothecae Capitularis ejusdem Civitatis autographo Codice, quem Wilhelmus Cahus Notarius Anno Domini 1228. scripsit*, a cura di B. Campagnola, Apud Petrum Antonium Bernum, Veronae 1728, p. 29; cfr. anche U. Santarelli, *Per la storia del fallimento*, cit., pp. 43-44, nota 41).

<sup>54</sup> L. I, cap. 83, in P. Emiliani-Giudici, *Storia dei Comuni italiani*, vol. III, Le Monnier, Firenze 1866, pp. 171-367, a p. 270 (cit. da TLIO, s.v., § 2).

<sup>55</sup> L. 2, cap. 8, in F. Bambi, «*Ser Andreas Lance, notarius, de ipsis in magna parte vulgarizavit: il prologo e sei rubriche dello statuto del podestà di Firenze del 1355 tradotto in volgare da Andrea Lancia*, in «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano», IV, 1999, pp. 345-366, a p. 361 (cit. da TLIO, s.v., § 1.1).

<sup>56</sup> Si veda TLIO, s.v., § 2; cfr. anche IS-LEGI, s.v., § 1.

<sup>57</sup> Si legge ad esempio negli *Ordinamenti, provisioni e riformazioni del Comune di Firenze vulgarizzati da Andrea Lancia* (1355-1357), a cura di L. Azzetta, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Venezia 2001, p. 136: «nulla pruova altra sia bisogno de l'ordinamento o comandamento di cotale incarico o gravezza o della cessatione dello detto tale pagamento»; e poco oltre: «pagherae con ogni pena nella quale fosse caduto per la cessatione o ritardança del detto pagamento» (cit. da *Corpus OVT*). La locuzione *cessazione dei*

*pagamenti* si ritrova ancora nel *Codice di commercio* del 1882 per indicare la reiterata mancanza dell'adempimento che costituisce il presupposto per la dichiarazione di fallimento (cfr. l'art. 675, co 1: «Ogni creditore per causa di commercio può chiedere al tribunale competente la dichiarazione del fallimento del commerciante suo debitore, dimostrando la *cessazione* dei pagamenti): si veda F. Bambi, *Una nuova lingua per il diritto*, cit., p. 393 (s.v. *cessazione*). Anche il verbo *cessare* nei testi giuridici antichi si trova impiegato nel significato di 'non compiere un'azione dovuta (incurrendo così in una sanzione), e più specificamente 'non adempiere a un'obbligazione, soprattutto pecuniaria': cfr. TLIO, s.v., § 1.2; F. Bambi, *Una nuova lingua per il diritto*, cit., p. 392 (s.v. *cessazione*); Id., *Parole degli statuti*, cit., p. 37 (s.v. *cessare*).

<sup>58</sup> F. Bambi, *Una nuova lingua per il diritto*, cit., pp. 392-393 (s.v. *cessazione*).

<sup>59</sup> Così ad esempio negli *Statuti della Repubblica fiorentina del 1355*: si veda F. Bambi, *Parole degli statuti*, cit., p. 37, s.v. *cessazione* e *cessamento*.

<sup>60</sup> Analoga la diffusione areale del verbo *cessare* nel senso di 'fallire': cfr. LEI, s.v. *cessare*, I.1.a, 1254.

<sup>61</sup> In cui *fallimento* e *cessazione* si ritrovano più volte impiegati (a partire dal titolo) in diade parasonimica (cfr. L. Cantini, *Legislazione toscana raccolta e illustrata*, vol. X, Nella Stamp. Albizziniana da S. Maria in Campo, per Pietro Fantosini e figlio, Firenze 1804, pp. 194 e 198).

<sup>62</sup> C. 109<sup>r</sup> (cit. da *Vocabet-LLJ*).

<sup>63</sup> Libro I, titolo XXIX, art. 7, co. 1, del *Codice di leggi, e costituzioni per gli Stati di Sua Altezza Serenissima* (cit. da *Vocabet-LLJ*).

<sup>64</sup> Che pure, nelle edizioni I-IV, registra *cessazione* definendola «Il cessare, Cessazione, Tralasciamento, Rifinamento» e riporta proprio una parte del passo del Villani citato *supra* («Invilto, per lo fallimento, e cessazione de' suoi conforti»), accompagnandolo, nelle prime III edizioni, con la glossa «cioè per mancanza di pagamento».

<sup>65</sup> Si legge ad esempio nella V Crusca, s.v., § 1: «Cessante, usato anche in forza di Sost., si disse del mercante che non paga, come dovrebbe, alla scadenza, o sia fallito, e contro a cui si può immediatamente fare esecuzione» (e cfr. anche Tommaseo-Bellini, s.v., § 2). Tale valore è tuttora presente nei vocabolari dell'uso, seppur marcato come *antico* od *obsoleto*: cfr. ad esempio, VT, s.v., § 2b, e NDM, s.v., § 3.

<sup>66</sup> Come emerge dai dati di *IS-LeGI*, che registra alcune attestazioni tratte da M. De Jorio, *op. cit.*, e da G. Fierli, *Della società chiamata accomandita e di altre materie mercantili secondo le leggi, e statuti veglianti in Toscana*, Antonio Brazzini, Firenze 1803.

## **ARTE**

In occasione della Giornata del Contemporaneo.

***La Superficie Introvabile – The Unfindable Surface. Le esplorazioni di Anna Romanello e Mario Martinelli.*** Toronto, Rotonda del Columbus Centre, 17 ottobre – 13 novembre 2024.

È stata allestita a Toronto, in occasione della Giornata del Contemporaneo, la mostra *La Superficie Introvabile – The Unfindable Surface* con opere di due artisti italiani: Anna Romanello e Mario Martinelli, resa possibile grazie alla collaborazione del Consolato Generale d'Italia a Toronto, Villa Charities e la Carrier Gallery.

Nel presentare la mostra, la direttrice dell'Istituto Italiano di Cultura Veronica Manson ha sottolineato come: «In un dialogo visivo che collega il nord e il sud, l'antico e l'iper-moderno, Romanello e Martinelli rivelano due modi distinti ma complementari di percepire l'identità complessa e la realtà contemporanea dell'Italia»

Anna Romanello, artista-performer, già docente di grafica d'arte all'Accademia di Belle Arti di Roma, ha partecipato ad importanti esposizioni in tutto il mondo; le sue opere sono in collezioni pubbliche quali The British Museum Londra Department of Prints and Drawings, la Bibliothèque Nationale di Parigi Département des Estampes et de la Photographie, Biblioteca Nazionale Praga e Bratislava, l'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma, la Biblioteca Nazionale di Firenze. È inoltre autrice di numerosi libri d'artista realizzati in Italia e in Francia.

“Nata in Calabria, - sottolinea la Direttrice Manson – Anna Romanello rende omaggio alle sue radici meridionali attraverso l'uso evocativo di colori vivaci e della luce intensa che caratterizza il Mediterraneo. I suoi paesaggi astratti, ispirati al romanzo *Le città invisibili* di Italo Calvino, navigano in un regno onirico dove le città antiche si fondono con visioni futuristiche. Gli "spazi introvabili" di Romanello non sono rappresentazioni letterali, ma piuttosto luoghi immaginari di memoria e trasformazione. Sono segnati da una qualità eterea, dove i confini tra il reale e l'immaginario si sfumano, e il dialogo perpetuo tra passato e presente.

Le interpretazioni astratte di Romanello sono caratterizzate da un gioco dinamico di colori e texture, riflettendo l'atmosfera luminosa e inondata di sole del sud Italia. Le sue opere sono intrise di un senso di scoperta, creando un paesaggio emotivo che rispecchia il percorso personale dell'artista e la ricchezza storica della Calabria prima e di Roma poi. Ogni opera, ogni "Cretto", cattura un frammento di una città—le sue texture, colori e atmosfere—reinterpretate attraverso l'obiettivo astratto di Romanello. Le sue pennellate trasmettono movimento e luce, evocando l'esperienza di vagare attraverso un paesaggio urbano antico ma in costante evoluzione.

In netto contrasto con le composizioni vibranti di Romanello, le opere di Mario Martinelli esplorano il chiaroscuro degli artisti rinascimentali. Martinelli, nel suo omaggio a Michelangelo presentato alla Carrier Gallery, cattura lo spirito del maestro fiorentino attraverso l'uso di figure in rete metallica e un intricato gioco di luci e ombre. Le sue sculture e installazioni incarnano l'eleganza e la complessità della forma umana, reinterpretata in un contesto contemporaneo.

L'approccio artistico di Martinelli, nativo di Treviso, è radicato in una sensibilità settentrionale. Le sue opere sono architettoniche e tattili, invitando lo spettatore a interagire con la fisicità dei materiali e giocando con le ombre su diverse scale di grigi che ricordano i paesaggi nebbiosi della regione Veneto. Le strutture in rete, al contempo delicate e industriali, creano un senso di trasparenza e ambiguità. Attraverso il suo lavoro, Martinelli cattura un dialogo tra solidità e leggerezza, tradizione e innovazione.

*La Superficie Introvabile* offre un viaggio unico da Nord a Sud, attraverso spazi che sono allo stesso tempo antichi e contemporanei. Celebra il patrimonio culturale italiano, incoraggiando gli spettatori

a guardare oltre la superficie e ad interagire con il ricco panorama dell'arte italiana in continua evoluzione».

Flavio Belli, direttore della Tarantino Belli Gallery, ha sottolineato «Ha senso riunire il lavoro dell'ottuagenario Mario Martinelli con quello dell'artista più giovane Anna Romanello in un'unica mostra.

Vent'anni fa, Martinelli arrivò a Toronto per aiutare la comunità italo-canadese per celebrare il 500° anniversario della scultura del David di Michelangelo. L'opera d'arte di Martinelli è alta cinque metri e corrisponde all'altezza originale della statua. Per la scultura l'artista adoperò le reti metalliche utilizzate per le recinzioni. Con spettacolare originalità replica la forma lineare del David, come se fosse un monumentale disegno a carboncino. Intitolata *David's Shadow*, l'opera d'arte è stata originariamente installata sul lato del The Hummingbird Centre (oggi Meridian Hall) accompagnata da figure che rappresentano tutti gli aspetti delle arti performative e del teatro. Oggi, l'imponente opera concettuale è installata fuori dall'entrata del Columbus Centre: Il modo migliore per ammirarla è dal salone interno del secondo piano, dove si apprezza l'innovativo effetto chiaroscurale di Martinelli».

«Quando guardo l'installazione *Cretti* di Anna Romanello – continua Belli –, mi viene in mente un'altra opera d'arte monumentale: *Le Tricorne*, il sipario dipinto da Picasso nel 1919 per i Ballet Russes di Londra. Nel 1957 fu ripreso dalla canadese Phyllis Lambert e messo in mostra permanente a New York City. In che modo questa decorazione effimera, grandiosa nelle dimensioni e in vecchio stile, è diventata un simbolo duraturo del modernismo del dopoguerra? *Cretti*, con le sue crepe nere e frastagliate, le terrecotte, le striature verticali di ruggine arancione e le forme a ventaglio gialle, ha lo stesso effetto di parallasse del Sipario di Picasso. *Cretti* possiede quell'inconfondibile capacità visiva di trascendere i generi e trasportare gli spettatori in altri luoghi, in altri tempi. Per me, è la New York degli anni '50.

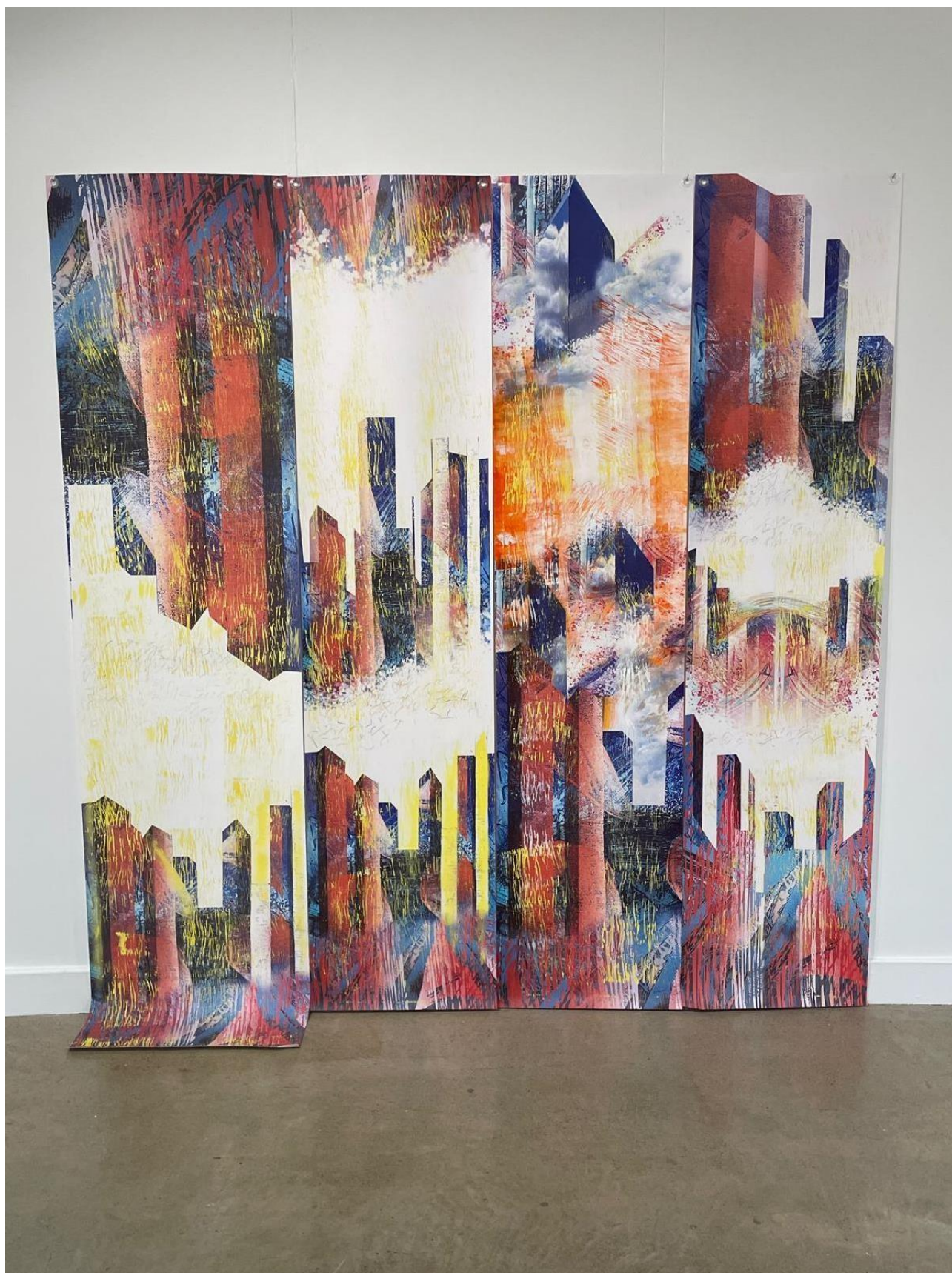
I frammenti e le parti di *Cretti*, come molte delle coinvolgenti opere d'arte di Anna Romanello, possono trasportarci indietro nel tempo e, come *Midnight in Paris* di Woody Allen, ci permettono di scegliere un luogo di riposo, un luogo nel tempo a cui tornare, ancora e ancora.

Sono entusiasta e onorato di allestire molte delle installazioni senza tempo di Martinelli e Romanello nella galleria post-moderna che è The Carrier.

Entrambi hanno a che fare con i simboli, con la storia e con il tempo in generale. Ognuno di loro utilizza ingredienti comuni e quotidiani di indiscussa materialità. Entrambi usano magistralmente la stratificazione e la trasparenza per ottenere i loro ipnotici effetti *trompe l'oeil*»

CAMILLA TONDI





**“Le città invisibili” 2024**

60 x 220 cm

4 stampe su PVC



**“Invisibile traccia”** 2016

200 x 91 cm

Opera su carta ignifuga a tecnica mista con led

Installazione luminosa





**“Anthea” 2024**

100 x 100 cm

Tela in PVC con interventi ad acrilico e lapis

**BIBLIOGRAFIA****LETTERATURA****Gabriele Pedullà, *Certe sere Pablo***

Giulio Einaudi editore, Torino 2024, pp. 248, € 20.

*IL ROMANZO-RETABLO DI GABRIELE PEDULLÀ*

Cominciamo dalla dedica: A mio padre/valente invalido/invitto/invincibile.

Non è un padre qualsiasi. È quel Walter Pedullà che ha imperato sulla critica letteraria e sulla cultura italiana per più di mezzo secolo, sia dalla cattedra alla Sapienza, sia dalla direzione delle pagine culturali dell'«Avanti» e da quella delle numerose riviste fondate (fra cui «L'Illuminista» e «Il nuovo Caffè illustrato») o nei prestigiosi incarichi ricoperti (dalla Presidenza della RAI a quella del Teatro di Roma). E che ha scritto decine di volumi tanto sapienti quanto spiazzanti, dalla monumentale *Storia della Letteratura italiana*, insieme con Nino Borsellino, alle ponderose introduzioni alle opere di Stefano D'Arrigo, di cui è il massimo esegeta, a *Il vecchio che avanza*, fino all'ultimo, la sua toccante autobiografia: *Il pallone di stoffa* – ma l'elenco completo prenderebbe parecchie pagine.

Sarebbe stata poco elegante questa precisazione iniziale se l'autore di *Certe sere Pablo* fosse ancora “figlio di...”, ma egli si è affrancato da tempo dalla condizione di partenza, inevitabile quando si ha un padre “ingombrante”, qual è stato – oggettivamente – il suo. Gabriele è ormai un affermato (anche accademicamente, essendo professore ordinario a Roma Tre) studioso, con al suo attivo una serie di libri di grande impegno (dall'innovativo *Atlante di letteratura italiana*, insieme con Sergio Luzzatto, a *In pieno sole*, uno dei saggi più originali sul cinema, a riprova della sua vastità di interessi), nonché – e questo lo rende realmente quasi un *unicum* – un ottimo scrittore, alla sua quarta prova narrativa, riuscita come le precedenti, malgrado si tratti, questa volta, di un progetto estremamente ambizioso. E il fatto che egli abbia voluto dedicarlo al padre *invitto/invincibile*, è la testimonianza, inequivocabile e commovente, della sua doverosa riconoscenza, ma anche della consapevolezza della raggiunta “indipendenza”. L'omaggio alla straordinaria figura paterna non si esaurisce peraltro nella dedica: affiora qua e là lungo il racconto, con accenti sempre teneramente complici. Come quando ricorda i ventimila volumi della biblioteca di casa (ventimila erano allora, negli anni Settanta, oggi credo abbiano superato i cinquantamila..., numero a cui si avvicina pure la biblioteca dell'erede).

Restando ai dettagli (quelli nei quali si annida, com'è noto, il diavolo o il padreterno, a seconda delle preferenze...), le epigrafi non sono mai banali o consuete, ma sempre sorprendenti. Dalla prima, di Marouck, “Ah, sappiatelo, noi siamo di quelli che ricordano”, una vera dichiarazione programmatica, all'ultima, tratta, con sprezzo del pericolo..., da un inno nazi-rock, “Vi chiederete perché mai perché mai”, perfetta conclusione per un testo che pone domande alle quali è difficile, se

non impossibile, dare risposte (definitive). L'autore ha ritenuto anche di dovere fornire, in una nota, i riferimenti bibliografici, quasi volesse precisare che il suo è, sì, un romanzo, ma è anche una rigorosa ricostruzione storica. Gli *incipit*, infine: “astuti” come il titolo. Diretti, senza preliminari. “C’è anzitutto quella foto”: così inizia *Portolano degli anni bisestili*. Ed ecco che nel lettore si accende il desiderio di vederla, “quella foto”. E Pedullà non lo delude, descrivendola accuratamente, minuziosamente, facendola diventare una sorta di riassunto visivo della storia che si accinge a ricostruire. “... ah, Pablo, Pablo!”: questa è l’invocazione iniziale del secondo capitolo il cui titolo è anche quello del volume, *Certe sere Pablo*. Come fosse l’eco, a distanza di centocinquanta anni, del Whitman di “Oh Captain, Oh my Captain!”, ripresa, facendone il filo conduttore del film, da Peter Weir nel suo *L’attimo fuggente* (sicuramente presente all’appassionato cinefilo Pedullà). Più tradizionale, per dire così, l’avvio di *E’ stato un soffio*, in linea peraltro con la narrazione, più distesa, della conclusione della trilogia: “Fu un soffio, un lampo, velocissimo, di un tempismo davvero micidiale.”

Ho detto prima che il suo caso, di un critico bravo cioè che sia anche un bravo scrittore, è quasi un *unicum*. chiarisco. Ho in altre occasioni insistito sul fatto che i critici letterari, pure sommi, quando decidono di scendere personalmente in campo, diventando essi stessi romanzieri o novellieri, partoriscono per lo più delle opere mediocri. Probabilmente perché applicano alla lettera tutto ciò che hanno sempre predicato, dimenticando che prerogativa, essenza, dell’arte, è proprio la rottura delle regole, non la loro osservanza... Uno fra tutti, George Steiner, critico eccelso, autore di opere fondamentali, da *Le Antigoni* a *Vere presenze*, a *Grammatiche della creazione*, ma anche di un romanzetto che non so per quale dannato istinto di autoflagellazione ha voluto pubblicare, di cui, per una forma di rispetto verso il grande critico, ometto il titolo, sperando che l’increscioso infortunio sia stato dimenticato... A proposito di non osservanza delle regole, un esempio illustre, il più illustre della nostra letteratura. Quale editor oggi, in base agli standard in voga, accetterebbe di pubblicare un romanzo come *I promessi sposi*? Risponderebbero a un attonito Manzoni che la vicenda dei due giovani è del tutto marginale nell’economia del romanzo, che nel corpo della narrazione vi sono una serie di saggi che andrebbero pubblicati separatamente (cosa in parte fatta dallo stesso autore), che i personaggi per così dire principali (Renzo e Lucia) appaiono sfocati, rispetto per esempio ai cattivi (Don Rodrigo e l’Innominato, o anche il Griso), mentre emerge come vero protagonista Don Abbondio (la tesi, illuminante, è di Sciascia). Infine, l’autore pone in bocca a una semianalfabeta un pezzo di un’eleganza formale e di un lirismo che a stento si adatterebbe a una Vittoria Colonna o a Ipazia... Mi riferisco alla famosa “aria” che tutti quelli delle generazioni fino a Pedullà abbiamo imparato a memoria, *l’Addio ai monti sorgenti dall’acqua ed elevati al cielo*... Ebbene, dopo averla inserita nel contesto del romanzo, l’ineffabile e spiritoso *Don Lisander* lascia cadere lì una frase che farebbe inorridire i famigerati editor da me richiamati: “questo è quello che più o meno pensava la povera Lucia...”. Malgrado tutto ciò, o grazie a tutto ciò, l’opera di Manzoni resta un capolavoro!

Non è di facile lettura questo volume di Pedullà dal titolo vagamente tabucchiano, o anche calviniano, che utilizza cioè l’artificio retorico della “sospensione” della frase, suscitando così immediata curiosità: che fa *certe sere Pablo*? Così come che diavolo *sostiene Pereira*? E che succede *se una sera d’inverno un viaggiatore*?

Il risvolto di copertina *sostiene*... che lo scrittore, “esponente dell’ultima generazione che ha vissuto almeno uno scampolo delle battaglie ideologiche di allora ... non ha saputo o voluto prenderne congedo, come se quella esperienza, tanti anni dopo, continuasse a infestare una casa vuota.” È riduttivo e fuorviante come quasi tutti i risvolti di copertina..., sia se scritti dai vari Calvino, Vittorini, Ginsburg, Pavese, Pampaloni (per citare solo alcuni celebri responsabili di

collane, spesso capaci di errori di valutazione epocali, vedi la ormai leggendaria bocciatura de *Il gattopardo*), sia anche quando stilati dagli stessi autori (la maggior parte), anzi soprattutto in questi casi, dato che, se un'opera è valida, trascende le intenzioni di chi l'ha fatta, il quale è perciò poi il meno indicato a parlarne. Intendiamoci, è esatto il riferimento al contesto in cui si muovono gli attori della vicenda ricostruita, ma si tratta soltanto dello scheletro, della struttura, entro la quale si iscrive quello che in realtà è il sofisticato camuffamento, con le vesti di romanzo (non prendo in considerazione l'ipotesi che si tratti di tre racconti lunghi o romanzi brevi), di un vero e proprio *memoir*. Una curiosità: perché il ricordo di quelle battaglie (ideali, utopistiche e perciò fondamentali) dovrebbe "infestare" il presente? L'estensore del risvolto non aveva un altro termine a disposizione?

Tornando alla forma scelta da Pedullà, è evidente che non ha voluto scrivere un'autobiografia, che si sarebbe iscritta nel solco di altre celebri e riuscite operazioni, come il *Ritratto dello scrittore da giovane* di Joyce o il *Ritratto dell'artista da cucciolo* di Dylan Thomas. Immagino lo abbia fatto per pudore. Pedullà appartiene a una categoria di intellettuali, per formazione, cultura e anche carattere, per i quali il tempo ha ancora, fra le altre, la funzione di scandire le tappe dell'esistenza. Fino a mezzo secolo fa, per esempio, un grande attore non avrebbe mai interpretato *Macbeth* prima dei quarant'anni o *Re Lear* prima dei settanta, se non ottanta, e nessuno, che fosse un intellettuale, un artista, uno statista o un condottiero avrebbe scritto un'autobiografia in età adolescenziale. La puntualizzazione non è casuale: oggi vi sono attori imberbi che pretendono di incarnare personaggi dalla lunga e tormentata esistenza e ventenni "senz'arte né parte" (come si sarebbe detto una volta) che ritengono di poter/dover scrivere le loro memorie..., vivendo fra l'altro in un'epoca in cui il tempo si è rallentato, non contratto. Un ventenne di un secolo fa era un adulto, un cinquantenne di oggi è ancora in fase di apprendistato... Pedullà no. È un cinquantenne d'antan..., se posso dire così. Continua a dare valore al tempo e perciò alla memoria.

Ed ecco allora la scelta di creare una "gabbia" storica, puntuale peraltro, ben documentata, all'interno della quale inserisce i suoi personaggi. Con un'ulteriore "torsione" stilistica che dà un ritmo particolare al suo modo di narrare. Non usa mai la prima persona (il cosiddetto "io narrante"). Utilizza tre registri diversi per le tre sezioni del volume. Nella prima colloquia con se stesso chiedendosi continuamente se ricorda i fatti che poi rievoca. Nella seconda si rivolge a un ideale interlocutore, come se volesse confrontare l'esito delle sue riflessioni con qualcun altro; anche qui agendo *en travesti*: il romanzo (che in effetti è *anche* un'autobiografia) è *anche* un romanzo epistolare (su un solco che il sapiente Pedullà conosce bene, da Rousseau a Chesterton, per dirne solo i più noti), ma senza che l'espedito venga dichiarato. Il fatto che non ci siano le risposte alle domande che l'autore pone discende proprio dall'impostazione di fondo. Egli non le ha. O non è convinto di quali potrebbero essere. Oppure rifiuta quelle che la impietosa attualità gli pone di fronte. Nella terza, infine, usa la terza persona: in apparenza un testimone delle vicende passate che ormai possono sciogliersi in pura narrazione. Da qui il fascino di una scrittura che si muove contemporaneamente su vari livelli, intrecciandoli abilmente fra loro.

E volendolo considerare *soltanto* un romanzo, che tipo di romanzo è? Senz'altro un *Bildungsroman*, un romanzo di formazione. La sua. Quella di chi è arrivato in tempo a vivere i postumi di un periodo cruciale della seconda metà del Novecento e vuole metabolizzarlo nel solo modo che uno scrittore può fare, vale a dire ricreandolo nella propria narrazione. Più che un riferimento letterario per un'operazione del genere, me ne viene in mente uno cinematografico,

*The Dreamers* di Bartolucci (ho già ricordato l'escursione di Pedullà nel campo specifico con quel formidabile saggio, *In piena luce*, che non so perché viene costantemente omesso nella bibliografia dell'autore). Nel film, ambizioso anch'esso, il grande regista ha voluto tracciare l'identikit di una generazione formata (forgiata) dall'esperienza del sessantotto parigino. Pedullà intende fornire il ritratto di quella generazione a distanza di mezzo secolo, vale a dire mettere in evidenza le conseguenze di quegli "anni di apprendistato". Non c'è dubbio che il sentimento principale, se non l'unico, che traspare dalla lunga, puntuale, coinvolgente rievocazione, è la disillusione. Che non diventa "pessimismo della volontà", ma presa di coscienza dello scarto esistente fra gli ideali e la realtà. Vi è peraltro un continuo andirivieni fra l'ieri e l'oggi, a volte con semplici accenni, come quando si lascia sfuggire – infatti la frase è fra parentesi – "le manifestazioni degli studenti, chi sa perché, cascano sempre di venerdì", che non può non riportare immediatamente al presente dove, non più quelle degli studenti, ma le manifestazioni dei lavoratori, specie di quelli addetti ai servizi pubblici (cioè che *servono al pubblico*) continuano a seguire la tradizione...

La ricostruzione degli anni in cui, per dirla col poeta, Pedullà *ardeva d'inconsapevolezza nelle estese pianure*, cercando, con letture accanite e la "militanza" (termine e pratica ormai desuete, quasi incomprensibili), di riempire di contenuto, di valori, quelle *estese pianure*, è rigorosa e documentata, sia con i riferimenti alla macrostoria, sia alla microstoria, questa per lo più attraverso le frasi di anonimi street-writer lette sui muri delle varie capitali europee.

Malgrado il... cilicio che Pedullà si è imposto, volendo attenersi strettamente al metodo costruttivo scelto, senz'altro originale ed efficace, ma molto condizionante, la vena schiettamente narrativa emerge di continuo, con punte a volte di vero lirismo.

Unica riserva o meglio timore, che il secondo obiettivo che l'autore si proponeva, quello cioè di far conoscere ai giovani di oggi, "a chi non c'era", la temperie di quel periodo cruciale della nostra storia recente, sia difficilmente raggiungibile. Un esempio: quando l'autore scrive che "una domenica mattina, mentre vi accapigliate sul lettone, a una tua domanda esplicita tuo padre si sente in dovere di spiegarti qualcosa dei due stati che adesso guerreggiano in un altro continente. Hanno quasi lo stesso nome, e questo già fa ridere: sembra uno scherzo", crede davvero che coloro che non hanno vissuto quegli avvenimenti e che per la maggior parte non leggono i giornali, ma si informano, quando lo fanno, soltanto sui social, non hanno alcuna curiosità per il passato, vivendo essi in un immanente presente, possano capire di cosa si tratta? E anche se per ipotesi riuscissero a farlo, che significato avrebbe per loro? Ma non poteva fare diversamente. Non essendo una rievocazione storica, né una vera e propria autobiografia, il che gli avrebbe consentito maggiore spazio per soffermarsi e riflettere su certe vicende, la strada scelta era quasi obbligata.

Resta la vasta platea di quelli che c'erano (che c'eravamo) per i quali l'affresco dipinto da Pedullà, un vero e proprio *retablo*, con i pannelli che mettono a fuoco le varie prospettive della storia narrata, costituisce non solo una sorta di illuminante promemoria, ma anche l'occasione per riflettere sulla propria vicenda personale, su ciò che è stato fatto, ma soprattutto su ciò che doveva essere fatto e che (per mancanza di lucidità? di coraggio? per l'assenza di una guida carismatica?) non è stato fatto.

ROCCO FAMILIARI

## Michela Manente, *Poesie della conoscenza*

Kanaga, Arcore 2024. Prefazione di Elisabetta Ticcò, pp. 70, € 13.

Si tratta di una raccolta poetica di 52 testi, vincitrice del Premio Sedar Senghor 2024, dalla sequenza segmentata, a un primo livello in modo esplicito, in quanto comprende “sezioni” di *haiku*, di cui Michela Manente ha pubblicata un’intera raccolta, pure premiata, rivelando l’attenzione ad uno stile poetico tipicamente orientale, con cui l’autrice veneta si è confrontata con innegabili esiti. Gli *haiku* qui presenti si inseriscono secondo una cadenza ternaria: gli *haiku della settimana* (pp. 14-21); gli *haiku dell’Italia mia* (pp. 33-39); gli *haiku della paura* (pp. 55-64). La segmentazione è, peraltro, implicita piuttosto che esplicita, in diverse direzioni: i primi quattro testi (*Signori della Corte*, *La catena (i lividi fanno male)*, *Eva ed Adamo*, *La storia infinita* dedicata a Wolfgang Petersen) sono connotati da una tipologia intensamente drammatica, dal tema di un amore conflittuale, infranto. L’incipit è un’invocazione in termini giudiziari: *Ora v’illustrerò tutto Signori della Corte/ Signori della Corte, ho lasciato quell’uomo per sfinimento. Non dite che non c’ho provato/ Ho tentato di spiegarmi, di parlargli. Invano/ Signori della Corte, conoscete la mia storia*<sup>1</sup>: quindi il tono espressivo muta dall’invocazione giudiziaria al livello mondano: *non ce n’è uno tra voi, uno solo/ che non l’abbia ripetuta almeno venti volte/ alla fine di qualche lauto pranzo/ e non ce n’è una, tra le vostre donne/ che per una volta non abbia desiderato/ di essere me medesima:/ reduce di cento fallimenti/ da mille amplessi in talami diversi [...] Non condannatemi, oh no, Signori.../ Clitemnestra è senza colpa/ O la colpa è di entrambi*<sup>2</sup>. Questo incipit plurivoco, in cui convergono tensione drammatico-giudiziaria, slittamento convenzionale- mondano – al limite del pettegolezzo che capovolge il tono iniziale di allusione mitologica – costituisce il sigillo della poetica ruvidamente antilirica e coinvolta nelle antinomie dell’esistenza, tipica di Michela Manente. Coinvolgimento ripreso nel secondo testo in cui coesistono odio e amore, possesso e violenza, oscurità, “buio”: *Buio. Mia. Mia per sempre/ / Buio. Tua. Tua per sempre*: rispettivamente decimo e ultimo verso, contrastanti col primo verso: *Ti voglio bene* che si smentisce subito: *assai è una catena ormai,/ che stretta intorno a me lega te a me. Una catena rossa di pece*<sup>3</sup>: la conflittualità, l’antitesi riemergono: *Vorrei fuggire, mi chiedi perdono/ e torno indietro. Povero te*<sup>4</sup>.

Diciamo pure che i due testi iniziali, dalla drammaticità discontinua ed equivoca, sono l’input tonale della raccolta: gli elementi antitetico-conflittuali si estenuano da *Eva ed Adamo* in poi: rimane la plurivocità drammatica, tipica di comportamenti sociologici odierni, ma una drammaticità estenuata, sottile, distesa, allusiva, sull’orlo dell’ironia, dell’irrealtà: *La mia falange sfiora il tuo indice/ sull’altare avvolti da nuvole rosa/ dai pepli immacolati, creati ab aeterno/ noi, epigoni, neo Eva ed Adamo*<sup>5</sup>: si tratta di una distensione di superficie, sensitivo-onirica: *Inventate storie sempre inedite/ e infinite, scorrevoli/ nel grande schermo dei sogni: intorno all’oblio di dita intrecciate (La storia infinita, dedicata a Wolfgang Petersen)*<sup>6</sup>. Più intensamente rappreso è il testo in cui emergono le immagini di Margherita Hack e di Maria Luisa Spaziani che, al verso explicitario, regrediscono nell’irreale del passato: *Ed era subito era*<sup>7</sup>, dove la ripresa quasimodiana, smentita e distorta, diventa negazione, messa in crisi della *comunicazione d’intenti [...] fra Fisica e Poesia, cuori e menti*. Segue *La biblioteca umana*, pure sottesa dall’antinomia del senso tra



i *lumi della conoscenza*, iniziali, gli *scranni in penombra*, *ornati di rose quadrilobate*, nei versi conclusivi<sup>8</sup>.

Già a questo punto di lettura, possiamo riconoscere come il linguaggio di Michela Manente, dalla gravidanza smentita, dis-tratta, sia un linguaggio equivoco per plurivocità: apparentemente attendibile, ma facilmente contraddicibile, rivelando la contraddizione esistenziale del mondo contemporaneo tra realtà e irrealtà, tra affermazione e ipocrisia dell'uomo d'oggi: una poesia connotata da una intrinseca critica antropologica.

La sequenza segmentata del testo di Michela Manente – dove sono inseriti gli *haiku* – prosegue con modulazioni alterne: da *Il Paradiso*<sup>9</sup>: *Questo paradiso/ di tessere di mosaico riflettente*, a *Libertade* (dedicata a Gaspara Stampa): esempio di tara linguistica eterodossa (“*libertade*”/ “*Casanova venegiana*”/ “*Insula felix*”/ “*salamandra urodela*”, e altra fenomenologia difforme, non allineata); di posizione e di dissimulazione nella medesima fenomenologia linguistica di “*affermazioni*” plurivoche; abilità, questa, di Manente di rendere un linguaggio che affermandosi, insieme, dall'inteno della sequenza linguistica, si nega, si trasforma.

Si tratta di una poesia cripticamente ma icasticamente sociologica sul mondo di oggi: che riprende (*Venere in cielo*<sup>10</sup>) la mitologia, commisurandola sul disagio contemporaneo: *Guida tra gli astri, regina pulsante/ e godi la volta e mai trapassi./ Consola i tuoi figli sulla terra/ riempi le notti insonni dei nonni*<sup>11</sup>; la mitologia si annulla nella sociologia; mentre la storia confligge con l'umanità, come si rivela in *Novecento. Le prime bombe scoppiano quando ancora/ si sta ballando/ a sipari abbassati/ / Le ferite aperte dolgono salate/ mentre sbocciano ninfee di lilla*<sup>12</sup>. Gli *haiku* ripropongono l'autenticità trasparente dell'immagine poetica: *Nuvole prugna:/ scende acqua rarefatta/purificante*<sup>13</sup>. Riprendendo Gaspara Stampa, in *Venetia, un castrum subacqueo/estraneo al barbaro destino, Venetia non conosce contraddizioni: L'opalina voce aurea/ dei pope rifondano Venetia/la Venere, la millenaria historia*<sup>14</sup>: dove il contemporaneo è riscattato, in quanto sommerso dalla “*rifondazione*” atavica di *Venetia*: la grafia stessa attesta una immutabilità alternativa alla storia.

Lo stesso Oriente cinese è contrastante tra la *grande muraglia* e *un serpente veloce e mai solo/ / Al tempio Shaolin c'è confusione/ se lo yin incalza confuso/ e sottomesso all'ordine monacale/ / La pace è altrove:/ in una tazza di tè gelsomino* (*Sogno d'Oriente*<sup>15</sup>).

Mentre in *Signore del castello normanno*<sup>16</sup>, *In presenza del buio il desiderio / ci scombuscola la mente/ e non sappiamo chi siamo/ se non allacciati nel buio della notte/ giunti al punto di rugiada*; d'altronde in *Il cavo spezzato: Le acque dell'Orfento così pure/ così umane ci raccontano/ di sentieri sbocciati da incalzare/ sui monti sghiacciati della Majella [...]* *Aleggiamo insieme/ facciamo nuove tutte le cose*<sup>17</sup>.

La parte conclusiva riprende gradualmente il buio, l'oscuro, come esplicita degenerazione antropologica – realtà della guerra: prima in termini infantili (*La guerra bella*<sup>18</sup>); poi passando attraverso immagini edeniche: in *Luna blu*, dove ritorna la pluralità antinomico-percettiva: dapprima la luce si dissolve nelle percezioni plurime e nelle dissonanze del cosmo; poi *Da dietro una finestra sul mare/ meraviglioso mi appare. Mio satellite, sei tu?*<sup>19</sup>; quindi in *Polignano amare. Sulla mongolfiera lassù/ – l'aere inazzurra nel vivo blu –/ volgiamo verso la luna delle fragole/ porose. Le finestre aprono/ idilli al panorama circolare./ / Col tempo sovrasta il pallone/ Musica leggera. Ciottoli giù*<sup>20</sup>. Quindi in *Shalom*, testo explicitario, ancora resiste l'incanto del mondo nell'immagine natalizia: *Son tornati i re magi/ a salvare il mondo/ surriscaldato, tondo, rubicondo*, ma poi si staglia crudele, segreta, la logica del mondo: *Chi crede nella guerra/ crede al profitto senza onta/ per ogni attacco che sferza/ / Chi crede nella pace/ sfida l'uomo, le sue ambizioni/ di potere, la sete, il bene che tace./ / Christus nobiscum stat?/ Ovunque proteggi il cuore/ dei tuoi esseri umani*<sup>21</sup>.

PAOLO LEONCINI

## Note

<sup>1</sup> Michela Manente, *Poesie della conoscenza*, Arcore, Kanaga, 2024. Prefazione di Elisabetta Ticcò, p. 8. Tutte le citazioni sono tratte dallo stesso volume.

<sup>2</sup> Ivi.

<sup>3</sup> Ivi, p. 9.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Ivi, p. 10.

<sup>6</sup> Ivi, p. 11.

<sup>7</sup> Ivi, p. 12.

<sup>8</sup> Ivi, p. 13.

<sup>9</sup> Ivi, p. 22.

<sup>10</sup> Ivi, p. 28.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Ivi, p. 32.

<sup>13</sup> Ivi, p. 37.

<sup>14</sup> Ivi, p. 39.

<sup>15</sup> Ivi, p. 42.

<sup>16</sup> Ivi, p. 48.

<sup>17</sup> Ivi, p. 50.

<sup>18</sup> Ivi, p. 64.

<sup>19</sup> Ivi, p. 66.

<sup>20</sup> Ivi, p. 67.

<sup>21</sup> Ivi, p. 70.

**Ioannis Metaxàs, *Diari* (1936-1941)**

ETP Books, Collana Saggi & Critici, Atene 2020, pp. 572, € 25.

## Indice

Enzo Terzi, Prefazione dell'Editore, pp. 9-12;

Mogens Pelt, *L'istituzione e lo sviluppo della dittatura di Metaxàs nel contesto del fascismo e del nazismo, 1936-1941*, pp. 13-50;

Aristotle Kallis, *Né fascista né autoritario? Il regime del 4 agosto in Grecia (1936-1941) e le dinamiche di fascistizzazione degli anni '30*, pp. 51-86;

Fedon Vranàs, Estratto dalla *Introduzione* alla versione greca del quarto volume dei *Diari* di I. Metaxàs, pp. 87-96;

*Il Diario* (1936-1941), pp. 97-342;

Appendice: I documenti greci (1936-1941), pp. 343-420;

Appendice: I documenti italiani (1936-1941), pp. 421-571.

Le edizioni ETP Books di Atene, presso la collana Saggi & Critici diretta da Cristiano Luciani, hanno licenziato nel 2020 la prima traduzione in lingua italiana dei *Diari* di Ioannis Metaxàs, specificamente di una sezione che copre il periodo dal 1936 al 1941. Si tratta di una prima importante traduzione, che muove dall'edizione greca in quattro volumi del 1980 e che ambisce, come sottolinea l'editore, a fornire «al pubblico italiano un quadro di quegli anni che più risultassero interessanti per la nostra storia e che mostrassero un Metaxàs non semplice politico e ufficiale dell'esercito, ma capo di governo e pertanto interlocutore per eccellenza»<sup>1</sup>. Il corposo volume è di particolare interesse per il pubblico italiano sia perché attraverso la lettura dei *Diari* è possibile leggere – da una prospettiva distinta da quella italiana – la trama dei rapporti diplomatico-politici che Metaxàs cercò di tessere per salvaguardare l'indipendenza greca dall'espansionismo fascista, tentando di mantenere sicuri rapporti sia con il governo britannico che con quello tedesco, sia perché in tralice ad essi si può osservare, presso una realtà delicata come quella ellenica, le modalità attraverso cui prese forma – o cercò di strutturarsi – un modello autocratico di impianto fascista, come già era stato per diverse nazioni europee specie dalla seconda metà degli anni Trenta.

Come Terzi suggerisce nella Prefazione, occorre assegnare a Metaxàs un rilievo singolare, nella vicenda politica ellenica – e più ampiamente europea – degli anni che precedettero la Seconda guerra mondiale, anzitutto perché è intorno alla sua figura che si è sviluppato un dibattito, di spessore internazionale nel campo storiografico, sulla «possibile identificazione della sua figura con quella di un dittatore di stampo fascista nell'accezione storica del tempo»<sup>2</sup>. Ci si trova di fronte ad una discussione in corso, cui contribuiscono peraltro, oltre alle analisi di Pelt e Kallis, le due ricche appendici al volume che presentano documenti diplomatici greci e italiani relativi allo stesso periodo.

La strategia politica di Metaxàs, interessata a mantenere la Grecia equidistante dalle parti che sarebbero presto divenute al conflitto, «nel nome di una non belligeranza considerata fondamentale per la sopravvivenza del paese, che ancora non aveva assorbito completamente e superato le conseguenze della tragedia dell'Asia Minore»<sup>3</sup>, emerge dai *Diari* come lo scopo principale della sua attività, la sua prima preoccupazione – una preoccupazione che legava strettamente il destino greco, e quello della monarchia, alla possibilità di non perdere la propria indipendenza, mantenendosi neutrali nello scenario bellico.

Le due analisi di Mogens Pelt e di Aristotle Kallis sulla dittatura di Metaxàs offrono due preziose indagini che definiscono, arricchendolo, i termini del dibattito sulla natura del regime e sui rapporti culturali che esso intrattenne con il fascismo come movimento storico degli anni Venti e Trenta del Novecento. Mogens Pelt ricostruisce con limpidezza il complicato scenario post-bellico, rintracciando i germi dell'autocrazia greca nelle conseguenze della Prima guerra mondiale, nel cosiddetto “Scisma nazionale”, e dunque in una condizione di generale e grave fragilità politica. Dallo scontro tra Costantino I e Eleftherios Venizelos – intorno alla possibilità di realizzare la *Megali Idea* di una «resurrezione di un impero greco in Oriente – una nuova Bisanzio»<sup>4</sup> – discese una condizione, culturale e politica, di «conflitto civile [...] tra una “vecchia Grecia” e una “nuova Grecia”, con due governi opposti, uno sotto Costantino ad Atene, un altro sotto Venizelos a Salonicco»<sup>5</sup>, che avrebbe contraddistinto tutto il decennio successivo. Nei turbolenti anni tra il 1922 e il 1933, tra la caduta del re, l'istituzione dello stato venizelista e, infine, il ritorno di un anti-venizelismo inaugurato dal governo del moderato Panagis Tsaldaris, si rivelò gradualmente la statura politica di Metaxàs, il suo spessore, dovuto anzitutto ad «un atteggiamento pragmatico nei confronti della Grande Idea»<sup>6</sup> e dalla capacità di «lasciare che i giudizi professionali lo guidassero anche in situazioni in cui era sottoposto a pressione ideologica, anche all'interno del suo stesso campo»<sup>7</sup>. Dopo il ripristino della monarchia, che aveva visto Giorgio II tentare di «conciliare il mondo politico interno»<sup>8</sup> anche graziando i venizelisti, Metaxàs fu nominato Primo Ministro nel 1936 dal sovrano, a giudizio dello storico Kordt, «per avere a portata di mano un uomo forte che fosse pronto ad agire con fermezza nel caso in cui il caos parlamentare minacciasse la Grecia»<sup>9</sup>, così consolidando l'anti-venizelismo nello Stato.

Pelt osserva come il rafforzamento dei rapporti greco-tedeschi fu dovuto al ripristino della monarchia e all'istituzione della dittatura di Metaxàs, e come, dunque, questi sembrò rappresentare l'uomo forte necessario al re – e alla Grecia – per far fronte al problema dell'espansionismo italiano, alla questione del riarmo e al tema degli «enormi crediti greci congelati sul conto di compensazione a Berlino»<sup>10</sup>. Tuttavia, Metaxàs non operò nel solo solco della volontà della monarchia, bensì sviluppò una politica dai caratteri propri – innovativi rispetto alla concezione dello stato della monarchia – che guardavano a modelli politico-culturali esogeni a quelli greci, specificamente fascisti e nazionalsocialisti. È su questo aspetto che si incardina il discorso intorno alla sostanza politica della dittatura di Metaxàs – alla sua natura: l'introduzione della censura, la sospensione dei diritti civili, uniti allo sforzo statale impiegato nella creazione di posti di lavoro e nell'avviamento di un processo di industrializzazione strutturale del paese, costituiscono i puntelli di un ampio programma di riforme politiche che, storicamente, inserisce con decisione l'operare di Metaxàs nel quadro generico delle politiche di ispirazione fascista. Anche nella sintassi simbolica delle cariche e dei ruoli statuali, i titoli di Primo Lavoratore e Primo Contadino, oltre all'introduzione del saluto romano e alla fondazione dell'Organizzazione Nazionale dei Giovani (EON), sembrano avvicinare la politica di Metaxàs alle liturgie e alle strategie della propaganda fascista. Tuttavia, riflette Pelt, «il fatto che il regime non fosse basato su un movimento di massa induce a ritenere un errore chiamare tale dittatura “fascista”»<sup>11</sup>, e sembra non essere sufficiente a definirlo tale l'avversione e la lotta contro il comunismo.

Infine, la prima analisi del volume si concentra sul periodo cruciale tra 1939-1941, in cui la condotta di Metaxàs viene letta alla luce della necessità di trovare sufficiente sicurezza contro la minaccia italiana, presso la Gran Bretagna, ma anche presso la Germania. L'equilibrio greco, assai difficile da mantenere, tra Gran Bretagna e Germania, e il “Grande No” di Metaxàs alle pretese italiane, rimangono l'ultimo tentativo del dittatore, prima della morte nel gennaio del 1941, e dell'ingresso sul suolo ellenico delle truppe tedesche, di assicurare l'indipendenza allo stato greco. Formulando un giudizio finale sulla natura della dittatura di Metaxàs, Pelt, allora, rimarca come la politica attuata dal suo regime «può essere meglio descritta come un'efficienza nazionale tesa alla modernizzazione e all'integrazione, attuata attraverso un ampio ricorso alla brutalità e a spese dei principi parlamentari e dei diritti democratici»<sup>12</sup>, mentre, per quanto riguarda il suo legame – come

impianto politico – con il modello fascista, lo studioso considera che «la dipendenza di Metaxàs da alcuni aspetti del nazionalsocialismo e del fascismo deve essere vista come un'espressione di una tendenza più generale tra gli europei, che ritenevano [...] che il parlamentarismo e la filosofia economica liberale fossero impotenti di fronte ai nuovi problemi di un mondo moderno»<sup>13</sup>.

L'analisi di Aristotle Kallis cerca invece di maturare un giudizio sull'esperienza di Metaxàs – se cioè per questa ci si possa avvalere della categoria storico-politica del regime di ispirazione fascista – proprio a partire dagli studi storiografici che insistono sulla contraddizione tra la possibilità di instaurare un regime basato sul modello fascista e la mancanza di un sufficiente consenso popolare “di massa” per attuarlo. Kallis ricorda come, anzitutto, presso la storiografia, la tendenza ellenica ad ispirarsi al modello fascista rivelava non già una sostanza fascista, bensì, con la torsione autocratica, «il fallimento della democrazia, la discesa nella dittatura autoritaria»<sup>14</sup>. Muovendo da questa constatazione, egli ricostruisce la peculiarità della dittatura metaxàsiana, una «forma particolare di regime che non ha mai smesso di oscillare tra le origini della sua autorità conservatrice-autoritaria ideologica, ed il fascino degli elementi organizzativi ed ideologici sdoganati dai regimi “fascisti” in Europa, come in Italia, Germania, Portogallo»<sup>15</sup>.

L'operazione storiografica di Kallis si configura come un tentativo di «(ri)localizzare saldamente il regime del “4 agosto” all'interno del terreno degli studi “generici” sul fascismo»<sup>16</sup> muovendo dall'idea che il regime, pur mancando «di un nucleo ideologico “rivoluzionario” [...] [fu] altamente ricettivo nei confronti di specifici temi “fascisti” che ha poi innestato sul suo ibrido carattere di conservatorismo radicale»<sup>17</sup>, e in secondo luogo constatando che la dittatura di Metaxàs rappresentò l'esito di un «transnazionale processo di convergenza politica e [...] ideologica, ispirata a livello internazionale da uno spirito conservatore antidemocratico e dalla politica radicale di destra/fascista»<sup>18</sup>. La figura di Metaxàs e la sua attività politica vengono in conclusione definiti da Kallis un «emblema decisamente greco della “fascistizzazione” di sezioni di grandi dimensioni della destra europea interbellica [...] al punto che le teorie del “fascismo generico” non possono più permettersi di etichettare l'esempio greco come “irrilevante” o “fallito”»<sup>19</sup>.

Le pagine del *Diario* consegnano dunque al lettore le scrupolose annotazioni di un uomo politico consapevole dell'assoluta importanza del momento storico che la Grecia sta vivendo, per il suo stesso destino; lungo le spesso brevi, concise, quasi telegrafiche note diaristiche, scritte con uno stile «laconico, ma proprio per questo espressivo, e talora involontariamente drammatico»<sup>20</sup> – e precedute da dense pagine introduttive che accompagnano il lettore nella comprensione del testo – si può osservare l'attenta azione politica di un uomo che, nel campo della politica interna, cercò di andare oltre le ferite dello Scisma nazionale, dando impulso all'opera di una ricostruzione culturale, economica e politica dello stato, mentre, nel campo delle relazioni internazionali, si adoperò per garantire alla Grecia l'indipendenza, tessendo una fitta trama di rapporti con la Gran Bretagna e la Francia, ma anche la Germania, anzitutto in funzione anti-italiana, cercando di superare i due grandi problemi nazionali, fonte di grande preoccupazioni per la sorte del paese, «quello militare e quello della coesione nazionale»<sup>21</sup>, e lasciandosi permeare, nella costruzione del proprio disegno politico, dai modelli dominanti del fascismo europeo – allora ideologicamente egemone.

Non si può non auspicare che, dopo la pubblicazione di questa sezione dei *Diari*, che investe un tempo così importante per la storia d'Italia e di Grecia, l'operazione proceda completando la traduzione degli altri volumi, per dare conto della formazione dell'ideologia politica di Metaxàs, comprenderne gli sviluppi, e osservare lo svolgersi della storia greca in un torno d'anni davvero decisivi attraverso il diario di uno dei suoi protagonisti.

GIOVANNI BARRACCO

## Note

<sup>1</sup> E. Terzi, *Prefazione*, in Ioannis Metaxàs, *Diari* (1936-1941), Atene, ETP Books, 2020, p. 10.

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

<sup>3</sup> Ivi, p. 12.

<sup>4</sup> Mogens Pelt, *L'istituzione e lo sviluppo della dittatura di Metaxàs nel contesto del fascismo e del nazismo, 1936-1941*, in Ioannis Metaxàs, *Diari* (1936-1941), Atene, ETP Books, 2020, p. 15.

<sup>5</sup> Ivi, p. 16.

<sup>6</sup> Ivi, p. 20.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Ivi, p. 23.

<sup>9</sup> Ivi, p. 25.

<sup>10</sup> Ivi, p. 32.

<sup>11</sup> Ivi, p. 34.

<sup>12</sup> Ivi, p. 49.

<sup>13</sup> Ivi, p. 50.

<sup>14</sup> Aristotle Kallis, *Né fascista né autoritario? Il regime del 4 agosto in Grecia (1936-1941) e le dinamiche di fascistizzazione degli anni '30*, in Ioannis Metaxàs, *Diari* (1936-1941), Atene, ETP Books, 2020, p. 54.

<sup>15</sup> Ivi, p. 59.

<sup>16</sup> Ivi, p. 63.

<sup>17</sup> Ivi, p. 64.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Ivi, p. 85.

<sup>20</sup> Fedon Vranàs, Estratto dalla *Introduzione* alla versione greca del quarto volume dei Diari di I. Metaxàs, in Ioannis Metaxàs, *Diari* (1936-1941), Atene, ETP Books, 2020.

<sup>21</sup> Ivi, p. 96.

## S. Bocchetta, *Il bizzarro e la maturità*

Prefazione di Francesca Romana De' Angelis, Studium, Roma 2024, pp. 111, € 13.

La terza raccolta di poesie di Simone Bocchetta si apre con una significativa citazione tratta da una poesia di Jorge Guillén Álvarez, *Maturazione e acerbità*, che con una certa tersità indica una strada per l'interpretazione della raccolta e la comprensione dei singoli testi, ma anche per coglierne le ragioni profonde: «E io, intanto, dal vertice/ eretto dal mio passato,/ scorgo quel remoto amore./ Intempestivo sono, guardo, passo»<sup>1</sup>. Come il poeta della generazione del '27 dovette temperare una certa aurorale esaltazione della vita, della sua plasticità, della sua gioiosa sostanza, cifra dei primi versi, con la tragedia della storia che – nelle forme della Guerra civile di Spagna – cominciò a premere sull'intelaiatura dei suoi testi, e alla coscienza stessa del suo autore, così, la levità che già aveva caratterizzato la poesia di Bocchetta (tanto in *Pronomi personali*, quanto nell'ironico già dal titolo *L'ennesimo libro di poesie d'amore*<sup>2</sup>) e che ne distingue il tratto dello stile, è dovuta passare per la prova del tempo del flagello, i mesi funestati dalle restrizioni legate alla diffusione del Covid-19. Nella Introduzione è l'autore stesso a sottolineare come i versi raccolti siano «tenuti insieme in particolar modo dalla cattività»<sup>3</sup>, un periodo che ha reso possibile l'emergere, alla coscienza di ciascuno, e nel panorama dell'umanità, del «bizzarro» e della «maturità», endiadi che ha accompagnato i comportamenti, le condizioni dei più, messi di fronte ad un inedito esistenziale – una cattività protratta, gravida di incognite, e sovente una solitudine imposta, con il suo carico riflessivo ed esistenziale – cui si è provato a far fronte creativamente, ricavandone, per l'appunto, una nuova condizione di bizzarria, e l'agnizione di una nuova maturità.

Come nota Francesca Romana De' Angelis nella Prefazione, la raccolta, che intesse un fecondo rapporto con i maestri novecenteschi, da Montale ad Eliot, a Caproni, dispiega una «bizzarria individuale che è forse l'ultima resistenza a piegarsi alle leggi spesso ingiuste del mondo, una forza struggente non solo perché destinata a perdere, ma perché caparbia, nelle sue povere impari forze, a confrontarsi con le miserie e le crudeltà dell'esistenza»<sup>4</sup>. Nel primo testo dell'omonima raccolta, due quartine – che si alternano a strofe di più ampia misura – introducono il tema per l'appunto dell'approdo alla maturità, insieme alla consapevolezza della precarietà delle cose, della vanità dello sforzo umano, che pure non implica uno sconforto, ma anzi invita ad un entusiasmo verso la vita: «Piegandosi, passando/ da crisi di passaggio/ a crisi di passaggio,/ si arriva a una maturità»<sup>5</sup>. E poi: «Con antropocentrica secolare tecnica/ rimpiangiamo i sacrifici fatti/ e quelli che avremmo voluto fare,/ professiamo entusiasmo e discendiamo»<sup>6</sup>. Il sentimento del tempo, attorto al tema della giovinezza, pervade dei versi che non perdono mai la levità del tono che contrassegna la voce del poeta («Per nostra fortuna/ a volte ci è impossibile/ procedere, mentre/ ci è necessario l'intercedere/ Per il perdurante immaginare,/ Per quello che chiamammo/ «sì bello/ e sì perduto amore»/ per quelli che han la vita/ peggiore delle infamie/ Per il verdulante intorno/ di quando riposiamo nel calore,/ che non muoia/ come non ancora,/ per ora,/ muore il sole»<sup>7</sup>). La maturità raggiunta, con la sua serena accettazione di una condizione di contemplazione del tempo che fa e disfa, come sempre e da sempre, si legge in tralice a versi dove sembra l'io lirico abbandonarsi ad una osservazione del passato, da una posizione finalmente immota («Anni fa ero molto giovane,/ sembra incredibile,/ spiegavo traumi impossibili e mai vissuti,/ operavo in condizioni di copista sul silenzio/ rendendo decorativa ogni parola./ / Stanco dal difficile rifiuto/ mi sento vecchio ora/ e come i vecchi, ora,/ non voglio cambiamenti,/ anche quando non succede/ quasi nulla»<sup>8</sup>). L'ironia che increspa leggermente la pagina («Che fatica imparare la saggezza,/ ed a che può servire quando sono tutti,/ come ora, furbi e intelligenti?»<sup>9</sup>), unita al registro colloquiale, e alle scene descritte, sembrano guardare, per il tono dimesso e l'andamento quasi prosastico alla poesia dell'ultimo Caproni, specie in ragione dell'impasto tra una tensione alla riflessione di ordine metafisico ed esistenziale e il rifiuto di un eccesso di gravità, che viene quindi neutralizzato, mitigato dal sorriso di chi ha scelto, ormai, la posizione della distanza, della contemplazione. Ma, anche, le considerazioni che tendono all'assoluto, a farsi pensiero astratto, sono calate nella concretezza di oggetti – di montaliana memoria – che telluricamente le significano, plasticamente le incarnano: «Al

nostro cospetto/ continua ad accader/ questo e quell'altro;/ al loro sospetto, in sordina,/ s'affacciano un furbo/ e uno scaltro// Un rullo rimato risciacqua/ il terreno deserto e ti lascio/ una traccia scrivendo»<sup>10</sup>. In questo scenario, un ruolo particolare è quello svolto dagli animali, che come nelle *Bestie* tozziane intervengono a dare densità al discorso, portandovi un *quid* di inquietudine, ispessendo la semantica metaforica, complicando la limpidezza del verso con la loro corposa consistenza. Si va così dal verme e dall'uccello, «La Significazione in una storia vera/ che ancora non conosci,/ quella del verme/ che fisso si alza la mattina/ senza che la luce lo inondi/ Solo per morire in un becco»<sup>11</sup>, al lombrico («Gli ultimi cipressi che vediamo/ con gli occhi socchiusi/ li accompagna da sempre la terra./ Il lombrico come un grasso balletto/ e sentinella»<sup>12</sup>), alla disputa tra «il cavallo ed il pollo,/ che ancora vinca il gatto/ ancor prima che la volpe»<sup>13</sup>, al pesce, al serpe, fino all'aquila e ai suoi artigli, questa, sì, triste metafora degli Stati Uniti e della loro cupidigia bellicosa. Il verso, colloquiale e piano, non si risolve mai nella dimensione della prosa, anche perché nei suoi versi sciolti Bocchetta non disdegna di disseminare improvvisi e perfetti endecasillabi, novenari e settenari, che nell'ordito della composizione si dispongono come punti di luce, che ricordano a chi legge che la sola poesia possibile è quella che, non dimenticandosi delle sue forme, non si fa costringere in esse, e le fa ancora comparire, brecce cariche di tradizione, in una trama di ordinaria – ma mai banale – osservazione della quotidianità, del pensiero e della realtà.

La raccolta sembra così compiersi nella figura del cerchio, in cui il sopraggiungere della maturità spinge a riconquistare la propria infanzia, a ricalibrarne il significato e riscoprirne il valore – un'operazione che si è resa possibile, e cui Bocchetta ha potuto attendere, proprio grazie al tempo della cattività, dove è stato possibile fermarsi, porsi in una condizione di silenziosa, concentrata auscultazione, di sé, e di un mondo che per un momento ha rallentato il suo moto: «La neve senz'orme ed intatta/ è pur sempre d'un nero assai cupo,/ mentre la gioventù dei maestri/ diventa null'altro/ che la nostra infanzia»<sup>14</sup>.

GIOVANNI BARRACCO



## Note

- <sup>1</sup> J. Guillen, *Maturazione e acerbità*, in Id., *Opera poetica*, a c. di Oreste Macri, Firenze, Sansoni, 1972, citato in esergo a Simone Bocchetta, *Il bizzarro e la maturità*, Roma, Studium, 2024, p. 15.
- <sup>2</sup> Simone Bocchetta, *Pronomi personali. Poesie 1997-2017*, Roma, Studium 2017; Id., *L'ennesimo libro di poesie d'amore*, Roma, Studium, 2019, cui aggiungiamo *Diari frateschi*, Venezia, Marcianum press, 2021.
- <sup>3</sup> Simone Bocchetta, *Il bizzarro e la maturità*, Roma, Studium, 2024, p. 18.
- <sup>4</sup> Francesca Romana De' Angelis, *Prefazione* a Simone Bocchetta, *op. cit.*, p. 9.
- <sup>5</sup> *Il bizzarro e la maturità*, p. 23.
- <sup>6</sup> Ivi, p. 24.
- <sup>7</sup> *Intercedere*, p. 107.
- <sup>8</sup> *Tornare al nulla*, pp. 29-30.
- <sup>9</sup> *Gli ultimi sogni*, p. 35.
- <sup>10</sup> *Adulti*, p. 39.
- <sup>11</sup> *La significazione*, p. 33.
- <sup>12</sup> *Gli ultimi sogni*, p. 35.
- <sup>13</sup> *Spegni la lotta*, p. 59.
- <sup>14</sup> *Adulti*, p. 39.

### Cecilia Gibellini, *Passeri solitari. Un motivo poetico e il canto di Leopardi*

Edizioni dall'Orso, Alessandria 2024, pp. 258, € 35.

Mandata a memoria dagli studenti, recitata dai più famosi attori di ogni generazione, commentata e sezionata dai critici: *Il passero solitario* è forse tra le più note canzoni libere di Giacomo Leopardi, ma di essa ben poco si conosce realmente, a cominciare dall'autografo. Apparsa nei *Canti* soltanto all'altezza della Starita (1835), in undicesima posizione, quasi cesura tra le prime canzoni e i piccoli idilli, di essa non si conosce nemmeno la data. Perfino scontato citare in proposito il contributo di Angelo Monteverdi appunto sulla *Data del «Passero solitario»* (è uno dei suoi *Frammenti critici leopardiani*, Roma, Bardi, 1959), che metteva in dubbio l'ipotesi tradizionale (1819-1820) per spostare la canzone in avanti (dopo cioè il 1828 di *A Silvia*), scatenando discussioni mai del tutto placate. Il richiamo a quelle pagine, piuttosto, serve a ricordare che i discorsi critici sul *Passero* hanno tradizione imponente, complessa e dibattuta. Quanto alla vastità degli approfondimenti intertestuali dedicati ai *Canti*, è sufficiente compulsare il recente commento del compianto Luigi Blasucci (Parma, Guanda-Fondazione Bembo, 2019-2021) per rendersi conto della quantità di fonti adottate dal poeta, e più o meno note agli studiosi. Aggiungervi delle tessere, ad oggi, pare insomma impresa tutt'altro che semplice.

Vi riesce il volume di Cecilia Gibellini, attuando un decisivo ribaltamento di prospettiva: partire non da Leopardi, ma restituire «la storia del *topos* nel cui quadro si colloca l'uccellino recanatese, attraverso l'esame delle singole poesie che preludono a quell'icona spirituale» (*Premessa*, p. 1). Non quindi una *Quellenforschung* di «dati per lo più inerti» (*ibidem*), ma il tentativo di inserire il confronto tra il poeta e il passero in un quadro complessivo, ferma restando la centralità del risultato leopardiano ma pure oltrepassandola, sia nel senso dell'effettivo rapporto intertestuale degli antecedenti esaminati con la canzone libera, negato in più casi da Gibellini stessa, sia sul piano cronologico, dal momento che il volume è chiuso da un ricco capitolo *Dopo Leopardi* nel quale sono analizzate le riuscite del *topos* postume a quella del poeta di Recanati. Trovano lì spazio i passeri di Giovanni Pascoli, cui Gibellini aveva già dedicato nel 2022 un ricco articolo («Rivista Pascoliana», 34), di Corrado Govoni, di Umberto Saba, di Eugenio Montale e di Sergio Solmi. Con quest'appendice novecentesca, i componimenti mobilitati sono sessantasei: massa testuale impressionante, squadernata con precisione nel corso del volume, che per questa via aggiunge cinque nuovi pezzi al computo dei possibili antecedenti.

Si comincia, naturalmente, da un capitolo sui *Due archetipi* universalmente noti del *Passero*: il Salmo 101 della *Vulgata* e il sonetto 226 dei *Rerum vulgarium fragmenta* («*Passer mai solitario in alcun tetto*»), le cui memorie innervano non solo Leopardi, ma anche tutti gli altri componimenti analizzati da Gibellini. L'elenco si allunga fin da *Umanesimo e Rinascimento*: è allora il turno di Luigi Pulci, Francesco Galeota (ma via Carvajal, poeta spagnolo di cui si ignora persino il prenome), Panfilo Sasso, Lelio Perdicarò, Niccolò da Correggio, Girolamo Malipiero, Luigi Alamanni (l'autrice cita qui anche la versione del Salmo 101 del Saviozzo), Benvenuto Cellini, Anton Francesco Grazzini, Luigi Tansillo e Federico Frangipane; e c'è spazio, tra i luoghi più interessanti del capitolo, per alcune pagine sulle «radici popolari» del *topos* in Leopardi (p. 30), studiate già da Giovan Battista Bronzini a partire da uno strambotto di probabile origine meridionale, ma diffuso anche in area marchigiana. Quanto all'età moderna, insieme a Giordano Bruno, Giovanni Botero, Gabriello Chiabrera, Giuseppe D'Alessandro, Francesco del Tegli, Pellegrino Bongiovanni e Giovanni Meli, saltano all'occhio soprattutto i nomi di Giovan Battista Marino, poeta non amato da Leopardi, ma pure autore di uno splendido sonetto «*I sento il Rossignuol, che sovra un faggio*», e di Ambrogio Viale, conosciuto con il *nom de plume* di *Solitario dell'Alpi* e già accostato per una sua canzonetta al *Passero* leopardiano da Gioacchino Paparelli (Gibellini, approfondendone l'opera, allarga però notevolmente il campione dei possibili antecedenti tra i versi di Viale).

Il volume, comunque, non si limita a costruire un itinerario cronologicamente ordinato lungo le varie emersioni del *topos*. Come specificato nella premessa, e a partire da una distinzione operata già da Cesare Segre nel 1981 (*Tema/motivo*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. XIV, Torino, Einaudi), il quinto capitolo segue piuttosto il motivo degli uccelli quali doppi del poeta (*Fuori dalla gabbia*), attuando ulteriori confronti con Francesco Petrarca, Pietro Jacopo de Jennaro, Francesco Maria Molza, Pietro Bembo, Celio Magno, Battista Guarini, Natalizio Buscello e, ancora, Marino; ciò che avverrà poco dopo, in via monografica, con uno studio sugli *Uccelli negli altri scritti leopardiani* (è il settimo capitolo). Nel mezzo, Gibellini fornisce un accuratissimo approfondimento sulle *Versioni dei Salmi nella biblioteca di Leopardi*, dalla «versione in terzine dei sette *Salmi penitenziali*» pseudodantesca (p. 107) a un *Salterio ebraico* del 1816 recensito da un Leopardi diciottenne, ma già finissimo critico di quelle traduzioni, di Giovan Battista Gazola (in prosa) e di Giuseppe Venturi (in versi). Prima che con l'analisi degli epigoni novecenteschi, *Passeri solitari* si conclude con una bellissima lettura della canzone di Leopardi: là dove è ben evidente come, all'accumulazione inerte di fonti discussa nella *Premessa*, l'autrice abbia saputo restituire al *topos* (e al testo) una «morfologia dinamica» in vivo dialogo con una ricchissima e movimentata tradizione (p. 223).

GIOELE CRISTOFARI