

misure critiche

Rivista semestrale di letteratura

Nuova Serie

ANNO XVI

numero 1-2

2017



La Fenice
CASA EDITRICE

Fondatore

GIOACCHINO PAPARELLI

Direttore

SEBASTIANO MARTELLI

Comitato scientifico

EPIFANIO AJELLO - ANGELO CARDILLO - IRENE CHIRICO - DOMENICA FALARDO
EMILIO GIORDANO - ROSA GIULIO - ALBERTO GRANESE - EMMA GRIMALDI
ANTONIA LEZZA - SEBASTIANO MARTELLI - MILENA MONTANILE - LUIGI MONTELLA
LAURA PAOLINO - ANTONIO PIETROPAOLI - LUIGI REINA - GIORGIO SICA - ROSA TROIANO

Redazione

FEDERICA CAIAZZO - EMANUELA FERRAUTO
misurecritiche@libero.it

Segreteria di Redazione

ANTONIO ELEFANTE
aelefante@unisa.it

Direzione e Redazione

Dipartimento di Studi Umanistici - Sezione Italianistica
Università degli Studi di Salerno
Via Giovanni Paolo II, 132
84084 Fisciano (SA)

Amministrazione

“La Fenice” Casa Editrice
Via Porta Elina, 23
Tel. 089 226486
84121 Salerno

Responsabile

POMPEO ONESTI

La Rivista si avvale di un Comitato di referee anonimi cui i testi vengono sottoposti per un preliminare vaglio scientifico.

Questo fascicolo della rivista è pubblicato con un contributo del Dipartimento di Studi Umanistici - Sezione di Italianistica dell'Università degli Studi di Salerno

Versamenti: C.C. P. 55967046 intestato a “La Fenice” di Onesti Simona Emma & C. s.a.s.; Bonifico bancario IT75P07601152000000055967046 a “La Fenice” di Onesti Simona Emma & C. s.a.s. - 84100 Salerno - Abbonamento Annuo € 51,64 - estero € 80,00 - Prezzo di un fascicolo € 25,82 - Numeri doppi € 51,64

Autorizzazione del tribunale di Salerno

n. 366 del 28 - 12 - 1971

Pubblicazione semestrale, spedizione in abbonamento postale gruppo IV

MISURE CRITICHE
Nuova Serie

ANNO XVI, n. 1-2

Gennaio – Dicembre 2017

Saggi

DOMENICA FALARDO, <i>Sulle Rime di Paolo Pacello</i>	pag. 5
MIRELLA MASIERI, <i>I Capitoli erotici di Giovanni Francesco Bini</i>	» 30
MORENO SAVORETTI, « <i>El morire è una favola</i> ». <i>Il motivo della finta morte tra novella e commedia nel Cinquecento</i>	» 46
FIAMMETTA D'ANGELO, <i>Topica e canone delle arti nel Parnaso di Giulio Cesare Cortese</i>	» 65
ROSARIO PELLEGRINO, <i>Le Lettere «romane» di Charles de Brosses</i>	» 101
ELEONORA RIMOLO, <i>La Lydia de «L'ultimo figlio de' poeti eolii» nel carteggio Carducci-Piva</i>	» 118
ANNUNZIATA ACANFORA, <i>Correzioni e aggiunte alla biografia di Vincenzo Cammarano</i>	» 137
TONI MARINO, <i>Il paratesto e il sistema della letteratura. Il caso di Lalla Romano</i>	» 175
ARIELE D'AMBROSIO, <i>POC. Per una prassi di Poesia Orale Secondaria Contemporanea</i>	» 195

Interventi

ALESSIA JOHANNA MINGRONE, <i>L'amica geniale di Elena Ferrante: questioni di genere</i>	» 244
FRANCO VITELLI, <i>Ricordo di Alessandro Leogrande</i>	» 254

Note e Rassegne

ALBERTO GRANESE, <i>La Storia del romanzo italiano di Gino Tellini</i>	» 258
--	-------

Recensioni:

A. Babbone, F. D'Astore, E. Giordano, A. Granese, S. Martelli, E. Rimolo	» 266
--	-------

LIBRI RICEVUTI

» 294

SULLE RIME DI PAOLO PACELLO

Figura di spicco nel mondo culturale napoletano della seconda metà del Cinquecento, Giulio Cortese¹ compone un sonetto in occasione della morte di Paolo Pacello testimoniandone la portata e la peculiarità dell'esperienza letteraria:

Questa è l'urna funebre, che raccoglie
d'Apollo e di Minerva il pregio estinto
cui ferno a gara trionfar avinto
de le più verdi et honorate foglie.

Queste son le famose e ricche spoglie
di chi si scorge in mille inchiostri pinto
utile e dolce e de' suoi raggi cinto
sovra ogni stella hormai splende e s'estoglie.

Dà carmi al sacro cener' e rinfiora
l'obietto de gli allori, e de l'olive
tu, cui fa Palla e Febo a l'arti essemplio.

¹ Di origine modenese o napoletana, Giulio Cortese, uomo di vasta cultura molto attivo nell'ambito delle accademie napoletane, nacque intorno al 1530 e fu un sacerdote particolarmente attento alle questioni teologiche; autore di testi in versi e in prosa, si occupò di teoria poetica. Credendo nell'uso sociale del codice poetico e rifuggendo dall'"artificio" fine a se stesso, dallo svuotamento semantico della parola e dalla vacuità letteraria, nei suoi trattati considera la poesia prevalentemente strumento scientifico di conoscenza del reale e veicolo del «concetto» grazie alle capacità figurative dell'«elocuzione». *Rime et prose [...]* (Napoli, Cacchi, 1592) è il titolo di un volume che raccoglie le sue opere più importanti (cfr. L. BOLZONI, *Le prose letterarie di Giulio Cortese: una fonte della giovanile "Poetica" campanelliana*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1971, CXLVIII, pp. 316-326; G. FERRONI, A. QUONDAM, *La "locuzione artificiosa". Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del Manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973, pp. 178-197, 414-422; L. BOLZONI, *Note su Giulio Cortese. Per uno studio delle Accademie napoletane di fine '500*, in «Rassegna della letteratura italiana», 1973, LVII, pp. 475-499; A. QUONDAM, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Bari, Laterza, 1975, pp. 100-107; per ulteriori notizie biobibliografiche su Giulio Cortese cfr. *ad vocem*, N. PENNISI, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (DBI), XXIX, 1983).

Già ch'a Pacelli in ciel l'eccelse e dive
 Muse fan balli e canti, in terra honora
 il sasso, che dovrebbe esser un tempio².

A parte gli scarni riferimenti contenuti in qualche opera di carattere storico³, per una ricostruzione del profilo di Paolo Pacello, poeta e oratore meridionale, nato ad Aversa nel 1537 o nel 1538⁴ e trasferitosi a

² G. CORTESE, *Rime et prose*, cit., p. 30. Nella trascrizione dei testi a stampa antichi ho seguito criteri conservativi limitandomi a distinguere la *u* dalla *v*, a regolarizzare i segni diacritici e ad intervenire sulla punteggiatura al fine della chiarezza degli enunciati.

³ Cfr. S. MAZZELLA, *Descrizione del Regno di Napoli [...]*, Napoli, Giovan Battista Cappelli, 1586, p. 21; G. PARENTE, *Origini e vicende ecclesiastiche della città di Aversa*, con documenti editi e inediti, Napoli, Tipografia di Gaetano Cardamone, 1858, II, pp. 201, 625-626; P. A. SUMMONTE, *Historia della città e Regno di Napoli [...]*, Napoli, Raffaello Gessari, 1748, I, pp. 19, 43.

⁴ Paolo Pacello è autore di testi in versi e in prosa in massima parte inediti. Un'orazione scritta per il vescovo di Aversa Giorgio Manzuolo è l'unica opera da lui direttamente pubblicata: *Oratione di Paolo Pacelli [sic!] d'Aversa, nella quale si rallegra a nome pubblico con l'Illustriss. et Reverendiss. Monsignor Conte Giorgio Manzuolo da Bologna creato Vescovo d'Aversa*, In Napoli, Appresso Giovan Battista Cappelli, MDLXXXIII (cfr. N. TOPPI, *Bibliotheca napoletana et apparato a gli huomini illustri in lettere di Napoli e del Regno [...]*, Napoli, Bulifon, 1678, p. 236; G. B. TAFURI, *Istoria degli scrittori nati nel Regno di Napoli*, Napoli, Severini, 1753, III, p. 237). Le rime pacelliane sono tradite dai seguenti manoscritti vergati da mani diverse: XIII D 37, XIII D 30, XV E 48 della Biblioteca Nazionale di Napoli e Pal. 648 della Biblioteca Palatina di Parma. Il corpus del manoscritto XIII D 37, composto da 134 carte, sul dorso del quale si legge «Rime e Prose», è costituito da due membri, come si rileva dalla numerazione che dopo la c. 110v ricomincia da 1 e dalla diversa qualità della carta tra le due sezioni. Assunto come testo di base nel presente lavoro, essendo il più ricco di componimenti (alcuni dei quali non scritti da Pacello ma a lui indirizzati) e, probabilmente, il più antico, tale manoscritto, vergato presumibilmente nel XVI secolo *exeunte*, contiene testi in versi, una lettera e alcune orazioni non trascritte negli altri testimoni, ma non reca qualche testo riportato in questi ultimi. Inoltre, alcuni componimenti di Pacello sono presenti nei seguenti manoscritti miscelanei: XXVIII 2 19 e XXVIII 1 10 della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini e Brancacciano II A 10 della Biblioteca Nazionale di Napoli. Tra le raccolte di rime a stampa che recano testi pacelliani: *Rime di Diversi Eccellenti Autori in morte della Illustrissima Signora D. Hippolita Gonzaga* (Napoli, Gio. Maria Scotto, 1564), pp. 1, 30, 87, 88; *Rime et versi in lode della Illustrissima et Excellentissima Signora Donna Giovanna Castriota Carafa [...]* raccolti da D. Scipione de' Monti (Vico Equense, Cacchi, 1585), pp. 119, 120, 161, 162; *Rime et prose di Giulio Cortese*, cit., p. 51; *Rime di Ascanio Pignatelli* (Napoli, Giovan Tomaso Todino, 1593), p. 84; *Raccolta di Rime di poeti napoletani non più ancora stampate e dedicate all'Illustrissimo ed Excellentissimo Sig. D. Paolo di Sangro [...]* (Napoli, Stamperia di Domenico Antonio Parrino, 1701), pp. 173-197 (le pagine 196 e 197 contengono testi indirizzati a Pacello); *Rime de' più illustri poeti italiani scelte dall'abate Antonini* (Parigi, Musier, 1732),

Napoli dove visse da «prete letterato» ed ebbe contatti con importanti intellettuali, una fonte determinante è offerta da Angelo Borzelli il quale dichiara: «La vita di Pacello è tutta da tessere, se più fortunato ricercatore vi si vorrà provare. Io, ad altro mostrando, mi son fermato a tempo per non impiegar oltre fatica in una ricerca negativa»⁵. Così Angelo Borzelli si esprime sulla produzione in versi dell'autore che definisce «Giano dalla doppia sembianza»⁶:

Le poesie del Pacello, quelle che, raccolte da altri alla men peggio, sono giunte insino a noi, o cantano d'amore, o muovono dall'ira per riprendere e rispondere ai suoi nemici, o fan la satira particolare di uomini e di fatti pubblici, le quali ultime, è ben dirlo presto, avrebbero un grandissimo valore morale se non fossero precedute o seguite da lodi date a piene mani e in paese a chi di nascosto si bollò di vile e di infame e sempre si coprì di ridicolo⁷.

Se da un lato, infatti, sostenendone peraltro la paternità in un periodo in cui molti autori pubblicavano testi satirici in forma anonima, Pacello attacca aspramente l'incapacità, l'avidità e la corruzione di nobili, ecclesiastici e funzionari italiani e spagnoli esprimendo liberamente «il pensiero suo in versi»⁸, talvolta dall'altro, ricevuto l'incarico di una difesa d'ufficio, in qualità di oratore pubblicamente li difende e sostiene di fronte a Filippo II. In alcune prove poetiche, ad esempio, i suoi strali non risparmiano né i magistrati che – accusati di aver accumulato cospicue ricchezze in breve tempo – difende nell'«Oratione [...] scritta al Re di Spagna Filippo II nel tempo della visita per la difesa degli Ufficiali del Regno di Napoli»⁹ né il duca d'Ossuna che loda nell'orazione in morte di suo figlio, don Pietro de Giron¹⁰; «non isfornite di pregi e di erudizioni» sono per lo storico aversano Gaetano Parente le orazioni di Pacello che attestano, come le rime, il «valore grandissimo» che, a suo avviso, ebbe l'autore «nelle lettere italiane»¹¹.

I, p. 253; *Raccolta di rime italiane* (Parigi, Prault, 1749), II, p. 253; *Canzoniere per la gioventù italiana* (Lugano, Ruggia, 1834), p. 123; S. GUERRA, *Diurnali*, a cura di G. de Montemayor (Napoli, R. Tipografia Francesco Giannini e figli, 1891), pp. 5, 10, 43, 44.

⁵ A. BORZELLI, *Paolo Pacello d'Aversa "poeta critico" del secolo XVI. Ricerca e studio*, Napoli, Bevilacqua e Stanzola Editori, 1905, p. 9.

⁶ Ivi, p. 83.

⁷ Ivi, p. 12.

⁸ Ivi, p. 11.

⁹ Cfr. G. PARENTE, *Origini e vicende ecclesiastiche della città di Aversa*, cit., p. 625.

¹⁰ Cfr. ivi, pp. 625-626.

¹¹ Ivi, p. 626.

L'attività di oratore, che l'Aversano comincia peraltro a svolgere precocemente, non è dunque meno rilevante rispetto a quella di verseggiatore; è proprio un'orazione, pronunciando la quale quest'ultimo dichiara di essere dodicenne, a consentirci di risalire alla sua data di nascita:

In onore di San Tommaso d'Aquino recitò una latina orazione panegirica, in presenza del viceré di Napoli ed altri personaggi radunati nella chiesa di s. Ludovico, un nostro concittadino ed egregio poeta *Paulo Pacello* il 7 di marzo 1550¹².

Costituito da circa centocinquanta componimenti, tra i quali sonetti (anche caudati), capitoli, epitaffi, il Canzoniere di Pacello¹³, oltre a numerose rime di argomento amoroso, che risentono fortemente della lezione stilistica petrarchesca e dellacasiana, e a testi di polemica letteraria, contiene componimenti burleschi e satirici dai toni aspri e mordaci – vicini ai modi compositivi di Francesco Berni e Nicolò Franco – in direzione antinobiliare, antispannola e antiecclesiastica che offrono spunti di riflessione e testimonianze sulla complessa dialettica fra la nobiltà del Mezzogiorno e la sovranità spagnola e sulla profonda crisi economico-sociale, che tormentò l'Italia nell'ultimo scorcio del Cinquecento, dovuta all'avvio del processo di "rifeudalizzazione", proprio del secolo XVII, che determinò la ripresa e l'estensione delle giurisdizioni e dei diritti feudali e il soffocamento di iniziative imprenditoriali del ceto borghese alla ricerca di più stabili e certi spazi politici¹⁴. Deriva da queste ultime invettive l'appellativo di «poeta critico» attribuito all'Aversano da Scipione Guerra che nei suoi *Diurnali*¹⁵ inserisce alcuni componimenti in cui Pacello affronta il tema

¹² Ivi, p. 201.

¹³ L'edizione di tale silloge è l'oggetto di una tesi di Dottorato in Italianistica svolta presso l'Università di Salerno (ciclo VII, nuova serie, 2005-2008) da Novella Nicodemi (docente tutor: Angelo Cardillo) dal titolo *Paulo Pacello di Aversa: edizione delle Rime*.

¹⁴ Per il contesto storico-sociale cfr. D.A. PARRINO, *Teatro eroico e politico del Governo de' Viceré del Regno di Napoli dal tempo del re Ferdinando il Cattolico fino all'anno 1675 [...]*, Napoli, Mariano Lombardi, 1875, I, pp. 84-368; G. D'AGOSTINO, *Il Governo Spagnolo nell'Italia meridionale (Napoli dal 1503 al 1580)*, in *Storia di Napoli*, Napoli, Società Editrice Storia di Napoli, 1972, V, 1, pp. 105-160; R. COLAPIETRA, *Il Governo Spagnolo nell'Italia Meridionale (Napoli dal 1580 al 1648)*, ivi, pp. 161-220; A. MUSI, *Mezzogiorno spagnolo. La via napoletana allo stato moderno*, Napoli, Guida, 1991; ID., *L'Italia dei Viceré. Integrazione e resistenza nel sistema imperiale spagnolo*, Cava de' Tirreni, Avagliano, 1997; G. GALASSO, *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno spagnolo (1494-1622)*, in *Storia d'Italia*, diretta da G. Galasso, Torino, UTET, 2005, XV, II.

¹⁵ Cfr. S. GUERRA, *Diurnali*, cit.

politico. Anche Bartolomeo Capasso, quale testimonianza dell'avversione dei napoletani nei confronti degli spagnoli propone alcuni versi dell'autore che definisce «poeta non ignobile di quei tempi»¹⁶.

A proposito delle rime pacelliane Angelo Borzelli scrive:

[Le rime amorose] senza trascurare il Petrarca, maestro profondo d'amore, si attaccano al Casa, perché vi abbonda, più che l'armonia e la passione sottilmente analizzata nelle infinite emozioni sfuggevoli, la gravità concettosa a cui ebbe tendenza in una doppia corrente il gusto estetico nella seconda metà del secolo XVI specialmente tra noi, iniziando e, meglio ancora, favorendo a suo tempo la corruzione, a cui diamo per comune intesa nome di secentismo e di marinismo. Però non sarebbe egualmente giusto, né vero considerar quel che il Pacello versa fuori in una forma un po' rude prodotto del cervello e della coltura particolare poetica senza che il cuore vi prendesse sua parte¹⁷.

Molti furono gli autori del Mezzogiorno della penisola che, rinnovando dall'interno il modello poetico petrarchesco e dunque tendendo a frantumare quella «gravità» che era una delle sue peculiarità, seguirono quello dellacasiano «pel terreno propizio e favorevole a veder le cose e rappresentarle con maggior forza, ad insistere troppo nelle emozioni per la vita lussureggiante che trasforma l'amor vero o finzione in mille guise»¹⁸. Così Scipione Ammirato scrive a proposito del Casa:

avendo trovato tutti volti all'imitazione del Petrarca, solo egli fu primo ad uscir di questa via, trovando una maniera pellegrina, piena non meno di novità che di maestà, facendo le pose nel mezzo de' versi e tenendo sempre il lettore sospeso con piacere e con meraviglia¹⁹.

Mostrando i caratteri della misura e della dignità intellettuale, Pacello si rapporta ai modelli in modo personale, non irrigidendosi nella convenzionalità e nella pedanteria e valicando talvolta anche «i confini segnati dal modello più recente per tutti o per la maggioranza, il Casa»; i temi dellacasiani infatti, afferma Borzelli, presentano nel *corpus* pacelliano «una maggiore e più esagerata gravità, più mitologia, più forza di concetti e più densità di pensiero: reazione propria e vera agli ultimi nostri petrar-

¹⁶ B. CAPASSO, *Il Tasso e la sua famiglia a Sorrento. Ricerche e narrazioni storiche*, Napoli, Gaetano Nobile, 1866, pp. 225-226.

¹⁷ A. BORZELLI, *Paolo Pacello d'Aversa "poeta critico" del secolo XVI. Ricerca e studio*, cit., pp. 12-13.

¹⁸ Ivi, p. 22.

¹⁹ S. AMMIRATO, *Opuscoli*, Firenze, Massi e Landi, 1640, I, p. 255.

chisti languidi e negletti» per cui per quanto riguarda l'Aversano più che di imitazione si può parlare di «derivazione»²⁰. Inoltre, pur costituendo Petrarca un modello imprescindibile per chiunque nutrisse l'aspirazione a cingersi di alloro, Pacello in alcuni casi sembra distaccarsene quasi inconsapevolmente, approdando a personali giochi formali e soluzioni lessicali e stilistico-retoriche, concentrato com'è sulle «sententiae», sulle sue convinzioni sociali e politiche e sui referenti concreti della sua lotta etica e ideologica, che costituiscono l'aspetto maggiormente apprezzabile della sua produzione, ai quali l'artificio deve essere funzionale. Di «persistenze classicistiche» parla Amedeo Quondam a proposito della poesia di Pacello connotata dunque dalla mancanza della tendenza alla rottura in direzione dell'artificio letterario – che finisce per prevalere sulla «sententia» – propria di buona parte dei poeti della Napoli del tempo²¹ e, sulla scorta di una secolare tradizione letteraria, da un vivace dialogo tra *delectare* e *docere*, che costituiscono peraltro due importanti elementi dell'oratoria. L'Aversano fa parte di quei letterati napoletani che, nella loro esperienza di scrittura lirica, rivendicando «un diritto confuso di libertà espressiva di fronte al monostilismo immanente al canone ormai vittorioso del sistema petrarchesco»²² – che tuttavia non rigettano facendolo confluire talvolta in trame e forme diverse – cercano di dar vita a una nuova letteratura partenopea elaborando un sistema linguistico costituito da un impianto sintattico-lessicale petrarchistico-bembesco aperto al sostrato dialettale e a «un'interpretazione amplificatrice e attiva del grande archetipo»²³. Non manca inoltre nella produzione pacelliana in qualche caso, come nel componimento che segue, l'uso in chiave quasi parodica del linguaggio e di temi petrarcheschi quali l'innamoramento come piaga e l'amore come fuoco che arde:

La piaga c'ho nel core
piaga non è che m'habbia fatta Amore,
ma quando il mio bel sole a me s'offerse
per riceverlo 'l cor tutto s'aperse.

E 'l foco che m'incende
foco non è, né 'l foco tanto offende,
ma un sol pensier di lei, pensier sì ardente
ch'arderà nel mio core eternamente.

²⁰ A. BORZELLI, *Paolo Pacello d'Aversa "poeta critico" del secolo XVI. Ricerca e studio*, cit., p. 19.

²¹ A. QUONDAM, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, cit., pp. 97-100; ID., *Il naso di Laura: lingua e poesia lirica nella tradizione del classicismo*, Modena, Panini, 1991, p. 196.

²² E. RAIMONDI, *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994, p. 274.

²³ Ivi, p. 275.

E lo spirto onde vivo
spirto non è, ché son di spirto privo,
ma un raggio sol di sua beltà infinita,
quando io son morto, mi dà spirto e vita.

Di tal piaga tal foco
arda et languisca il core in ogni loco
et s'altra vita io debbo haver in sorte,
contra tal vita mi difenda morte²⁴.

Poeta d'amore come tanti nel Cinquecento ma con tratti peculiari, anche se non animato da intenti polemici nei confronti del proliferare degli imitatori e dei commentatori di Petrarca, l'Aversano in uno dei suoi sonetti dedicati a tale tema, ricorrendo all'avversativa seguita dalla negazione, che in apertura della prima terzina (vv. 9-10) precede un noto stilema petrarchesco, sembra manifestare la sua tendenza ad emanciparsi dal modello:

Là u'esca fui di pellegrino foco
torna la mente vaneggiando spesso
triagua sperando al duol, ch'io porto espresso,
che al fin non queto, anzi maggior provoco.

Né però ancor di più soave loco
mi sovenne unqua e lagrimar non cesso:
hor fortuna incolpando et hor me stesso
qualhor altrove i miei pensier rivoco.

Ma non tenere herbette e bianchi e persi
fiori et vermigli²⁵ et l'acque et l'aure e 'l cielo
che fanno il loco in terra un paradiso,

quanto membrando i begli atti diversi
e 'l tesoro, onde uscio sì dolce riso,
et cose altre maggior, ch'io non revelo²⁶.

Si tratta di uno stilema riproposto anche da Nicolò Franco²⁷, un intel-

²⁴ Ms. XIII D 37, c. 35r. Nella trascrizione dei testi tratti da tale manoscritto mi sono attenuta a criteri conservativi limitandomi a distinguere la *u* dalla *v*, a sciogliere le abbreviazioni e ad introdurre o ad eliminare accenti, apostrofi e segni d'interpunzione secondo l'uso moderno.

²⁵ Cfr. *RVF*, 46, 1: «L'oro et le perle e i fior' vermigli e i bianchi»; 114, 5-6: «Qui mi sto solo; et come Amor m'invita, / or rime et versi, or colgo herbette et fiori»; 239, 31: «Ridon or per le piagge herbette et fiori» (F. PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2005²).

²⁶ Ms. XIII D 37, c. 4r.

²⁷ Per notizie di carattere biobibliografico su Nicolò Franco (Benevento 1515-Roma 1570), sensibile interprete delle dinamiche culturali del suo tempo, non integrato nel sistema della corte, diviso tra classicismo e anticlassicismo in anni che segnano la crisi del

lettuale meridionale lontano dai canoni del petrarchismo cortigiano²⁸, che – come altri “scapigliati” e “irregolari” della letteratura cinquecentesca²⁹ – nelle due quartine del sonetto *Indietro, o Petrarchisti, se m’amate*, mostra di avvertire il pericolo rappresentato dall’enorme produzione di rimeria petrarchesca che potrebbe addirittura oscurare la gloria del maestro:

Indietro, o Petrarchisti, se m’amate,
c’ho per gran male che mi stiate ai fianchi,
et tal che cosa alcuna non mi manchi,
bisogna che mi diate sicurtate.

Perché voi per usanza assassinate
l’oro, e le perle, e i fior vermigli, e bianchi,
anzi mai di rubar non sete stanchi,
con quella vostra scusa, ch’imitate³⁰.

Rinascimento, prima collaboratore di Pietro Aretino, poi suo acerrimo nemico cfr. *ad vocem*, F. PIGNATTI, in DBI, L, 1998. Cfr. inoltre P. F. GRENDLER, *Critics of the Italian world 1530-1560. Anton Francesco Doni, Nicolò Franco e Ortensio Lando*, Madison-Milwaukee-London, The University of Wisconsin Press, 1969, pp. 38-49, 215-221; R. B. BRUNI, *Per una bibliografia delle opere di Nicolò Franco*, in «Studi e problemi di critica testuale», 1977, XV, pp. 84-103; S. MARTELLI, *Nicolò Franco: intellettuali, letteratura e società*, in P. A. DE LISIO, S. MARTELLI, *Dal progetto al rifiuto. Indagini e verifiche sulla cultura del Rinascimento meridionale*, Salerno, Edisud, 1979, pp. 127-179; ID., *Nicolò Franco dentro e fuori l’“officina” aretiniana*, in *Confini dell’Umanesimo letterario. Studi in onore di Francesco Tateo*, a cura di M. de Nichilo, G. Distaso, A. Iurilli, Roma, Roma nel Rinascimento, 2003, pp. 859-888. Lo spoglio di un fitto carteggio che risale agli anni 1540-1548 (cfr. N. FRANCO, *Epistolario (1540-1548). Ms. Vat. Lat. 5642*, a cura di D. Falardo, Stony Brook, NY, Forum Italicum, 2007) consente di far luce su un periodo di relativa stabilità nella vita dell’autore, considerate la sua natura e la sua personalità, che preluse ai continui spostamenti e alla precarietà che caratterizzarono l’ultimo, particolarmente tormentato, ventennio della sua esistenza. Sulle *Rime contro Pietro Aretino e la Priapea* (Basilea, M. Grineo, 1548) di Nicolò Franco cfr. R. L. BRUNI, *Le tre edizioni cinquecentesche delle Rime contro l’Aretino e la Priapea di Nicolò Franco*, in *Libri tipografi biblioteche. Ricerche storiche dedicate a Luigi Balsamo*, a cura dell’Istituto di Biblioteconomia e Paleografia, Università di Parma, Firenze, Olschki, 1997, I, pp. 123-143; D. FALARDO, *Le Rime di Nicolò Franco: motivi, temi, topoi*, in «Misure critiche», III, 2004, 1-2, pp. 62-81; ID., *Per l’edizione delle “Rime” di Nicolò Franco: recenti acquisizioni*, in *La letteratura italiana a Congresso. Bilanci e prospettive del decennale (1996-2006)*, a cura di R. Cavalluzzi, W. De Nunzio, G. Distaso, P. Guaragnella, Lecce, Pensa Multimedia, 2008, II, pp. 317-323. Nicolò Franco è autore anche di un dialogo intitolato *Il Petrarchista*, pubblicato nel 1541 (cfr. anche N. FRANCO, *Il Petrarchista*, a cura di R. L. Bruni, Exeter, University of Exeter, 1979).

²⁸ Cfr. S. BORTOT, *L’antipetrarchismo petrarchesco di Nicolò Franco*, in *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l’Europa*, a cura di F. Calitti e R. Gigliucci, Roma, Bulzoni Editore, 2007, II, pp. 165-188; R. RINALDI, «O petrarchisti, che vi venga il cancro». *Nicolò Franco e la parte del vero nel codice lirico cinquecentesco*, in *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l’Europa*, cit., I, pp. 443-463.

²⁹ N. BORSELLINO, *Gli anticlassicisti del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1986.

³⁰ N. FRANCO, *La Priapea*, a cura di E. Sicardi, Lanciano, Carabba, 1916, p. 73.

Sono illuminanti inoltre le parole di Sannio che nel *Dialogo III* del Beneventano – alla tragica fine del quale sulla forca per decisione del Tribunale dell’Inquisizione Pacello fa peraltro riferimento in due testi del suo Canzoniere³¹ –, rivolgendosi all’amico Eolofilo, cerca di convincerlo dell’impossibilità per i poeti a conseguire la gloria letteraria quando interpretano il ruolo di traduttori, commentatori e imitatori:

Tu credi havere a parere il Petrarca per i versi e per le parole che mostrarei del Petrarca. Ma questo non è possibile. Perché havresti qualche parte ne la sua lode et saresti nomato suo verissimo imitatore, quando ti fusse lecito, per gratia del cielo, di penetrare con la sua mente là dov’egli penetrò con la sua, di sorte che, sì come tu cerchi di farti scimia de le sue cose, altri de le tue cercasse di farsi per l’avvenire. Et qui non è dubbio che l’imitatore deve dare venti passi con i suoi piedi et un solo con quegli de la sua guida. Altrimenti la imitation sua si può dire non solamente zoppa, ma cieca anchora³².

Reminiscenze petrarchesche, che si concretizzano in sintagmi, effetti fonici e immagini³³, sono evidenti nelle due quartine del sonetto pacelliano *Chi fia schermo a la vita o chi l’affida*:

Chi fia schermo a la vita o chi l’affida
sì che grave e dolente non trabocchi,
se breve spatio ancor da due begli occhi
lo scompagni fortuna o lo divida.

Piaga non è, che sì profonda strida
in human petto, o che più certa scocchi,
né velen, che sì dentro il cor ci tocchi,
e sì tosto consume e tosto ancida³⁴.

La sofferenza per amore, alla base dell’originale e breve prosa burlesca dal titolo «Lamento d’un amante non riamato dalla sua cara, anzi tradito et ingannato da quella», è espressa ricorrendo all’antitesi:

Ecco, misero me, che quando mi credeva amando creatura mortale esser nel centro della dolcezza vi trovo nascosta l’amarezza e nel miele sta nascosto il fiele; nel zucchero il veleno, nel bene il male; che debbo far dunque

³¹ Cfr. ms. XIII D 37, cc. 60r, 70r.

³² N. FRANCO, *Dialogi piacevoli*, a cura di F. Pignatti, Roma, Vecchiarelli, 2003, p. 215.

³³ Cfr. *RVF* 87, vv. 1–8: «Sì tosto come aven che l’arco scocchi, / buon sagittario di lontan discerne / qual colpo è da sprezzare, et qual d’averne / fede ch’al destinato segno tocchi: / similmente il colpo de’ vostr’occhi, / donna, sentiste a le mie parti interne / dritto passare, onde conven ch’eterno / lagrime per la piaga il cor trabocchi».

³⁴ Ms. XIII D 37, c. 30r.

più con tal cruda et ingrata? Debbo servir chi mi tradisce et inganna?
 Che farai dunque, misero mio core, in questo laberinto amoroso? Seguirai forse donna sì cruda e dislegale? Ah [...], fia mai prima se chiudessi amaramente questi occhi afflitti e pria se scioglia dal noioso carcere la mia anima addolorata ch'abbia più a seguirla a Dio, a Dio ingrata³⁵.

Riferendosi all'influenza esercitata dal Casa sulla sua produzione lirica, così Scipione de' Monti³⁶ nelle prime due quartine di un sonetto risponde all'Aversano che gli aveva scritto a proposito del proprio contributo al citato volume dedicato a Giovanna Castriota Carafa³⁷:

Non alzò penna sì pregiato stile
 né ingegno pellegrin fu mai levato
 da' Vanni de pensier, ch'a lei girato
 non sia, Pacelli mio, debole e vile.

Ben tu, con quel dir grande e signorile,
 che 'n ciel portonne il chiaro spirto alato
 del Casa e c' hora in terra hai derivato
 la fai pomposa andar cigno gentile³⁸.

Sul tema del ritratto della donna amata che, caro a molti poeti, consente di declinare con nuove suggestioni i *topoi* tradizionali del linguaggio amoroso³⁹, è fondato un sonetto di Pacello di ispirazione dell'alcasiana⁴⁰ che si apre

³⁵ Ivi, c. 34v.

³⁶ Appartenente ad una famiglia nobile di Corigliano, Scipione de' Monti conosceva ben sette lingue «nelle quali scriveva [...] poeticamente con molta felicità ed eleganza». Trasferitosi a Napoli, cominciò a frequentare Berardino Rota, Angelo Di Costanzo, Tomaso Costo, Ferrante Carafa, Paolo Regio e altri letterati e non mancò «nel suo Canzoniere di lodarli e commendarli con parecchie poetiche composizioni». Fu apprezzato anche da autori quali Girolamo Ruscelli, Annibal Caro e Torquato Tasso (cfr. G. B. TAFURI, *Istoria degli scrittori nati nel Regno di Napoli*, cit., pp. 159-160). Compose varie opere tra le quali *Lo Scanderbego*, che dedicò alle imprese dell'eroe nazionale albanese Giorgio Castriota (cfr. V. DOLLA, *Scipione de' Monti: lo "Scanderbego" e la celebrazione Castriota*, in *Rinascimento meridionale ed altri studi in onore di Mario Santoro*, Napoli, Società editrice napoletana, 1987, pp. 49-70), e fu curatore della raccolta delle rime per onorare Giovanna Castriota Carafa (cfr. *Rime et versi in lode della Illustrissima et Eccellentissima Signora Donna Giovanna Castriota Carafa* [...], cit.).

³⁷ Ms. XIII D 37, c. 12v.

³⁸ Ivi, c. 13r.

³⁹ Cfr. L. BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 2008.

⁴⁰ Cfr. *Rime*, XXXIII: «Ben veggio io, Tiziano, in forme nove / l'idolo mio, che i begli occhi apre e gira / in vostre vive carte, e parla e spira / veracemente, e i dolci membri move; / e piacemi ch' il cor doppio ritrove / il suo conforto, ove talor sospira, / e mentre che l'un volto e l'altro mira, / brama il vero trovar, né sa ben dove. / Ma io come potrò l'interna parte / formar già mai di questa altera imago, / oscuro fabro a

con l'omaggio alla bellezza della donna e la lode alle capacità dell'artista:

O bella imago e pur non mai sì bella
qual ella è, cui sì propria et viva sei,
ma bella sì ch'in parte i pensier miei
m'acqueti per ch'imago sei di quella,

dato t'havesse almen spirto e favella
quel Lama⁴¹, a la cui man tu tanto dei,
che mi dicessi se i miei giorni rei
havran mai fin, o pur, che ne pens'ella.

Ma ben ti debbo assai che te mirando
talhor lei fermo credo e i miei martiri
ti vo con lunga historia raccontando.

E par ch'ascolti et par che non t'adiri,
così tutto quel tempo vo ingannando
che 'nvolò a maggior doglia e a più sospiri⁴².

Nei due testi riportati, appartenenti ad un fortunato genere inaugurato da Petrarca con due sonetti che evocano il ritratto di Laura realizzato da Simone Martini⁴³, l'effigie dell'amata offre conforto ai poeti; mentre il Casa invoca Apollo affinché lo sostenga nella «chiara opra» di definizione dell'«interna parte» del suo «idolo», Pacello inganna il tempo rivolgendosi alla «bella imago» alla quale racconta la sua storia di sofferenza amorosa. Con uno slittamento del tradizionale discorso poetico sul genere in chiave graffiante e satirica, Nicolò Franco si rivolge a Tiziano, autore di un ritratto di Pietro Aretino – che aveva peraltro celebrato il genio dell'artista –, in undici sonetti⁴⁴ nei quali non perde l'occasione di attaccare il suo maestro

sì chiara opra eletto? / Tu, Febo, poi ch'Amor men rende vago, / reggi il mio stil, che tanto alto subietto / fia somma gloria a la tua nobil arte» (G. DELLA CASA, *Rime*, a cura di S. Carrai, Torino, Einaudi, 2003).

⁴¹ Su Giovan Bernardo della Lama, pittore nato a Napoli nel primo trentennio del secolo XVI, cfr. *ad vocem*, V. SAPIENZA, in DBI, LXIII, 2004; cfr. anche A. BORZELLI, *Intorno al pittore napoletano Gian Bernardo Lama*, Napoli, Libreria Antiquaria Ruggieri, 1939.

⁴² Ms. XIII D 37, c. 8v.

⁴³ *RVF*, LXXVII, LXXVIII.

⁴⁴ N. FRANCO, *Rime contro Pietro Aretino*, a cura di E. Sicardi, Lanciano, Carabba, 1916, pp. 47-52. Cfr., ad esempio, l'undicesimo componimento (ivi, p. 52) sul tema del ritratto di Aretino: «Tizian, la virtù vostra ho sempre amata / e se mentre vivete amor vi porto, / ven' porterò poi che sarete morto, / come il Petrarca a la su' innamorata. / D'un gran dolore ho l'anima aggravata, / e non ne trovo pace, né conforto, / che la virtù del vostro

di un tempo che quest'ultimo nella sua opera con il suo «ingegno pellegrin e divo»⁴⁵ aveva, a suo avviso, «reso vivo e ben formato»⁴⁶ mentre «la gente che l'ha tanto a schivo / avrebbe a caro di vederlo morto»⁴⁷.

Con un'apostrofe a Giovan Bernardo della Lama si apre il sonetto pacelliano – del quale si riportano le prime due quartine⁴⁸ – in cui l'uso del lessema «ritratto», in quanto non riscontrato nei testi petrarcheschi⁴⁹, potrebbe costituire una testimonianza della propensione al «liberalismo linguistico»⁵⁰ che ritroviamo anche nell'Aversano, particolarmente attento all'individuazione di significanti adatti ad esprimere in modo efficace le sue «sententiae»⁵¹ indipendentemente dalla loro occorrenza nei versi di Petrarca:

O Gioan Bernardo, fammi tu ritratto
d'un c'habbia ciera et viso di bargello,
ch'io vuo' appiccarlo a l'uscio del tinello,
che non vi faccia entrar né can né gatto.

Io so pur ben che ti verrebbe fatto
se misser Menelao⁵² si fusse quello
che servirebbe ancora per modello
d'un poeta che fusse macro et matto⁵³.

ingegno accorto / in ritrar l'Aretin si sia ingannata. / Io ve 'l vo' dire, e sappiavi pur male:
/ chi del mistier che fate pesca al fondo / trova che il suo ritratto niente vale. / Perchè
far non potrebbe tutto il mondo / ch'egli in un Quadro paia naturale, / se il naturale
suo fu sempre un Tondo».

⁴⁵ Cfr. *ivi*, *Tiziano, tutti quegli che han guardato*, p. 48, v. 10.

⁴⁶ *Ivi*, v. 8.

⁴⁷ *Ivi*, v. 11.

⁴⁸ Ms. XIII D 37, c. 65r.

⁴⁹ A. QUONDAM, *Il naso di Laura: lingua e poesia lirica nella tradizione del classicismo*, cit., p. 324.

⁵⁰ E. RAIMONDI, *Rinascimento inquieto*, cit., p. 275.

⁵¹ Cfr. N. NICODEMI, *Petrarchismo e antipetrarchismo nel Canzoniere di Paolo Pacello*, in *Macramè. Studi sulla letteratura e le arti*, a cura di R. Giulio, D. Salvatore, A. Sapienza, Napoli, Liguori, 2010, p. 80.

⁵² Si tratta di Menelao Infrosino o Eufrosino «da Santa Severina, huomo di molte lettere», che, amico di letterati quali Cortese, Carafa, Rota e Ruscelli, «pose ogni suo ingegno in abbellire il suo Ariosto, con Discorsi, et Annotationi, et a difenderlo da tutti» (Cfr. N. TOPPI, *Bibliotheca Neapolitana et apparato a gli huomini illustri in lettere di Napoli e del Regno [...]*, cit., p. 113). Pacello lo attacca in più luoghi per la sua tendenza a «volgere ogni cosa a lite» (A. BORZELLI, *Paolo Pacello d'Aversa "poeta critico" del secolo XVI. Ricerca e studio*, cit., p. 32).

⁵³ Il poeta cui si riferisce Pacello è probabilmente il Berni, che definisce «magre» alcune sue poesie (*Orlando innamorato. Stanze autobiografiche*, III, VII, 41) e, descrivendosi, afferma: «di persona era grande, magro e schietto» (*ivi*, III, VII, 43).

Nel Canzoniere pacelliano non mancano inoltre scambi di lodi in rime con poeti coevi. Oltre a quello sopra riportato, infatti, Giulio Cortese indirizza un altro sonetto a Paolo Pacello al cui giudizio sottopone alcuni suoi testi sentendolo evidentemente vicino nelle scelte poetiche:

Questi aspri carmi nel mio pianto immersi
horror de gli occhi, et ombre de la luce,
ch'al mondo un van desir apre e conduce
grati al rigor, a la pietade adversi

Pacelli al vostro alto giuditio offersi,
qual de l'arte di Febo accorto duce.
Al sacro altar così rustico adduce
viole e gigli prima in terra aspersi.

Voi qual vate d'Apollo a l'egra musa
togliete 'l duro e l'ululato amaro
che ne' lamenti suoi langue confusa.

Dateli 'l vostro dotto, dolce e chiaro
che se l'invidia oltre 'l dover l'accusa
ne la vostra ragion habbia 'l riparo⁵⁴.

I due letterati, che tendono a collocare la «sententia», il «concetto» e non la «locuzione» al centro dell'atto poetico evitando atteggiamenti stereotipati, l'allontanamento dalla realtà, l'autoreferenzialità, lo svilimento del contenuto e il culto virtuosistico della forma, aspetti questi propri del canone manieristico diffuso nella seconda metà del secolo XVI nella produzione lirica meridionale, fecero entrambi parte dell'Accademia degli Svegliati⁵⁵ sulla quale Camillo Minieri Riccio scrive:

Circa l'anno 1586 alcuni patrizi napoletani già soci dell'Accademia dei Rinaldi vollero formare una nuova Accademia in memoria della già estinta e vi elessero ad Arciaccademico, ossia console, Giulio Cesare Cortese⁵⁶

⁵⁴ G. CORTESE, *Rime et prose*, cit., p. 51.

⁵⁵ Cfr. C. MINIERI RICCIO, *Cenno storico delle Accademie fiorite nella città di Napoli*, Napoli, Francesco Giannini, 1879, pp. 144-145; M. MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, Bologna, Licinio Cappelli, 1930, V, pp. 280-281; C. VASOLI, *Le Accademie fra Cinquecento e Seicento e il loro ruolo nella storia della tradizione enciclopedica*, in *Università, Accademie e Società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, a cura di L. Boehm, E. Raimondi, Bologna, Il Mulino, 1981 (Annali dell'Istituto italo-germanico [di Trento], Quaderno 9), pp. 81-115.

⁵⁶ Si tratta di Giulio Cortese, non di Giulio Cesare Cortese, nato a Napoli intorno

che prese il nome di Attonito⁵⁷ [...]. Questa Accademia si riuniva nel Monastero di S. Domenico maggiore, nella sala che poi fu sede dell'Accademia degli Oziosi e più tardi della Pontaniana. Alcuni invidiosi di questa riunione di dotti mossero sospetti nel governo che si congiurava contro lo Stato e per siffatta causa il re Filippo II di Spagna nel giorno 24 di febbraio dell'anno 1593 ne ordinò la soppressione [...]⁵⁸.

Così Pacello, a sua volta, elogia i versi di Giulio Cortese il quale, tuttavia, incontrò non poche difficoltà nell'applicare i principi delle sue elaborazioni teoriche nelle sue prove poetiche – che nel clima inquisitorio e repressivo della Napoli spagnola furono peraltro pubblicate, a differenza di quelle pacelliane – connotate in realtà in massima parte dall'«impianto petrarchistico regolare» e da «materie di affetti» più che da «materie di scienze»⁵⁹:

Quegli amorosi detti e puri e tersi
per cui sì lungi e sì chiara riluce
vostra alta mente in man mi riconduce
cortese affetto et io cheto sofferisi;

e 'l vostro dolce foco in prosa e in versi
per cui di bella donna ogn'hor traluce
sommo valor, commendo, e già ricuce
le piaghe Amor, che così crude fersi.

Mia vista a lume tal anco non usa
da stil di pianto sì sovrano et raro
vede ogni menda assai lontana esclusa.

Felice ben, cui degni studi alzarò
a tanta gloria et a cui fu tutta infusa
la virtù di chi altrui fu il ciel sì avaro⁶⁰.

Non sempre tuttavia le relazioni tra i frequentatori del Parnaso erano

al 1570, importante esponente della letteratura dialettale napoletana e amico fraterno di Giambattista Basile.

⁵⁷ Cfr. G. CORTESE, *Avvertimenti nel poetare ai signori Accademici Svegliati di Napoli*, in *Id.*, *Rime et prose*, cit.

⁵⁸ Cfr. C. MINIERI RICCIO, *Cenno storico delle Accademie fiorite nella città di Napoli*, cit., p. 144.

⁵⁹ A. QUONDAM, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, cit., p. 105.

⁶⁰ Ms. XIII D 37, c. 25r.

affettuose; Pacello attacca aspramente Giovan Battista Attendolo⁶¹ probabilmente sia per gelosia, considerata la fama del letterato capuano autore a sua volta di orazioni, sia per l'ermetismo fondato sul primato della «locutio» che caratterizza le sue rime⁶²: «L'Attendolo ha nella gola i bordoni / et parla in guisa che par che sbombardi»⁶³. Non manca un epitaffio dedicato a quest'ultimo che, «studiosissimo del Petrarca», «forzò [...] talmente la mano col platonismo nelle poche rime che di lui abbiamo a stampa che superò tutti i contemporanei messi pur su una via scabrosa ed oscura»⁶⁴:

Quest'è il sepolcro, ove Attendol stassi;
tu che leggi discostati gran tratto,
che fu nel mondo un sì terribil matto
che di qua e dall'inferno trahe de sassi⁶⁵.

Nella «scrittura aristocratica» dell'Attendolo, infatti, a differenza di quanto avviene nella produzione di autori coevi, tra i quali Giulio Corsete e lo stesso Pacello, si rileva uno scompenso tra «le ampie didascalie» delle quali i testi necessitano e le «proporzioni reali» dei componimenti; la «sententia» finisce dunque per risultare accessoria «all'elaborazione formale di congegni culti»⁶⁶.

Anche Camillo Pellegrino⁶⁷, autore capuano teorico della cosiddetta

⁶¹ Per notizie biobibliografiche su Giovan Battista Attendolo, nato a Capua intorno al 1536, uomo di raffinata cultura, interessato alle discipline ecclesiastiche in quanto sacerdote e autore di varie opere tra le quali orazioni, trattati di poetica e rime, cfr. *ad vocem*, C. MUTINI, in DBI, IV, 1962. Cfr. anche A. QUONDAM, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, cit., pp. 132-136; ID., *La «locuzione artificiosa»*, cit., pp. 383-397; A. CARDILLO, *Introduzione* a P. GARIGLIANO, *Pentimerone*, a cura di A. Cardillo, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002, pp. 36-37.

⁶² Cfr. A. QUONDAM, *Il naso di Laura: lingua e poesia lirica nella tradizione del classicismo*, cit., p. 196.

⁶³ Ms. XIII D 37, c. 67v: si tratta dei vv. 5-6 del sonetto mutilo (manca delle due terzine) *A lerta, a lerta pedanti poltroni*.

⁶⁴ A. BORZELLI, *Paolo Pacello d'Aversa "poeta critico" del secolo XVI. Ricerca e studio*, cit., p. 29.

⁶⁵ Ms. XIII D 37, c. 50r.

⁶⁶ A. QUONDAM, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, cit., p. 132.

⁶⁷ Per notizie biobibliografiche su Camillo Pellegrino, nato a Capua nel 1527 dove ricoprì vari uffici ecclesiastici, autore di versi e di un dialogo dal titolo *Il Carrafa o vero della epica poesia* in cui sosteneva la superiorità di Tasso rispetto ad Ariosto cfr. *ad vocem*, P. G. RIGA, in DBI, LXXXII, 2015. Cfr. anche A. QUONDAM, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, cit., pp. 136-144; ID., *La «locuzione artificiosa»*, cit., pp. 392-397; A. CARDILLO, *Introduzione* a P. GARIGLIANO, *Pentimerone*, cit., p. 6.

“locuzione artificiosa”, è vittima degli strali di Pacello per aver condiviso con l’Attendolo interessi letterari e la difesa della *Gerusalemme Liberata* rispetto all’*Orlando furioso* la cui superiorità era sostenuta dagli Accademici della Crusca:

Qui sta ’l vago et leggiadro Pellegrino;
spira il sepolcro suo dolcezza e amore,
ma pure in vita sua fe’ quell’errore
quando chiamò l’Attendolo divino⁶⁸.

Pacello si scusa invece con Benedetto Dell’Uva⁶⁹, «famoso ingegno», per non poter cantare una donna⁷⁰:

Io fui sì poco a due begl’occhi caro
di cui già pero, et senza i’ non vivrei,
ch’a lungo pianto avezzo mal saprei
torcer lo stil del suo sentiero amaro⁷¹.

«Padre Benedetto» è per Pacello l’unico a poter tessere le lodi di Giovanna Castriota Carafa⁷²:

Con sacra lira in sì superba mole
solo il gran Padre Benedetto canti
voi figlia e madre di famosi heroi⁷³.

Un fenomeno significativo, del quale l’attività di buona parte dei letterati fin qui menzionati costituisce una testimonianza, è il fatto che, come rileva Giulio Ferroni, «tutta l’alta esperienza stilistica dei grandi petrarchisti abbia origini ecclesiastiche» e che siamo di fronte a un paradosso:

il linguaggio della nostra poesia d’amore, gli stessi modi che la poesia

⁶⁸ Ms. XIII D 37, c. 50v.

⁶⁹ Per notizie biobibliografiche su Benedetto dell’Uva, padre benedettino nato a Capua nel 1540, la cui scrittura poetica ricercata costituisce prevalentemente uno strumento di comunicazione tra dotti, cfr. *ad vocem*, F. DE BERNARDINIS, in DBI, XXXVIII, 1990. Cfr. anche A. QUONDAM, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, cit., pp. 128-132; ID., *La «locuzione artificiosa»*, cit., pp. 399-402; A. CARDILLO, *Introduzione a P. GARIGLIANO, Pentimerone*, cit., p. 6.

⁷⁰ Sui rapporti tra Pellegrino, Attendolo e Dell’Uva cfr. A. QUONDAM, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, cit., pp. 128-144; A. CARDILLO, *Il “gruppo capuano”*, in *Pomeriggi rinascimentali*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2008, pp. 67-86.

⁷¹ Ms. XIII D 37, c. 12r: si tratta della prima quartina di un sonetto.

⁷² Cfr. *Rime et versi in lode della Illustrissima et Eccellentissima Signora Donna Giovanna Castriota Carafa*, cit.

⁷³ Ms. XIII D 37, c. 11v: si tratta della prima terzina del sonetto *Imiei desir d’eterno foco accesi*.

italiana a lungo userà per esprimere il rapporto amoroso e per parlare della donna, sono tutti segnati da questa origine clericale, si piegano ad un codice elaborato da personaggi programmaticamente celibatari, che considerano la donna solo come interlocutrice di una nobile conversazione ideale o come oggetto subalterno di bisogni corporali di cui nella poesia non deve passare traccia⁷⁴.

Molti per una ragione o per l'altra suscitano l'ira dell'Aversano alimentando i suoi versi; Pacello attacca in particolare «chi si [discosta] dalla retta via negli uffici o chi [divora prebende] ed [abusa] del favor popolare e [sale] in fama»⁷⁵ in testi meno aderenti alla lezione stilistica petrarchesca che testimoniano, più di altri dedicati a tematiche diverse, la sua intenzione «di conservare allo strumento poetico le proporzioni di veicolo d'operazioni intellettuali ed [...] esplicitamente politiche»⁷⁶.

In un'orazione in lode di san Tommaso d'Aquino, nel marzo del 1584, riferendosi a certa aristocrazia del suo tempo, afferma:

Ricevono la nobiltà et chiarezza del sangue, come per instrumento di superbia et d'insolenza, come per una licenza da poter più degli altri in ciò che è lor lecito meno; onde e' sono oltre il modo convenevole desiderosi, vaghi et ambiziosi degli onori di questo mondo; et sono etiandio contro ogni dovere di coloro, che nobili non sono dispreggiatori, e voluntieri, et con ogni studio a quelli, che alla nobiltà aspirano sono contrari, di coloro che novellamente la nobiltà acquistano da più stimandosi assai⁷⁷.

Sul contrasto tra due piani temporali si fonda il sonetto dedicato a Roma – che peraltro presenta echi petrarcheschi⁷⁸ – nel quale l'autore contrappone l'antica grandezza dell'Italia, di cui non resta che un pallido ricordo, al triste e inquieto presente e alla «tante miserie» che lo affliggono:

Queste roine tue, città di Marte,
miro piangendo, et de' più cari et degni
tuoi fatti scopro in ogni parte segni
che manche et vere insieme fan le carte.

⁷⁴ G. FERRONI, *Introduzione a Il Cinquecento*, a cura di G. Ferroni, in *Poesia italiana*, Milano, Garzanti, 2001, p. XIV.

⁷⁵ A. BORZELLI, *Paolo Pacello d'Aversa "poeta critico" del secolo XVI. Ricerca e studio*, cit., p. 55.

⁷⁶ A. QUONDAM, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, cit., p. 97.

⁷⁷ A. BORZELLI, *Paolo Pacello d'Aversa "poeta critico" del secolo XVI. Ricerca e studio*, cit., pp. 9-10.

⁷⁸ Cfr. *RVF* 4.

Et qui la mole et là commendo l'arte
 et gli Autori superbi et i sommi ingegni
 degli artefici illustri et par che regni
 ne le reliquie tue di te gran parte.

Ma perch , ohim , di quel valor antico
 dei fortissimi tuoi primieri heroi
 ne' moderni tuoi figli hor non si scopre?

Ben   ragion se lagrimando io dico
 ch'io non so se pi  gloria o scorno a noi
 riman da s  famose et nobil opre⁷⁹.

L'Aversano, da osservatore acuto della realt  contemporanea, focalizza la sua attenzione anche su Napoli e la sua provincia; rivolgendosi a quei napoletani che sostenevano il malgoverno dei vicer  spagnoli per consentirsi di continuare a fare i propri interessi, scrive la seguente ottava:

Dopo Christo venduto, l'infinita
 sua colpa misurando, 'l traditore
 la forca elesse, et fu bella et finita,
 che s'appicc  fra ben pochissime hore.

Voi, che havete la patria hoggi tradita
 et a prezzo vendutole l'honore
 et per premio la croce eletta havete
 a porvi in croce quanto indugerete⁸⁰?

Gli strali di Pacello non risparmiano il duca d'Ossuna, Pedro T llez Giron, vicer  e capitano generale del Regno di Napoli dal 1582 al 1586 – che aveva peraltro esaltato nell'orazione sopra citata –, come testimonia la prima parte di un capitolo in terza rima a lui indirizzato⁸¹:

Empio signor, che dell'altrui fatica⁸²
 ti godi dell'havere e de la vita,
 huom non si trovi mai che pur ti dica. *Ave*

⁷⁹ Ms. XIII D 37, c. 10r.

⁸⁰ Ivi, c. 71r.

⁸¹ Sull'invettiva di Pacello contro il duca d'Ossuna cfr. R. VILLARI, *La rivolta antispagnola a Napoli. Le origini (1585-1647)*, Roma-Bari, Laterza, 1976, p. 55.

⁸² Il primo verso riprende evidentemente l'*incipit* di un sonetto del Berni indirizzato al "Signor d'Arimini"; cfr. *Rime*, XXX: «Empio signor, che della robba altrui / lieto ti vai godendo e del sudore, / venir ti possa un cancro nel cuore / che ti porti di peso ai regni bui» (F. BERNI, *Rime*, a cura di G. B rberi Squarotti, Torino, Einaudi, 1969).

Piovati sopra il ciel pena infinita,
sì c'habbi all'error tuo pare il tormento,
poi che dal cor co 'l figlio anc'hai bandita. *Maria*

Al venir tuo da noi, qual fumo o vento,
la giustitia sparì nel ciel fuggendo,
poiché fai sol per oro e per argento. *Gratia*

E d'ingorda avaritia tutto ardendo,
de le nostre miserie lieto vai,
dell'altrui scudi sol la borsa havendo. *Plena*

Ma non sempre starai dov' hora stai,
assiso in maestà, ch'n pochi giorni
ti torrà quinci, che gli è tempo homai. *Dominus*⁸³

Figura controversa, in conflitto con vari ambienti del Regno, il duca, considerato da Girolamo Ramusio tra i viceré «più avidi e tendenti a mettere a profitto la carica per interessi personali»⁸⁴, fu invece spesso elogiato da intellettuali tra i quali i membri dell'Accademia dei Sereni Ardenti.

Facendosi interprete dell'avversione dei napoletani al duca e al suo malgoverno e contrapponendosi alla «caterva dei lodatori importuni» in cui rientravano Scipione de' Monti, Giulio Cesare Capaccio e gli accademici citati⁸⁵, Pacello scrive:

Va' infame et sozza arpia,
porta l'esempio al Re con le tue prede
di questa vostra a noi nemica fede,

et digli che si crede
et ecci chi ne voglia giurare
che Mondesciar⁸⁶ si può canonizzare.

⁸³ Ms. XIII D 37, c. 74r. Le parole dell'*Ave Maria* che chiudono le terzine del componimento dimostrano quanto «l'artificio risulti integrato nel contesto del discorso politico e risulti ad esso pienamente funzionale» (A. QUONDAM, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, cit., p. 98).

⁸⁴ G. GALASSO, *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno spagnolo (1494-1622)*, in *Storia d'Italia*, cit., pp. 812-813.

⁸⁵ A. BORZELLI, *Paolo Pacello d'Aversa "poeta critico" del secolo XVI. Ricerca e studio*, cit., p. 80.

⁸⁶ Sul marchese di Mondejar, viceré dal 1574 al 1579, Pietro Antonio Summonte scrive: «Nell'istesso tempo sua Maestà per avere avuta malissima relazione del Marchese di Mondeggjar Viceré del Regno circa il governo, si risolvé di levarlo da quello; perciò con le sue lettere l'ordinò che nel meglio dell'Inverno si partisse per Spagna e non potendo

Ma tu non ti pensare
 che per quanti ci hai dati danni e dai
 io taccia quel sol ben, che fatto ci hai,

 che 'l dirò pur homai.
 Questa superbia tua, questa ingiustitia,
 questa tua crudeltà, questa avaritia

 chiaramente ci inditia
 che sia interrotto il solito tenore
 di sempre peggiorar nel soccessore:

 perché di te peggiore
 non ci fu mai, non ci verrà in eterno,
 venga da Turchi et venga da l'inferno⁸⁷.

In occasione della partenza da Napoli del marchese di Mondejar, «accompagnato più dal proprio pentimento e dalle lacrime dei congiunti che dalle benedizioni dei cittadini»⁸⁸, così Pacello si esprime nella prima quartina di un componimento in cui peraltro ricorda con grande amarezza «tutti gli atti inhumani» subiti dal «miser Regno» nel quinquennio del suo governo:

Partisti al fin e fu a gli otto del mese,
 l'aria era chiara, l'onde eran tranquille
 e timpani s'udian, e trombe, e squille
 che dicean: torna, torna al tuo paese⁸⁹.

Un interessante documento della difficile condizione economica e sociale di fine secolo dovuta alle scelte politiche baronali che determinano il diffondersi del parassitismo dell'aristocrazia e il blocco delle atti-

contradire all'ordine Regio, tutto lagrimoso, negli otto di Novembre dell'istesso anno, s'imbarcò con due sole galere, lasciando di sé malissimo nome» (P. A. SUMMONTE, *Historia della città e Regno di Napoli* [...], cit., VI, libro XII, pp. 155-156). Cfr. anche D. A. PARRINO, *Teatro eroico e politico*, cit., pp. 301-313. Successore del marchese fu Giovanni de Zunica, principe di Pietrapersia, il quale fu viceré dalla fine del 1579 al 1582; sul suo vicariato «senza infamia e senza lode» (cfr. A. BORZELLI, *Paolo Pacello d'Aversa "poeta critico" del secolo XVI. Ricerca e studio*, cit., p. 75) Pacello scrisse un sonetto caudato (cfr. ms. XIII D 37, c. 45v).

⁸⁷ Ms. XIII D 37, cc. 46r-v.: si tratta dei vv. 15-32 della sonettessa *C'habbi i signori a star in piè tentati*.

⁸⁸ D. A. PARRINO, *Teatro eroico e politico*, cit., p. 310.

⁸⁹ Si tratta di una sonettessa contenuta in ms. XIII D 37, cc. 44r-45r.

vità produttive⁹⁰ è costituito dal *Trionfo*⁹¹, un componimento di carattere burlesco, ispirato al capitolo I del *Trionfo d'amore* petrarchesco, in cui «il canto satirico a tratti piglia la movenza dell'elegia»⁹². Nella finzione letteraria, prima di far riferimento a situazioni e casi particolari, l'Aversano, «del chieder pane altrui già fioco, / vinto da debolezza»⁹³, affronta il tema della povertà interrogando in un «solitario loco», quasi un novello Dante, un'«ombra» che, facendo parte della «folta schiera di colei c'ha 'l suo ventre ogn'hor digiuno», così risponde illuminandolo sulla genesi della miseria a causa della quale i nobili si ritirano in campagna:

Ma per dar pace alla tua 'ngorda voglia,
chi siamo noi et chi sia la maggiore
dirò che non habbiam cibo né spoglia.

Questa è colei ch'affligge l'alma e 'l core
povertà detta et la saprai pur meglio
quando tolto t'havrà polpa e colore.

Importuna al fanciullo, infesta al veglio,
ben sa ch 'l prova et siati cosa piana
anzi mill'anni, e infin ad hor ti sveglio.

D'otio ella nacque et d'una gola strana,
nodrita di castelli in aria et soavi,
fatta regina et dea di gente vana.

Qual è morto da lei, qual con più gravi
leggi mena sua vita aspra et acerba
sotto mille spedali et mille chiavi.

E quel che 'n sì orgogliosa et sì superba
vista vien pria è 'l titolato afflitto
dai creditori, c'han sua intrada in herba.

D'un palaggio si vanta et quindi il vitto
trahe a credenza per sua corte et lui
da povertade vincitrice è vitto⁹⁴.

⁹⁰ Cfr. A. QUONDAM, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, cit., p. 99.

⁹¹ Si tratta di un capitolo in terza rima contenuto in ms. XIII D 37, cc. 76r-80r. Tale testo è trådito anche dal citato ms. Brancacciano II A 10 con il titolo *Capitolo d'amore di Messer Francesco Petrarca transformato da un certo autore detto Paciello nella Povertà*.

⁹² A. BORZELLI, *Paolo Pacello d'Aversa "poeta critico" del secolo XVI. Ricerca e studio*, cit., p. 84.

⁹³ Si tratta dei vv. 10-11 del *Trionfo*.

⁹⁴ Ivi, vv. 73-93.

In questi versi le dittologie sinonimiche (*aspra e acerba, orgogliosa e superba*), l'antitesi (*da povertade vincitrice è vitto*) e, in generale, le capacità figurative dell'«elocuzione» sono evidentemente funzionali alla referenzialità concettuale del discorso poetico.

Inoltre, Pacello si scaglia contro Balduino de' Balduini, vescovo di Aversa dal marzo del 1555 all'aprile del 1582, «nepotista e dispensator di benefici ecclesiastici»⁹⁵:

Se un dicesse senz'altro nominare
un goffo, un ignorante ed assassino,
ognun direbbe – questi è Balduino –
né ciò sarebbe mica indovinare.

Vedete ben s'io la saprò adattare:
goffo, è figliuol di maestro Ugolino;
ignorante, ei non sa greco e latino;
assassino è di Barge, che vi pare?

Io potea dir in general toscano,
che calza così bene a lui ladrone,
come s'un gli dicesse luterano.

O Christo, s'ei non crede al tuo sermone,
fallo almen turco, idolatra o marrano
ch'io dichi un V[escovo] ha qualche religione.

E noi buone persone
che'l suffrimmo trent'anni, alfin dirassi:
«ve' quei d'Aversa, quei che non han sassi»⁹⁶.

A Giorgio Manzuolo, protagonista dell'unica orazione pacelliana edita, conte bolognese designato nel maggio del 1581 da Gregorio XIII successore del «vescovo malversatore», l'Aversano dedica un interessante sonetto:

Verdi poggi, Manzuolo, e fortunate
arene e dolci scogli e puro seno
di mar che posa al ciel fosco e al sereno
e pellegrine menti anzi beate

non mi ritengon sì che là 've siate
spesso non torni e 'l mio natio terreno
non fuggo hor più, ma honoro e voi non meno
che di voi degno e così illustre il fate.

⁹⁵ A. BORZELLI, *Paolo Pacello d'Aversa "poeta critico" del secolo XVI. Ricerca e studio*, cit., p. 58.

⁹⁶ Ms. XIII D 37, c.65v.

Certo dal di che ardita e nobil gente
raccolse e di lei crebbe unqua ei non vide
né miracol maggior vedrà di voi.

Quant'a torto fortuna mi divide
da voi? Cui loda sì l'età presente
e la futura in van bramerà poi⁹⁷.

All'abate di Pastena, in una lista di processati della corte diocesana tra il 1580 e il 1851⁹⁸, è indirizzato un sonetto, del quale si riportano le due quartine, in cui, secondo i modi compositivi berneschi⁹⁹, gli oggetti, non la persona, «costituiscono il termine del discorso»¹⁰⁰:

Piangano i ceppi, le ruote e 'l capestro,
piangan le forche et pianga il boia invano
ch'il Reverendo Pastina di mano
gli uscì, ch'n ver fu colpo da maestro.

Et sopra tutto si desperi un destro
ch'ei s'havea concio essendo vivo et sano
per poter con licenza del Piovano
farvesi sotterrar dentro un canestro¹⁰¹.

Alla vena burlesca e satirica bernesca si ispira l'Aversano anche nel sonetto caudato che segue indirizzato al citato Menelao Infrosino o Eufrosino; la descrizione del poeta riecheggia quella che realizza Berni di un medico non particolarmente attento all'igiene personale nel sonetto *Vaghezze di maestro Guazzalietto medico*¹⁰²:

Chi non sapesse di Platone il mondo,
come s'habbia principio senza fine,
miri le braghe, braghe adamantine
di Menelao senza fin, senza fondo.

Fur già d'un certo maestro Andrea, secondo
lo scrittor delle berte fiorentine,
che per ambition le volle fine
della fodra, che fu d'un mappamondo.

⁹⁷ Ivi, c. 14 v.

⁹⁸ L. AMABILE, *Il Santo Ufficio della Inquisizione in Napoli. Narrazione con molti documenti inediti*, Città di Castello, S. Lapi, 1892, p. 7.

⁹⁹ Cfr. *Rime*, XIX, vv.1-4: «Piangete, destri, il caso orrendo e fiero, / piangete, cantarello, e voi pitali, / né tenghin gli occhi asciutti gli orinali, / ché rotto è 'l pentolin del bacciliero».

¹⁰⁰ G. BARBERI SQUAROTTI, *Introduzione a F. BERNI, Rime*, cit., p. XIX.

¹⁰¹ Ms. XIII D 37, c. 53v.

¹⁰² *Rime*, XXXV.

Le stelle prima in cielo annoverate
tutte seran, che quante volte l'habbia
et riviste et racconce et risprangiate.

Et se l'ha dai pidocchi e da la scabia
et coi denti et con l'unghie difensate
ben quindeci anni, et ecci chi n'arrabbia.

Et dorme nella sabbia,
suda in tinello, egli è in continuo corso,
fa a le pugne, a le braccia, com'un orso,

le gambe ha come un torso.
O braghe adamantine
poiché non sete per aver mai fine¹⁰³.

Non manca un sonetto in lode di Carlo V¹⁰⁴, del quale vengono rievocate le principali conquiste, che si chiude con la terzina che segue:

e disprezzando ogni terreno impero
d'un più bel regno nel celeste chiostro
vi coronaste con l'unirvi a Christo.

L'aggressività con la quale Pacello condanna vizi, errori e difetti di letterati, aristocratici, ecclesiastici e funzionari o l'aderenza del suo canzoniere amoroso ai caratteri del classicismo cinquecentesco e «alla linea dell'ortodossia petrarchistica», che negli anni ottanta del Cinquecento appariva «storicamente inadeguata alle tendenze dinamiche di lacerazione dell'organica tradizione del petrarchismo»¹⁰⁵, potrebbero essere le cause della mancata pubblicazione integrale della sua produzione letteraria. Tuttavia, se non «rifulge per le sue rime d'amore», l'autore, la cui «Musa politica» tacque soltanto quando la morte lo colse «a cinquant'anni suonati», nelle sue poesie di «ragion pubblica e politica» offre certamente un'importante testimonianza della «storia privata napoletana»¹⁰⁶, e non solo, di uno scorcio di secolo caratteristico e inquieto.

¹⁰³ Ms. XIII D 37, c. 63v.

¹⁰⁴ Ivi, c. 2v.

¹⁰⁵ Cfr. A. QUONDAM, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, cit., pp. 97-98.

¹⁰⁶ A. BORZELLI, *Paolo Pacello d'Aversa "poeta critico" del secolo XVI. Ricerca e studio*, cit., p. 12.

Parole chiave:
Cinquecento, Paolo Pacello, Rime

ABSTRACT

Poeta e oratore meridionale nato ad Aversa negli anni Trenta del Cinquecento e trasferitosi a Napoli dove frequentò importanti intellettuali ed entrò a far parte dell'Accademia degli Svegliati, Paolo Pacello è autore di alcune orazioni e di un ponderoso Canzoniere, mai approdato alla stampa, caratterizzato da una notevole varietà tematica; alle rime di argomento amoroso si affiancano infatti testi di corrispondenza e di polemica letteraria, nonché violente satire in direzione anticlericistica, antinobiliare e antispagnola che offrono spunti di riflessione sulla complessa dialettica fra l'aristocrazia del Mezzogiorno e la sovranità spagnola. Il presente saggio è finalizzato a mettere in luce, attraverso una selezione di testi particolarmente significativi della silloge, i tratti peculiari della poetica dell'autore che, contrapponendosi ad istanze proprie del canone manieristico diffuso nella seconda metà del Cinquecento nella lirica meridionale, tra le quali l'allontanamento dalla realtà, lo svilimento del contenuto e il culto del virtuosismo stilistico, considera l'artificio letterario funzionale all'espressione delle sue convinzioni sociali e politiche e dei referenti concreti della sua battaglia etica e ideologica.

Paolo Pacello, poet and orator born in Aversa in the 1530s, moved to Naples where he became acquainted with important intellectuals and he joined the "Accademia degli Svegliati". He is author of some orations and of a significant "Canzoniere", never published, characterized by a considerable variety of themes, in fact love rhymes coexist with correspondence, political debate, violent anti-clerical, anti-aristocratic, anti-Spanish satires, which offer hints for reflections on the complex dialectic existing between the aristocracy of Southern Italy and the Spanish sovereigns. The aim of this essay is to highlight, through a selection of particularly significant texts of Sylloge, the peculiar traits of the author's poetics. He contrasted the rules of Mannerism, widespread in southern poetics in the second half of 16th century: the estrangement from reality, the debasement of content, the cult of formal virtuosity and considered literary artifice functional to the expression of his social and political ideas, but also a real expression of his ethical and ideological struggle.

I CAPITOLI EROTICI
DI GIOVANNI FRANCESCO BINI

Nel panorama della vita letteraria e politica del XVI secolo, Giovanni Francesco Bini (1480 ca.-1556) occupa un posto di primo piano, sebbene non abbia goduto di un'adeguata fortuna critica. Infatti, dopo le pagine a lui dedicate dagli eruditi del Settecento¹, i primi (ancora parziali) contributi critici e editoriali, tendenti a metterne in luce il profilo biografico e culturale, sono giunti soltanto nel corso degli ultimi decenni². Appassionato collezionista di oggetti antichi e titolare per tutta la vita (grazie all'appoggio di personaggi influenti, quali Jacopo Sadoletto e Pietro Bembo) di importanti incarichi all'interno della Curia pontificia, egli si segnala anche per il continuo esercizio poetico sul versante burlesco, che, mai rinnegato o controbilanciato da un serio impegno in campo classicistico³, fu la causa principale che gli precluse l'accesso agli alti gradi della carriera ecclesiastica.

¹ Cfr. G.M. MAZZUCHELLI, *Gli Scrittori d'Italia, cioè Notizie storiche e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani*, Brescia, presso a G. Bossini, 1760, II to. 2, pp. 1237-41; F. BONAMICI, *De claris pontificiarum epistolarum scriptoribus*, Romae, Excudebat Marcus Palearini, 1770, pp. 85-86 e 238-40 e soprattutto G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, Venezia, Antonio Fortunato Stella, 1796, VII, pp. 130-36.

² Il riferimento è, innanzitutto, alla v. curata da G. BALLISTRERI, in *DBI*, X pp. 510-13, che rappresenta il primo studio completo sul Bini; ad essa si sono aggiunti D. ROMEI, *Berni e berneschi del Cinquecento*, Firenze, 2P, 1984, pp. 61-62 e passim, e *Poeti del Cinquecento*, to I, *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di G. GORNI, M. DANZI e S. LONGHI, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001, pp. 926, 935, 955-63.

³ Davvero ben poca cosa, da questo punti di vista, possono essere considerati i due epigrammi latini, *Ad fontes* e *Ad Benedictum Varchium*, (pubblicati tra le *Delitiae CC. Italarum Poetarum huius superiorisque aevi ullustrum, collectore Ranutio, Ghero*, I, [Francofurti], In officina Ivanoe Rosae, 1608, p. 436), e un poemetto religioso, anch'esso in latino, compiuto nel 1539 e inviato a Marc'Antonio Flamini e al Sadoletto, ai quali, però, non piacque cfr. BALLISTRERI, cit., p.513).

Nove in tutto i capitoli in terza rima da lui composti: *Capitolo in lode del mal francese*, *Capitolo dell'orto primo*, *Capitolo dell'orto secondo*, *Capitolo contro alle calze*, *Capitolo del pilo*, *Capitolo in lode del bicchiere*, *A Mons. ... et M. M. A. Flaminio, et al S. ... l'Orto di M. Bino*, *La pelatina* e *In lode di G. Florimonte*⁴. Gli ultimi due, però, ad oggi, sono da considerarsi perduti. L'aspetto più originale della sua produzione, e che naturalmente ha richiamato finora in maniera quasi esclusiva l'attenzione degli studiosi, consiste, comunque, nell'aver inventato l'orto parlante, ovvero il giardino romano da lui amorosamente curato e arredato con oggetti di antiquariato assunto come "controfigura" attraverso la quale comunicare con amici e protettori, avanzando richieste o esponendo le proprie considerazioni, soprattutto in merito allo stato della Chiesa. Benché sia un tratto assai rilevante e fortemente identitario, non

⁴ I capitoli del Bini furono stampati per la prima volta nella raccolta *I capitoli del Mauro e del Bernia ed altri autori nuovamente con ogni diligenza e correzione stampati*, [Venezia], per Curzio Navò, 1537. La silloge è stata successivamente ristampata due altre volte con l'aggiunta di qualche testo e con lievi modificazioni editoriali: *Tutte le opere del Bernia in terza rima, nuovamente con somma diligenza stampate*, [Venezia], per Curzio Navò, 1538 (all'interno, altre due sezioni aperte da nuovi frontespizi: *Tutte le terze rime del Mauro, nuovamente raccolte e stampate*, [Venezia], per Curzio Navò e fratelli, 1538 e *Le terze rime di messer Giovanni dalla Casa, di messer Bino e d'altri*, [Venezia], per Curzio Navò e fratelli, 1538) e *Terze rime del Molza, del Varchi, del Dolce e d'altri*, [Venezia], per Curzio Navò, 1539. Successivamente, le opere del Bini furono pubblicate nelle due principali raccolte burlesche del Cinquecento: *Il primo libro dell'opere burlesche di M. Francesco Berni, di M. Gio. della Casa, del Varchi, del Mauro, di Bino, del Molza, del Dolce e del Firenzuola, ricorretto e con diligenza ristampato*, Firenze, [Giunti], 1548, che fu ristampato, sempre presso i Giunti, nel 1550, 1552, 1555; *Il secondo libro dell'opere burlesche di messer Francesco Berni, del Molza, di messer Bino, di messer Ludovico Martello, di Mattio Francesi, dell'Aretino e di diversi autori*, Firenze, Giunti, 1555. Seguirono, nel corso del Settecento, le seguenti ristampe, che testimoniano, tra l'altro, la loro grande fortuna: *Il primo libro dell'opere burlesche di messer Francesco Berni, di messer Giovanni della Casa, del Varchi, del Mauro, del Bino, del Molza, del Dolce e del Firenzuola*, Londra, per Giovanni Pickard, 1721; *Il secondo libro delle opere burlesche di messer Francesco Berni, del Molza, di messer Bino, di messer Ludovico Martelli, di Mattio Francesi, di Pietro Aretino e d'altri autori. Con aggiunta in fine del Simposio del Magnifico Lorenzo de' Medici*, Londra, per Giovanni Pickard, 1724; *Il terzo libro delle opere burlesche aggiunte a quelle di Francesco Berni*, Usecht al Reno [Roma], Appresso Jacopo Broedelet, 1726; *Il primo libro dell'opere burlesche del Berni, del Casa, del Varchi, del Mauro, del Bino, del Molza, del Firenzuola*, Usecht al Reno [Roma], Appresso Jacopo Broedelet, 1771; *Il secondo libro dell'opere burlesche del Berni, del Molza, del Bino, del Martelli, del Francesi, dell'Aretino e d'altri autori*, Usecht al Reno [Roma], Appresso Jacopo Broedelet, 1771; *Il terzo libro dell'opere burlesche del Berni, del Casa, dell'Aretino, del Bronzino, del Francesi, del Medici, del Galileo, del Ruspoli, del Bertini, del Firenzuola, del Lasca, del Pazzi*, Usecht al Reno [Roma], Appresso Jacopo Broedelet, 1771.

è però l'unico presente nel piccolo *corpus* poetico del Bini. Allargando lo sguardo ai testi rimasti criticamente in ombra, il *Capitolo del mal francese* e quello *contro alle calze*, è possibile, infatti, riportare alla luce anche un ulteriore nucleo ispirativo, al quale deve essere legata la fama letteraria del segretario pontificio. Composti nella prima metà degli anni Trenta del Cinquecento, essi rivelano il ruolo di primo piano che egli ebbe nel campo della poesia erotica, alla quale contribuì in maniera non trascurabile a dare vita e forma, rielaborando l'originale modello bernesco.

Dapprima sotto la guida di Bernardino Donato Bonturello e poi nell'ambito dell'Accademia Romana, dove frequentò il Giovio, il Bembo e il Castiglione, l'inizio della carriera letteraria di Giovanni Francesco Bini si svolse nel segno del classicismo, perfettamente in linea con l'ammirazione del mondo antico da cui derivò quella passione antiquaria che caratterizzò tutta la sua vita. Solo in séguito, quando conobbe il Berni e strinse con lui una profonda e sincera amicizia, aderì con entusiasmo alla poesia burlesca, alla quale poi rimase sempre fedele, pur apportando notevoli e significative innovazioni. In tal senso un particolare valore storico assume il *Capitolo del mal francese*, in quanto vero e proprio atto inaugurale della produzione erotica del gruppo di poeti riuniti intorno a Uberto Strozzi. I termini cronologici entro i quali si colloca la sua composizione sono, infatti, il 1530 e il 1532. Il primo è la data di pubblicazione della *Syphilis* di Girolamo Fracastoro, alla quale l'autore esplicitamente rinvia per un'autorevole conferma circa l'oscura origine della malattia («Che principio non ha si può provare / da' versi che n'ha fatto il Fracastoro, / che son sí dotti e non lo san trovare», vv. 22-24); il secondo è l'anno in cui Berni scrisse il *Capitolo secondo della peste*, che contiene una citazione del ternazio biniano («Piange un le doglie e le bolle franciose, / perché gli è un pazzo, e non ha anco veduto / quel che già messer Bini di lor compose», vv. 34-46). Occorre ricordare, però, in linea con quanto già detto, che prima della fondazione dell'Accademia dei Vignaiuoli non esistevano le condizioni storiche e culturali favorevoli all'apparizione, per di piú isolata, di un testo di questa natura. La sua composizione, pertanto, non può che essere avvenuta nel propizio contesto letterario del 1532, in significativa coincidenza con la nascita dell'eccentrico cenacolo romano, del quale rappresenta la prima espressione poetica di cui si abbia notizia.

Il tema affrontato, il *mal francese* (come all'epoca fu chiamata la sifilide) era di grande attualità. Infatti, la rapida diffusione del morbo, giunto in Italia – sembra – con le truppe di Carlo VIII, seminò il panico nella popolazione e determinò, tra Quattro e Cinquecento, lo sviluppo di una vasta letteratura incentrata sugli aspetti piú inquietanti del male: l'oscurità

delle cause, la ripugnanza delle manifestazioni e, soprattutto, l'incurabilità. E questi sono i problemi trattati anche nel capitolo di Bini, che però, nel momento stesso in cui cita esplicitamente nel testo l'opera del Fracastoro e il *Lamento sopra il male incognito* di Niccolò Campani detto lo Strascino, non intende tanto (o soltanto) esibire i suoi specifici punti di riferimento letterari, quanto piuttosto indicare dei modelli di serietà e di patetico autobiografismo ai quali contrapporre i modi della pura comicità messi in voga dalla poesia laudativa inaugurata dal Berni. Per cui se sul piano letterale il capitolo del Bini svolge l'elogio della sifilide, un espediente collaudato e dilettevole per sovvertire l'ordine naturale delle cose e riscattare il male, su quello metaforico esso è invece una lode dell'organo sessuale maschile, del quale il *mal francese* mostra di avere tutte le caratteristiche, esplicitamente indicate ai vv. 31-33:

Gli è bene un certo mal che scema e cresce,
s'asconde e scuopre, si ferma e si muove,
ma dove entra una volta mai non esce.

Perfettamente analoghi sono i comportamenti: come la malattia un po' regredisce (*scema*) e un po' aumenta (*cresce*), sembra non esserci più (*s'asconde*) e improvvisamente riappare (*scuopre*), si manifesta in un punto del corpo (*si ferma*) e subito si sposta altrove (*si muove*), e soprattutto, una volta contratta, non se ne guarisce più (*dove entra una volta mai non esce*); così l'organo maschile perde vigore dopo l'orgasmo (*scema*) e torna subito a ergersi (*cresce*), durante il coito *s'asconde e scuopre, si ferma e si muove*, provando un piacere tanto grande da non voler smettere mai (*dove entra una volta mai non esce*). Questa identificazione, però, non è un'estemporanea trovata del poeta ma nasce dal fatto che il nome della malattia è formato dal sostantivo *mal*, che nel lessico erotico indica il desiderio, e dal suo determinante *franzese*, aggettivo connotativo di chi pratica un'attività sessuale normale, in quanto – come ha dimostrato Jean Toscan – la *Francia*, fin dal Medioevo, era divenuta il Paese simbolo dell'eterosessualità in base a un *calembour* sul nome di Parigi, già messo in evidenza dal linguista francese Pierre Giraud⁵:

Pour cet auteur, Paris était considéré, dans l'équivoque, comme «le devarbal du moyen français *pariser*, qui signifie 'se mesurer à forces égales' et, érotiquement, 's'accoupler'». Dans cette perspective, *Paris*

⁵ Cfr. P. GIRAUD, *Le Testament du Villon ou le gai savoir de la basoche*, Paris, Gallimard, 1970, p. 77.

remplissait tout le conditions nécessaires pour devenir un nom de la joute amoureuse menée «à forces égaux», c'est-à-dire 'selon la nature'⁶.

[Per questo autore, *Paris* era considerata, nell'equivoco, come «il deverbale del medio francese *pariser*, allotropo di *parier* che significa 'misurarsi con forze uguali' e, eroticamente, 'accoppiarsi'». In questa prospettiva, *Paris* racchiude tutte le condizioni necessarie per diventare un nome del duello amoroso condotto «con forze uguali», cioè 'secondo natura'.]

Del resto che la metafora fosse da tempo diffusa anche in Italia sarebbe testimoniato dalle sua presenza in uno dei canti carnascialeschi, la *Canzona degli studianti e di carnevale*⁷, in cui alcuni studenti francesi, sconvolti dalle abitudini dei fiorentini eccessivamente dediti – a loro parere – alla *Venus aversa*, dichiarano, ostentando la propria nazionalità, di voler ripristinare l'ordine naturale delle cose e l'assoluto primato della normalità sessuale:

Questo che innanzi viene è carnevale,
e noi studianti di Parigi siano
ch'a pietà mossi del suo grave male,
perché ragion pur vale,
la sua giusta difesa preso abbiano;
ma perché non sie 'nvano,
voglian che 'l ver s'intenda
e 'l giorno suo a carnascial si renda.

Come sempre accade nei capitoli erotici, anche la parte iniziale del testo biniano è dedicata alla presentazione dell'argomento che si intende trattare e all'anticipazione delle linee lungo le quali si svilupperà un discorso paradossale teso a confutare la convinzione generale che la malattia sia una condizione deprecabile per le limitazioni e le sofferenze che comporta, dimostrandone invece la natura virtuosa e benefica. In tal senso sono particolarmente significative le prime due terzine:

Ad ogn'altro che a me, forse, dorrebbe
del vostro mal, ma perché vi vuo' bene,
me ne rallegra, e così far si debbe,
però ché 'l stropicciar tanto le rene

⁶ Cfr. J. TOSCAN, *Le carnaval du langage. Le lexique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino (xv^e-xvii^e siècles)*, Lille, Atelier Reproduction des Thèses Université de Lille III, 1, pp. 664-66, la citaz. a p. 665.

⁷ Cfr. *Canti carnascialeschi del Rinascimento*, a cura di Ch. SINGELTON, Bari, Laterza, 1936, pp. 168-70.

altrui ed ogni volta ire a seconda
tra veri amici poco si conviene.
(vv. 1-6)

L'autore si rivolge ad un ignoto amico affetto dalla sifilide e inaspettatamente, prendendo una posizione clamorosamente in contrasto con la drammaticità della situazione oggettiva, anziché compatirlo, se ne rallegra. Conoscendo la metamorfosi positiva che in realtà la malattia produrrà in lui, egli non si preoccupa di risultare inopportuno, sgradevole e irritante, perché un sincero sentimento di amicizia è nemico della falsità e dell'opportunismo, che inducono a lusingare (*stropicciar tanto le rene*) e assecondare (*ire a seconda*), ma spinge a dire sempre la verità, anche quando essa appaia incredibile, tanto lontane e diverse o addirittura opposte sono le forme sotto le quali si presenta. Queste prime terzine indicano altresì la linea fondamentale lungo la quale si svilupperà il discorso metaforico, perché – come si è detto qui sopra – il *mal* di cui si parla, cioè il *mal francese*, altro non è che il membro virile, che all'autore *dorrebbe*, se l'amico lo rivolgesse verso di lui. Invece se ne rallegra, perché *tra veri amici*, ovvero tra soggetti eterosessuali, quali entrambi sono, non è lecito (*poco si conviene*) il rapporto sodomitico, tanto quello attivo (*stropicciar tanto le rene altrui*) quanto quello passivo (*ire a seconda*).

Oscura è l'origine del male, come del resto era stato già costretto a riconoscere anche Girolamo Fracastoro nel primo libro della *Siphylis*:

Che principio non ha si può provare
da' versi che n'ha fatto il Fracastoro,
che son sí dotti e non lo san trovare
(vv. 22-24)

Ma la parte piú interessante, nella quale la *vis* comica scaturisce dal coerente gioco di corrispondenze tra i due piani di significato su cui si sviluppa l'intero discorso poetico, è ovviamente quella dedicata alla descrizione delle mirabolanti trasformazioni prodotte dalla malattia. Persino i vizi capitali cedono il posto a comportamenti moralmente e sessualmente virtuosi:

Voi sapete che grave e gran difetto
è la superbia: ei la fa star umile
assai piú d'uno agnello o d'un capretto.

E s'ei truova chi sia misero e vile,
lo tratta sí, che per forza diventa
tutto splendido, largo e signorile.

E la lussuria, come brace, spenta
riman, l'ira piacevole e la gola
d'ogni piccola cosa si contenta:

anzi, si fa così buona figliuola,
ch'ell'è stata talor quaranta giorni,
com'or voi, a biscotti ed acqua sola.

E s'ella si avviluppa e ch'ella torni
al cacio, a' frutti, al vin bianco, al vin rosso,
ei le fa mille strazi e mille scorni.

D'invidia non ha mai pontino addosso;
dell'accidia non dico: l'è nimica
piú che non è amico il can dell'osso.

(vv.55-72)

Probabilmente da questi versi Ortensio Lando trasse poi spunto per il suo decimo paradosso, *Meglio è l'esser debole e malsano, che robusto e gagliardo*, per sottolineare il dovere di compiacersi della malattia, anziché dolersene, in quanto essa redime moralmente l'uomo, annullando in lui i vizi piú deprecabili:

Doveremo per certo ralegrarsi, e non tristarsi, dell'infermità, poiché l'Apostolo dice d'esser piú forte quando egli è piú infermo. Non è mai l'infermo gonfiato dalla soperbia, né combattuto dalla lussuria; non lo molesta mai l'avarizia, non l'affligge l'invidia, non lo fa alterato l'ira, non lo soggioga la gola, non lo ritarda dal ben operare l'accidia, né lo punge l'ambizione⁸.

Occorre però notare soprattutto come, stabilita sulla base delle rispettive caratteristiche l'identificazione del membro virile con il *mal francese*, sono le sue determinazioni funzionali a condizionare qui la scelta dell'area semantica in cui trovare la piú adeguata e coerente espressione eufemistica. È perciò lo strumento che, appagando pienamente il desiderio, umilia la *superbia*, antica metafora dell'erezione e può convertirsi dall'eterosessualità normale alla sodomia attiva, come l'avarò (*misero e vile*) in *splendido, largo e signorile*; asseconda ogni passione (*lussuria*) fino alla sua totale estinzione e trova il modo per placare l'eccessivo ardore sessuale (*ira*); modera la *gola*, il desiderio compulsivo di ogni tipo di cibo, che metaforicamente equivale a un'analogia inclinazione sul piano erotico, accontentandosi di

⁸ O. LANDO, *Paradossi, cioè sentenze fuori del comun parere*, a cura di A. Corsaro, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000, p. 154.

agire soltanto in sodomia (*piccola cosa*, ‘ano’), anche se le sue caratteristiche morfologiche sono tali da renderlo adatto alla normalità (non soffrendo di *invidia*, esso infatti non ha le dimensioni ridotte del fallo specializzato in rapporti sodomitici) ed è sempre pronto all’azione, non conoscendo svogliatezza o impotenza (*accidia*).

La vigoria del *mal francese*, requisito proprio dell’*agens* nei rapporti sodomitici etero e omosessuali, cerca invece, attraverso il consueto ribaltamento dei valori reali, ingegnose equivalenze eufemistiche nell’ambito delle orribili trasformazioni fisiche causate dalla malattia, sorprendentemente proposte come forme e figure di suprema perfezione estetica, tanto che nemmeno Policleto, celebre scultore dell’antichità greca, autore del *Doriforo*, o i pittori piú illustri riuscirebbero a riprodurne l’armonia e la bellezza:

E rispondendo a certi babbuassi,
che voglion dir che questa malattia
tutto il corpo ci storpi e ci fracassi,

dico che questa è una gran bugia
e che a un come voi, savio e discreto,
non fece mai una tal villania,
ché se risuscitasse Policleto,
quanti scultori e dipintori pregiati
fur mai, costui gli faria star adrieto.

Non vedete voi i visi dilicati
ch’ei fa? Come che i membri rozzi ingrossa,
empie gli smilzi e doma gli sforzati?

Come imbianca la carne troppo rossa?
Come fa comparir ch’è ’l fondamento
dell’arte le giunture, i nerbi e l’ossa?

Come il capo, le ciglia e gli occhi e ’l mento
sí gentilmente pela, netta e sbuccia,
ch’un par di cinquant’anni, ed hanne cento?
(vv. 133–150)

Non è difficile notare qui che, nel ritmo incalzante con cui si susseguono le domande traboccanti di metafore scabrose, il passaggio cruciale riguarda tanto i *visi* che diventano *delicati*, con riferimento all’acquisizione del *savoir faire* richiesto nei giochi di Sodoma, quanto la metamorfosi subíta dai *membri rozzi* e da quelli *smilzi*, rispettivamente “ingrassati” e “riempiti” dal *mal francese*, che in tal modo li fornisce del turgore necessario per sperimentare, con funzione

attiva, le varianti della *Venus aversa*. E si noti ancora, nelle terzine successive, lo straordinario affollamento di sostituti fallici (*giunture, nerbi, ossa e capo, ciglia, occhi, mento*) associati a termini che designano il fondoschiena (*fondamento*) e la perizia tecnica (*arte*) e a verbi che denotano l'agire in sodomia (*pela, netta e sbuccia*), attraverso il quale l'autore, mentre offre un'immagine icastica e ironica al tempo stesso del dimagrimento fisico del malato e del suo aspetto glabro e pustoloso, si compiace altresì di rappresentare l'intraprendenza dell'*agens*, che ha la forza per costringere i propri *partners*, indifferentemente maschili o femminili, a un ruolo meramente passivo.

Esempio tipico di *cascade des trouvailles*, il capitolo del Bini si segnala per la serrata coerenza con cui procede nel complicatissimo e sofisticato gioco linguistico tendente a sovrapporre e ad assimilare piani espressivi diversi e molto lontani tra loro: quello della materia oscena e quello di una malattia, la sifilide, a sua volta contemporaneamente sottoposta a una rivalutazione paradossalmente positiva che – come si è visto – da condizione di dolore e di sofferenza la trasforma in fonte di effetti benefici o addirittura palingenetiche riscontrabili – oltre che nella sfera spirituale – nel miglioramento intellettuale e fisico dell'uomo. Ecco allora che le varie combinazioni erotiche, le attitudini e le possibilità di impiego degli oggetti sessuali riescono a trovare appropriate metafore nel delimitato campo lessicale delle arti liberali: l'*astrologia*, per esempio, comunemente usata come sinonimo di *astronomia*, indica l'attitudine ai rapporti sodomitici; la *musica*, suonata con vari strumenti, consente di descrivere i modi e le posizioni del coito; la *geometria*, con le sue forme piane e solide, richiama i diversi oggetti sessuali; la *matematica*, scienza dei numeri e dei calcoli, e perciò metonimicamente designata dall'*abaco*, allude probabilmente alla capacità o alla possibilità di regolare il movimento, *or forte or piano*, durante il coito, e così via. E poiché ogni parte del discorso, per avere un senso, deve essere ricondotta nel logico sviluppo del motivo ispiratore generale del capitolo, ovvero l'elogio dell'organo maschile, tutto ciò a cui, qui e altrove, si fa riferimento tende a sottolinearne il ruolo attivo nei rapporti etero e omosessuali, donde la dichiarata incompatibilità del *mal francese* con il *sonno*, accanitamente combattuto in quanto *nimico di virtù, spezie di morte* e quindi simbolo della passività.

Un ulteriore svolgimento delle osservazioni sulla matrice principale – quella linguistica – di questo tipo di testi porta altresì a focalizzare l'attenzione su un'altra loro peculiarità, finora non rilevata dalla critica specialistica. In tutti i capitoli «in lode», dei quali, per le ragioni cronologiche già esposte, questo del Bini può essere considerato una specie di subarchetipo, il senso letterale, pur attenendosi strettamente alla descrizione

dei tratti pertinenti dell'oggetto elogiato, è sempre paradossale, mentre quello erotico, generato da uno straordinario *tour de force* verbale, non lo è mai. La realtà sessuale alla quale di volta in volta si allude è, infatti, la stessa di cui ciascun lettore può avere concreta e diretta esperienza. Tenendo presente però che la scelta tematica prioritaria e condizionante è quella erotica, il paradosso è l'espedito retorico che lega in maniera funzionale il discorso letterale a quello metaforico. Ne consegue che è appunto questo speciale rapporto dialettico, anzi agonistico tra i due diversi piani espressivi, ciascuno dei quali mostra i segni di un trattamento preliminare che gli consente di "dialogare" con l'altro, l'innesto creativo della poesia laudativa, e di quella biniana in particolare, che in tal modo si propone come erede e continuatrice, ma con una significativa complicazione intellettualistica e linguistica, della tradizione carnascialesca, i cui meccanismi genetici sono stati già svelati da Riccardo Brusagli quando afferma che «Il compito espressivo degli autori fiorentini carnascialeschi non è soltanto quello dell'allusione felice, del doppio senso riuscito; bensì quello di assumere un'area semantica chiusa, legata all'esercizio di un'arte [...], e di riuscire a tradurla integralmente on un ulteriore livello di senso»⁹.

Basterebbero le rapide considerazioni fin qui svolte a proposito del prototipo della poesia erotica cinquecentesca a disperdere definitivamente ogni residuo pregiudizio che in qualche misura trattengono questa produzione nel campo dell'improvvisazione goliardica e corriva o del puro e semplice divertimento. Siamo invece di fronte a un testo e a una letteratura di cui è visibile la complessa elaborazione concettuale e strutturale, la sapiente composizione di piani espressivi diversi, l'inesausta capacità inventiva, la grande padronanza tecnica e la serietà delle intenzioni culturali. Al capitolo biniano in particolare deve essere riconosciuto, inoltre, non solo il primato storico e il valore esemplare assunto presso i poeti Vignaiuoli di cui si è già detto, ma soprattutto un più evidente e complicato impiego del paradosso, che ha dato luogo a una prova di eccezionale arguzia linguistica.

La preminenza del Bini all'interno dell'Accademia strozzina sembra consolidarsi con la composizione del successivo *Capitolo contra le calze*, con il quale l'autore si afferma come iniziatore di un diverso modo, rispetto a quello bernesco, di trattare il tema erotico: non più attraverso l'elogio paradossale, bensì attraverso il dispregio. Tra i precedenti noti si possono segnalare soltanto un anonimo canto carnascialesco, il *Trionfo in dispregio dell'avarizia*, e il So-

⁹ R. BRUSAGLI, *Introduzione*, in *Trionfi e canti carnascialeschi*, a cura di R. B., Roma, Salerno Editrice, 1986, pp. XVII-LIII, la citaz. alle pp. XLII-XLIII.

netto contra la primiera del Berni, una specie di palinodia di uno dei suoi otto capitoli «in lode». È difficile stabilire se il Bini abbia tratto spunto da questi testi per sperimentare una nuova forma espressiva nel campo della poesia erotica. Certo è, invece, che la sua iniziativa, se non fu immediatamente ripresa dagli amici “romani”, ebbe però un discreto successo tra i continuatori della poetica del doppio senso. Basti qui ricordare, ad esempio, il *Capitolo contra lo sberrettare* di Mattio Franzesi, alcuni dei capitoli del Grazzini (*In dispregio degli zoccoli*, *In disonor della caccia*, *Contro al pensiero*, *In dispregio de' guanti*), il *Capitolo contro a le campane* di Agnolo Bronzino o il *Capitolo contro alle dette* con cui Benedetto Varchi ritrae le lodi precedentemente tributate alle *uova sode*. Dove si deve notare che, pur restando immutati i meccanismi compositivi e di travestimento metaforico della realtà sessuale, il sovvertimento della natura del discorso non mancò di apportare innovazioni strutturali al canone bernesco, tra le quali spiccano innanzitutto la scomparsa del paradosso e la conseguente semplificazione intellettuale e linguistica del rapporto tra i due livelli semantici. E vengono meno anche alcune parti più o meno topiche di questi componimenti, soprattutto l'*excusatio* dell'autore che dichiara la propria inadeguatezza o incapacità a trattare l'argomento prescelto o l'invocazione alle Muse o ad altra fonte di ispirazione, benché si debba notare come l'*incipit* del testo biniano («Mai non è stata, se ben mi ricordo, / usanza mia di dir mal di persona», vv. 1-2) sia costituito da una rielaborazione del v. 190 del capitolo bernesco contro l'elezione di papa Adriano VI: «L'usanza mia non fu mai di dir male»¹⁰.

Attraverso il vituperio delle *calze*, indumento molto aderente e perciò fastidioso e scomodo da indossare, e nei 316 versi che lo compongono e lo rendono uno dei più lunghi dell'intera produzione erotica cinquecentesca, il capitolo biniano vuole esprimere una profonda avversione nei confronti della sodomia, la cui pratica è difficile, faticosa e innaturale come appunto l'uso dell'oggetto deplorato:

Mai non ha l'uom le più gran storte e strette,
più fatica, più noia e più faccenda,
che se le calze si cava o si mette
e 'l viso par che s'infuochi e s'accenda,
la carne infranta, i nervi tronchi e rotte
l'ossa e si stracchi ogni forza e s'arrenda.
(vv. 145-50)

¹⁰ Si tratta del capitolo *Nel tempo che fu fatto papa Adriano*, per il quale cfr. *Poeti del Cinquecento*, cit., pp. 707-16, la citaz. alla p. 715.

Nucleo genetico del ragionamento e, al tempo stesso, elemento di sutura tra la lettera e la metafora è la contrapposizione tra costumi antichi e moderni, tra naturalismo e civiltà, tra comportamenti istintivi dettati dalla necessità di soddisfare in maniera diretta bisogni essenziali e pratiche artificiose finalizzate al conseguimento di piaceri accessorî, indotti dal progresso e dalle sovrastrutture culturali: uno schema dialettico nel quale si riflette fedelmente l'analogia opposizione tra rapporti sessuali normali e, appunto, sodomia. Generalmente, nei testi erotici, la sodomia è presentata come prerogativa delle persone evolute e appartenenti a un ceto socio-culturale alto, per le quali essa è un'alternativa ai rapporti normali o un arricchimento degli stessi, mentre caratteristiche proprie dell'uomo che viveva allo stato di natura erano, infatti, tanto la consuetudine a camminare a piedi nudi, senza *calze*, quanto l'esercizio erotico svolto esclusivamente per vie ordinarie. Esempi se ne trovano in quantità e Bini li cerca innanzitutto nella *Bibbia*, dove il "vizio" di Sodoma, offendendo le leggi di Dio, viene severamente punito e dove perciò nessun personaggio compare "calzato":

comincisi dal Nuovo Testamento:
non si vedrà – ch'io creda – in libro al mondo
un pedul, non ch'una calza drento.
[...]
Eva non portò calze né Adamo
né Moïsé, visto il rufo incombusto,
né Iacobbe né Isacche né Abramo
né santo alcun né bèato né giusto
né romito né frate alcun perfetto
né chi ha di ben viver voglia o gusto.
(vv. 31-33 e 265-70)

Una chiara intenzione satirica contro le abitudini aberranti degli ecclesiastici si deve cogliere pertanto nella precisazione che il *frate perfetto* va *scalzo*, con la quale l'autore stigmatizza, per contrasto, la condotta depravata che ha consentito a una lunga tradizione letteraria di trasformare i *frati* personificazioni della sodomia. E si aggiunga, inoltre, su questa linea, il riferimento a Giulio II, che – com'è noto – impose a Michelangelo di "rivestire" le figure degli affreschi della Cappella Sistina e, per questo, qui è accusato di avere «un po' del tondo» (v. 36), cioè di essere sciocco e rozzo, ma anche di essere dedito alla sodomia passiva. Il colpo è ben diretto, dal momento che le inclinazioni sessuali del pontefice erano note a tutti e sono puntualmente riferite dagli storici e dai diaristi contem-

poranei, tra i quali basti qui ricordare il veneziano Girolamo Priuli, che nei suoi *Diarii* annotava: «[Giulio II] conduceva *cum* lui li suoi ganimedi, *id est* alchuni bellissimoi giovani, *cum* li quali se diceva *publice* che l'havea acto carnale *cum* loro, *ymmo* che lui era patiente ['passivo'] et se dilectava molto di questo vitio sodomoro, cossa veramente abhorenda in chadauno *virile sexu, maxime* in uno Pontifice»¹¹, cui si può aggiungere l'*incipit* di una pasquinata anonima del 1534, che *post mortem* rilancia la fama del papa: «Sixtum lenones, Iulium rexere cinaedi» ['I lenoni signoreggiarono Sisto IV, i cinedi Giulio II'].¹² La posizione dell'autore non appare comunque dettata da scrupoli morali o religiosi. Per lui, infatti, la sodomia è semplicemente un atto inutile, sterile e forzato, non previsto dalla natura, che ha creato tutto ciò di cui l'uomo ha bisogno per vivere felicemente, e certo non le sarebbe mancata la possibilità di procurargli anche le *calze* o altri indumenti («giubbon', saioni e veste, / berette, scarpe e simil' frascherie», vv. 59-60), ad esse omologati funzionalmente e metaforicamente, «se fussin state o utile o oneste» (v. 63). Essendo inoltre riservati soltanto alla ristretta *élite* dotata di *savoir faire*, i giochi di Sodoma sono soprattutto un affronto alle sue leggi, ispirate a principî di universalità e di necessità:

E l'arte sempre fa qualche pazzia,
quando ch'ella non segue la natura,
ch'opra né tempo mai non getta via.
(vv. 40-42)

Assumere comportamenti o svolgere attività non conformi o in contrasto con quanto previsto dagli ordinamenti naturali conduce, dunque, fatalmente alla *pazzia*, ovvero alla degenerazione, artistica e sessuale. Per uno spirito educato al gusto classico e al culto dell'antichità, tale verità non poteva che essere derivata dal fondamentale principio poetico umanistico-rinascimentale dell'arte come imitazione della natura: un principio profondamente sentito e vissuto come norma etica generale, e perciò sottolineato in tutto il capitolo attraverso una serie di esempi e di riadattamenti storici e letterari che tengono legati i due livelli di senso.

Infatti, per un letterato completamente imbevuto di classicismo, erudizione e antiquariato, quale appunto era il Bini, l'intera questione non poteva che porsi nei termini già richiamati della contrapposizione tra

¹¹ G. PRIULI, *I Diarii*, a cura di R. Cessi, in L.A. MURATORI, *Renum italicarum scriptores*, Bologna, Zanichelli, 1938, to. XXIV, parte III, vol. IV, p. 312.

¹² V. MARUCCI, *Pasquinate del Cinque e Seicento*, Roma, Salerno Editrice, 1988, p. 118.

antichi e moderni, che si sviluppa sulla base di uno schema argomentativo tradizionale, nel quale la corruzione dell'età presente è vista come conseguenza ineluttabile dell'abbandono dei virtuosi costumi di un tempo («il male è che noi lasciamo / sempre il costume antico pel moderno», vv. 107-8). La polemica si concentra perciò sugli inconvenienti e sui danni procurati dall'uso delle *calze*: le ginocchia diventano molli come *provature* (= 'formaggio fresco'), le cosce dimagriscono, i lacci e le cuciture *rodono*, il panno *scalda*, ecc., per cui «[...] siamo ora storpiati, or marci, / pieni sempre di mille malatie», vv. 56-57). L'ortodossia naturalistica degli uomini del passato ha consentito invece di condurre una vita felice e la realizzazione di imprese memorabili, paradigmaticamente riprese dall'autore. Il «tempo di Saturno» (v. 232), la mitica età dell'oro in cui tutti vivevano senza pene, senza fatiche, senza conflitti, è il momento in cui più alta e chiara si manifesta la saggezza dell'uomo, che non aveva bisogno di *vesti*, *calze* o *scarpe* e non disperdeva le proprie energie in attività vane e ingiustificatamente complicate. Dalla letteratura, dalla storia, dai testi sacri affiorano poi personaggi che, per le loro caratteristiche, ma soprattutto per il fatto di non aver mai usato le *calze*, erano diventati i simboli dell'eterosessualità normale. Ecco allora Rinaldo, Orlando e Morgante, nessuno dei quali «potria con questo impaccio [= le *calze*] / stare un'ora, una meza, un quarto, saldo» (vv. 113-14) e quindi non avrebbe potuto rendersi protagonista delle eroiche gesta per le quali ciascuno di loro è famoso e che furono compiute con *spada* e *lancia*, evidenti metafore falliche. La rassegna biniana comprende anche Orazio Coclite e Cesare:

Quando ch'Orazio ebbe il ponte sconfitto,
 se s'avea a scalzar, gli stava fresco;
 e così Cesar, notando in Egitto.
 (vv. 244-46)

Il riferimento è, naturalmente, alle loro imprese vittoriose: il primo – com'è noto – respinse vittoriosamente l'assalto degli Etruschi guidati da Porsenna sul ponte Sublicio, il secondo l'esercito e la flotta del re Tolomeo d'Egitto. Né può sfuggire come tali imprese, per il modo in cui sono evocate, finiscano per assimilarsi e identificarsi con ben altre battaglie: il *ponte sconfitto*, cioè 'posseduto', è infatti quello venereo, mentre il verbo *nuotare* è uno dei più ricorrenti eufemismi del coito. Ma nessuno più e meglio dei personaggi dell'Antico Testamento, non contaminati dal vizio e ubbidienti alle leggi di Dio (al quale, tra l'altro, «Nessuna divozion [...] piace / tanto, quanto l'ir scalzo», vv. 289-90), può essere chiamato a personificare la sessualità normale:

Eva non portò calze né Adamo
 né Moïse, visto il rubo incombusto,
 né Iacobbe né Isacche né Abramo.
 (vv. 26-67)

Non mancano infine gli esempi negativi:

Caligula ognun sa chi gli era e come
 visse e morì, perché fu loro amico
 sin da fanciullo e ne prese il cognome.
 (vv. 190-192)

Caio Giulio Cesare Germanico, terzo imperatore romano, uomo eccentrico, dissoluto e autoritario, ucciso a soli 28 anni in una congiura di Pretoriani, noto anche per i suoi rapporti incestuosi con le sorelle e per la sua omosessualità, è passato alla storia con il soprannome di Caligola, dal calzare militare (*caliga*) che egli portò fin da fanciullo, del quale l'autore si compiace di esaltare il valore tautologico, in quanto il nome riflette un'indole malvagia e crudele di cui è esso stesso la causa.

Il *Capitolo contra le calze* rappresenta, dunque, l'altra faccia dell'elogio paradossale, dove si assiste a un riadattamento o a una ristrutturazione del canone bernesco. Per questo motivo i due capitoli del Bini, storicamente, costituiscono, nell'ambito della poesia erotica cinquecentesca, un evento rilevante, paradigmatico. Essi infatti hanno affermato per primi i due modi diversi, alternativi in cui, da quel punto in poi, si è espressa la poesia fondata sull'equivoco integrale. Occorre dunque riconoscere al Bini di essere riuscito, con la sua opera, a preservare una poesia dai caratteri distintivi così fortemente stabilizzati dal rischio di rimanere prigioniera di se stessa, chiusa in un gioco infinito di compiaciuta quanto arida riproduzione di formule ormai divenute stereotipate, dimostrandone invece le straordinarie potenzialità espressive che potevano e dovevano consentirle un continuo rinnovamento, comunque sempre rispettoso delle sue caratteristiche e delle sue finalità originali. Ed è appunto questa estrema duttilità il segreto che le ha garantito il grande successo di cui ha goduto nel corso del XVI secolo e oltre, come testimonia il suo saldo insediamento in vari centri letterari. Cultore intelligente e originale della poesia erotica, Giovan Francesco Bini si propone pertanto come un brillante interprete delle "baie" bernesche, delle quali contribuisce in maniera importante a rivendicare pari serietà e dignità rispetto alla severa e autorevole poesia umanistica attraverso, appunto, uno stile sempre sostenuto e una non trascurabile

abilità nel manipolare la lingua, che hanno dato credibilità e prospettiva alle innovazioni da lui apportate al modello del caposcuola. Parte da questo lavoro un'esperienza letteraria di ampio respiro che, nata – come si è visto – da un intento polemico contro il classicismo dominante e dal desiderio di richiamare la poesia alla realtà del mondo materiale, è riuscita però ben presto, grazie alla vivace intelligenza dei suoi interpreti, che ne hanno saputo valorizzare le intime qualità, a trovare una via propria e un ruolo di primo piano, benché ancora non pienamente definito sul piano storico-critico, nel quadro della letteratura cinquecentesca.

Parole chiave:
malfranzese, calze, Bini.

ABSTRACT

Giovanni Francesco Bini, personaggio di spicco del mondo letterario e politico del XVI secolo, è uno degli esponenti culturalmente e stilisticamente più rappresentativi della letteratura erotica. All'interno di questa corrente, Bini introduce sostanziali innovazioni, divenute poi aspetti strutturali del genere "erotico". Nel suo piccolo *corpus* poetico si distinguono infatti due capitoli, *Del mal francese* e *Contra le calze*, composti tra il 1530 e il 1535 e costruiti, secondo la collaudata norma dell'equivoco, su un doppio livello semantico: il primo, quello letterale, paradossalmente elogia una realtà orribile e depreca l'uso di un capo di abbigliamento; il secondo, quello metaforico, rappresenta, invece, le varie modalità e le diverse tecniche del rapporto sessuale. Questi capitoli rivelano il ruolo di primo piano che Bini ebbe nel campo della poesia erotica, alla quale contribuì in maniera sostanziale a dare vita e forma.

Giovanni Francesco Bini, a leading figure in the literary and political world of the 16th century, is one of the most culturally and stylistically representative exponents of erotic literature. Inside this current, Bini introduces substantial innovations, which later became structural aspects of the "erotic" genre. In fact, in his small poetic corpus two poems in Dante's rhymes are distinguished, *Del mal francese* and *Contra le calze*, composed between 1530 and 1535 and built, according to the tried-and-tested rule of misunderstanding, on a double semantic level: the first, the literal one, paradoxically commends a horrible reality and lacks the use of a garment; the second, the metaphorical one, instead, represents the various ways and techniques of sexual relationship. These poems in Dante's rhymes, reveal the leading role played by Bini in the field of erotic poetry, to which he contributed in a substantial way to give life and form.

«EL MORIRE È UNA FAVOLA». IL MOTIVO DELLA FINTA MORTE
TRA NOVELLA E COMMEDIA NEL CINQUECENTO

Nel secondo atto della *Calandria* di Bernardo Dovizi da Bibbiena c'è una scena nella quale il protagonista, Calandro, si lascia convincere di poter morire e resuscitare senza provare alcun dolore semplicemente seguendo le indicazioni del servo Fessenio, che evidentemente si sta prendendo gioco di lui:

Calandro: E come si fa a morire?

Fessenio: El morire è una favola. Poi che nol sai, so' contento a dirti el modo.

Calandro: Deh, sì! Di', su.

Fessenio: Si chiude gli occhi; si tiene le mani cortese; si torce le braccia; stassi fermo fermo, cheto cheto; non si vede, non si sente cosa che altri ti faccia o ti dica.

Calandro: Intendo. Ma il fatto sta come si fa poi a rivivere [...]

Calandro: Di', su.

Fessenio: Col viso tutto alzato al cielo si sputa in su; poi con tutta la persona si dà una scossa, così; poi s'apre gli occhi, si parla, e si muove i membri: allor la Morte si va con Dio, e l'omo ritorna vivo. E sta' sicuro, Calandro mio, che chi fa questo non è mai, mai morto. Or puoi tu ben dire d'aver così bel secreto quanto sia in tutto l'universo, e in Maremma.

Calandro: Certo, io l'ho ben caro. E or saprò morire e rivivere a mie posta¹.

Si tratta di un episodio – che rimane, come vedremo, un caso sostanzialmente isolato nella commedia cinquecentesca, se si esclude la *Trinuzia* di Agnolo Firenzuola – alquanto singolare e apparentemente

¹ *La Calandra commedia elegantissima per Messer Bernardo Dovizi da Bibbiena*, testo critico a cura di G. Padoan, Padova, Antenore, 1985, pp. 110-111.

inutile all'economia della commedia, ascrivibile alla semplice necessità di sperimentare sempre nuove situazioni comiche nei siparietti tra servi astuti e padroni sciocchi e che i commentatori si sono limitati a ricollegare, giustamente, ma forse semplicisticamente, al notissimo precedente decameroniano della novella ottava della III giornata, dove il «ricchissimo villano» Ferondo viene fatto temporaneamente “morire” per mezzo di una polvere «di maravigliosa virtù»². Indubbiamente un legame con il modello boccacciano esiste, tuttavia nel testo del Bibbiena siamo in presenza di un motivo ancora più specifico, con un suo statuto ben preciso e codificato, cioè quello del personaggio sciocco che si convince di essere morto o di poter morire non con l'ausilio di polveri o pozioni, ma semplicemente in virtù delle parole di un altro personaggio; un motivo particolarmente diffuso nella tradizione orale in area toscana, e non solo, e che ha goduto di una discreta fortuna anche in ambito letterario, a partire dalle attestazioni tre-quattrocentesche di Giovanni Sercambi e Poggio Bracciolini, fino alle novelle cinquecentesche del Morlini, del Fortini e del Lasca.

Lo schema di base – che si ripete pressoché uguale in tutte le versioni, anche se di volta in volta vi possono essere delle varianti più o meno significative o, addirittura, l'eliminazione di alcuni elementi – è rappresentato da quattro momenti: il protagonista che si crede morto (o al quale viene fatto credere di essere morto, come nella novella boccacciana); il rituale funebre, con la vestizione e la ricomposizione del cadavere, le preghiere e l'eventuale corteo; l'introduzione di un elemento di rottura che provochi la reazione del morto (di solito le accuse o le sarcastiche provocazioni di un altro personaggio); la *pointe* finale, con la “risurrezione” accompagnata da una risposta per le rime alle parole dell'accusatore (e, in certi casi, dalla fuga dei becchini che lasciano cadere la bara con il protagonista che si ferisce).

L'archetipo letterario del motivo va forse individuato in un *fabliau* di Jean de Boves intitolato *Du vilain de Bailluel*³, nel quale si legge di un contadino che rientra a casa dal duro lavoro dei campi e dice alla moglie di essere stanco morto. Cogliendo l'occasione della battuta del marito, la donna gli fra credere di essere realmente morto e, dopo averlo messo a letto e aver chiamato il prete per il rito funebre, ne approfitta per sollazzarsi con quest'ultimo, che in realtà stava già aspettando:

² G. BOCCACCIO, *Dec.*, III, 8 (G. BOCCACCIO, *Decameron*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. BRANCA, Milano, Mondadori, IV 1976, pp. 309-320).

³ A. DE MONTAIGLON, G. RAYNAUD, *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles, imprimés ou inédits publiés avec notes et variantes d'après les manuscrits*, Genève, Slatkine reprints, 1973, III, pp. 212-216.

Les ieus li a clos et la bouche,
 Puis se lest cheoir sor le cors:
 «Frere,» dist ele, «tu es mors»
 [...]
 Lues que li prestres entre en l'uis
 Commença à lire ses saumes,
 Et la dame à batre ses paumes;
 [...]
 D'une part vont en une açainte,
 Desloie l'a et desçainte:
 Sor le fuerre noviau batu
 Se sont andui entrabatu,
 Cil a denz e cele souvine.

Il racconto si conclude con la battuta del marito che, dopo aver assistito al tradimento della donna, si rivolge al religioso ricordandogli che se fosse ancora vivo, e non nello stato in cui si trova, non gli avrebbe permesso di fare ciò che sta facendo:

«Ahï! Ahï!» dist li vilains
 Au prestre: «Filz à putain ors!
 Certes, se je ne fusse mors,
 Mar vous i fussiez embatuz.

Il momento cruciale della vicenda, come è evidente, è la battuta finale del protagonista, sostenuta e amplificata dalla situazione surreale di un uomo vivo che si convince di essere morto solo in virtù delle parole altrui ed è disposto, pur di tenere fede fino in fondo a questo ruolo, ad accettare perfino l'adulterio della moglie sotto i propri occhi.

Questa impostazione, che si presenta ogni volta con caratteristiche pressoché identiche, caratterizza anche la novella trecentesca *De Simplicitate* di Giovanni Sercambi, che integra il motivo della finta morte con quello del personaggio sciocco incerto sulla propria identità (motivo che avrà una fortunatissima ripresa nella quattrocentesca *Novella del Grasso Legnaiuolo*): la novella si apre infatti con il pellicciaio Ganfo che si reca alle terme per curarsi e qui, temendo di non riuscire più a riconoscere se stesso fra tanti uomini nudi, decide di porsi una croce di paglia sulla spalla come segno di riconoscimento⁴.

⁴ «Giunto al Bagno e andando a vedere lui le persone si bagnavano, vedendovi dentro centonaja di omini nudi, disse fra se medesimo: “Or come mi cognoscerò tra costoro? Per certo io mi smarirei con costoro se io non mi segno di qualche segno”; e pensò mettersi

Subito dopo, in seguito a un diverbio con un fiorentino che, esasperato dalla sua stupidità, lo apostrofa dandogli del morto («Lo fiorentino, parendoli costui fusse mentagatto, disse: “Và via, tu se’ morto!”»), Ganfo si incammina verso casa senza più parlare, né mangiare né bere e una volta giunto al cospetto della moglie si dichiara morto mettendosi a letto, pronto per essere seppellito:

Ganfo, come ode dire tu se’ morto, subito uscìo del bagno e missesi i panni. Senza parlare né mangiare né bere si misse a camminare venendo verso Lucca, e quantunqua ne scontrava che lui salutasseno a neuno rispondea. Venuto a Lucca e giunto alla sua casa, mona Teodora vedendolo disse: - Ganfo, o tu se’ sí tosto tornato? - Ganfo udendola disse: - Teodora dolce, io sono morto -. E gittatosi in sul letto senza aprire occhi né altro sentimento fare, dimostrando esser morto [...] Venuta la bara e quine messo Ganfo, lui stando cheto e come morto si lassa menare⁵.

Rispetto al testo francese, compare qui per la prima volta una variante che sarà poi ripresa in altri testi successivi, cioè l’introduzione del corteo funebre che attraversa il paese: un’integrazione interessante e funzionale, poiché consente di spostare l’azione all’esterno, giustificando così l’intervento di un concittadino che, dopo aver saputo chi è colui che giace nella bara portata a spalle dai becchini, si sente ormai libero di parlarne male e di offenderlo, così da provocarne la reazione e l’immancabile risposta (in questo caso si tratta di una donna che accusa Ganfo della mancata restituzione di un «piliccione»):

La chiericia raunata e venuta colla croce a casa e ricevuta la cera, andando con Ganfo alla chieza per quello sopellire, e mentre che Ganfo era così portato, una fantesca nomata Vettessa domandando quello era, fulli ditto che Ganfo era morto. Come Vettessa questo udìo incominciò a gridare e dire: - Maladetta sia l’anima di Ganfo, che in quel maladetto punto li diedi un mio piliccione a raconciare, che mai non lo potei avere -. E questo dicea spesso. Ganfo, che più volte avea avuto parole con Vettessa, sentendola gridare, parendoli che Vettessa dicesse male, parlò alto e disse: - Vettessa, Vettessa, s’io fusse vivo come son morto, io ti risponderei bene! - Alle quali parole quelli che portavano la bara lassaron cader in terra dubitando fusse spirito fantastico, e tutto Ganfo si macolò⁶.

Minime ma interessanti integrazioni rispetto allo struttura standard

in sulla spalla ritta una croce di paglia, dicendo: “Mentre che io arò ta croce in sulla spalla io serò desso”. G. SERCAMBI, *Il Novelliere*, a cura di L. Rossi, Roma, Salerno, I, 1974, p. 27.

⁵ Ivi, p. 28.

⁶ Ivi, pp. 28-29.

offre, nel secolo successivo, la facezia CCLXVIII di Poggio Bracciolini (*De mortuo vivo ad sepulchrum deducto, loquente et risum movente*), che non solo contiene tutti gli elementi incontrati nel *fabliau* del villano di Bailleul – dal protagonista, Nigniac, a cui viene fatto credere di essere gravemente malato e poi morto, fino alla *pointe* finale con la sua risposta inaspettata – ma anche la variante sercambiana del corteo funebre:

Paulo post supervenit quidam, qui se medicum profitebatur, et, tacto pulsu, testatus est aegrum paulo post ex eo morbo periturum. Deinde circumstantes lectum omnes dicebant alter alteri: «Iam iste incipit mori, iam pedes frigescent, lingua balbutit, et caligant oculi» statimque: «Expiravit. Claudamus igitur oculos, et componamus manus, et ad sepeliendum feramus» [...] Stultus, ut defunctus, nihil locutus, persuaserat sibi ipsi mortuum se esse. Posito in feretro, cum iuvenes illi per urbem portarent, petentibus caeteris quidnam rei esset, se Nigniacam mortuum ad sepulchrum ferre dicebant. Inter petendum, multi ad ludum concurrebant, cum omnes Nigniacam mortuum ad sepulturam deferre dicerent. Unus ex tabernariis: «O quam mala bestia fuit, et fur pessimus» ait «dignus certe suspendi laqueo!» Tum stultus cum haec audisset, erecto capite: «Si vivus essem, sicut sum mortuus» inquit «dicerem, furcifer, te per gulam mentiri»⁷.

Anche Bracciolini, inoltre, non rinuncia ad arricchire il motivo con un apporto personale, assegnandogli una diversa natura, quella cioè della beffa che si estrinseca nella dimensione collettiva dell'opera di convincimento, a cui concorrono, dunque, più personaggi («Inter petendum, multi ad ludum concurrebant, cum omnes Nigniacam mortuum ad sepulturam deferre dicerent»):

Erat Florentiae stultus, cognomine Nigniac; haud nimium insaniens, et satis iucundus. Iuvenes quidam faceti, ioci gratia, cum vellent ei persuadere illum graviter aegrotare, re composita, exeunti mane domo unus obviam fit, petens numquid ei mali, cum facie esset immutata et pallida [...] Cum paulum processisset longius, alius ex composito rogavit, an teneretur febrī, cum macra esset facie et aegritudinem ostentante [...] Cum prodiret timidus lento passu, tertius, ut consitutum erat, conspecto illo: «Vultus» ait, «tuus indicat te febrī valida torqueri, et gravem morbum esse [...] Tum superveniens quartus gravissime illum infirmari affirmavit»⁸.

⁷ POGGIO BRACCIOLINI, *Facezie*, con un saggio di E. Garin, introduzione, traduzione e note di M. Ciccutto, Milano, Bur, 1983, pp. 400-402.

⁸ Ivi, p. 400.

L'elemento conclusivo della risposta del defunto è presente anche nella facezia CXVI (*De viro qui suae uxori mortuum se ostendit*), che tuttavia si differenzia dallo schema nella scelta della tipologia del protagonista:

In Montevarchio oppido nobis propinquo, hortulanus mihi notus cum semel, uxore iuvene, quae pannos lotum ierat, absente, ex horto domum revertisset, cupiens quid mulier, se mortuo, dictura, et quemadmodum se habitura esset audire, se in aula ad terram mortuo similis resupinus prostravit⁹.

Non si tratta più di un personaggio sciocco e credulone, incapace di distinguere la realtà dalle invenzioni assurde, ma di un marito astuto e previdente che si finge morto per vedere la reazione della moglie di fronte alla propria morte (in questo caso una reazione positiva, a differenza di quanto accade in altri testi successivi, poiché la donna, pur antepoendo il proprio pranzo e il soddisfacimento della sete al compianto per il defunto, si dimostra realmente addolorata, così da provocare una risposta ironica e benevola da parte del marito stesso):

Uxor, cum domum onerata linteis venisset, invento mortuo, prout credebatur, marito, dubitans haerebat animo, statimne viri mortem lamentaretur, an prius (ieiuna enim meridiem usque permanserat) comederet. Fame urgente, cibum capere decrevit [...] Cum sitiret nimium propter carnes salitas, sumpto urceolo, scalas coepit descendere, ut vinum ex cellario hauriret. Superveniens ex improvviso vicina, ignis petendi gratia, cum subito scalas ascendisset, statim mulier, abiecto urceolo, sitibunda, veluti tunc repente vir exhalasset animam, exclamare coepit, et mortem eius multis verbis plangere. [...] Iacebat enim vir, atque ita spiritum continebat clausis oculis, ut omnino expirasse videretur. Tandem cum visum ei esset satis ludorum dedisse, vociferante muliere, ac saepius dicente: «Mi vir, quomodo nunc faciam?». Ille, apertis oculis: «Male» inquit «uxor mea, nisi e vestigio potum vadas»¹⁰.

Nel sedicesimo secolo le attestazioni si fanno decisamente più consistenti e per la prima volta varcano i confini della novellistica per entrare nel territorio della commedia – in linea con il consolidato rapporto di interscambio e contaminazione tra i due generi –, segno evidente della diffusione e della resa comica di un motivo che il pubblico mostrava di apprezzare.

⁹ Ivi, p. 240.

¹⁰ Ivi, p. 240–242.

Ancora costruiti secondo l'impostazione e la misura breve della facezia sono due testi di Girolamo Morlini¹¹, che ripropone sia la struttura standard, breve e asciutta, con la battuta finale del morto – seppure integrata e arricchita dalla novità del corteo funebre che attraversa la città e da un incipit *sui generis* –, sia la versione che prevede, sull'esempio di Bracciolini, la presenza di un personaggio astuto e sospettoso in luogo dello sciocco che si crede morto.

Nella novella XXIII (*De viro qui uxoris fidem periclitatus est*), ritroviamo infatti un marito che si finge morto per verificare l'onestà e l'amore della moglie, che gli aveva promesso, nel caso fosse morto prima di lei, di seppellirlo con l'abito più ricco e prezioso che possedesse («– Si casu mihi, te superstita, mori contingerit, quem amictum ac tegmen me ad sepulcrum euntem indues? – Per Deum Fidium, meliorem ac pretiosorem induam! – mulier replicavit. Enimvero vir volens uxoris fidem verbaque experiri, mortuum simulavit»¹²). A differenza del testo braccioliniano, e in linea con la tradizione, la novella non prevede una conclusione allegra, con la ricomposizione di una situazione positiva tra moglie e marito, ma la canonica risposta per le rime del finto morto di fronte all'ipocrisia e alla falsità della moglie, che lo ha fatto mettere in una rozza bara di assi, ricoperto da una semplice rete da pesca:

Cum facto, neniis terminatis, in sandapila inmisso cadavere, ubi vespiliones eliminabant illum, uxor [...] vehementius afflictare sese, et pectus enim palmis infestis tundere, faciemque suam luculentam more patrio verberare caepit, inquires: – En vir olim meus dilectus, quo nunc accedis? Responde! – Ad mare – sonora voce replicavit ille –, retia piscatum eo! Ignorasne vulpinaria coniux?¹³

La novella II (*De matre quae vivum filium ad sepeliendum misit*), invece, segue in maniera ortodossa lo schema sperimentato da Sercambi, mantenendo la risposta del protagonista («Ast ille concivis eius animam illico devovit, conquerens M. aureum sibi mutuo datum numquam reddidisse. Tunc ille ex feretro caput extollens, ait: – Nec diffiteor, sed me vivente, nec

¹¹ *Novelle italiane*, Il Cinquecento, Il Seicento, Il Settecento, a cura di M. Ciccutto e D. Conrieri, Milano, Garzanti, 2001, p. 5. «Si tratta di una rappresentazione spesso vivace e rapida, infarcita com'è di elementi attinti alla narrativa popolare o alla tradizione "faceta" di Poggio Bracciolini»

¹² G. MORLINI, *Novelle e favole*, a cura di G. Villani, Roma, Salerno, 1983, p. 106.

¹³ Ivi, p. 108.

mortuo, illum poscere debuisti! -») ¹⁴ e l'abbandono della bara da parte dei becchini («Baiulantes vero, ubi primum mortuum alloquentem audivere [...] illo humi prostrato, aufugere. M. vero [...], fractis humeris, [...] ad domum remigravit») ¹⁵, ma offre una giustificazione alla finta morte ancora più inverosimile rispetto a quelle fin qui incontrate: il protagonista non si convince di essere morto in seguito alle parole di un altro personaggio, ma semplicemente accetta in modo passivo di lasciarsi fare il funerale dalla madre in collera con lui a causa di una botte di vino versata in terra:

Rediens ex sacris mater, ubi humum sic eius fuso vino madefactum
roratumque repperit, maesto vultu, ac tanto facinore commota, atque
furore perdita, filium simul cum vino ammittere cogitavit; illumque
linteo velamine funebri modo vinctum involutumque, terminato
epicedio, funeri et sepulcro dicavit ¹⁶.

Come si vede negli esempi fin qui considerati, l'elemento cardine attorno al quale si costruiscono le narrazioni è quasi sempre la risposta finale del morto ¹⁷, che giustifica e richiede un'esposizione breve, del tutto funzionale all'approdo finale e quindi più affine alla facezia e al motto di spirito che a novelle vere e proprie. Ciò che conta e che davvero preme all'autore, insomma, è il finale spiazzante e inaspettato, con il morto che si alza e risponde a tono a chi lo accusa ingiustamente, ribadendo la propria ottusa caparbietà nel giocare fino in fondo il ruolo di cadavere.

Una costruzione più articolata e di ampio respiro caratterizza invece le prove cinquecentesche del Fortini e del Lasca, che non si limitano alla semplice ripetizione dello schema rapido e asciutto dei testi fin qui analizzati, ma calano il racconto della finta morte in uno sfondo realistico e contemporaneo ¹⁸ e lo inseriscono in una struttura narrativa più complessa,

¹⁴ Ivi, p. 18-20.

¹⁵ Ivi, p. 20.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Due esempi di riuso particolare o parziale del motivo sono quelli di Francesco Doni e Matteo Bandello. Il primo, nella novella di Girolamo linaiuolo (*Girolamo linaiuolo, credendosi morto, si lascia seppellire, e poi risuscita*), pur rifacendosi alla forma breve dei testi tre-quattrocenteschi ne elimina il finale caratterizzante della risposta inaspettata, sostituendolo con una più anonima cena a cui il protagonista viene invitato da altri presunti cadaveri (in realtà complici di colui che ha organizzato la beffa ai suoi danni); il secondo, nella novella III, 16, utilizza il motivo della finta morte in una forma che potremmo definire attiva, nel senso che è il protagonista stesso, Bigolino, che si finge morto per organizzare una burla ai danni del vescovo di Reggio Calabria, suo padrone.

¹⁸ Cfr. B. PORCELLI, *La novella del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1973, p. 10.

che prevede sia un antefatto, sia una prosecuzione degli avvenimenti ben oltre il momento della “resurrezione” e della battuta del protagonista¹⁹.

Nella novella II, 2 delle *Cene*, cioè quella che ha per protagonista il personaggio di Falananna, sempliciotto vittima della propria dabbenaggine e delle terribili angherie della moglie e del suo amante Berna, l'episodio della finta morte è anticipato dalla caratterizzazione del protagonista: un lungo *excursus* dall'infanzia fino al matrimonio che ci offre il ritratto di un povero ritardato, un bambinone ingenuo incapace di esprimersi se non con un linguaggio infantile²⁰ e vittima delle beffe e dei lazzi di tutti coloro che lo incontrano («Era il sollazzo e 'l passatempo di quel paese: ognuno [...] si pigliava di lui piacere e delle sue castronerie»). Basti, a testimonianza della stupidità del personaggio, la sequenza in cui la moglie consuma un rapporto sessuale con l'amante nel letto coniugale e in sua presenza, senza che lui sospetti nulla, convinto che i sussulti e i movimenti siano da attribuire alla suocera che dorme nello stesso letto (e alla quale, tra l'altro, raccomanda di stare attenta affinché non gli ingravidì la moglie: «Mona Antonia, che fate voi? ohimè! guardate a non mi impregnar mógliama»).

Siamo come si vede in presenza di una comicità semplice e immediata, tale da ottenere la risata del lettore attraverso la ricerca esasperata della trovata peregrina, ma siamo soprattutto di fronte alla descrizione di una stupidità iperbolicamente spinta ai limiti del grottesco, volutamente oltre i limiti della verosimiglianza, tanto da giustificare i successivi e ancora più incredibili avvenimenti («perciò che, semplicissimo, diceva e credeva cose tanto sciocche e goffe e fuori d'ogni convenevolezza umana»).

Ecco allora che il lettore non si stupisce quando Falananna decide all'improvviso di voler morire, tanto più se tale idea viene ulteriormente giustificata da una motivazione religiosa, nel momento in cui il protagonista, assistendo alla predica di un frate agostiniano che descrive con grande fervore le gioie della vita ultraterrena, viene preso dal desiderio irrefrenabile di morire al più presto per poter godere di tali piaceri:

Una volta la udì [la predica] in Santo Spirito da un frate, il quale tanto e

¹⁹ Per quanto riguarda la struttura delle novelle laschiane, si rimanda a G. BARBERI SQUAROTTI, *Struttura e tecnica delle novelle del Grazzini*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXVIII, 1961, pp. 497-521.

²⁰ A. GRAZZINI (IL LASCA), *Le cene*, a cura di R. Bruscastelli, Roma, Salerno, 1976, pp. 161-162. «Così questo mostro quanto più andava in là tanto più doventava grosso e rozzo, e con gli anni insieme gli crescevano la dappocaggine e la goffezza; e certi detti che da bambino imparati avea, non gli erano mai potuti uscir della mente [...] il pane chiamava “pappa”, e “bombo” il vino; a e quattrini diceva “dindi”, e “ciccìa” alla carne; e quando egli voleva dir dormire o andare a letto, sempre diceva “a far la nanna”».

tanto disse, e con tante ragioni e autorità provò che questa vita non era vita, anzi una vera morte [...] e che chi moriva, di là cominciava a vivere una vita senza affanni, dolce e suave, e senza aspettare mai più la morte [...] e così tante altre cose disse di questa vita, che fu una maraviglia. Per la qual cosa a Falananna venne così gran voglia di morire, che egli non trovava loco: e già della vita era capitale inimico doventato, e a casa ritornatosene, non faceva mai altro che dire se non che vorrebbe morire²¹.

Con l'aiuto della moglie e del suo amante, che intendono approfittare della situazione per disfarsi di lui e portargli via il denaro, Falananna può finalmente morire seguendo attentamente le istruzioni che gli vengono impartite:

Tu hai la prima cosa a chiuder gli occhi per sempre, e non mai più aprirgli, e levate affatto il pensiero di questo mondo, né per cosa che tu odi, o che ti sia fatta, hai a favellare o far sentimento alcuno; e così, tosto che tu abbi chiusi gli occhi, mógliata leverà un gran pianto [...] e mentre che le donne la conforteranno, stando in sala, mona Antonia e io, lavandoti prima, una veste ti metteremo lunga, che ti verrà a coprire il viso e i piedi; e metterrenti in mezzo della camera con un candelliere a capo, dréntovi una candela accesa benedetta. [...] e di poi daremo ordine domandasera, che i frati del Carmine e i preti di San Friano ti portino, detto la compieta, a sotterrare²².

La descrizione, pur seguendo lo schema canonico, presenta una struttura decisamente più dilatata e ricca di particolari – anche di un certo crudo realismo, come quello della puzza provocata dagli escrementi di Falananna²³ –, ma soprattutto intesa a ribadire, con insistenza, l'obbligo di non contravvenire in alcun modo alle regole e quindi di non reagire neppure di fronte al dolore:

I becchini, messo che t'aranno nella bara, e alla fossa condotto, e cantato, e fatto tutte le cerimonie, ti guideranno e metterannoti ne l'avello, e quivi ti lasceranno; dove stato ventiquattro ore, l'anima tua volerà, e non prima, in Paradiso; ma abbi avvertenza che tu sentirai, infino a

²¹ Ivi, p. 168.

²² Ivi, p. 172.

²³ «Che diresti voi che Falananna, avendo auto grandissima voglia di far le sue cose e forse due ore sconcacatosi, e gran pezzo avendola ritenuta, nella fine, non potendo altro fare, l'aveva lasciata andare, e avendo le lenti riconce fatto operazione [...] avea gittato un catino di ribalderia; la quale per essere stata alquanto rattenuta, tanto putiva, e sí corrottamente, che non si poteva star per lo puzzo in quella camera» (ivi, pp. 176-177). Il particolare della puzza emanata dal finto cadavere è presente anche nella novella di Bandello già ricordata, dove Bigolino chiede ad un amico di procurargli una carogna da portare con sé nella bara per rendere più credibile realistica la propria burla.

tanto che quel tempo non sia fornito, tutte quante le cose, come se tu fussi vivo; sí che non favellare, e non far mai senso alcuno; però che nello star cheto e fermo s'acquista tutto il merito. Ma se tu facessi cosa alcuna da vivo, subito cascheresti nel profondo del baratro infernale: e perché quelli sciagurati becchini non hanno una discrezione al mondo, potrebbon forse, nel metterti giuso ne l'avello, darti qualche stretta, o percuoterti qualche membro, come gli stinchi, le gomita o 'l capo, tal che ne potresti sentire dolore e non piccolo; e tu zitto e cheto²⁴.

La finta morte si conclude, come sempre, con la battuta del protagonista che reagisce alle accuse ingiuste che gli vengono rivolte:

Un certo suo conoscente e amico [...] veggendolo portare a seppellire, poco discreto, anzi adirato, disse: – Ahi ribaldo giuntantore! Egli se ne va con tre lire di mio: e sai che io non gnene prestai di contanti? Tristo ladro, abbisele sopra l'anima! – E disse queste parole tanto forte, che Falananna intese: il quale [...] rittosi a sedere sopra la bara, a colui che tuttavia oltraggiandolo andava rivolto, disse: – Ahi sciagurato! Queste parole si dicono a' morti? Tristo! Che non me gli aver chiesti quando ero vivo? O andare a mógliama, che t'arebbe pagato? –²⁵

Ciò che appare subito evidente, tuttavia, è che la novella non si conclude con la battuta ad effetto, ma prevede un prolungamento nel quale Falananna, insistendo nella sua insensata convinzione di essere morto, provoca in un primo momento le risa e i lazzi della folla e, in seguito, una reazione violenta nei suoi confronti:

Falananna, sendo caduto con la bara in terra, gridava pure a coloro, che erano spaventati: – Non dubitate frategli, io son morto, io son morto, fate pur l'uffizio vostro conducendomi a l'avello – [...] Ma alcuni della compagnia, conoscendo assai bene la sua natura, se gli accostarono, e con alcuni torchi lo cominciarono a frucare [...] Onde coloro, presi quei torchi capo piedi, lo cominciarono a bastonare e dargli di buone picchiate. [...] – Ahi traditori, traditori, voi m'avete risuscitato! – perciò che avendo auto una bastonata in su la testa, gli grondava il sangue per lo viso e per lo petto; onde, pensandosi d'esser vivo, diceva pure: – Traditori, a questo modo si fa risuscitare i morti? [...] Per la qual cosa la gente d'intorno, uditolo, ma maggior parte lo stimarono impazzato affatto o spiritato; e i fanciulli, preso della mota e de' sassi, cominciarono, gridando «Al pazzo, al pazzo», a dargli la caccia²⁶.

²⁴ Ivi, p. 173.

²⁵ Ivi, p. 178.

²⁶ Ivi, pp. 178-180.

Si apre qui una terza fase della novella, dominata non più dalla comicità, ma dalla violenza e dal crudo realismo della descrizione, a tratti sadica, della morte reale di Falananna, ormai conscio di essere vivo, ma solo a causa della violenta “risurrezione”. Una descrizione che procede per accumulo, in una sorta di catalogo di atrocità e sofferenze che si apre con il linciaggio da parte della folla²⁷ e culmina nella terribile morte tra le fiamme, provocate, per gusto del paradosso, dalla caduta in Arno proprio nel punto dove è stato versato un olio che si infiamma al contatto con l’acqua:

Falananna cadendo ne l’acqua giunse, e per sorte nel mezzo dette di quello olio ardente; il quale, come se colui fusse stato impeciato, se gli attacco a dosso [...] veggendo e più sentendo la fiamma che l’ardeva, cominciò a stridere e a gridare quanto gli usciva della gola, e con le mani s’aiutava quanto poteva, gittandosi de l’acqua a dosso; e così facevano le genti [...] Ma quanto più cercavano ammorzargli e spegnerli quelle fiamme, tanto più gnene accendevano: sí che il pover uomo attendeva a guaire e a urlare [...] ardendolo il fuoco, e consumandolo a poco a poco, gli tolse la vita [...] Falananna rimase di sorte, che pareva un ceppo di pero verde, abbronzato e arsiccio²⁸.

Diversi e innegabili punti di contatto con questo testo si ritrovano nella novella I delle *Piacevoli e amoroze notti dei novizi* di Pietro Fortini, a partire dalle caratteristiche del protagonista, il villano Santi del Grande, un omone forte e bravo nel lavoro ma «di senno povero e mendico» e di conseguenza vittima delle burle e delle prese in giro dei vicini, così come Falananna:

Così era fatto a Santi, che tutti e’ gentilomini [...] lo andavano burlando, e spesse fiате il giorno de le feste ne pigliavano sollazevol piacere; né mancavano anco li villani che ivi erano vicini, che anco loro qualche fiata ne pigliassero il gambo²⁹.

Anche dal punto di vista strutturale la novella riprende il modello grazziniiano, con uno schema tripartito le cui prime due parti, cioè l’antefatto e il momento centrale della morte, sono interamente occupate da altrettante beffe costruite secondo lo stesso meccanismo (del tutto affine

²⁷ A. GRAZINI, *Le cene*, cit., p. XXVII. «Gli interventi del coro non sono che sottolineature occasionali di quella violenza che trasforma le beffe delle *Cene* in rituali di sevizie sanguinose».

²⁸ Ivi, p. 181-182.

²⁹ P. FORTINI, *Le piacevoli e amoroze notti dei novizi*, a cura di A. Mauriello, Roma, Salerno, II, 1995, pp. 700-701.

a quello già rilevato nella facezia di Bracciolini): alcuni giovani burloni, grazie alla complicità di tutti coloro che di volta in volta incontrano Santi mentre si reca al mercato,³⁰ fanno credere al giovane di avere con sé due capponi in luogo dei due capretti che il fratello gli ha concesso di vendere, e in un secondo tempo lo convincono di essere morto:

– Como ti senti, Santi? Che male è il tuo? Tu se’ molto scuro, povero a tte che ti morrai! [...] Per quelle e molte altre parole Santi cominciò a credere d’aver male, e già li pareva morire [...] Girolimo li disse: – Vedi, Santi, voglio che tu vadi sotto terra come e’ scittadini; ti voliam mettere questa vesta, e andrai da tuo padre come le persone da bene. Tu vedi, ti muori, fa’ presto, mette su ché non sarai a tempo³¹.

Come Falananna, anche Santi accetta come fatto normale la propria morte e acconsente a farsi fare il funerale con tanto di corteo funebre:

– Orsù, Santi, sta’ fermo. Vedi, se’ morto, non ti muovere, serra gli ochi, sta’ queto, non parlare, che ti voliamo far portare a dove è sotterrato tuo padre, e mostrarti a la mama che ti piagnerà –. E così asettolo, il matto stava come l’aconciavano. Disseno: – Oh povero Santi! Santi è morto –. E non guari stati, lo poseno in terra come si solgono porre li morti, né altromenti stava lo scemunito come se proprio morto fusse stato³².

E allo stesso modo, dopo essere temporaneamente “resuscitato” per rispondere alle parole offensive di un «veturale», prosegue nel suo ruolo di morto, insistendo perché lo si porti a sotterrare:

– Oh gli è quel matto di Santi del Grande! Come ha fatto il pazo a morirsi

³⁰ «Li due valenti gioveni volendo appieno di questo matto la berta, uno se n’acompagnò con Santi, e seco se n’andava ragionando in qual modo avesse cambiati e’ capretti; e l’altro se ne aviò inanti di buon passo, e tutti quelli che s’incontrava, che punto cognoscensia tenesse, a tutti faceva domandare al villano se vendeva e’ capponi». (ivi, p. 703) Questa dimensione collettiva del motivo in questione, che prevede la partecipazione di una gran numero di personaggi all’opera di convincimento e alla buona riuscita della beffa e quindi la volontà espressa di ingannare la vittima, è presente anche nella novella XLI delle *Porretane* del bolognese Giovanni Sabadino degli Arienti. Si tratta, tuttavia, di una ripresa parziale e diversamente finalizzata, che sfrutta l’espedito della finta morte non come pretesto per preparare la risposta finale del solito personaggio sciocco, ma per imbastire una burla ai danni di un marito violento e farlo guarire dalla gelosia. Dopo essere stato drogato, infatti, Piero Velutaio viene convinto dai vari amici e conoscenti che incontra di volta in volta di essere un fantasma, e in seguito picchiato, rinchiuso in una botte e nuovamente drogato. Risvegliandosi tra due ceri, vestito da morto e con la croce sul petto, accetta di confessarsi, promettendo ai falsi frati complici della moglie di non ricadere più nel terribile peccato di gelosia.

³¹ Ivi, pp. 709-710.

³² Ivi, p. 710.

così presto? – Sentendo Santi dirsi pazo, non poté fare che non rispondesse, e senza punto muoversi, aprendo solo um-poco li ochi, con voce mesta e tremolante disse: – Se io fussi vivo come so’ morto, non mi diresti così, che ti darei a divedere chi è Santi del Grande –. A queste parole e’ fachini impauriti [...] lo lascio cadere [...] Stava il matto in terra disteso, come se morto fusse, a piangersi da se stesso, né punto punto si moveva [...] Egli non diceva altro se non che voleva essere sotterato da’ suoi³³.

Nella parte conclusiva si trovano consonanze ancora più palesi fra i due testi, gli unici fra quelli analizzati a prevedere una prosecuzione della vicenda al di là della battuta ad effetto: in entrambi i casi il protagonista sciocco non prende coscienza dell’assurdità della situazione, ma insiste con ottusa pervicacia nella riaffermazione della propria condizione, fino a provocare una reazione violenta da parte degli astanti e a subirne le conseguenze negative (la morte, nella novella del Lasca, e le percosse, in questo caso):

Il fratello, vedendolo in cotal foggia, lo domandò quello che gli aveva e che volesse dir tal cosa. Rispose Santi dicendo: – Son morto, sotteratemi –. Sentendo il fratello questa sua ultima sciochezza, infatti si pensò li fusse stato dato ad intèndare tal pazia, e preso un bastone, li cominciò a dare molte bastonate³⁴.

Una modalità di riuso del motivo per certi versi simile è riscontrabile, come si è già osservato, nelle commedie cinquecentesche del Bibbiena e del Firenzuola, che oltre all’obbligo di doverlo inserire in modo credibile in una trama più complessa, hanno la necessità di dilatarne la durata rispetto alla brevità epigrammatica delle facezie per poterne sfruttare, in ossequio alle regole del genere, le potenzialità comiche.

Nella *Calandria*, ancora più che nel successivo testo del Firenzuola, ciò comporta la soppressione proprio dell’elemento caratterizzante della battuta finale del morto per lasciare spazio al momento ludico e agli esiti comici che esso può generare in termini di dialoghi e di gestualità dei personaggi, soprattutto di Calandro.³⁵ Rispetto allo schema tradizionale, il Bibbiena privilegia i momenti più funzionali al dispiegarsi del meccanismo comico, vale

³³ Ivi, pp. 711-712.

³⁴ Ivi, pp. 712-713.

³⁵ F. RUFFINI, *Commedia e festa nel Rinascimento. La «Calandria» alla corte di Urbino*, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 147-148. «Sintesi di “castroneria e lordezza”, come viene detto nel testo, Calandro rappresenta la silloge vivente di tutti i vizi, da quelli morali (la lussuria, la malevolenza, ecc.) a quelli intellettuali, soprattutto: la dabbenaggine, l’assenza totale di discernimento, la disumana stupidità».

a dire quello iniziale della persuasione circa la possibilità di morire e quello della morte stessa, che offrono l'opportunità di ridicolizzare Calandro sia con le parole (le argomentazioni ridicole e ambigue del servo Fessenio)³⁶, sia con i gesti (il preciso rituale da seguire per morire e resuscitare).

Calandro, inoltre, come la maggior parte delle vittime delle beffe nelle commedie, non è soltanto sciocco, ma ha anche la presunzione di essere intelligente, e pertanto, rispetto ai personaggi fin qui incontrati, pretende una spiegazione, seppure del tutto inverosimile e insensata, alla possibilità di poter morire e poi rivivere:

Calandro: Intendo. Ma il fatto sta come si fa poi a rivivere.

Fessenio: Questo è bene uno de' piú profondi secreti che abbi tutto il mondo: e quasi nessuno il sa. E sia certo che ad altri nol direi già mai; ma a te son contento dirlo. Ma vedi, per tua fé, Calandro mio, che ad altra persona del mondo tu non lo palesi mai.

Calandro: Io te giuro che io non lo dirò ad alcuno; e anche, se tu vuoi, non lo dirò a me stesso.

Fessenio: Ah! ah! A te stesso sono io ben contento che 'l dica; ma solo ad uno orecchio, a l'altro non già.

Calandro: Or insegnamelo.

Fessenio: Tu sai, Calandro, che altra differenza non è dal vivo al morto se none in quanto che il morto non se move mai, e il vivo sì. E però, quando tu faccia come io ti dirò, sempre risusciterai³⁷.

Solo così, di fronte alla rivelazione e alla condivisione da parte di Fessenio di un sapere occulto e riservato a pochi, ma di cui ora egli è a conoscenza, può disporsi ad accettare passivamente le conseguenze della beffa fino al punto di sputarsi in faccia da solo e di subire le percosse del servo senza aprire bocca:

Calandro: Vuo' tu, per veder se io so ben far, ch'i' provi un poco?

Fessenio: Ah! ah! Non sarà male; ma guarda a farlo bene.

Calandro: Tu 'l vedrai. Or guarda. Eccomi.

Fessenio: Torci la bocca; piú ancora; torci bene; per l'altro verso; piú basso. Oh! oh! Or muori a posta tua. Oh! Bene. Che cosa è a far con savii! Chi arìa mai imparato a morir sì bene come ha fatto questo

³⁶ *La Calandra commedia elegantissima per Messer Bernardo Dovizi da Bibbiena*, a cura di G. PADOAN, cit., p. 28. «La sua [di Fessenio] creatività inventiva indulge a burle in danno della sciocchezza e della credulità altrui, per proprio vantaggio ma soprattutto per riderne con altri [...] Fessenio trae piena significazione dal suo opposto, Calandro: che egli si diverte a straziare».

³⁷ *La Calandra*, cit., p. 111.

valente omo? El quale more di fuora eccellentemente. Se così bene di drento more, non sentirà cosa che io gli faccia; e conoscerello a questo. Zas! Bene. Zas! Benissimo. Zas! Optime. Calandro! oh, Calandro! Calandro!

Calandro: Io son morto, i' son morto.

Fessenio: Diventa vivo, diventa vivo. Su! su! ché, alla fè, tu muori galantemente. Sputa in su.

Calandro: Oh! oh! uh! oh! oh! uh! uh! Certo, gran male hai fatto a rinvivermi.

Fessenio: Perché?

Calandro: Cominciavo a vedere l'altro mondo di là³⁸.

Altrettanto connotato nel suo ruolo di vittima è messer Rovina, protagonista della *Trinuzia* di Agnolo Firenzuola e appartenente alla categoria, ben nota al pubblico delle commedie cinquecentesche, del dottore saccente e presuntuoso che si presenta come depositario di ogni sapere, ma è da tutti in realtà ritenuto sommamente sciocco e ignorante. Destinato ad attirare su di sé i lazzi e le burle degli altri personaggi³⁹, fin dalla sua prima apparizione in scena, nel II atto, messer Rovina chiarisce questo suo ruolo, ricordando con aria tronfia al servo Dormi come ci si rivolge a un par suo:

Dormi: Olà, o voi, o dottore!

Rovina: Or sì che io ti risponderò, che tu hai detto dottore; così si dice a' par miei, e non olà, che par che tu voglia scacciar le cornacchie. Che vuo' tu in tutto in tutto?

Dormi: Deh, ricordatemi il nome vostro, che io son sí balordo, che io me l'ho sdimenticato.

Rovina: Io mi chiamo messer Rovina, al piacer tuo.

Dormi: E siate dottor in legge?

Rovina: In legge, in teologia, in utroque [...]»⁴⁰.

È inevitabile allora che il Firenzuola lo ponga al centro dell'episodio della finta morte che occupa le scene VI e VII del terzo atto, dove Dormi si prende gioco di lui istruendolo sul modo di diventare un'altra persona attraverso la morte e la rinascita per poter partecipare a certe nozze cui

³⁸ Ivi, p. 112.

³⁹ S. ANGELI, *Le commedie di Agnolo Firenzuola*, «Rivista italiana del dramma», IV, 1, 2, 1940, p. 215. «[...] noi ritroviamo nella Trinuzia [...] tutti gli ingredienti che si ritenevano necessari a quel tempo alla composizione di una commedia: giochi di parole, frasi latine, proverbi, riboboli, allusioni, oscenità; e poi scherzi [...]».

⁴⁰ A. FIRENZUOLA, *La Trinuzia*, a cura di D. Maestri, Torino, Einaudi, 1970, p. 39.

non è stato invitato, probabilmente a causa della sua fama di parassita («dicono ch'io mangio troppo»):

Dormi: [...] Orsù adunque; se volete, e' bisogna morir, la prima cosa.

Rovina: Come morir? Oh tu m'ha' concio! [...] non, io non vo' più esser un altro, i' vo' 'nanzi esser io [...]

Dormi: E che fatica credete voi che sia a morire?

Rovina: I' so che chi muore, o gli ha la febbre, o gli è ammazzato, o gli è mozzo 'l capo [...]

Dormi: Messer no, messer no, i' non dico a cotesto modo, io; i' dico farvi morire senza farvi male, e senza darvi un disagio al mondo.

Rovina: Oh, quando la fusse a codesto modo, e' si potrebbe provare⁴¹.

Come Calandro, anche messer Rovina necessita di spiegazioni convincenti, ma a scusante della propria diffidenza adduce motivazioni del tutto ridicole e atte, pertanto, a suscitare le risate del pubblico, come il timore che la moglie venga a sapere della sua morte e ne approfitti per tradirlo o il rischio di ritrovarsi, una volta tornato in vita, nel corpo di una donna e quindi con qualcosa di «mozzo»:

Rovina: Orsù, per l'amor d'Iddio, uscianne; ma vedi, fa che mogliama non lo sappia, che la se ne potrebbe bello e tòrre un altro.

Dormi: E' non lo saprò persona. Fatevi in qua; movete la man così, chiudete gli occhi, gittatevi in terra.

[...]

Dormi: Or udite: se vo' state così un quarto d'ora, senza muovervi e senza parlare, i' vi metterò poi una polvere in bocca, che vo' passerete di questa presente vita, e farovvi diventare donna.

Rovina: No, no, per nulla i' non me ne voglio inanzi impacciare; che donna? non io! [...]

Dormi: Oimè, state cheto, che vo' guastate ogni cosa.

Rovina: Infine io non vo' esser donna [...]

Dormi: Oimè, cheto, cheto, dico; vo' ritornerete po' uomo a vostra posta

Rovina: Eimei: ham'egli a esser mozzo nulla?⁴²

Superati i timori iniziali, Rovina si decide a morire secondo il solito rituale che prevede l'immobilità assoluta e l'obbligo di non proferire parola, presupposti indispensabili per la riuscita comica della beffa, poiché lo

⁴¹ Ivi, p. 59.

⁴² *Ibidem*.

pongono nella condizione di dover subire le offese e i lazzi di Ugucione – che perfidamente va proprio a toccare i punti più sensibili, accusandolo di essere parassita e cornuto – senza poter reagire, pena l'interruzione dell'incantesimo e il fallimento della sperata metamorfosi:

Ugucione: Dormi, che è cotesto morto? E' e' morto di subito?

Dormi: È messer Rovina, che s'è morto per disperato, ch'era fallito, rovinato.

Ugucione: Per disperato, eh? Oh, però, vedi tu, i' mi maravigliavo bene, che potesse durarla tanto: egli era un pappatore, un beconaccio, ch'ogni cosa si cacciava giù per la gola, e non era buono a altro; e chi avesse avuto un fegatello legato a un piè, sel sarebbe tirato drieto sino a Montefiasconi. O che disutile animalaccio! Oh, lascia fare alla donna, che se la faceva quando egli era vivo, pensa adesso.

Rovina: (Infine i' non posso più: costui direbbe tutto oggi, e non mi lascerebbe morire in pace). Sai come l'è, Ugucione? Tu te ne menti molto ben per la gola, a dir quel che tu ha' detto: e se tu non mi ti lievi dinanzi, i' ti farò vedere, chi son così morto morto⁴³.

Rispetto al Bibbiena, Firenzuola mantiene la battuta finale del morto, ma anche in questo caso l'aspetto predominante non è tanto l'effetto spiazzante del cadavere che si alza e parla – come avveniva nelle novelle – quanto la possibilità di costruire un efficace intermezzo comico, una sorta di gioco in cui il servo è il *deus ex machina* che detta le regole e dove il personaggio sciocco gioca il proprio ruolo di vittima senza rendersene conto, neppure una volta terminata la beffa. In entrambi i casi, allora, perché egli non dubiti della veridicità di quanto gli è stato dato a intendere, è necessario che la mancata riuscita dell'incantesimo venga attribuita alla sua incapacità nel mettere in pratica le istruzioni per la propria morte:

Dormi: Oh, rizzatevi, rizzatevi, che vo' avete fatto una bella minestra, vo' avete guasto ogni cosa.

Rovina: Sí, eh? O non avrebbe avuto pazienza! Va qua, tu. O non udivi tu, mal asino? E' diceva de' fatti miei.

Dormi: I' udivo che diceva tutto bene, io, e non ho sentito mal nessuno, e incresevagene in buona fe'.

Rovina: Come tutto bene? Che disse di me, e delle carni mie? O questa sarà bella!

Dormi: Sapete voi, perché vi pareva che dicesse male? Perché vo' cominciavi a morire, e ogni cosa andava bene; or non c'è più riparo⁴⁴.

⁴³ Ivi, p. 60.

⁴⁴ Ivi, p. 61.

Se dunque alle origini del motivo dello sciocco che crede di essere morto vi è la ricerca e l'esibizione della trovata bizzarra e spiazzante, risolta nella misura breve della facezia e del motto di spirito, con il passare del tempo esso si fa più complesso e articolato, adattandosi alle esigenze narrative della novella, e nei rari casi indicati, ai meccanismi comici della commedia, nonostante le numerose varianti di cui si è cercato di dare conto. Varianti e riprese che testimoniano della fortuna e della diffusione di un tema ben radicato nella tradizione orale e in ambito novellistico, ma che paradossalmente non ha trovato terreno fertile nella commedia, soprattutto se si tiene conto della contiguità tematica tra i due generi e, ancor più, del valore paradigmatico che poteva avere l'esempio della *Calandria* (per tanti aspetti testo archetipico per le commedie successive). In tale prospettiva, allora, bisognerebbe forse ribaltare il punto di vista e chiedersi non tanto perché il Bibbiena abbia inserito un motivo così particolare nella propria commedia, quanto, piuttosto, perché nessun altro commediografo, tranne il Firenzuola, abbia seguito il suo esempio.

Parole chiave:

Morte - Bibbiena - Calandria - Firenzuola - Lasca

ABSTRACT

Particolarmente diffuso nella tradizione orale toscana, il motivo dello sciocco che si convince di essere morto in virtù delle parole di un altro personaggio ha goduto di una discreta fortuna anche in ambito letterario, a partire dalle attestazioni tre-quattrocentesche di Giovanni Sercambi e Poggio Bracciolini, fino alle novelle cinquecentesche del Morlini, del Fortini e del Lasca. Partendo dal suo probabile archetipo letterario (un *fabliau* di Jean de Boves intitolato *Du vilain de Bailluel*), il saggio si propone da un lato di rilevarne la diffusione – non solo in ambito novellistico, ma anche nelle commedie cinquecentesche del Bibbiena e del Firenzuola – e dall'altro lato di indagarne le principali caratteristiche, evidenziando gli elementi comuni e le varianti presenti nei diversi testi presi in esame in rapporto allo schema standard.

Particularly popular in the Tuscan oral tradition, the theme of the fool who becomes convinced he is dead because of the words uttered by another character has enjoyed reasonable success in literature too, where we find him as far back as the fourteenth and fifteenth centuries in works by Giovanni Sercambi and Poggio Bracciolini and all the way to the sixteenth-century novellas by Morlini, Fortini and Lasca. Starting from its likely literary archetype (one of Jean de Boves's *fabliaux*, *Du vilain de Bailluel*), the essay sets out to appraise the character's dissemination – not only in novellas, but also in sixteenth-century comedies by Bibbiena and Firenzuola. Furthermore, it looks to analyse and highlight the main characteristics, peculiarities and variations of the several works examined in relation to the standard outline.

TOPICA E CANONE DELLE ARTI
NEL *PARNASO* DI GIULIO CESARE CORTESE

Il *Viaggio di Parnaso* di Giulio Cesare Cortese (1621) è diviso in sette *Canti* di ottave, scritto in dialetto napoletano, e all'insegna dell'inversione, dell'*aprosdoketon*, della metamorfosi, dell'anagramma utopico del volto del mondo, sempre uguale a se stesso. Il mutamento è già nell'apostrofe iniziale «*Lo poeta a li leieture*»¹. La *facies* del poemetto esibisce da subito infrazioni ai *tópoi* di un genere poetico già inaugurato dal *Viaggio di Parnaso* di Cesare Caporali (circa 1580). Nel *Viaggio* di Cortese Napoli domina la scena. Le Muse sono scese nel quartiere di *Puerto* (Porto), uno dei più popolari della città; nuova Ippocrene è invece la fontana della *Coccovaia*, in Piazza dell'Olmo: opera di Giovanni di Nola, deve il nome ad una figura di civetta posta sulla sua sommità². La *Coccovaia* appare defraudata dell'aulico valore simbolico originario, soppiantato dalla traduzione in un lessico popolare e dialettale, con effetto cacofonico e comico. Di fronte all'inusitata realtà non possono mancare reazioni di protesta: qualche 'trave rotto' uscirà dal coro e dirà finalmente la sua, difendendo i diritti del fare poetico. Nella risposta, già apollinea, si mostra il procedimento caratteristico di tale opera cortesiana, in cui il codice burlesco cela una profonda adesione al reale; il rimedio a tale violazione dalla norma è infatti satirico e serio insieme. A mo' di antipasto, si potrà offrire, ai detrattori del *Viaggio* di Cortese, trippa avariata di sette settimane, nonché l'invito a rispondere alla seguente questione: dove sono nate le Muse? Imprescindibile, per l'*Auctor partenopeo*, il riferirsi al canone della tradizione letteraria, esibendo una

¹ Cfr. G. C. CORTESE, *Viaggio di Parnaso*, in ID., *Opere poetiche*, a cura di E. Malato, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967. La citazione riguarda l'apostrofe *Lo poeta a li leieture*, 1-4.

² L'immagine della civetta richiama, tra l'altro, l'omonima fontana di Villa d'Este a Tivoli, in cui l'animale meccanico suscitava, con il suo verso, diletto e meraviglia allo scoccare delle ore.

fedeltà non soltanto ad esso, ma anche ai modi parnassici e del comico. Compagno dunque i più significativi paesi e i loro più rappresentativi autori: da Omero, «chillo cecato che cantaie de Chilleto e d'Alessa»³; a Virgilio, «che spremette quanto aveva 'n cuorpo 'ncoppa lo fonnamento de Romma»⁴. La perifrasi che unisce l'Aedo Omero alla sua cecità, come ai suoi eroi, è attestazione di sacralità della *poësis*; l'*Eneide* e il suo Cantore, posti in un orizzonte basso ed escrementizio, suggeriscono l'intento di indicare un'arte d'eccellenza, selezione delle viscere, contro la trippa nauseabonda di cui sopra. Cortese scopre immediatamente le carte all'avveduto lettore, componendo un *collier* di perle europee: il Parnaso di Napoli non ignora il panorama poetico, né vi prescinde. Il Medioevo compare con i trovatori provenzali Bernart de Ventadorn e Arnaut Daniel; i fiorentini Dante e Petrarca. L'età moderna ha volto soprattutto ispanico e lascia intravedere, in filigrana, quello dell'Italia. Il canone annovera dunque Diego de Silva y Mendoza conte de Salinas, un poeta lirico degli inizi del Seicento; il madrileno Alonzo de Ercilla y Zúñiga, che unisce, nei suoi versi epici, il magistero di Ariosto e Tasso al patrimonio classico di Virgilio, per disegnare in toni eroici la conquista spagnola del Cile⁵; Garcilaso de la Vega, fine petrarchista e umanista dell'età rinascimentale, legato a Napoli, da non confondere con El Inca Garcilaso de la Vega, poeta peruviano e guerriero⁶; infine il poeta Juan

³ G. C. CORTESE, *Lo poeta a li leiture*, cit., 3.

⁴ *Ibidem*.

⁵ La figura storica e letteraria di Alonzo Ercilla Y Zúñiga (1533-1594) si innesta nella vita della Corte di Carlo V e poi di Filippo II. Numerosi i viaggi al loro seguito. Dal 1548 al 1554 conobbe l'Europa: le Fiandre, la Boemia, l'Italia e l'Inghilterra. Spirito avventuroso, prese parte attiva con fervore alla guerra del Cile (1555), e che dipinse nel poema *La Araucana*, nato da appunti e note poi rielaborati una volta di ritorno in Spagna (1563). Il poema, diviso in tre parti (Madrid, 1569-1578-1589), celebra l'ardua conquista cilena, a prezzo di molti sacrifici e vero scenario di atti eroici, da parte dei condottieri Pedro Valdivia, Francisco de Villagra, Reinoso, García Hurtado de Mendoza: li ritrae in lotta con la barbarie, le avversità della natura e dei luoghi, e contro gli altri eroi araucani, quali Caupolicán, Lantaro, Colocolo, Tucapel, nel fortissimo legame con la loro terra e tradizione. Quasi un'opera etnografica, che descrive i *mores*, le credenze religiose, le passioni, la società di un mondo ai confini della civiltà. L'opera di Ercilla Y Zúñiga unisce la tradizione epica di Ariosto e Tasso con quella dell'*epos* classico di Virgilio e Lucano, ma trasposte nella realtà coeva: la vita storica - non esente da certo cronachismo - eroica e selvaggia degli *Araucos*, dalla fiera e guerriera natura. Indubbio il valore dell'osmosi tra la poesia epica del Cinquecento italiano e l'identità americana e cilena. Se il *Poema de mio Cid* aveva rappresentato il periodo eroico e feudale, così *La Araucana* esaltava le gesta dell'Impero spagnolo.

[Cfr. voce Alonzo de Ercilla y Zúñiga a cura di S. Battaglia in *Enciclopedia Treccani on line*].

⁶ Garcilaso de la Vega fu uno scrittore peruviano (Cuzco, 1539-Cordova, 1616), nato

Boscán Almogáver, a cui soprattutto si deve la diffusione dell'italianismo in Spagna, e la cui arte si lega a quella di Bernardo Tasso e Tansillo, nonché al magistero di Bembo⁷. Quanto al popolo Francese, «Non monnarria nespola»⁸, non perderebbe tempo a sbucciare nespole, poiché i Francesi, detti originariamente Galli, covano le uova, cioè i concetti poetici, «'ncoppa li munte Pereneie»⁹: ancora l'universo rinascimentale domina, con Pierre

da un ufficiale spagnolo discendente del poeta omonimo e di una principessa incaica (noto infatti anche come *el Inca Garcilaso de la Vega*). Visse dal 1560 in Spagna in qualità di ufficiale dell'esercito spagnolo. Primo scrittore indigeno di lingua spagnola, compose la *Historia de la Florida y jornada que a ella hizo el gobernador Hernando de Soto* (1605) e i *Comentarios reales que tratan del origen de los Incas* (Prima Parte nel 1609; Seconda Parte, *l'Historia general del Perú*, nel 1616). Tradusse i *Dialoghi d'amore* di Leone Ebreo, opera ben nota in ambito neoplatonico e medico.

⁷ Nel 1526 Carlo V era a Granada. Andrea Navagero, giunto nella città in qualità di ambasciatore della Repubblica di Venezia, poté intrattenersi col poeta barcellonese Juan Boscán Almogáver su temi letterari: gli suggerì l'idea di trapiantare in castigliano sonetti e altre forme poetiche italiane. Boscán aderì all'invito. Tradusse, su consiglio di Garcilaso de la Vega, il *Cortegiano* di Castiglione. L'opera fu così nota in Spagna: alla prima edizione di Barcellona (1539) seguirono nove edizioni nell'arco di un secolo. Menéndez y Pelayo sostiene che tale traduzione è la più bella che sia stata fatta finora in Spagna dalla prosa italiana. Garcilaso fu l'amico prediletto di Juan Boscán Almogáver; Tansillo gli dedicò sei sonetti, due durante la vita di lui e quattro dopo la morte: lo aveva eletto dagli anni della prima giovinezza; si augurava di incontrarlo personalmente recandosi in Spagna; ne fu impedito dalla notizia della sua morte. Alla conclusione della vita il Boscán raccolse, in vista della stampa, le proprie opere e quelle di Garcilaso, donategli dalla moglie vedova dell'amico poeta, Elena de Zuñiga o da alcuni compagni di milizia. La raccolta vide la luce un anno dopo della sua morte, nel 1543, grazie alla vedova (*Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, Barcellona, 1543). È divisa parti: la prima: *coplas y canciones españolas*; la seconda e la terza, con i versi *al itálico modo*, preceduti dalla *Epístola a la duquesa de Soma*, manifesto della nuova scuola. Nella terza parte, il poemetto *Historia de Leandro y Hero*, in versi sciolti, derivato in gran parte dalla *Favola di Ero e Leandro* di Bernardo Tasso; e l'*Octava rima*, che mutua concetti, frasi, il *textum* stesso e l'ideazione dalle *Stanze* di Bembo. Il rilievo assunto dalla cultura e letteratura italiana in Spagna gli deve molto, anche in virtù di una congiuntura storico-politica particolare, tale che i vincoli materiali e intellettuali fra Italia e Spagna erano ormai davvero saldi. Introdusse nella lirica spagnola il sonetto, la canzone, la terzina, l'ottava rima e il verso sciolto; il suo endecasillabo si mostrava poco armonioso, non esente da difetti, come la sua poesia. A differenza di Garcilaso, pur conoscendo la cultura classica, non possedeva l'arte; Garcilaso fu invece esempio felice della scuola poetica italiana nel Cinquecento, e rese visibile il trionfo della riforma del Boscán. [Cfr. voce *Juan Boscán Almogáver* a cura di E. Mele in *Enciclopedia Treccani on line*].

⁸ G. C. CORTESE, *Lo poeta a li leieture*, cit., 8.

⁹ *Ibidem*.

de Ronsard, che richiama la *Pléiade*, e, forse, il poeta Guillaume de Salluste du Bartas. Se il prodotto poetico è insomma, nella migliore delle ipotesi, naturale come un uovo, le Muse sono giumente in affitto al più tempestivo offerente, e Febo è degradato ad oste padrone di esse e gestore di una locanda. Tale non-luogo, l'osteria di Febo, è l'unica vera patria della poesia, ma di passaggio, perché ogni poeta conduce le Muse dove vuole. La tesi è chiara ormai: la poesia non ha bisogno di vantare alcuna patria d'origine; Napoli non manca dunque di alcun requisito, perché in ogni paese «non c'è cecato che non canta vierze»¹⁰: insomma, ogni nazione ha il proprio Omero. La perifrasi con antonomasia («*cecato*» = Omero = ogni poeta) apre concettualmente la via ad una chiusa doppiamente oscena e triviale: chi ha tentato di criticare l'autore («sto mala lingua»¹¹) «se ne pò tornare co na mano 'nnante e n'otra dereto»¹²; si coprirà da sé, perché sarà denudato e svergognato. Analogamente, alla sfera oscena e, in tal caso, anche escrementizia, appartiene la raccomandazione e l'invio topico dell'opera ai lettori: «Leíte addonca sto chilleto che m'è scappato da le brache, addoratelolo e gostatelolo»¹³. «*Chilleto*», *idest* 'quel coso, quella cosa', è lo stesso *Viaggio di Parnaso*, privo di menzione da parte del Cortese, suo autore, con evidente falsa modestia. Il *Viator* dichiara in corso un viaggio della propria Musa nella patria di Omero e in quella di Virgilio. L'animale porterà via frutta acerba, da mettere in una «*composta*», conserva preparata con «acito de grieco de Napole»¹⁴, assimilabile, sia pur nella com-posizione di ingredienti anche molto diversi, al «*pasticcio*» di Caporali¹⁵. Nel *Viaggio* cortesiano il sapore dei frutti acerbi della poesia classica diverrà nuovo, forte e moderno aroma, generato dall'*italum acetum* del vino greco di Napoli.

Il *Canto Primmo* aderisce in modo puntuale alla topica parnassiana, attraverso la sequenza degli eventi-cardine della faticosa ascesa e iniziazione: «*Io canto la montagna de Parnaso / E li fuonte e ciardine c'have a lato, / E a che*

¹⁰ Ivi, 12.

¹¹ Ivi, 13.

¹² *Ibidem*.

¹³ Ivi, 14.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ C. CAPORALI, *Viaggio di Parnaso*, a cura di N. Cacciaglia, Perugia, Guerra Edizioni, 1993, 501-506. «*In questa politissima taverna, / residenza di guattari e di cuochi, / era di tutti gran maestro il Berna: / ei dispensava le facende e i luochi, / là si cocean pasticci in picciol forno / e qua le torte a i temperati fuochi*». Il pasticcio, vivanda comune nel Rinascimento, è la *poikilla* manieristica e barocca, sovente mistione artificiosa e capricciosa di testi, generi, stili.

*mandrullo chi nce saglie a caso / Pe decreto de Febo è 'ncaforchiato»*¹⁶. Alla canonica protasi, scandita dall'individualità poetica, ad aprire, e dall'*argumentum*, a chiudere il verso incipitario, segue il classico *locus amoenus*, in tal caso paesaggio d'elezione delle Muse, con i consueti elementi: la montagna, le fonti, i giardini. Ci attende subito il rovesciamento: l'identificazione successiva tra il Parnaso e il *mandrullo*¹⁷, vale a dire l'ovile, conferma il tono complessivo del *Viaggio* di Cortese. Carattere precipuo del poemetto è l'esatta corrispondenza tra abbassamento ed elitarità, sia pur comica: chi sale a questo Parnaso in modo del tutto sconsiderato non potrà non essere, «*pe decreto de Febo [...] 'ncaforchiato*»¹⁸; l'onomatopea, a ribadire la condanna di chi osi inavvedutamente l'impresa. Capovolgendo il motivo della falsa modestia e la dantesca *recusatio* («*Io non Enea, io non Paulo sono*»¹⁹), il Poeta rivendica un posto per sé e per la propria arte. L'ottava si chiude con l'invocazione alla Musa, nella volontà di attingere alla Sacra Fonte della Poesia, posta sul Monte Elicona. Cortese dichiara di avervi già posto il 'naso' quattro volte (reiterazione corrispondente alle opere precedenti), di essere però, ancora una volta, assetato. L'assenso-plauso-fischio della Musa dovrà accompagnare tale rito di ispirazione poetica²⁰. Amaro, il controcanto: la poesia nasce dall'acqua, che riflette come uno specchio, che promette, ma in dilazione continua, di placare l'arsura della sete²¹. Il novello «irritato Tantalo» vivrà «la beffa» di una grazia richiesta senza garanzie: compatibile al parallelo tra Parnaso e porcile è l'immagine del letterato, socialmente servo, in cerca di un signore liberale. La lettura in chiave storico-sociale e biografica di questi versi può confermare, prefigurandolo, il senso dell'oltremondo, interpretabile anche alla luce dell'esperienza cortigiana del Cortese. Non casuale appare, quindi, nella seconda ottava, la dedica a Don Diego (forse De Mendoza), personaggio cui è connessa la possibilità di percorrere con la libertà più assoluta le vie del Sacro Monte. Apollo, definito con perifrasi aulica «*lo gran Re d'ogne Poeta*»²², tiene Don Diego sotto la sua protezione, poiché il signore è il «*cuccopinto*»²³, l'innamorato, e la *gioia* delle Muse

¹⁶ G. C. CORTESE, *Viaggio di Parnaso*, cit., I, 1, 1-4.

¹⁷ Ivi, I, 1, 3.

¹⁸ Il verbo «ncaforchiare» indica il costringere qualcuno in un'apertura angusta, come un buco [Cfr. *Glossario*, in Ivi, pp. 217-218].

¹⁹ *Ij*, II, 32.

²⁰ G. C. CORTESE, *Viaggio di Parnaso*, cit., I, 1, 5-8.

²¹ Di qui: M. RAK, *Napoli gentile. La letteratura in «lingua napoletana», nella cultura barocca (1596-1632)*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 183-184.

²² G. C. CORTESE, *Viaggio di Parnaso*, cit., I, 2, 4.

²³ Ivi, I, 2, 5.

stesse. La promessa finale assimila l'opera poetica al lavoro dell'artigiano Cortese che, vasaio accurato, cesella un poema indegno del dedicatario, per il quale anticipa e auspica la creazione di un futuro e maggiormente pregevole scritto. Ma l'*ethos* del *Viaggio* emerge anche a livello esistenziale, riproponendo subito dopo, mutato di segno, il sigillo di dantesca memoria dell'*incipit* della *Prima Cantica*: «Avea già co lo tempo e co la sciorte / Iocato li meglio anne de la vita, / E perzo fi' a li fielece e le sporte / Senza vincere maie nulla partita, / Tristo dinto e peo fore de la corte, / Ca pe tutto è bertù vrenna o redita; / A l'útemo no cricco desperato / Me disse: muta luoco e muta stato»²⁴. Il «*cricco*» è un puntiglio, un capriccio, che lo pungola; del resto, pur con senso più topico, il *Capriccio* è la prima figura-guida del *Viaggio* di Caporali. Degradato appare il «*mezzo del cammin*» dantesco²⁵: la gioventù non è un percorso orientato dalla grazia divina, ma un periodo felice speso male, nel quale il rapporto *tempo-sciorte* è in sicuro *deficit* utilitaristico. La metafora contadinesca delle felci e delle sporte, usata anche dal Basile²⁶, indica la perdita di tutto, perfino di quei contenitori foderati di foglie e adibiti al trasporto di formaggi in città. Il poeta insomma, oltre alla «*speranza de l'altezza*», ha perso la propria motivazione al canto, ciò che lo sostiene, in ogni senso. Se nell'*Inferno* dantesco è la lupa-cupidigia a generare l'estrema resa del Pellegrino, Cortese imputa alla Corte il trattare la virtù come materiale di scarto («*vrenna*» o «*redita*», cioè 'crusca' o 'cruschello').

²⁴ Ivi, I, 3, 1-8.

²⁵ Spesso i poeti satirici e burleschi vedono nella *Commedia* di Dante l'icona di un cammino spirituale e psicologico. Si tratta di poeti la cui opera presenta una componente fortemente autobiografica, elemento del resto caratteristico proprio della poesia di impronta comica e anticlassica. Ne è un esempio il senese Giovanni Gelsi, grande ammiratore dell'Alighieri e del Petrarca ed autore, nel XVII secolo, di *Capitoli* con verso finale di terzina costruito sul modello di quelli dei due Poeti tanto amati. Frequente, nella produzione poetica ed epistolare, il riferimento ad espressioni o passi danteschi. Un secolo prima, il poeta Luigi Alamanni, assumendo la politica quale tema privilegiato, considera d'obbligo il riferimento alla *Commedia* e ne ricalca molti stilemi. Autobiografia, etica e politica eleggono dunque Dante loro paladino, nell'importante convergenza tra l'io storico e il *viator* testimone di una Verità incarnata in ogni aspetto del vivere.

²⁶ GIAN ALESIO ABBATTUTIS (G. B. BASILE), *Le Muse Napolitane*, testo introduzione e note a cura di M. Petrini, Firenze, Leo S. Olschki-Editore, 1963, *Ecroga III. Talia, ovvero Lo Cerriglio*, 326. Si tengano presente anche G. B. BASILE, *Le Muse napolitane*, in ID., *Lo cunto de li cunti ovvero Lo trattenimento de peccerille. Le Muse napolitane e le lettere*, testo, introduzione e note a cura di M. Petrini, Firenze, Roma-Bari, Laterza, 1976, ancora con apparato e glossario, ma senza commento al testo e l'edizione più recente: G. B. BASILE, *Le Muse napolitane*, in ID., *Le opere napoletane*. Egogle, t. I, a cura di O. S. Casale, Roma, G. M. Benincasa, 1989, con apparato, note e parafrasi completa.

Nella quarta ottava l'esule partenopeo cita da Petrarca: «*Povera e nuda vaie, Filosofia!*»²⁷. Il verso è tuttavia *in reductio* nell'accostamento simbolico tra l'aglio e il minimo dei riconoscimenti pur negato al poeta, privo di fortuna e di qualunque apprezzamento da parte dei potenti. Dalla quinta ottava si dipana il racconto dell'ascesa verso il Parnaso, dove la signoria di Febo ripristinerà il giusto *ordo virtutis*. Da Napoli il poeta «*alliccia*»²⁸ per volontà di Febo stesso²⁹. La sesta ottava descrive una montagna isolata, priva di qualunque riferimento geografico, esclusivo approdo («*Dove non pò saglire ogne persona*»³⁰); con il *tópos* dell'eterna primavera (non fa troppo caldo, né freddo, non piove, non tuona, è sempre maggio). La precisa indicazione cronologica, con consueto effetto straniante, è relativa agli asini: maggio è il loro mese; per tale motivo, in questa contrada ci sono soltanto «*ar-raglie*» asinini di contentezza³¹. Il medesimo tono investe il Sacro Monte della letteratura, ubicato al centro del mondo («*n' mezzo a lo munno*») o in qualsiasi altro posto («*dica chi le piace*»); forse in *Beozia* – il paese della scempiaggine – e forse a *Gagnano* – il paese del vino, dell'ebbrezza, delle sue fantasie e scompostezze³². Il Parnaso, mondo alla rovescia, luogo-non luogo, regno di utopia, è un *Cerriglio* dove tutto è possibile, eden in cui la geografia nota serve solo quale metaforico *exemplum*. Il palazzo, definito come mirabile perfezione, ospita il divertimento ameno delle Muse e di Apollo, che ridono e cantano; capolavoro architettonico non comune e superiore ai più grandi edifici romani o francesi. Il palazzo letterario del *Viaggio di Caporali*, costruito con 'materia' poetica e all'insegna della *concinnitas* retorica, è rivisitato, dal Cortese, nella concretezza pure culinaria di un edificio costituito principalmente di pomice e mattoni, amalgamati come una salsa di zimino: allegoria che sottolinea la sua struttura simmetrica, come un castello con quattro torrioni, richiamo, nella descrizione della pianta, forse, a Castelnuovo angioino³³.

Il primo ambiente descritto è proprio la cucina. Il luogo rende omaggio al Poeta: Febo ha infatti disposto che il nuovo arrivato «*si enchia le bodelle*»

²⁷ G. C. CORTESE, *Viaggio di Parnaso*, cit., I, 4, 3. La famosa espressione è petrarchesca: *Canz.*, VII, 10. Il sonetto di Petrarca ha proprio per tema l'Elicono dell'eccellenza poetica, ormai sbandita in un mondo privo di virtù e interesse soltanto al guadagno.

²⁸ G. C. CORTESE, *Viaggio di Parnaso*, cit., I, 5, 5. Il verbo significa 'fuggire', 'scappare'.

²⁹ Ivi, I, 5, 1-8.

³⁰ Ivi, I, 6, 4.

³¹ Ivi, I, 6, 7-8.

³² M. RAK, *Napoli gentile*, cit., p. 171.

³³ *Ibidem*.

prima di rivolgergli la parola, «*ca non s'accorda Museca e Dieta*»³⁴. Tale costume è del resto sua prerogativa: in ogni altra magione (leggasi 'corte') la fame del poeta è soddisfatta soltanto previo pagamento. La cucina, il tinello, simbolo della vita quotidiana e della sua precarietà, è luogo tipico della satira regolare e burlesca tra Cinque e Seicento. Il cibo rappresenta anche il prodotto di un'attività come quella del cuoco-poeta, che, sfruttando ed elaborando degli ingredienti-base, è in grado di creare, con la sua genialità, succulente pietanze³⁵. Il riferimento cortesiano alla cucina come fucina dell'arte poetica, e del cibo come poesia si giova, inoltre, di un importante precedente proprio nel *Viaggio di Parnaso* del Caporali, accolto, nel vivace ambiente, da Berni e dai berneschi, intenti alle loro diverse attività. L'accesso all'interno della Dimora di Apollo comincia, nel poemetto caporaliano, proprio da questo luogo, tra l'altro immagine speculare, in senso comico, del Parnaso della poesia aulica. Il Cortese, rispetto all'analogo episodio del *Viaggio* caporaliano, alla cucina dedica pochi versi, tutti inerenti al buon costume di Apollo di sfamare i poeti, anticipando il loro desiderio. Le pietanze poetiche saranno protagoniste, invece, come si vedrà, nel *Canto Quinto* del *Viaggio* cortesiano: rappresenteranno allora il canone intero, non solo quello burlesco - proprio, invece, della caporaliana cucina di Parnaso - cui seguiranno, infatti, luoghi più consoni alla poesia elevata. La scelta di Cortese semplifica i riferimenti relativi al panorama poetico; insiste piuttosto sul tema anticortigiano e sul modello positivo del Regno apollineo rispetto a quelli terrestri. La specola sociologica, con Cortese, funziona ancora una volta nell'associazione tra «fame letteraria» e «fame totale e distruttiva della cuccagna e degli zanni a teatro», in un quadro economico ben preciso, di «ricorrenti conflitti per il controllo dei prezzi delle derrate alimentari e l'approvvigionamento della città»³⁶. La cucina si fa specchio del «precario status del letterato», divorato dalla fame, costretto a percorrere fatiscenti spazi: «da una sala a una stalla, da una dispensa (*despenza*) attraverso un passaggio stretto e buio (*no recuoncolo*) fino a una soffitta (*no soppigno*), i luoghi di una casa estranea destinati a estranei non importanti». Si apre poi un percorso iniziatico (tana-soffitta-galleria). La galleria di Febo richiama, in particolare, quella degli Uffizi, notissima al tempo di Cosimo I. La bellezza del Palazzo di Apollo - mirabile per le innumerevoli opere scultoree, pittoriche, letterarie, a stampa o manoscritte,

³⁴ G. C. CORTESE, *Viaggio di Parnaso*, cit., I, 9, 3-4.

³⁵ S. LONGHI, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova, Antenore, 1983, pp. 57-94.

³⁶ Di qui: M. RAK, *Napoli gentile*, cit., p. 172.

per le perle e i gioielli ⁻³⁷ supera perfino la medicea illustre Galleria³⁸. Torna, nei versi di Cortese, il topico parallelo tra uno splendido luogo del mondo e il Celeste Regno. Già Caporali, nel suo *Viaggio di Parnaso*, aveva avvicinato il giardino di Apollo alla villa medicea di Pratolino: autentica sovrapposizione, identità nell'eccellenza. La cortesiana galleria di Febo, invece, vince sugli Uffizi, non senza che il Poeta se ne scusi. Firenze è città simbolo, in entrambi i Parnasi, di un *milieu* idealizzato. La medicea Galleria deve il suo splendore a Francesco I de' Medici, mecenate che ideò anche la Villa di Pratolino: entrambe segno del legame tra arte e potere politico. Cortese offre dunque il proprio tributo encomiastico anche alla Signoria medicea, nell'ottica di un omaggio canonico. Ma ecco, di nuovo, il rovesciamento comico nella chiusa finale. Minerva, forse scelta per la rima con «*erva*», richiama l'olio di un'improbabile unzione e il nutrimento purificante della supposta d'erbe, entrambi concessi soltanto a pochi fortunati beneficiari³⁹. L'animo che ispira al Cortese questi versi è senza dubbio mutato rispetto a quello che detta al Caporali espressioni analoghe. Il Parnaso del Cortese è infatti dipinto come l'aspirazione ad una radicale alterità in rapporto alla Corte. Su questa ideale antinomia può misurarsi, inaspettatamente ma efficacemente, il segno di un'ambiguità, almeno, che minaccia l'eden di Febo. Stante l'ironia anticortigiana, rilevata da Rak, tale che l'ipertrofica esaltazione iniziale di «simili gabinetti di meraviglie» (convenzionali) si risolva, necessariamente, nel valore nullo ad essi assegnato, in realtà, dai letterati⁴⁰, altrettanto riconoscibile ci pare, in questi versi, la presenza convenzionale, ancora una volta, dell'opera letteraria come prezioso frutto delle viscere, immagine aretiniana del *Prologo* alla *Cortigiana*⁴¹. Anche nel Parnaso del Caporali il Poeta si prepara a ricevere l'argomento dalla Licenza Poetica⁴² e, in seguito, al Bembo si associa un clistere, utile,

³⁷ G. C. CORTESE, *Viaggio di Parnaso*, cit., I, 11, 1-8.

³⁸ Ivi, I, 10, 5-8. «Ecco, a na gallaria vaie pe na scala, / (Perdòneme lo Duca de Scioerenza!) / Ca chesta a pede chiuppo passa chella, / C'ha tanto nome che sia ricca e bella».

³⁹ Ivi, I, 11, 7-8. «Lo sanno chille a chi fece Minerva / Lo vagno d'uoglio e la sepposta d'erva».

⁴⁰ M. RAK, *Napoli gentile*, cit., p. 172.

⁴¹ P. ARETINO, *Cortigiana*, in ID., *Cortigiana, Opera nova, Pronostico, Il testamento dell'elefante, Farza*, a cura di A. Romano, introduzione di G. Aquilecchia, Milano, Rizzoli, 1989, p. 59. In un dialogo tra due Istrioni il secondo replica alla *brevitas* reticente del primo, che già aveva pronunciato la frase canonica, «*Plaudite et valete*», a chiusura del *Prologo*: «Come *plaudite et valete*? Donque io ho durato tanta fatica a correre questo argomento, servitiale, cristiero, o quel che diavol si chiami, e ora vuoi che lo getti via? Per mia fè, che tu hai maggior torto che 'l campanile de Pisa e che la superchiarìa».

⁴² C. CAPORALI, *Viaggio di Parnaso*, cit., 353-364. «*Costei con un gonfietto da pallone / e*

probabilmente, per depurarsi e dare il meglio di sé. Nel *Cane di Diogene* di Frugoni il tema dei letterati che si purgano è addirittura dilatato in racconto. L'immagine del clistere rappresenta l'iniziale ispirazione poetica, preludio alla grande creazione, opera di cesello o, viceversa, la necessità di purificarsi, per offrire un prodotto di prim'ordine. Se la «*supposta d'erba*» cortesiana è prossima all'immagine del clistere, quasi variante, la chiusa del Cortese è forse una *degradatio* priva di valore denigratorio, perché tipica del codice burlesco: chi si è 'liberato' può, anzi 'sa' contemplare le bellezze (elitarie) di una tradizione, soprattutto napoletana, dal carattere popolare, nell'allusione a misture di origine naturale. Poesia da defecare, i cui fogli erano anche utili per pulirsi dopo tale rituale; poesia da mangiare⁴³: poesia-nutrimiento e poesia-prodotto da offrire. *Unicum* però ambivalente: si possono ingerire opere splendide o indegne, e, poi, evacuare meravigliosi o mediocri frutti. Il novello Alighieri è dinanzi ad una porta, stavolta d'oro e d'argento, con due colonne recanti al loro centro un motto: «*Chi trase aseno miezo, n'esce tutto*»⁴⁴. L'asinità è metafora di metamorfosi iniziatica, a partire da Luciano e Apuleio in poi; nei versi cortesiani, però, sembra un inappellabile bando riservato, questo sì, agli incapaci poetastri. Ma è tutta colpa loro? Osserva Rak che l'accusa sembra riguardare perfino la «suprema corte letteraria», in cui «non si impara mai nulla»; in tale contesto va collocata «l'icona dell'asino»: «accesso al mondo della letteratura, era il negativo del cigno, emblema ricorrente dell'uomo di lettere»⁴⁵. Il sacro Regno della Poesia è riflesso delle corti umane. La negatività potrebbe tuttavia leggersi proprio nell'utopia di questo mondo ideale, nella sua intraducibilità terrena, dove gli «*asini*» non sono, invece, scoperti mai. Il Poeta, in silenzio, intimidito da Febo, gli rende omaggio: ne riceve un caloroso abbraccio e il benvenuto, nonché la promessa di concreto aiuto in ogni necessità e la nomina a paggio⁴⁶, aulica *variatio* dello «*scopatore*», sorta di 'sguattero', ruolo auspicato per sé da Caporali, pur di entrare nel Regno di Apollo.

con una carota assai ben unta / con certo verisimile sapone / m'era quasi sugli occhi sopra giunta / quando a slacciar m'incominciai le calze / che per un servitral non faceva punta. / Sorrise ella a quel atto e "indarno t'alze / i panni per ricever l'argomento" – / soggiunse malcreato – "in queste balze, / perché questo che vedi è un istrumento / con che tal hor le zucche senza sale / pel buco delle orecchie empio di vento"».

⁴³ M. RAK, *Napoli gentile*, cit., p. 178.

⁴⁴ G. C. CORTESE, *Viaggio di Parnaso*, cit., I, 12, 8.

⁴⁵ M. RAK, *Napoli gentile*, cit., p. 173.

⁴⁶ G. C. CORTESE, *Viaggio di Parnaso*, cit., I, 15, 4.

Torniamo a Cortese: il viaggiatore aspetta con trepidazione la sera, «*tavernaro*» (*idest* ‘taverniere’) che attende il *percaccio* (‘corriere’), col timore che non arrivi mai. E mentre la similitudine, ancora relativa al medesimo campo semantico della locanda-osteria, si fa strada nella sua mente, lo spettacolo naturalistico del Sole che tramonta è anch’esso piegato alla logica economica («*Foienzo pe li debete che tene*»⁴⁷). Se non che l’Alba garantisce per lui, consentendo al Sole di mostrarsi nuovamente⁴⁸. Il Poeta ha atteso insomma fino al giorno seguente, quando Febo-Sole lo invita nel proprio bel giardino. L’ottava che segue è un quadro di metafore anfibologiche e immagini tratte dal mondo vegetale: la «*rosa moscarella*», cioè una varietà di rose, è occupata nel suo mezzo dal «*cetrulo*»; la specie denominata «*fico troianella*», particolare già nel nome, è insidiata da un *fasulo* «*a corneciello*» nel medesimo punto; e ancora, ultima delle perle, da una «*lattuca mortarella*» il Poeta vede uscire la «*falanghina*», un tipo di uva da tavola di Pozzuoli; e, così, da un «*milo sciuccolo*»⁴⁹ o «*amarena*», pezzi di formaggio più numerosi dei granelli di sabbia. Il naturalismo barocco esibisce i caratteri dell’unione anche oscena e della metamorfosi degli elementi che vivono e si generano l’uno nell’altro. La vegetazione e i prodotti dell’orto si fanno poi pittura nell’ottava successiva: «*Spallère de cocozze e molegnane*»⁵⁰, «*Prègole de cetrola e de cepolle*»⁵¹, «*Quatre de mercolella e maiorane*»⁵². Le visioni, a tratti da paradiso della cuccagna, innovano il paradigma, anch’esso scopertamente anfibologico, del precedente Parnaso di Caporali. Il suo *Viaggio* celava, negli abitanti, anche animali, dell’orto-giardino, movimentate allusioni sessuali, simbolo del nesso arte-natura, in una visione ‘performativa’ delle creazioni poetiche⁵³. Comune ai due poeti è l’idea della poesia quale

⁴⁷ Ivi, I, 15, 5-6.

⁴⁸ Forse nell’immagine naturalistica può cogliersi un riferimento all’indigenza e ai debiti contratti da Apollo, protettore delle arti, cadute ormai in miseria.

⁴⁹ Il ‘melo fioccolo’ è una varietà di frutta citata dai poeti e scrittori napoletani quale prelibatissimo prodotto, forse molto nota a Napoli proprio nell’epoca stessa del Cortese e del Basile, tempo nel quale pure emergono incertezze sulla sua identità.

⁵⁰ G. C. CORTESE, *Viaggio di Parnaso*, cit., I, 17, 1: ‘spalliere di verzura’.

⁵¹ Ivi, I, 17, 2: ‘pergole di cetrioli e cipolle’.

⁵² Ivi, I, 17, 3: ‘quadri, airole, di mercolella e maggiorana’.

⁵³ C. CAPORALI, *Viaggio di Parnaso*, cit., 620-628. «*Intanto poste sopra una ficaia / udii cantar fra lor certi terzetti / del Molza un papagallo e una ghiandaia. / «Siate voi mille volte benedetti», / alhor dis’io, «ch’almen le poesie / son qui cantate da i vaghi augelletti». / Facean le piche altrove le pazzie / ché la fava del Mauro era coperta / da pulcion negri e d’altre malatie*». Caporali alluderebbe al *Capitolo in lode dei fichi* di Mario Molza; alla *Ficheide* di Annibal Caro; al *Capitolo in lode della Fava* di Mauro, le cui malattie veneree sembrano giudizio di valore sulla sua opera.

prodotto di natura, nel Cortese fusa pure con l'idea culinaria. Del resto, anche in Caporali, l'*ars coquinaria* della cucina burlesca e bernesca di Apollo è speculare all'*ars erotica* dell'orto, entrambe segno dei 'frutti' della civiltà medicea⁵⁴. E a tale cultura si rifà anche Cortese, nel riferimento all'architettura dei giardini, in pieno sviluppo nel Rinascimento e nel Barocco; al contrappunto, pure musicale, dell'architettura delle acque: alla musica sono debolmente associati i «*Conzierte de vorracce e fogliamolle*»⁵⁵, metafora nella metafora, con quella 'parola ad incastro', «*conzierte*», a metà tra il mondo del suono e quello dell'arte degli spazi all'aperto. La musica dell'acqua, forma metamorfica di arte, è, insieme al *lusus*, presente nei 'mascheroni', elemento tipico del Parnaso etico⁵⁶. «*Pe mmiezo no gran frúscio de fontane / Che d'ogne banna l'acqua scorre e bolle; / Una tra l'autre, ne'è de forza granne, / Che pe tre mascarune l'acqua spanne*»⁵⁷. La tripartizione delle bocche delle acque sembra indicare non tanto quella platonica dei generi letterari, quanto l'esperienza del Cortese scrittore di tre generi: il poema (*Vaiasseide* e *Micco Passaro*), il romanzo (*Ciullo e Perna*) e la commedia (*La Rosa*). La letteratura dialettale e giocosa è fonte generante: Cortese si abbevera alle tre bocche per essere in grado di correre «*a la quintana*»⁵⁸, ovvero di misurarsi nell'agone poetico,

⁵⁴ Ivi, nn. 620 e 626-629, p. 90.

⁵⁵ G. C. CORTESE, *Viaggio di Parnaso*, cit., I, 17, 4: 'concerti', cioè 'armoniche composizioni' di 'borragine e bietole'.

⁵⁶ Cfr. C. RIVA, *Pratolino. Il sogno alchemico di Francesco de' Medici: miti, simboli, allegorie*, Livorno, Sillabe, 2013, pp. 135-136. Già nella villa medicea di Pratolino il mascherone, posto presso la Fonte del Parnaso, nel punto più ad Oriente della complessa scenografia del parco, concludeva il percorso alchemico, suggerendo un'analogia con la Gerusalemme Celeste dell'*Apocalisse*. Se il Monte del Parnaso di Pratolino era richiamo alla Montagna Sacra, il mascherone, con occhi e bocca che si animavano, indicava quasi una protezione «da ogni molesta intrusione»; intento simile sembra avere il personaggio del «*vil Dispregio*» del *Viaggio di Parnaso* di Caporali (1580 ca). Il mascherone era inoltre monito opposto ai vizi: dell'anima, nel caso di Pratolino - contro la menzogna (condannata in *Ap.* XXI, 8), l'incredulità, l'immoralità, l'omicidio ed ogni sorta di malignità - e di un'arte adulterata nei poetastri del *Viaggio*. «Si para dinanzi a prima vista un gran mascherone, che stralunando gli occhi, e movendo la bocca, tramanda fuori una gran boccata d'acqua, che perlopiù ricuopre i più curiosi, che se gli avvicinano per bene osservarlo». Descrive così il mascherone Bernardo Sansone Sgrilli, architetto ed incisore fiorentino, nella *Descrizione della regia villa, fontane e fabbriche di Pratolino*, contenuta in ID., *Descrizione della Real Villa di Pratolino*, Firenze, per i Tartini, e Franchi, 1742 (ora nella sezione *Documenti*, a cura di M. Gori, *Pratolino. Un mito alle porte di Firenze*, a cura di S. Merendoni e L. Ulivieri, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 302-329: 328). Sgrilli aveva desunto molte informazioni dalle incisioni di Stefano della Bella (ca 1650), su diversi soggetti di Pratolino. Per le immagini: Ivi: pp. 331-345.

⁵⁷ G. C. CORTESE, *Viaggio di Parnaso*, cit., I, 17, 5-8.

⁵⁸ Ivi, I, 18, 3.

forse anche nel senso di confrontarsi con l'altra letteratura, prendendo parte a tornei «ormai rituali, finti e festivi come i caroselli nobiliari»⁵⁹.

«Eccote ciento, mo, Griec e Latine, / Ciento Ceciliane e Provenzale, / Vecco ciento masàute Sciorentine / Che càuzano ad Apollo li stivale»: i protagonisti del canone poetico considerano che l'accoglienza di Apollo al Cortese «N'ommo de Puerto, è cosa troppo strana»⁶⁰. La tradizione poetica interessa principalmente Firenze (e la Toscana) dal Trecento al pieno Rinascimento, ma abbraccia poi anche, tra XVI e XVII secolo, voci meridionali, quali il Tasso, il Cariteo⁶¹, Bernardino Rota, Luigi Tansillo, Iacopo Sannazaro. I poeti di area campana si avvedono della rivolta in Parnaso e protestano in favore del Poeta, giungendo quasi alla rissa; il *Viator*, a sua volta, si difende⁶². In *ringcomposition* ancora l'idea che il valore dell'arte non sia legato alla nazionalità, o al lignaggio, ma al pregio di ogni poeta e della sua opera. La spiegazione esibisce tuttavia l'idea di una democrazia delle lettere che tutti può accomunare in virtù della sacra acqua della fonte Ippocrene: «Ca lo sommiero ch'a fare se mese / Chest'acqua, de virtù tant'azzellente / Pe tutte voze fare la fontana, /No' schitto⁶³ pe la Grezia e pe Toscana»⁶⁴. L'elitarità esclusiva del canone tradizionale è inoltre contestata citandone l'inizio e la fine: i Greci e i Toscani chiudono il cerchio della poesia aulica. Se non bastasse, l'ottava XXII introduce le responsabili del lustro poetico, le Muse, anch'esse assolutamente 'inclusive' nella condotta, poiché, libere da contratti giuridici, vanno dove sono richieste: «Le Muse vanno dove so' chiamate, / Ca no' stanno co buie co lo strommiento, / E quanta vote a me se so' 'nzeccate / Cose, hanno fatto lustre comm'argiento; / Le parole de Napole 'mpastate / Non songo, frate mio, d'oro pommiento, / Ma de zuccaro e mèle: e Famma vola / Se fanno a tutte lengue cannavòla»⁶⁵.

La poesia è ancora connessa col campo semantico del cesello artistico, come già nella descrizione dantesca di Oderisi da Gubbio. Ma è presente anche il *tópos* classico delle 'parole di miele', da Omero ai lirici greci, Callimaco e Teocrito per tutti. Cortese aggiunge al classico «mèle» l'accostamento del termine popolaresco «zuccaro», e la precisazione che

⁵⁹ M. RAK, *Napoli gentile*, cit., p. 173.

⁶⁰ G. C. CORTESE, *Viaggio di Parnaso*, cit., I, 19, 1-8.

⁶¹ Il Cariteo, il cui vero nome è Benedetto Gareth, è poeta spagnolo di nascita ma napoletano d'adozione.

⁶² G. C. CORTESE, *Viaggio di Parnaso*, cit., I, 20, 6-8.

⁶³ L'espressione «no schitto» sta per 'non soltanto'.

⁶⁴ G. C. CORTESE, *Viaggio di Parnaso*, cit., I, 21, 5-8.

⁶⁵ Ivi, I, 22, 1-8.

le «*parole de Napole*», tesoro autentico, non oro falso, sono cose da far «*a tutte lengue cannavòla*», cioè 'gola a tutti'. E se, in una *climax* ascendente di autodifesa, non può mancare Apollo, che è davvero ben disposto verso il Cortese, non esiste alcuna ragione che altri opponga resistenza al suo viaggio. La legittimazione e legittimità della propria arte palesa poi una decisa presa di posizione a proposito della lingua dell'Accademia della Crusca, argomento quanto mai attuale, contemporaneo, tipico, in grado di sigillare, cristallizzare e incarnare, una volta per tutte, nelle sue classificazioni, l'immagine stessa di canone letterario, oltre che linguistico. Perentoria la dichiarazione della corrispondenza tra lingua e contenuto poetico, tra significante e significato: «*Io scrivo commo parlo, e la fortuna / Pò portare a me puro fi' a la luna*»⁶⁶. Contro le bellezze smunte dei cruscanti Cortese propone «*Vuce chiantute de la maglia vecchia, / C'hanno gran forza, ed é chieno l'aurecchia*»⁶⁷. Il rapporto del Cortese con la tradizione della Crusca e con la cultura fiorentina risale proprio agli anni in cui il Poeta fu a Firenze e sembra essere, comunque, ben più complesso di quanto ci si potrebbe attendere, mutuando il Nostro, dalla tradizione letteraria del capoluogo toscano, una certa misura e moderazione della propria proposta poetica. Alcune posizioni anche culturali assunte dal Cortese potrebbero inoltre risentire del suo percorso biografico di cortigiano in difficoltà. Frattanto Berni fa in tempo a chiudere materialmente la bocca ad un poeta toscano, dicendo, in difesa del protagonista: «*Egli ha raggion quest'uomiccino!*»⁶⁸. Cesare Caporali si interpone, a sua volta, nella contesa anche fisica, chiedendo incolumità sotto la minaccia di non garantirla lui a sua volta. Rassicura poi il Cortese circa la nobiltà della sua arte, mostrandogli solidarietà e amicizia e ribadendo con altre parole il concetto della bellezza intrinseca della poesia dell'amico, al di là di una connotazione topografico-urbanistica («*E trase o pe la chiazza o pe lo vico*»⁶⁹) e di un'appartenenza sociale («*Ca poco 'mporta, o se nce vaie vestuto / De panno de Gragnano o de velluto*»⁷⁰).

La visione successiva mostra il *Fonte Pegaseo* quale luogo deputato, in quel momento, al lavaggio dei calzini di «*Chillo ch'addefeicaie lo Coliseo*»⁷¹. Tale espressione si riferisce forse a Vespasiano o Tito, imperatori che consacrarono il noto monumento simbolo di Roma stessa; oppure ha un puro valore paronomastico e scurrile, motivato dalla rima con «*Pegaseo*»:

⁶⁶ Ivi, I, 23-7-8.

⁶⁷ Ivi, I, 24, 7-8.

⁶⁸ Ivi, I, 25, 4.

⁶⁹ Ivi, I, 26, 6.

⁷⁰ Ivi, I, 26, 7-8.

⁷¹ Ivi, I, 27, 4.

ambivalenza di cui Cortese era certo consapevole. Da un lato un illustre imperatore romano che si lava i calzini nella fontana d'Ippocrene, dall'altro il riferimento ad un altro genere di 'costruzioni' realizzano in pieno l'intento dissacratorio, sia dell'esclusività della Sacra Fonte, sia della nobiltà di chi la visita e con essa ha fin troppa domestichezza⁷². Il quadro è inoltre completato da due presenze addirittura mitiche, i greci Anfione e Arfeo (Orfeo), la cui arte musicale aveva poteri incantatori⁷³. Perfino i cantori greci consacrati dal mito aspettano «[...] *che l'aseno poeta*⁷⁴, / *Comm'avea ditto, cacasse moneta*». E non solo gli illustri musici, ma anche le Muse «*'ntuorno 'ntuorno*» hanno steso «*li mantesine*» ('grembiuli'), per cercare di afferrare monete, perché sono nel bisogno «*Quanno da vero vòleno cantare*»⁷⁵. Insomma, sembra dire Cortese, finanche le Muse, ispiratrici del canto, hanno bisogno di finanziamenti per la loro arte. Anzi, monete, escono, «*de sicco 'n sicco*», i quattro poemi del Cortese, «*La Vaiasseide, Ciullo, Rosa e Micco*»⁷⁶. L'asino delude le aspettative sia degli aedi, sia delle Muse; il canto viene concluso bruscamente. Le Muse vendono addirittura al Poeta «[...] *pe na menesta / Li quatto libre vierde commo n'aglio*»⁷⁷, che sono inoltre garanzia «*Ca le Muse co mmico prattecaro*»⁷⁸. Stupito, il *Viator* napoletano chiede quindi al perugino Caporali una spiegazione su Pegaso: è un cavallo? Oppure è un «*auciello?*»⁷⁹ La risposta del Caporali non si fa attendere e mostra ancora tutta la *verve* dissacratoria del Nostro: «*È no ciuccio, disse isso, e fa ste prove / Pe preveleggio che le deze Giove*»⁸⁰. Segue il racconto dell'ascesa minacciosa dei *Giagante caparrune*, «*Pe fare co li Deie a secozzune*» e «*Pe se ne ire fi' 'n Cielo 'n lettica*»⁸¹. Due eserciti si fronteggiano: quello degli dei, di Giove,

⁷² Cfr. *ivi*, I, 27, 1-4.

⁷³ Cfr. *ivi*, I, 27, 5-8. Anfione, figlio di Giove ed Antiope, è noto per aver aggiunto tre corde alla lira e perché con essa sapeva attrarre le pietre e farle accatastare fino a formare le mura di cinta di Tebe. Arfeo, *idest* Orfeo, era conosciuto anch'egli per aver aggiunto due corde alla lira, e perché attirava le pietre; inoltre, ed è questo il mito più memorabile, perché ammansiva le fiere col suono della lira.

⁷⁴ Nota Enrico Malato: «è l'asino che evacua poemi, fratello dell'altro asino delle fiabe che emette dal ventre monete d'oro (cfr. per es. l'asino *cacaure* del Basile, *Cunti I 1*)». Per il riferimento si veda G. C. CORTESI, *Viaggio di Parnaso*, cit., n. 27.7, p. 268.

⁷⁵ *Ivi*, I, 28, 1-4.

⁷⁶ *Ivi*, I, 28, 5-8.

⁷⁷ *Ivi*, I, 29, 6.

⁷⁸ *Ivi*, I, 29, 7-8.

⁷⁹ *Ivi*, I, 30, 1-6.

⁸⁰ *Ivi*, I, 30, 7-8.

⁸¹ *Ivi*, I, 31, 1, 3, 6.

che arruola «*Satore, Semeleie, Faune e Servane*»⁸², fanteria e cavalleria, ben equipaggiata e a cavallo di asini pugliesi. Giove avrebbe potuto sterminare i Giganti «*co no starnuto*»⁸³, ma preferì vedere «*sta gente commo vaglia*»⁸⁴. La vittoria sugli invasori è causata proprio da Pegaso, uno dei loro asini che, accortosi dei collegi animali dell'esercito di Giove, provoca un effetto a catena col suo raglio, tale da far credere ai Giganti di essere vittime di un tradimento, facendoli precipitare in mare⁸⁵. Quale premio per l'opera salvifica, Giove rende Pegaso «*poeta valente*», lo dota di ali e della facoltà di «*addottorare*» i poeti e di «*poemme sfornare*»⁸⁶. Il racconto di Caporali si chiude con un'esortazione e un invito: bisogna approfittare di Pegaso se si vuole fare poesia, o, addirittura, divenire re dei poeti. Per ottenere i suoi favori il Perugino predecessore raccomanda a Cortese di baciare l'animale sotto la coda, con qualche cautela: «*Ma singhe accuorto, frate, e stamme attiento, / No' auzare vela quanno scioscia viento!*»⁸⁷. Il Cortese vorrebbe dichiarare la propria indifferenza nei riguardi della patente di Poeta, quando, a sorpresa, ad Apollo viene consegnata una composta che in luogo dell'uva immatura annovera ingredienti bizzarri, connessi col campo semantico militare e bellico, tra armi, giostre e tornei («*Ne' erano a la spagnola le chitarre, / Li carosielle, le scoppette e smarre*»⁸⁸). Anche nella menzione della composta, già presente nell'apostrofe ai lettori, il Poeta sembra chiarire gli "alimenti-base", tipici dell'epica dell'età cortese e dell'illustre ripresa rinascimentale. A donare ad Apollo la composta è Girolamo Magagnate, autore di capitoli burleschi⁸⁹. Il dio conserva la prelibatezza per quando qualche Musa fosse incinta e in balia di voglie improvvise, prima del parto poetico. La tradizione nel suo complesso, epica come burlesca, sembra essere, insomma, ancora importante nutrimento per chi voglia comporre, ponendosi, come il Cortese, sulle sue tracce. Il canto si chiude con la descrizione del pasto di Apollo, comprendente, tra l'altro, «*[...] certe allese / Dinto li maccarune*

⁸² Ivi, I, 32, 1.

⁸³ Ivi, I, 33, 5-6.

⁸⁴ Ivi, I, 33, 7.

⁸⁵ Cfr. ivi, I, 35, 5-8.

⁸⁶ Ivi, I, 38, 4, 7-8.

⁸⁷ Ivi, I, 39, 7-8. Il vento: le «flatulenze dell'asino». Cfr. ivi, n. 8, p. 272.

⁸⁸ Ivi, I, 40, 7-8. «*Carosielle*» sono i giochi di cavalieri che si passano una palla di creta. Le «*scoppette*» sono gli schioppi, le «*smarre*» sono lunghe spade.

⁸⁹ Cfr. ivi, I, n. 40.3. Malato si riferisce, non senza dubbi, all'etimologia di Magagnate, ovvero «lo Storpio»; sulla scorta di U. Prota Giurleo, ad un soprannome attribuito a qualche corriere tra Napoli e la Spagna.

'mmottonate, / Che lo Coccaio aveva cocenate»⁹⁰. La menzione scherzosa di Merlin Coccaï sigilla l'intento del desinare: Apollo si nutre egli stesso del cibo cucinato da Teofilo Folengo, l'autore delle *Maccheronee*, qui cuoco. L'allusione a Folengo corrisponde ad un anticanone sicuro, via battuta, ormai scevra di parte della propria eversività. La poesia è ancora dunque accostata al cibo, genuino e semplice (le castagne); 'di sostanza' (i maccheroni). Alimenti per poveri, ma squisiti. Il dettaglio che concerne poi gli atteggiamenti di Apollo durante il pranzo, nonché il genere musicale che fa da sottofondo, conferma tale carattere popolare: «E mentre isso le deta se llicava, / E 'mmocca autre faceano spotazzella, / La Serena de Napole cantava / De contràuto na brava villanella»⁹¹.

Cortese cita perfino il nome di Giovannella Sancia, detta la «Sirena de Napoli», famosa cantante di villanelle del Cinquecento, nonché suonatrice di nacchere⁹². Celebre cantante e virtuosa d'arpa era anche Adriana Basile, sorella del noto poeta Giambattista. Alla fine del canto è presente la menzione del nome di Giallonardo, mitico poeta, suonatore, e cantore popolare del XV secolo, secondo il Capasso; invece, a giudizio del Monti, «musicista signorile e fine che coltivava insieme musica e poesia e adattava, forse, la sua musica a poesie del popolo»⁹³. Dell'Arpa aveva inoltre creato «una scansione simultanea del testo da parte delle tre-quattro voci e aveva pubblicato una serie di villanelle fortunate tra il 1565 e il 1570, diventando il caposcuola di una seconda *vague* delle villanelle»⁹⁴. Se Giallonardo suona l'arpa, usata anche in Spagna prevalentemente per l'accompagnamento, Compà Iunno suona uno strumento a corda, «lo colascione», napoletano per eccellenza, «simile alla mandola, con un manico lungo e sottile e due-tre corde [...], adatto ad accompagnare l'esecuzione della villanella a tre voci»⁹⁵. Al colascione vennero aggiunte altre corde, fatto, questo, oggetto della critica del Basile, poiché specchio di una trasformazione musicale e sociale che mirava all'esportabilità dell'arte napoletana, col rischio di tradirne i caratteri originari.

⁹⁰ Ivi, I, 41, 6-8.

⁹¹ Ivi, I, 42, 1-4.

⁹² Enrico Malato, ricostruendone l'identità sulla base delle note del Monti, le attribuisce una probabile conversione e un voto a San Gennaro, il 6 maggio 1595, che la impegnava a cantare non più canti profani, ma soltanto canti sacri. Tale voto, a quanto sembra, ella rispettò, eseguendo da allora solo canti sacri. Per il riferimento cfr. Ivi, n. 3, pp. 273-274. (Cfr. M. RAK, *Napoli gentile*, cit., p. 75).

⁹³ Per la citazione, come per i riferimenti alla ricostruzione del Papasso: G. C. CORTESE, *Viaggio di Parnaso*, cit., p. 274, n. 5.

⁹⁴ M. RAK, *Napoli gentile*, cit. pp. 52-53.

⁹⁵ Ivi, p. 72.

Questo Apollo satirico non si priva proprio di alcun piacere: il nettare, l'ambrosia e la musica aulica sono divenuti ingredienti naturali, popolari, propri di un mondo, quello agreste, che rivendica così l'aspetto e i caratteri di un vero Eden moderno.

Il *Canto Secunno* propone la scena del termine della cena di Apollo⁹⁶, all'insegna della continenza, propria delle «gente cchiù sapute», a differenza di «cierte cannarute», soliti ostentare il merito «de 'nchire la panza fi' a crepare». La purificazione si conclude, in effetti, nel «teniello»⁹⁷. La topica canonica dell'universo comico inanella, nel corso della rilevante pausa, perle aneddotiche, curiosità, motti di spirito, battute etimologiche, atte al trastullo in un tempo determinato. Ad accompagnare Apollo al bagno è una brigata che improvvisa a turno indovinelli e scherzi, probabile riferimento alla realtà della «conversazione cortigiana»⁹⁸ nella quale si è soliti discorrere «De lo cchiù e de lo manco»⁹⁹. Frattanto Caporali è l'unico a compiacersi dei successi travolgenti del poeta: «Lo Caporale mio l'avette a caro, / Ca m'era ammico, ed era ammico vero»¹⁰⁰.

Quasi in antitesi all'amenso luogo del bagno, proprio il Perugino condurrà il Napoletano nel parco di Apollo, che nulla ha da invidiare a quello di Pardo¹⁰¹ e di Ranciuose de Castiglia¹⁰². Dopo la citazione di due celebri parchi spagnoli, il Cortese introduce la menzione delle «starze», termine che indica territori che si presentavano anche nella forma di fattorie o, comunque, di vasti poderi, riservati al diletto dei signori. Il Poeta napoletano fa riferimento, in particolare, a quelli di Caserta e di Avellino¹⁰³,

⁹⁶ G. C. CORTESE, *Viaggio di Parnaso*, cit., II, 1, 1-8.

⁹⁷ Il termine indica - ellitticamente e con sineddoche al contrario (il luogo, contenente, per il vaso, contenuto) - un locale adibito a bagno, con un vaso per usi igienici. La perifrasi che descrive l'evacuazione di Apollo è davvero elegante: il Poeta accompagna Apollo a «bedere s'è sano lo vodiello».

⁹⁸ M. RAK, *Napoli gentile*, cit., p. 174.

⁹⁹ G. C. CORTESE, *Viaggio di Parnaso*, cit., II, 2. L'espressione vale la nostra, attuale, 'del più e del meno'.

¹⁰⁰ Ivi, II, 6, 5-6.

¹⁰¹ Ivi, II, 7, 2. Si tratta di El Pardo, cittadina spagnola vicina a Madrid, sede di un celebre palazzo reale con annesso parco, fatto costruire da Carlo V nel 1543.

¹⁰² *Ibidem*. La menzione indica Aranjuez, piccolo centro della Nueva Castilla, ancora in provincia di Madrid, sede di un palazzo reale con immenso parco, voluto da Filippo II alla metà del XVI secolo a terminato da Carlo III.

¹⁰³ Ivi, II, 7, 3.

«Dove bisogna fare arco le ciglia»¹⁰⁴, luoghi cioè, dove meravigliarsi è obbligo, di fronte a tanta bellezza. E ancora cita *Pratolino*¹⁰⁵, eretta dal Buontalenti, villa che «fa ghire a la striglia»¹⁰⁶ la natura, ovvero la vince in quanto a bellezza: la contesa natura-arte e la vittoria dell'arte che modifica la natura sono motivo ricorrente nella cultura iconografica e letteraria soprattutto manieristica e barocca. La geografia architettonica punta l'obiettivo su tre zone: Madrid e la sua regione; la Campania, rappresentata da Caserta e Avellino; la topica Firenze, menzionata anche grazie a Pratolino, come nel *Viaggio di Parnaso* di Caporali. Luoghi probabilmente noti al Cortese, che vi trascorse parte della vita.

«Èie lo parco no bello ciardino»¹⁰⁷: alle amenità delle verzure spagnole di *Pardo* e di *Ranciuose de Castiglia* il Cortese assegna implicitamente il nome di 'parchi', ponendo, in effetti, quale primo e vincente termine di paragone, il parco di Apollo, definito «no bello ciardino». L'apparente sinonimia dei termini «parco» e «ciardino» è in realtà una giustapposizione che chiarisce l'intento definitorio del Poeta napoletano. Cortese designa con 'parco', un luogo piacevole, genericamente considerato per la sua vastità; il 'giardino', indica invece un ambiente caratterizzato dall'estrema cura e attenzione alla disposizione di aree e ornamenti di ogni tipo, tratti dal mondo vegetale o esiti del genio artistico. Ai territori campani Cortese dà il nome di «starze»: luoghi piacevoli, meno curati di un giardino o di un parco. Se gli esempi spagnoli potevano essere noti al Nostro forse dalla lettura di autori iberici, o di Cervantes stesso, per le menzioni di luoghi italiani, e in particolare campani, la nitidezza terminologica sembra far riferimento, invece, ad una precisa situazione storica ed architettonica. Il feudo di Caserta, in particolare, a partire dal Medioevo, aveva visto il dominio dei Normanni, degli Svevi, degli Angiò e, dopo molti passaggi, corrispondenti ad altrettante famiglie, era passato ai Lahart (dagli inizi del Trecento e per circa due secoli) e, poi, agli Aragona (alla fine del Quattrocento)¹⁰⁸. Il matrimonio

¹⁰⁴ Ivi, II, 7, 4.

¹⁰⁵ Ivi, II, 7, 5.

¹⁰⁶ Ivi, II, 7, 6.

¹⁰⁷ Ivi, II, 7, 1.

¹⁰⁸ Cfr. *Caserta e la sua Reggia. Il Museo dell'Opera*, Napoli, Electa, 1993. Agli inizi del Trecento Roberto d'Angiò aveva concesso il feudo al catalano Diego di Lahart, personaggio, tra l'altro, menzionato dal Boccaccio nella VI giornata del *Decameron*, in quanto giunto in Italia al seguito di donna Violante d'Aragona. I Lahart, con nome italianizzato Della Ratta, governarono il feudo per circa due secoli. A loro risalì «il trasferimento dell'abitazione da Caserta Vecchia alla pianura, in un torrizzo di loro proprietà». Nel corso del XV secolo anche gli abitanti di Caserta abbandonarono la città per trasferirsi

tra Caterina della Ratta e Andrea Matteo d'Acquaviva, duca d'Atri, vide il recupero del feudo da parte degli Acquaviva. La personalità di Andrea Matteo era ben nota all'epoca: uomo potentissimo e ricchissimo, aveva possedimenti che si estendevano dal Napoletano fino in Puglia¹⁰⁹. Ma il suo potere si accompagnava ad una notevole sensibilità letteraria¹¹⁰. Nella sua biblioteca, piena di codici miniati, risiedevano opere di grande pregio, come il *Timeo* di Platone, il *De oratore* di Cicerone, ed opere di Gemisto Platone, di Plinio, di Apuleio. Molti di questi libri, probabilmente anche i testi di Apuleio, finirono nella biblioteca dei Padri Gerolomini di Napoli: potrebbero dunque non essere stati alieni a letterati come il Cortese. Con gli Acquaviva comunque il territorio è sede stabile, più sicura grazie all'intervento di don Pedro di Toledo, viceré di Spagna, che, tra il 1521 e il 1533, liberò il regno da banditi, ladri, profittatori di ogni tipo, spesso appoggiati dai baroni. A quel periodo risale anche il primo tentativo di bonifica. I successori di Andrea Matteo Acquaviva ebbero alterne vicende, che tuttavia finirono per riconfermare il potere della famiglia sulla regione¹¹¹. All'epoca di un discendente del tutto omonimo di Giulio Antonio Acquaviva, onorato nel 1579, a differenza del predecessore, del titolo di Principe dello Stato di Caserta, risalgono grandiosi lavori di restauro dell'amenissimo sito: l'ampliamento del palazzo, nonché la sua ristrutturazione complessiva, i giardini di gusto rinascimentale, i labirinti, le fontane, i

«a ridosso della Torre». Nel 1486 Caterina Della Ratta sposò Cesare d'Aragona, figlio naturale di Federico II: «per l'occasione» il castello fu restaurato in forme catalane. Alla morte di Cesare d'Aragona, deceduto senza eredi, il feudo di Caserta venne «incamerato dalla monarchia» che lo aveva ceduto a Ferdinando d'Antrada. Caterina Della Ratta, dopo la morte di Cesare, sposò in seconde nozze Andrea Matteo d'Acquaviva, duca d'Atri. Con questo matrimonio l'Acquaviva si impegnò a recuperare la contea, «con il patto che sarebbe andata in eredità» al nipote Giulio Antonio Acquaviva, figlio del suo primogenito, avuto dalla prima moglie Isabella Piccolomini.

¹⁰⁹ Di lui Scipione Ammirato ebbe a dire: «per nobiltà di sangue, per le immense ricchezze, per le vastissime signorie, con magnificenza reale sopra ogni altro Barone d'Italia splendidamente vivea». Di qui, per citazioni e notizie: *ivi*, p. 20.

¹¹⁰ Andrea Matteo Acquaviva fu un fine umanista, autore di molti scritti, tra cui celebri *Commentarii*, perduti; era inoltre iscritto all'Accademia pontaniana e suo sostenitore economico. L'Acquaviva si sarebbe inoltre dedicato all'editoria, ospitando «nel suo palazzo una delle prime stamperie dell'Italia meridionale».

¹¹¹ Giulio Antonio Acquaviva incorse nelle ire di Carlo V in quanto «poco accorto politicamente». Il feudo fu posto sotto sequestro, ricomprato nel 1533 da Anna Gambacorta, che dovette in seguito lasciarlo al secondogenito Baldassarre d'Aragona. Alla morte di quest'ultimo subentrò il figlio, Giulio Antonio Acquaviva, che ottenne, per benemerite nei confronti della Corona, il titolo di Principe dello Stato di Caserta nel 1579.

giochi d'acqua, un complesso di costruzioni che abbracciava un'estensione immensa, fino al casino di Belvedere sotto la montagna di Leucio. L'opera fu completata da Andrea Matteo d'Acquaviva, ancora omonimo perfetto del più noto umanista. Il nuovo signore, che governò Caserta dal 1598 al 1634, stabilì nuovi giardini, fece costruire, per dirla con un contemporaneo, il «Palagio al Boschetto»¹¹², colmò di delizie tutti i terreni. Andrea Matteo Acquaviva morì senza eredi maschi e gravato di debiti a causa dei lavori intrapresi¹¹³. Tale Casato aveva insomma mutato una residenza di campagna in una villa rinascimentale. Proprio a tale trasformazione sembra riferirsi Cortese, che crea il suo Parnaso in versi durante il dominio dell'ultimo Andrea Matteo Acquaviva, promotore della magnificenza del luogo. Già nel Rinascimento Caserta doveva essere giudicata un vero e proprio paradiso terrestre¹¹⁴, stando alle parole nell'epigrafe dettata dal gesuita padre Giovan Battista d'Orsi, incisa sul palazzo degli Acquaviva¹¹⁵. Quando Cortese scrive documenti, a proposito di Caserta e, certamente, di Avellino, la realtà di questo passaggio dalla sede rurale alla villa rinascimentale, suggerendo, al contempo, l'idea di un Parnaso terrestre, da poter avvicinare alle dimore celesti di Apollo¹¹⁶. Una delle poche testimonianze che raccontano il volto di Caserta tra il Cinquecento e il Seicento è presente nelle raffigurazio-

¹¹² *Ibidem*. Il contemporaneo è il cavaliere Sancio.

¹¹³ Dopo la reggenza di Anna Acquaviva, che riuscì a recuperare il feudo grazie all'impegno economico da parte del marito don Francesco Gaetani, duca di Sermoneta, il nome degli Acquaviva scompare per sempre. La morte di Anna Acquaviva, avvenuta nel 1659, chiuse un illustre capitolo storico e culturale.

¹¹⁴ Sul legame ideologico-culturale tra il giardino e il paradiso cfr. G. VENTURI, *Picta poësis: ricerche sulla poesia e il giardino dalle origini al Seicento*, in *Storia d'Italia. Annali 5. Il paesaggio*, a cura di C. De Seta, Torino, Einaudi, 1982, pp. 663-749.

¹¹⁵ «*Campaniae Felicis Ocellum: Natura loci, solertia artis, Felicitate Solis, salubritate Coeli, Perennitate Fontium, varietate Florum: Elegantia Villae, descriptione viarum Umbra, Sole, fruge, fructibus Laetum Inchoavit, absolvit, Andrea Matteus Acquivivus Princeps, Casertae*». A parte l'epigrafe, scarse sono le notizie su come si presentasse il sito in quest'epoca, forse per ragioni storiche: in virtù della costruzione borbonica della Reggia nel XVIII secolo la memoria del territorio cadde in un voluto oblio. Per la citazione e le notizie cfr. *Caserta e la sua Reggia*, cit., pp. 20-21.

¹¹⁶ Sull'idea di giardino, sul suo legame con la letteratura e sulle sue tipologie si vedano, oltre al già citato G. VENTURI, *Picta poësis...*, anche L. BATTAGLIA RICCI, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della Morte*, Roma, Salerno Editrice, 2000; F. CARDINI-M. MIGLIO, *Nostalgia del paradiso. Il giardino medievale*, Roma-Bari, Laterza, 2002. Un'ampia prospettiva socioculturale, relativa ai secc. XIII e XIV, offre invece il saggio di F. CARDINI, *Il giardino del cavaliere, il giardino del mercante. La cultura del giardino nella Toscana tre-quattrocentesca*, in «*Mélanges de l'école française de Rome*», 106 (1994), pp. 259-273.

ni di ville sui riquadri laterali della Stanza di Adamo ed Eva, all'interno dell'ex Palazzo Acquaviva. L'immagine, tuttora visibile, rappresenta le ville come veri e propri paradisi artificiali. La poesia, nei Parnasi di Cortese e, prima, di Caporali, dialoga con l'arte, la rievoca; è ecfraistica; ricava dal reale simboli da utilizzare per sé.

Il cortesiano giardino di Apollo è caratterizzato da piccoli avvallamenti e montagne, boschetti, macchie, fiumi, stagni. Gli abitanti di questo paradiso sono piante («*rose moscarelle*»¹¹⁷, «*papagne*»¹¹⁸), bestie acquatiche («*anatre, cigne e paparelle*»¹¹⁹) e terrestri («*liepare e crapie*»¹²⁰) e qualunque animale possa abitare selve, grotte, siepi sempreverdi: «*martore*», «*coniglie*»¹²¹, «*zòccole*», «*foïne*»¹²², «*puorce sarvagge*»¹²³, pochi «*cierve*», banditi da Febo perché danneggiano il parco¹²⁴. Gli animali menzionati sono in genere poco eleganti, addirittura selvaggi¹²⁵. Nel favoloso parco della letteratura è visibile il bestiario della società: anatre, cigni, papere, lepri, capre, martore, conigli in quantità, tope (*zòccole vs 'puttane'*), faine, molti porci selvatici e soprattutto un gran numero di cervi (*vs 'cornuti'*). Si raccontava, con allusioni e giochi di parole correnti sul tradimento, dei cervi banditi dal Parnaso e mandati in città, in varie occupazioni («*chi dasse all'arte e chi se mette 'n corte, / chi diventa sanzaro e chi boffone*», II, 11); la vicenda del maiale babbuino, abile nel gioco degli

¹¹⁷ G. C. CORTESE, *Viaggio di Parnaso*, cit., II, 8, 3.

¹¹⁸ Ivi, II, 8, 4.

¹¹⁹ Ivi, II, 8, 5.

¹²⁰ Ivi, II, 8, 6.

¹²¹ Ivi, II, 9, 1.

¹²² Ivi, II, 9, 2.

¹²³ Ivi, II, 9, 3.

¹²⁴ Ivi, II, 9, 5-8.

¹²⁵ A quanto risulta in molti giardini illustri erano presenti animali selvatici. Nei giardini di Papa Benedetto XII, nella prima metà del Trecento, vivevano orsi, due leoni, un cammello, un cinghiale, cervi e un gatto selvaggio. Il successore Clemente VI rinnovò il giardino costruendo molti pergolati con rose e violette, creando addirittura un nuovo più piccolo giardino con al centro una grande fontana detta del Grifone. È degno di nota che nel suo studio, detto la Camera del cervo, il Pontefice fece affrescare scene di caccia al cervo, di uccellazione, di falconeria. Si trattava, infatti, di passatempi aristocratici. Questo tripudio di vegetazione e di animali, presente sia nella realtà, sia nella sua rappresentazione, costituisce, insieme, il trionfo della pittura della natura e dell'aristocrazia cui appartiene il Papa. Tale nuovo rapporto col mondo naturale si proietterà da Avignone sull'Europa. Anche questo giardino, tra l'altro, come quello successivo di Caserta, sorse ai piedi di una Torre, detta del Papa. Per tali riferimenti cfr. S. GAGNIERE, *Les jardins et la ménagerie du Palais des Papes d'après les comptes de la Chambre apostolique*, in I.R.E.B.M.A. *et alii*, *Avignon au Moyen Age*, Aubanel, Archives du Sud, 1968, pp. 103-109.

scacchi. Apollo e la sua corte ridevano; il letterato, cortigiano si compiaceva «della corretta comunicazione con il potere che faceva coincidere corte e Parnaso e li rendeva, per un momento, luoghi felici e incomparabili»: «*lo riesto de lo munno è zero*» (II, 17)¹²⁶. Ogni animale della Corte celeste indica, nell'esplicitazione iperbolica, personaggi ben riconoscibili per i contemporanei del Cortese¹²⁷.

Il *Canto Quinto*, dedicato al mecenatismo e al banchetto letterario, si apre con la scena del sonno e risveglio di Febo¹²⁸. Il dio delle arti incontra l'«*Agente*» e «*Mmasciatore*» del cardinale Ferdinando Gonzaga (1612-1626) duca di Mantova, alla cui corte molti uomini di lettere, tra cui il Basile e altri membri della sua famiglia, come la già menzionata sorella Adriana, trovarono ospitalità. L'ambasciatore del duca di Mantova, lodandolo, porta una buona notizia ad Apollo, che ha in terra un suo simile nel duca: «*C'ommo maie fu de simele azzellenzia, / C'have lo nomme suo pe tutto spaso, / E de lo Mincio fa n'autro Parnaso*»¹²⁹. La buona novella consiste nell'«*ornamento*» donato dal Gonzaga al Basile, fregiato del titolo di Conte e Cavaliere¹³⁰. Lo scopo del lieto annunzio è duplice: estendere questa gioia al regno celeste della poesia è un preciso incarico di «*sua Autezza*» ma, soprattutto, vi si aggiunge un'altra motivazione: «*E perché ogn'ommo 'n terra piglie core / De ire 'nnante, e de se fare 'nore*»¹³¹. Apollo, felice, conferma di aver lui in persona offerto la patente all'allora giovanissimo Basile: «*Che co lo stile suo bello e felice / Ire potesse a lo Petrarca rente, / E c'avesse li Ciele tant'ammice / Che n'aggia da morire maie pe niente*»¹³²; il Poeta citato è degno di solcare le orme di Petrarca e i suoi versi consacreranno la sua immortalità. Il duca di Mantova, dichiara Apollo, ha un merito su tutti «*Pocca è menistro de la voglia mia*»¹³³. In Parnaso e sull'Elicona si farà perciò festa con i Poeti e le Muse: «*Nce facciano na festa assaie cchiú bona / Che tra lo giugno a Napole s'aúsa: / Nce sia commeddia e ballo de ciaccona / Che la 'mmidia ne reste assaie confusa, / E durenno no mese li remmure / De li gran tricche-tracche e*

¹²⁶ M. RAK, *Napoli gentile*, cit., p. 175.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ G. C. CORTESE, *Viaggio di Parnaso*, cit., V, 1, 1-4.

¹²⁹ *Ivi*, V, 2, 6-8.

¹³⁰ *Ivi*, V, 3, 1-8.

¹³¹ *Ivi*, V, 4, 7-8.

¹³² *Ivi*, V, 5, 3-6.

¹³³ *Ivi*, V, 5, 8.

scoppature»¹³⁴. L'allusione del Cortese riguarda la nota festa di S. Giovanni a mare a Napoli, una delle maggiori ricorrenze napoletane tra Cinque e Seicento, ricordata da celebri cronisti e scrittori, dal Velardiniello, autore della *Storia de cient'anne*, dal Del Tufo, nell'opera di Capaccio, *Apparato della festività del glorioso San Giovanni Battista* (1627)¹³⁵. La menzione di tale festa, nel Parnaso cortesiano, intende stabilire un ulteriore collegamento tra il Regno di Napoli e quello di Febo. In entrambi i casi l'evento corrisponde ad un preciso messaggio sociale, rivolto dalla Parte di Popolo ai gruppi dominanti, o ad altri gruppi, attraverso una rete di strategie di comunicazione¹³⁶. Di essa erano parte «gli scritti letterari», inclusi «nell'apparato festivo che funzionava come un percorso di messaggi politici e civili, ma anche di orientamenti sul costume e sul bello». La funzione dei letterati era quindi anche di spiegazione di tali messaggi, nel contesto di una «Napoli barocca», da intendersi quale «laboratorio di questo modello di comunicazione collettiva», arricchita dall'apporto di diverse culture e genti, non soltanto della penisola italiana (dalla Puglia, dalla Sicilia, o da Firenze, Genova, Milano etc.), ma anche provenienti dalla Spagna, dalla Turchia. La festa apollinea si accende di lumi e fuochi, di scoppi di castagnole e mortaretti; un'autentica festa «*de sisco*»¹³⁷, per la visita generale di Febo a «*conca mo pe forza sta a lo frisco*»¹³⁸; un nuovo carnevale, all'insegna della generosità, della liberalità. Il festeggiamento è riferito non soltanto alla celebrazione dell'arte, ma anche al fatto che al mondo esiste ancora chi le dà pregio: questo sembra essere, in sostanza, il messaggio di Apollo¹³⁹. La stanza offerta al riposo dell'ospite è decorata da Giambattista Caracciolo, illustre pittore napoletano, con immagini su rame dorato, rappresentanti il tema del canto: «*De quanta, pe bertú remmonerare, / Tennero sempe aperta la scarzella: / Ma fora de lo Duca Mantovano / Nc'erano poco cchiú, larghe de mano*»¹⁴⁰. L'*ékphrasis* è funzionale al motivo centrale dell'opera e di questo capitolo quasi conclusivo: l'arte non può vivere soltanto grazie ad un talento naturale, ma anche alla concreta possibilità, offerta ai poeti, di farne

¹³⁴ Ivi, V, 6, 3-8.

¹³⁵ Per il riferimento di E. Malato cfr. ivi, n. 6.4, pp. 334-335.

¹³⁶ Di qui: M. RAK, *Napoli gentile*, cit., pp. 363-366.

¹³⁷ G. C. CORTESI, *Viaggio di Parnaso*, cit., V, 7, 1. «*Fisco*» è il 'fischio'; l'espressione «*de sisco*» ha dunque il significato probabile di 'degnò di fischio', cioè 'magnifico', 'eccellente'.

¹³⁸ Ivi, V, 7, 3.

¹³⁹ Cfr. ivi, V, 7, 7-8.

¹⁴⁰ Ivi, V, 8, 5-8.

un mestiere. La «*parata d'oropella*»¹⁴¹ contiene i ritratti di moderni mecenati della famiglia, da Guglielmo Gonzaga (1550-1587), al figlio Vincenzo I (1587-1612), a suo figlio Francesco IV, che governò pochi mesi, seguito dal cardinale Ferdinando, colui «*Ch'a dato all'avarizia eterno banno*»¹⁴². La rappresentazione sembra animarsi¹⁴³. La Virtù e i virtuosi sono sull'orlo del collasso, ma Ferdinando Gonzaga è talmente generoso da soddisfare tutti. L'ambasciatore contempla l'attualità nella rappresentazione, il fondersi di arte e vita reale nell'immagine; tale raffigurazione è anche augurio che l'esistenza dell'arte e degli artisti sia onorata degnamente, nel regno di Apollo come sulla terra. L'identificazione tra arte e vita, propria degli orpelli che addobbano la stanza del visitatore, interrompe il corso della narrazione per fermare la riflessione dell'ambasciatore (e la nostra con la sua) sul valore dell'arte. Quasi in studiata contrapposizione con l'immagine dei poeti magrissimi e affamati, la sua ammirata visione è sospesa dall'invito al banchetto di Apollo¹⁴⁴, con cibi poetici di ogni sorta.

L'identificazione arte-vita presente nelle decorazioni bronzee è spinta fino all'associazione arte-cibo, dunque arte-festa, ma anche arte-sostentamento. L'iperbole è, in questo canto, figura tra le più ricorrenti: se mille sono i «*vertoluse*» che erano supplici ai piedi del liberale Gonzaga, «*ciento*» sono i paggi posti al servizio di tutti i commensali, enumerati puntualmente quasi sempre ad aprire il verso: «*E sedere l'Agente ch'è benuto / Febo a mano deritta se facette; / Le Muse appriesso. E commo fu seduto / Ognuno, lo magnare ecco venette / Co ciento pagge: chi lo credarria? / Tutto apparichio fu de Poesia*»¹⁴⁵. Forte è l'*enjambement* che isola «*ognuno*» al v.94, e che sembra opporre la cura del mecenate-Apollo alla colpevole indifferenza dei tanti signori che affamano quei mille poeti soccorsi dalla liberalità del duca di Mantova.

Aprire il banchetto la poesia moderna-insalata, bella, ornata di fiori di zucca e borragine, ma con qualche ingrediente o condimento di troppo (l'aceto), e poca sostanza (l'olio)¹⁴⁶. Non è chiaro di cosa si tratti, ma il

¹⁴¹ Ivi, V, 8, 2.

¹⁴² Ivi, V, 9, 8.

¹⁴³ Ivi, V, 10, 1-8; 11, 1-4. «*Chisso nc'era depinto cossi bivo / Che quase lo vedive freccicare: / Tenea la vorza fatta comm'a crivo, / Che no' nce pòte rèiere denare, / Da lo quale piglia oie sostiento e civo / La Vertute, che stea già pe crepare; / Le vide a ppiiede mille vertoluse / Che le puoie 'nuosso appennere le fuse: / Ed isso a chi dà sfuorge, a chi tornise, / E tutte fa partire conzolate; / Ora cammina mo ss'autre paise, / Se truove tanta liberaletate!*». «*Freccicare*» significa 'muoversi', 'agitarsi'. «*Crivo*» significa 'vaglio'. «*Rèiere*»: 'reggere', 'resistere', 'durare'.

¹⁴⁴ Ivi, V, 11, 5-8.

¹⁴⁵ Ivi, V, 12, 3-8.

¹⁴⁶ Ivi, V, 13, 1-8. «*La primma cosa venne na 'nzalata / De poesie moderne, a primma facce*

risultato non è piacevole: ben «*composta*» (verbo antifibologico), «*rialata*», ovvero impreziosita di ornamenti, ma non armonica nelle sue parti e nei suoi componenti; sgradevole. All'insalata segue «*na fellata*», una portata di prosciutto affettato, salato da Stazio. L'impossibilità di mangiarlo crudo tuttavia, poiché troppo «*sicco e asciutto*», ovvero eccessivamente stagionato, induce a cuocerlo con pepe ed aceto perché risulti più gradito¹⁴⁷. Rak individua, a proposito di questa portata, simbolo della satira, la necessità di rivederne la forma «accentuandone il taglio con ingredienti locali»¹⁴⁸. L'apertura del pranzo è completata da antipasti «*E d'egroche e de farze e pastorale*»¹⁴⁹, gran successo del teatro cinque-secentesco, «*De li quale a bezzeffa se magnaie / Perch'erano bazzoffia prencepale*»¹⁵⁰. La paronomasia *bezzeffa* / *bazzoffia* indica un'origine etimologica simile: se l'espressione «*a bezzeffa*» vale 'a bizzate, in gran quantità' e suggerisce l'idea di un accumulo di materia poetica di genere pastorale, l'indifferenziata e indistinta scorpacciata prende caratteri ancora più chiari col termine «*bazzoffia*», sorta di 'minestrone grossolano e pesante', secondo la definizione offerta dal Malato¹⁵¹. Metonimici, in sostituzione dell'opera corrispondente, in posizione iniziale di verso, i nomi dei protagonisti: *Mertillo*, *Fille* e *Filarminno*, *Aminta*. Gustosa la metafora immediatamente successiva: «*De Mertillo le deta se leccaro, / De Fille e Filarminno, che chiu bale, / E d'Aminta, ch'è cosa da Segnure; / L'autre lassaro pe li serveture*»¹⁵². Il canone pastorale annovera *Il Pastor fido* del Guarini, la seicentesca e romanzesca storia della *Filli di Sciro* di Guidubaldo Bonarelli e l'*Aminta* del Tasso. L'eccellenza della tragicommedia del Tasso riserva la sua degustazione ai signori. Anche la pastorale ha però i suoi scarti, come sembra attestare il riferimento alla «*bazzoffia*,» nella duplicità tra il positivo significato di *varietas* e di genuinità (il minestrone è un alimento popolare) e il negativo senso di unione di elementi diversi e, forse, di differenti livelli d'arte raggiunti dalle varie opere. Gli 'scarti', la produzione meno esteticamente felice, non vengono nemmeno nominati; in reticenza onomastica Cortese dichiara però che essa è stata destinata ai servi.

La pietanza successiva è, in simmetria, «*n'oglia potrita a la spagnola*»¹⁵³, cioè

/ Assaie bella composta, e rialata / De sciure de cocozze e de vorrace, / Ma po' a lo gusto fu disgraziata / Quanto chiu se provaie: ora va' sacce, / Povero scarco, dove stea lo 'mbrioglio, / Ch'era troppo l'acito [e] <o> poco l'uoglio».

¹⁴⁷ Ivi, V, 14, 1-8.

¹⁴⁸ M. RAK, *Napoli gentile*, cit., p. 180.

¹⁴⁹ G. C. CORTESE, *Viaggio di Parnaso*, cit., V, 15, 2.

¹⁵⁰ Ivi, V, 15, 3-4.

¹⁵¹ Ivi, n. 15.4, p. 338.

¹⁵² Ivi, V, 15, 5-8.

¹⁵³ Ivi, V, 16, 1.

un minestrone fatto secondo lo stile castigliano. L'esito è universalmente felice, ma il minestrone iberico non soddisfa il palato del Mantovano, che assaggia appena una sola «fella» di rapa presa dall'orto del poeta catalano Auzias March¹⁵⁴, evitando le elegie, le *seguidillas* ('genere di poesia e di danza popolari spagnole'), le *endechas* ('genere di poesia e di canto funebre'), le *redondillas* ('quartine, strofe')¹⁵⁵. Il minestrone spagnolo designa generi poetici diversi, per lo più lirici: viene rifiutato con la sola eccezione di una fetta-componimento del poeta March, cavaliere, in gioventù, della corte di Alfonso il Magnanimo. La sentenza cortesiana sembra indicare una precisa presa di distanza da una tradizione letteraria ampiamente diffusa a Napoli, nella ovvia corrispondenza con la dominazione spagnola e nella fortuna di cui poté godere presso i ceti sociali egemoni. Ma ecco comparire un piatto «[...] *de maccarune / Che 'n Cecilia fu fatto a stanza a stanza*», ricchi a tal punto di sostanza che conviene mangiarne «*schitto duie voccune*» se non si vuole avere la pancia gonfia¹⁵⁶. La critica alla poesia siciliana sembra rivolta alla scarsa presenza di elementi funzionali «all'intrattenimento»¹⁵⁷. Piatto di sostanza, i maccheroni sono seguiti da un «*arrusto*», pietanza «*da cannarune*»¹⁵⁸, da «*na romanza*», «*de boscé 'mmottonata*» e forse troppo salata¹⁵⁹. Anche nel caso della romanza sono male dosati gli ingredienti: nutrita di bugie (svenevolezze? Falsità?), ma, d'altra parte, troppo piena d'altro, di ingredienti non adatti in quella misura. La romanza è seguita poi da «[...] *no pasticcio rialato / De commedie deverze, e no pastone / De soniette e canzune* [...]». Il pastone è la cosiddetta farinata, ma anche il miscuglio di sostanze commestibili destinate all'alimentazione di polli e maiali. Il piacere, la «*sfazione*» generale dei commensali di fronte a tale pietanza può suggerire, a proposito del loro gusto, conclusioni non troppo positive¹⁶⁰.

È poi la volta di «*'no sciadone dellecato*», cioè di una crostata fatta a Napoli con zucchero, ricotta e altri ingredienti («*Frottole, matinate e billanelle*»), tutti popolareschi¹⁶¹. Infine: «*De frutte nce ne foro ciento spase / De matrecale e sdrusciole e ballate, / Capitoie assaie cchiú che le cerase, / De stravagante fogge lavorate: / Statoe, fontane, grutte, turre e case / De mille giesomme scioriate, /*

¹⁵⁴ Ivi, V, 16, 5-6.

¹⁵⁵ Ivi, V, 16, 7-8. Cito testualmente le spiegazioni di Enrico Malato: Ivi, nn. 16. 7 e 16. 8, p. 339.

¹⁵⁶ Ivi, V, 17, 1-1-4.

¹⁵⁷ M. RAK, *Napoli gentile*, cit., p. 180.

¹⁵⁸ G. C. CORTESE, *Viaggio di Parnaso*, cit., V, 17, 5.

¹⁵⁹ Ivi, V, 17, 6-8.

¹⁶⁰ Cfr., ivi, V, 18, 1-4.

¹⁶¹ Ivi, V, 18, 5-8.

*Ma manco chesto venne tutto'mparo, / Ca certe aveano vierme e se iettaro*¹⁶².

Ancora iperboliche le quantità («*ciento spase*», «*capitole assaie cchiù che le cerase*», «*de mille giesommine scioriate*»). A concludere la parata, dunque, splendidi esemplari di poesia destinata alla musica («*matrecale*» e «*ballate*») e popolareasca («*capitole*»), poliedrici, ma non esenti da alcuni difetti nel loro insieme, tra i quali il rischio di una facile deperibilità. E poi: «*Chi dice mo le scatole e arvarrelle / De sceroppate a l'útemo comparze, / De cose aroiche, che ne iea a le stelle / L'addore granne che llà 'ntuorno sparze? / Per vita mia, ca foro tanto belle / Ch'a laudarele so' le buce scarze! / Nce ne foro perzí de l'Inniane, / Ma secche, accossí bennero lontane*»¹⁶³. L'aroma della poesia eroica è forte e dolce insieme per il palato: le sue conserve chiudono in bellezza questa passeggiata culinaria tra generi letterari diversi; in esse non è, sembra, alcun difetto, se non il loro essere talvolta «*secche*». Il Cortese non può disconoscere la valenza del genere epico, benché lo consideri, nella forma della conserva, parte finale del pranzo¹⁶⁴. L'*epos* non riesce, da solo, a sostenere il peso di una tradizione moderna. Il banchetto letterario corrisponde, in effetti, alla rivisitazione di un canone, del quale si definiscono le debolezze, per fondarne uno nuovo, proprio della letteratura napoletana, da avvicinare o opporre a quella aulica. La rappresentazione della commedia, che vede «*uno Polecenella*»¹⁶⁵ protagonista indiscusso e applaudito da Apollo, sembrerebbe attestarlo. Allontanato è, in effetti, il personaggio dell'innamorato, che alterna patetiche tirate a sermoni mitologici. L'entrata in scena di Pulcinella rompe immediatamente ogni *captatio benevolentiae*: «*E pe pròlaco disse: "Ben trovate! / O state zitto, o vero ve ne iate"*»¹⁶⁶. Segue la canonica parodia del linguaggio della Crusca¹⁶⁷, con la mimetica mescolazione di toni. Il popolareasco si fonde con l'aulico e intreccia verbi ed espressioni metaforiche («*gracchiate*», «*sballare a la Doana comica*»), talvolta iperboliche («*ducento concettucci*», «*dolor de scianco*», «*crepare*»), con espressive valenze foniche («*sparpatiare*», «*accocchiate*»). Segue il tipico paradossale della assoluta non coincidenza dell'umiltà delle origini con la nobiltà della lingua e dell'arte: questi poeti giungono dal Mercato e dal Lavinaio,

¹⁶² Ivi, V, 19, 1-8.

¹⁶³ Ivi, V, 20, 1-8.

¹⁶⁴ M. RAK, *Napoli gentile*, cit., p. 180.

¹⁶⁵ G. C. CORTESE, *Viaggio di Parnaso*, cit., V, 21, 5; 22; 23.

¹⁶⁶ Ivi, V, 21, 7-8.

¹⁶⁷ Ivi, V, 22, 1-8. «*Zitto de grazia, non gracchiate unquanto, / Ca co sti mime vògliove sballare / A la Doana comica a lo mmanco / Ducento concettucci da crepare; / E quinci e quindi con dolor de scianco / De riso io vi farò sparpatiare, / Poscia che alquante nce simmo accocchiate / I cui nomi s'appellan gli Arraggiate*».

popolarissimi quartieri napoletani, eppure nulla hanno da invidiare al «*tosco favellar*»¹⁶⁸, tanto «*Che nosco un toscò non vale un denaro*»¹⁶⁹. Divertito il congedo, che mescola ancora preziosità e onomatopea finale: «*E poscia che nce simmo risolute / Disasconder tantosto il plettro raro*¹⁷⁰, / *Vi faremo oltremodo arcar il ciglio: / Or attendete, io mi vi riquaquiglio*»¹⁷¹. Le risate «*a schiattariello*»¹⁷² chiudono il «*pròlaco fatto a la moderna*»¹⁷³ e introducono, per contrasto, il giovane con la spada di legno e una lanterna, che cerca l'amata, il suo «*gioiello*»¹⁷⁴, nella taverna; la donna è tuttavia «*più dura de camuscio*»¹⁷⁵. Non più aulica è la risposta di lei¹⁷⁶. Alle topiche richieste di pietà dell'innamorato, la destinataria di tale amore lo invita ad allontanarsi, richiamando precise minacce di danni fisici e motteggiandolo¹⁷⁷. Il lamento dell'innamorato fa il verso al melodramma contemporaneo, alla tragicommedia o all'elegia classica¹⁷⁸. È troppo: Apollo lo invita, con i suoi «*conciette ascievolute*», a 'squagliarsela', maledicendo lui, benedicendo Pulcinella¹⁷⁹.

Si può trarre qualche conclusione da quanto fin qui osservato.

Anzitutto, di rilievo, il problema del ruolo autoriale del Cortese, all'interno di un canone tradizionale ed aulico, ribadito, a metà del primo canto, dall'iperbolica schiera di poeti illustri, greci, latini, Siciliani e provenzali, fiorentini, ma anche meridionali, napoletani di nascita o adozione¹⁸⁰. Si è osservata poi l'assoluta autonomia di una tradizione poetica da condizioni ad essa estrinseche e, invece, la rivendicazione della democraticità delle Muse, trasformata, da subito, nell'esaltazione della propria tradizione linguistica, dotata di una particolare *vis* espressiva, nella solida aderenza tra

¹⁶⁸ Ivi, V, 23, 3.

¹⁶⁹ Ivi, V, 23, 4.

¹⁷⁰ Ivi, V, n.23.6. *Idest*: 'di mostrare subito il raro plettro'.

¹⁷¹ Ivi, V, 23, 5-8.

¹⁷² Ivi, V, 24, 1.

¹⁷³ Ivi, V, 24, 2.

¹⁷⁴ Ivi, V, 24, 5.

¹⁷⁵ Ivi, V, 24, 8.

¹⁷⁶ Ivi, V, 25, 1-4.

¹⁷⁷ Ivi, V, 26, 5-8. «*Più tosto anzi che far con teco un misto / Mi cavarei na visola col fuso: / O bel ceffo d'un'alma innamorata, / Fa palillo palillo, e biene a tata!*».

¹⁷⁸ Ivi, V, 27, 1-6. «*Disse lo 'nnamorato: "O di quest'arma / Viva pontella, se t'arrasse caggio. / Oimé, ch'io cado sotto na gran sarma / Peo che se fosse un musico di maggio! / In vasto mar di gioia stai tu 'n carma, / Io fra Carella e Scigna fo viaggio"*».

¹⁷⁹ Ivi, V, 29, 1-8.

¹⁸⁰ Ivi, I, 19; 20; 21; 22; 23; 24.

verba e res, motivo cortesiano, con esiti formali eccellenti¹⁸¹. L'arte, prodotto pur naturale, tipico anche dell'estetica cinquecentesca degli irregolari, si collega, non rinnegandola, ancora ad un'ideale tradizione canonica: amalgama genuino e forte, dato dall'unione di quei primi frutti, addirittura acerbi, con il sapore salace della lingua e tradizione partenopea, della quale la Musa di Cortese sembra essere la fondamentale fonte. L'Io poetico si definisce attraverso la sua poesia: vera, bella, benché connotata da uno stile basso, lo stile *altro*, vicino alla «tradizione delle villanelle e delle canzoni, del teatro e dello spettacolo da piazza e da festa»¹⁸². L'arte-specchio del reale, identificata con la vita, con il quotidiano, mostra orizzonti e personaggi simili ovunque. Alcuni episodi disegnano, nel loro insieme, la fisionomia di una tradizione letteraria in cui lo stesso Cortese vuole porsi: l'*Auctor* è infatti difeso prima dal Berni, capostipite della poesia burlesca, poi dal Caporali, che può considerarsi il fondatore del 'genere' letterario del Parnaso. Si snoda, infine, un'altra importante confluenza, quella, cioè, della poesia in napoletano, il cui paladino è il Basile. L'Io-poetico sceglie, per definirsi, gli emblemi di una tradizione letteraria e di genere consolidata e, dunque, difendibile (Berni e Caporali) e, d'altro canto, la progettualità *in fieri* di un *textum* che diffonda la lingua napoletana e sia scrigno di questo nobile patrimonio (Basile e Cortese).

Il Parnaso cortesiano non ospita una polemica gratuita e semplicistica, come dimostrano i *distinguo* che il Nostro seppe fare anche all'interno di uno stesso canone, non osannato o estromesso *tout court*. Genericamente si può affermare che il Cortese miri alla consacrazione della cultura e lingua di Napoli, ma bisogna comprendere quale mondo entri nella sua opera; entro quali limiti si inscrivano i suoi contatti effettivi col codice destinato a tale definitiva unzione¹⁸³.

Napoli, agli inizi del Seicento, era capitale del Regno più grande e ricco d'Italia; vantava primati in ambito giuridico, economico, artistico e culturale; era crocevia cosmopolita¹⁸⁴. Ne sono testimonianza la riflessione sulla diffusione dei testi, soprattutto all'interno della corte, dei circoli della nobiltà, delle categorie o associazioni professionali, delle comunità religiose.

Persistente la difficoltà di conciliare il patrimonio tipico di una cultura locale, in evoluzione, e dalle delicate relazioni politiche, con le dinami-

¹⁸¹ G. C. CORTESE, *Lo Poeta a li leiture*, 9-12.

¹⁸² M. RAK, *Napoli gentile*, cit., p. 13.

¹⁸³ Cfr. *ivi*, pp. 24-25.

¹⁸⁴ Cfr. *ivi*, p. 15.

che di una «società letteraria», invece, in stretto rapporto col potere. Tale condizione influenzò, da un canto, il costituirsi della tradizione aulica e, dall'altro, rese quella dialettale – generalmente associata all'idea di un codice linguistico e contenutistico 'basso' – multiforme, con una vasta gamma di sfumature interne.

A tali linfe si unì, grazie alla vocazione anche europea del Regno di Napoli, con influssi soprattutto italiani e spagnoli, la diffusione di modelli letterari comuni, quali gli *auctores* e le opere dell'età rinascimentale. Una cultura dominante, elitaria, poliedrica, ma tale da attestarsi anch'essa su un canone vulgato, magnificato nelle forme tipicamente barocche della spettacolarità e della «mostra», fatta di segni. Le «feste e gli apparati, le cuccagne e le processioni, le parate e gli “ingressi”, gli abiti e i teatri, le “pompe” per i matrimoni e le nascite i funerali i compleanni» avevano il proprio nucleo nei testi scritti, destinati non solo alla lettura, ma «recitabili, cantabili, musicabili, teatrabili» e che concorrevano, con le altre arti, ad «ingegnose e politicizzate macchine di senso»¹⁸⁵. L'impronta già partenopea di tale “teatralizzazione” aveva poi il suo corrispettivo, anche sul versante ispanico, nell'interesse per le buone maniere e l'etichetta, non scevre dal loro corollario di formalismo negli atteggiamenti e nelle conversazioni, di ostentazione del proprio *status*, del Casato di appartenenza, perfino del corpo, concepito come esibizione di sé. Orientamenti ben impressi, poi, nei tipi teatrali, caricature di un costume in rapida estensione e ben riconoscibili, ormai, da parte di tutti i livelli sociali. La letteratura tutta, insomma, assorbì e mescolò, nei suoi diversi generi, soprattutto di intrattenimento («libretti e trattati, avvisi e libri di storia, storie d'amore e panegirici, romanzi sacri e agiografie, pastorali e canzoni»¹⁸⁶), un mondo davvero variegato¹⁸⁷.

Non mancò inoltre, nel fiorentino Regno di Napoli, oltre allo scambio sociale e culturale dei ceti alti, l'immigrazione dei villani, di uomini di vari mestieri nelle file del sottoproletariato urbano: il teatro e la commedia se ne nutrirono; videro la luce nuove esperienze letterarie¹⁸⁸.

Più nello specifico, si giunse infine, in ispecie nell'epoca barocca, alla canonizzazione di una letteratura napoletana aulica, con il modello toscano e delle Tre Corone – e si ricordi, se serve, che in particolare Boccaccio e Petrarca conobbero e amarono la città di Partenope. Si affiancò a tali esiti

¹⁸⁵ Ivi, pp. 16-17.

¹⁸⁶ Ivi, p. 19.

¹⁸⁷ Per tali riferimenti: ivi, pp. 16-17.

¹⁸⁸ Di tale condizione di Napoli, quasi immenso corpo dalle multiformi forze, è una testimonianza *Il Forastiero* di Capaccio.

culti, invece, quella che Rak chiama «tradizione», «prodotto secondario di gruppi incoerenti ed emergenti»¹⁸⁹, *res* che alimentò la satira e la parodia: una letteratura, insomma, definibile come «bassa», i cui prodotti più significativi furono «il teatro da strada, l'opera dei pupi, la pittura devota, la canzone»¹⁹⁰. Via via però il quadro divenne più complesso, la tradizione offrendosi come interludio tra un'elitarità culturale aulica e una dei *marginalia*. L'intrattenimento fece da *traite d'union* anche tra diversi ceti sociali, nell'ambito di una quasi «librettistica semiculta». Bersaglio di tale letteratura, sospesa tra aulico e comico, era la devianza, «una costante e voluta distorsione di entrambi i paradigmi. Si motteggiava il villano, stolido inurbato, ma anche chi pretendeva di esprimersi con improbabile desueta, talvolta purista loquela (letterati, pedanti, anche europei, che parlavano un aulico italiano o latino); così come i cortigiani e gli spagnoli»¹⁹¹.

La convergenza tra lingua e immagine di una cultura, di un mondo, configurava il triplice “dibattito”, ben presente sin dall'inizio del *Viaggio cortesiano*, tra il modello elevato del toscano, quello politico e sociale dello spagnolo, e le potenzialità offerte dal napoletano, dialetto con aspirazioni di lingua. Se la lingua locale manifestava infatti l'emergere di particolari gruppi sociali e della loro *visio mundi*, a tale spinta verso la differenziazione seguì una tendenza omologatrice, da parte della lingua letteraria, volta a riassorbire tutti i «materiali devianti» per renderli conformi, fossero essi di natura linguistica, o etica, o sociale o altro, ai paradigmi dominanti. Ma le devianze continuavano ad essere incessantemente proposte, poiché rispondenti ad insopprimibili esigenze di rappresentare particolari aspetti del reale. Eleggere un'altra lingua per la produzione letteraria, il napoletano anziché il toscano, significava compiere una precisa scelta di campo, provocare sfasature inevitabili. La cultura napoletana sentiva già di per sé, tra l'altro, l'alterità comica del toscano: pur non ignoto ai Toscani, il napoletano serbava il carattere di lingua locale, dalle componenti eterogenee. Assenti le iniziative nella direzione di un canone di generi, temi, autori cui potersi riferire: il vasto *corpus* di testi era ancora destinato ad essere percepito come fenomeno pur interessante, ma marginale e viziato di provincialismo, non esportabile se non a certi livelli, quelli dell'intrattenimento. La rivolta del 1647-1648 e la peste del 1656 furono eventi capitali, dall'intensa forza coesiva. E fu anche di rilievo l'influenza della letteratura alta, per cui i «racconti fiabeschi avrebbero assunto tonalità erudite, le traduzioni dei

¹⁸⁹ Ivi, p. 20.

¹⁹⁰ Ivi, p. 21.

¹⁹¹ Cfr., ivi, pp. 21-22.

classici sarebbero state annotate, sarebbe stata teorizzata la posizione di questa letteratura nel Parnaso»¹⁹².

Il tesoro letterario di Napoli poté farsi espressione di un intero mondo, volgendo anzitutto lo sguardo indietro. Proprio il *tópos*, caro al barocco, dei nani sulle spalle dei giganti, spiega l'innovazione del Cortese¹⁹³, con due direttrici essenziali: *in primis*, la scelta linguistica napoletana, non ascrivibile ad una prospettiva di subalternità o parodia di se medesima; *in secundis*, il riferimento ad un preciso e limitato periodo, il Cinque-Seicento.

L'elezione del dialetto partenopeo risponde alla volontà di tradurre in letteratura un universo molto differente da quello delle opere di un canone ormai 'nazionale'. Un mondo presente in testi anche musicati, in canzoni da ricordare, nella saggezza popolare dei proverbi, dei racconti di viaggio, delle fiabe; una sorta di 'biblioteca' alternativa, da consultare con scrupolo, offrendo conseguenze di grande rilievo. Il nascente canone napoletano, ricco di questi saperi, non ne cerca di diversi, poiché si propone quale esclusivo patrimonio, sia dal punto di vista dei contenuti, sia sotto il profilo della sua funzione di «strumento di promozione sociale dell'autore e di competizione a tutto campo tra i gruppi»¹⁹⁴. Di qui la rigida selezione di materiali e testi che a questa finalità possano rispondere, nonché la distanza, più o meno ampia, dalla letteratura aulica, sul piano stilistico e tematico. Quale precedente per tale *traditio*, in assenza di una puntuale conoscenza di opere antiche, si invoca il suo legame con la vita, con altri campi dell'esistere, in cui dominavano la leggenda, o la storia rivisitata di individui e della città, le visioni della vita, *corpus* definito, nel suo carattere realistico, dall'espressione «parole chiantute». Una visione 'aedica', anche orale, come quella dei cantari omerici e medievali¹⁹⁵. La letteratura traeva voce dall'*ethos*, inteso nel senso estensivo dell'esistenza e dei *mores* degli uomini e delle società. Tale carattere accomunava la letteratura dialettale alla riflessione morale e filosofica propria del Seicento. La scelta dell'attualità, che doveva innervare una fondazione, non avveniva però senza tagli drastici: la memoria non poteva attingere da archeologie letterarie desuete seppur canoniche¹⁹⁶. Nel Cortese la prospettiva etica di rappresentazione del mondo napoletano si unisce alla concreta intenzione di vivere dignitosamente della propria arte e di migliorare il proprio *status* sociale. Il suo tentativo di ascesa, anche letteraria, sposa, all'interno di

¹⁹² Per la citazione: Ivi, p. 24. Dalla medesima opera i riferimenti (pp. 22-25).

¹⁹³ Di qui in avanti il presente "storico" definirà la novità del Parnaso cortesiano.

¹⁹⁴ Ivi, p. 25.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ Cfr. ivi, p. 26.

una tradizione, la pacifica riduzione di ogni spinta antinormativa. Topica, in effetti, l'*ars rehorica* sottesa al *Viaggio*, come alla letteratura *culta*: dall'iperbole, all'*adýnaton*, alle frequenti anfibologie, agli scherzi etimologici, alle antifrasi e all'abbassamento e al rovesciamento parodico, *leitmotiv* del poema, al lessico e alle immagini culinarie, escrementizie, sessuali, triviali.

Quanto allo spostamento del canone del Cortese verso il Cinquecento, è determinante la questione della lingua. Il dialetto napoletano nasce in funzione antiregolistica nei confronti del toscano dei puristi e dello spagnolo della classe dominante e cortigiana. Il dato illumina le profonde differenze tra quei due diversi momenti estetici e critici che il Fasano definisce il *prima* e il *dopo* rispetto alla speculazione cinquecentesca sulla lingua e su un suo possibile modello 'nazionale'. Se il *prima* «non corrisponde se non casualmente a scelte di livello espressivo "basso", ma indica la resistenza, nell'area geografica italiana, di alternative paritarie (almeno a livello di più o meno consapevoli esigenze) al toscano», il *dopo* definisce, per tali opzioni, un «senso propriamente "dialettale"». A partire dal Quattrocento, la tradizione letteraria poté scegliere la via dell'artificiosità aulica, fino ad un rinnovato culto del latino, o incarnare, con Pulci e Burchiello, «le prime consapevoli discese verso forme di linguaggio subalterno». Nel Cinquecento Francesco Berni aveva dato invece vita alla satira regolare: da essa, e dai modelli toscani, non può prescindere chi, come Cortese, voglia segnare la via. Ne è segno, nel suo *Viaggio di Parnaso*, l'esaltazione del dialetto napoletano proprio da parte di Berni¹⁹⁷. L'adesione al bernismo è inscritta nella volontà di comporre poesia burlesca, nella forma epica dell'ottava ariostesca e tassiana, individuando, soprattutto, la scelta linguistica del Nostro, all'insegna di un sostanziale naturalismo e moderatismo¹⁹⁸, che non rinneghi la tradizione¹⁹⁹. Innegabile, nel Cortese come nel Basile, un

¹⁹⁷ P. FASANO, *Gli incunaboli della letteratura dialettale napoletana («chelle lettere che fecero cammarata co la Vaiasseida»)*, in *Letteratura e critica-Studi in onore di Natalino Sapegno*, Roma, Bulzoni, 1975, vol. II, pp. 443-488.

¹⁹⁸ Ivi, p. 466. «Per liberare la dimensione dialettale dal ruolo assolutamente secondario e subalterno che il predominio napoletano della 'locuzione artificiosa' gli assegnava, Cortese e Basile sono costretti a cercarle autorizzazioni esterne: così si spiega, in funzione di polemica contro la linea anticruscante Pellegrino-Corsuto, l'apparente paradosso di un Cortese fondatore della letteratura napoletana che si proclama (abusando o meno del titolo poco importa) Accademico della Crusca».

¹⁹⁹ F. ANGELINI, A. ASOR ROSA, S. S. NIGRO, *Il Seicento. La Nuova Scienza e la crisi del Barocco*, Roma-Bari, Laterza, 1974, vol. V, t. II, pp. 470-472. «La novità dialettale non è per Cortese in 'rottura' con la tradizione (non a caso dichiaratamente napoletana e in lingua, in un accenno di risentimento regionalistico), ma piuttosto in polemica con la svalutazione semantica di una lingua letteraria inflazionata dall'uso retorico (la 'grammatica pelosa'). Come alternativa al consumismo accademico della lingua, Cortese propone la sua soluzione: l'adozione del

intento polemico nei riguardi della «istituzionalità contemporanea»²⁰⁰. Ma l'adozione del codice burlesco e del dialetto si configura come possibilità ulteriore «di restaurazione riformata», in cui il carattere «popolare» restituisca una genuina *facies* classicistica. Oppure, *e contrario*, il linguaggio della burla agisce come «modello concorrenziale rispetto alla linea manieristica»; in tal caso il «popolare» è invece alternativa all'artificiosità del petrarchismo. Non risolveranno la dicotomia, né Cortese, né Basile. Se nel Poeta del *Cunto de li cunti* e delle *Muse Napolitane* vi è un uso del dialetto napoletano vicino alla «concettosità barocca», in Cortese permane la tendenza «restauratrice-naturalistica», agonica, rispetto al modello umanista. L'amenò conversare caratterizza pure la brigata di Apollo nel suo Parnaso, a sottolineare un uso sociale del dialetto. Nel *Viaggio* si può assistere a quel processo di proporzionalità inversa osservato dal Fasano, processo che fa corrispondere «all'abbassamento di piano del referente sociale del discorso poetico (nonché sulla sua chiusura municipale)», un necessario innalzamento della dignità del «significante» che ripristini «l'equilibrio classicistico della funzione letteraria». Attraverso tale percorso Cortese rappresenta nel napoletano una lingua letteraria. Evidente la nostalgia «per gli ideali etici rinascimentali», che corrisponde, a sua volta, anch'essa, al senso di un'utopia politica, storica, biografica, nell'equazione oneri / onori; virtù / ricompensa, smarrita sempre più dalla società cortigiana. Le parole designano le cose, mentre resta il segno di un'ambiguità strutturale degli eventi, come in ogni utopia. Il Parnaso-mondo di Cortese lascia l'idea di una complessità ineludibile; la fedeltà al reale chiede tale prezzo.

dialetto naturalisticamente intesa come recupero della dignità espressiva attraverso le “vuce chiantute de la maglia vecchia”. Proprio in questo riaggancio alla tradizione, entro la quale è conquistata l'autorizzazione alla deviazione linguistica, è evidente il moderatismo (e non parlerei di contraddizione, come si fa di solito) della poetica dialettale di Cortese [...]. A difendere il poeta dialettale dalla furia dei poeti ‘matricolati’ (‘ufficiali’, ma anche ‘imbrogliogni’), intervengono pure il Berni e il Caporali». Il *Viaggio di Parnaso* di Cortese «si apre con il riconoscimento ufficiale della letteratura dialettale e si chiude con una bellissima favola ironica e autobiografica: entro questa parentesi di attualità polemica e di scottante esperienza biografica è racchiuso il divertentissimo regno d'Apollo. [...] In direzione totalmente opposta a quella di Cervantes, Cortese ufficializza in Parnaso, insieme alla sua musa dialettale, la poesia popolare del Cinquecento (quella di Giovannella Sancia, di Gian Leonardo Arpa, di compar Iunno) e le facezie della recente maschera di Pulcinella».

²⁰⁰ Di qui: P. FASANO, *Gli incunaboli*, cit., pp. 471-473; 480: *passim*.

Parole chiave:

Giulio Cesare Cortese, Parnaso, viaggio, canone, Caporali.

ABSTRACT

Il saggio propone un *iter* attraverso la concezione delle arti: poetica, artistica, architettonica, musicale, nel *Viaggio di Parnaso* di Giulio Cesare Cortese. L'apostrofe *Lo poeta a li leieture* indica la complessità di un canone che unisce la tradizione di Napoli alla letteratura classica ed europea, dal mondo dei trovatori, all'Italia, alla Spagna, alla Francia. Come già il Parnaso di Caporali, il *Viaggio* cortesiano esibisce, soprattutto nel *Canto Primmo*, la topica classica del "genere"; rivisita anche, ad esempio, il motivo, ancora classico (da Luciano, ad Apuleio), dell'asinità come percorso iniziatico; fa emergere l'imprescindibile traccia dantesca e petrarchesca, innovata dal tema del «*teniello*» e della Corte. Nel *Canto Secunno* si sviluppa il riferimento all'architettura coeva, che testimonia la trasformazione paesaggistica della «starza» di Caserta, che si avvia a diventare, sul modello come della medicea Villa di Pratolino, e delle ville spagnole coeve (El Pardo, Aranjuez), una meraviglia dell'arte. Il *Canto Quinto* si fonda sul motivo del canone poetico-culinario contemporaneo (con riguardo peculiare alla letteratura iberica) e del mecenatismo. La parte conclusiva del contributo delinea, in tratti essenziali, la peculiare e complessa situazione culturale della cosmopolita città di Napoli nel Seicento, e della singolare risposta letteraria e linguistica del Cortese, del suo canone, nel dialogo tra tradizione e innovazione.

The essay proposes an *iter* through the way Giulio Cesare Cortese depicts, in his *Viaggio di Parnaso*, several arts: poetry, arts, architecture and music. The apostrophe *Lo Poeta a li leieture* indicates the complexity of a canon in which the Neapolitan tradition melts with classical and European literature, spanning from the universe of troubadours to Italy, Spain, France. As in Caporali's Parnassus, Cortese's *Viaggio* expresses the classical topic of the genre, with special reference to the *Canto Primmo*; it also revises the classical motive of the asininity as a path of initiation (as in Lucian and Apuleius) and expresses the unescapable underlying dantesque and petrarchan tone with a new element embodied by the Court and by the "*teniello*". In the *Canto Secunno*, the topic of the contemporary architecture is developed and we witness the metamorphosis of the Starza of Caserta, which will follow the footsteps of the medicean Villa di Pratolino and contemporary Spanish villas (El Pardo, Aranjuez) to become an artistic masterpiece. The *Canto Quinto* is based upon the subject of the contemporary poetical-culinary canon (with a specific reference to Iberian literature) and the patronage. The final part of this study defines broadly the peculiar, articulated cultural situation of the city of Naples in the Italian Seicento and the original literary and linguistic solution of the Cortese, of his canon developing between tradition and innovation.

LE LETTERE «ROMANE» DI CHARLES DE BROSSES

1. *Il viaggio a Roma: motivazioni*

Le lettere¹ scritte da Charles de Brosses (1709-1777)², relative alla sua visita della città eterna, sono numerose e dettagliate. Tuttavia, già da una prima lettura, si evidenziano discrepanze rispetto al modo tradizionale di scrivere dell'autore, il che spinge ad approfondirne lo studio. Gli elementi di novità riguardano, in particolare, toni, descrizioni e giudizi che sembrano estrapolati da riflessioni e commenti di altri viaggiatori che, prima di lui, hanno fornito indicazioni sugli stessi luoghi.

Il viaggio di de Brosses in Italia, compiuto tra il 1739 e il 1740, completa la formazione dell'autore e lo spinge alla ricerca di documenti inediti su Sallustio. Al suo rientro in patria, ha redatto solo nove lettere che, dopo qualche tempo, rielaborerà scrivendone altre senza mai cedere alla tentazione di pubblicarle.

Lungi dall'essere istantanee sulla città, che pure predilige, esse contengono descrizioni non sempre idilliache, infarcite di aneddoti e considerazioni sulla storia passata e presente. Non tralascia alcun dettaglio che possa nuocere alla sua fama d'illustre viaggiatore che, ben edotto e attento alle reali condizioni di Roma, esalta, attraverso la scrittura, le vestigia del luogo eterno.

¹ CH. DE BROSSES, *Lettres familières écrites d'Italie*, Paris, Perrin, 1885, 2 voll.

² Charles de Brosses nasce a Digione nel 1709 e vive la sua intensa carriera pubblica durante il regno di Luigi XV e l'inizio di quello di Luigi XVI. Nel 1730 è eletto consigliere del Parlamento di Borgogna. Tuttavia i suoi impegni pubblici non gli impediscono mai di concentrarsi sugli studi, in particolar modo su Sallustio, autore che caratterizza la sua esistenza e del quale traduce l'opera *Congiura di Catilina*. Sarà, infatti, corrispondente dell'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres a partire dal 1746 e giungerà al traguardo con la nomina a Primo Presidente del Parlamento di Borgogna nel 1774 in seguito alla re-istituzione dei parlamenti ad opera di Luigi XVI.

Sarà ben divertente sentirlo commentare, a proposito e a sproposito, per quanto riguarda specialmente Roma, sulle piazze o sulle gallerie, sulle passeggiate e le fontane, e i costumi e i salotti, gli alberghi e le mance, i cardinali e il papa, i mariti e gli amanti, gli stili e il teatro, i poeti e la musica, e tutto di seguito, come vien viene, un po' confusamente seppure, quadretto per quadretto, tutto nitidissimo, con una disinvoltura che rasenta la sicumera e resta nondimeno furbescamente sbarazzina senza diventare insolente³.

Lo studioso Brigante Colonna individua, in maniera puntuale, le caratteristiche della scrittura debrossiana, il suo stile critico ma vivace, che conquista e affascina grazie all'ironia, caratteristica quest'ultima che lo contraddistingue e lo rende interessante ai lettori di ogni tempo.

Le descrizioni di de Brosses non risultano essere frutto dell'immaginazione, neanche quando decide di rimandare il lettore a descrizioni e commenti di altri viaggiatori, a suo giudizio, più esperti conoscitori della Penisola. È un'Italia che vanta un passato glorioso antecedente alla barbarie del 'gotico' medievale ovvero un paese che, attraverso incertezze e negligenze, lascia trasparire la grandezza della cultura e della storia di Roma.

Diversamente da quanto sostiene Goethe, de Brosses non dispera che gli abitanti della Penisola possano riappropriarsi della loro gloriosa tradizione indispensabile a restituire prestigio a una popolazione inerme e decadente. Da tali premesse de Brosses trae insegnamento e parte alla volta di Roma, unica vera destinazione del suo viaggio, spinto dalla volontà di descrivere luoghi, cose e persone in maniera attenta, sagace e ironica, qualità che gli sono valse fama e successo nonostante le lettere siano state pubblicate postume solo nel 1799.

2. *Lo stile declinato con la città eterna*

Hermann Harder⁴ uno dei più noti studiosi di Charles de Brosses, dopo un'attenta analisi dello stile dell'illustre viaggiatore, afferma che «il possède à merveille tout l'éventail des moyens rhéthoriques du style épistolaire [...] et avec un raffinement particulier dans ses lettres postiches», elencandoli un po' tutti in buona sostanza: «le jeu de rôle de l'épistolier et

³ G. BRIGANTE COLONNA, *Roma del Settecento dalle lettere familiari scritte dall'Italia nel 1739-1740*, Roma, Eden, 1946, p. 6.

⁴ Cfr. VOLTAIRE, *Correspondance inédite de Voltaire avec P. M. Hennin*, Paris, Merlin éditeur, 1825.

du destinataire, la fiction du dialogue, l'écriture comme objet de la lettre, le laisser-aller de la langue, etc.»⁵.

Non si tratta certo di artifici, bensì di abilità che contribuiscono all'uso sistematico di una tavolozza ampia e variegata, cui l'autore attinge di volta in volta, tralasciando volutamente alcune sfumature e accentuandone altre a seconda dei casi. Certo non si limita a descrivere le mura, come ricorda Stendhal⁶. Per comprendere lo spirito sagace che anima la sua scrittura è sufficiente rifarsi ai suoi commenti quando descrive la lunga agonia del papa: «Que dites-vous de la galanterie de notre Saint-Père qui a la politesse de se laisser mourir pour nous faire voir un conclave?»⁷.

Fin dalla sua partenza da Digione, avvenuta il 30 maggio 1739, ogni evento e ogni monumento diventano occasioni utili alla redazione di lettere da inviare agli amici: Buffon, Charles-Claude de Blancey, deputato degli Stati di Borgogna e Jean de Bouhier, Président à mortier del Parlamento di Borgogna.

Pretesto ufficiale del viaggio nel Belpaese sono gli scritti di Sallustio, cui tiene particolarmente, e che diventano motivo di commenti e riflessioni quando decide di annotare ogni singolo ritrovamento, senza mai trascurare nulla riguardo biblioteche e personale ivi impiegato. Sforzi e ricerche di una vita vengono coronati dalla pubblicazione, avvenuta solo qualche settimana prima della morte, della sua *Histoire de la République romaine dans le cours du VIIe siècle*. Il volume, oltre alla biografia di Sallustio, contiene circa settecento frammenti delle opere dell'autore latino. Appare ovvio che, al di là del pretesto dichiarato, vi siano altre ragioni che animano de Brosses e lo incitano a partire. Prima tra tutte il desiderio di visitare Roma culla delle vestigia dell'Antichità che tanto lo appassionano e a cui dedica studi di un certa importanza. Non è, infatti, la Roma capitale della cristianità ad attirarlo, dal momento che, come molti altri suoi contemporanei, è interessato a Roma antica, in netto contrasto con la città pagana, e spesso confusa con quella papalina. D'altronde neanche la vista di San Pietro, tempio della cristianità, che avrebbe dovuto suscitare in lui stupore, sembra confermare quello che il lettore si sarebbe aspettato: «Quand vous serez ici quelle impression croyez-vous que vous fera le premier coup d'œil de

⁵ H. HARDER, *Le président de Brosses et le voyage en Italie au dix-huitième siècle*, Genève, Slatkine, 1981.

⁶ Ivi, p. 267.

⁷ STENDHAL, *Rome, Naples et Florence*, préface di P. Brunel, Paris, Folio classique, 1997, p. 8.

Saint-Pierre? Aucune»⁸. Non manifestando alcuna emozione alla vista della basilica, preferisce continuare a utilizzare termini quali *surpris/surprise* per sottolinearne l'assenza: «Rien ne m'a tant surpris à la vue de la plus belle chose qu'il y ait dans l'univers, que de n'avoir aucune surprise»⁹. La doppia negazione (aucune, rien) viene associata al termine *surprise* per sottolineare l'assenza di qualsivoglia sentimento alla vista del monumento considerato il più bello al mondo. Una successione di termini in contraddizione tra loro rivela l'esatto contrario almeno a quanti avevano letto le descrizioni redatte da viaggiatori più tradizionalisti. L'autore indulge alla successione di negazioni «ni grand, ni petit, ni haut, ni bas, ni large, ni étroit», sostenendo di aver provato la stessa sensazione anche all'interno della basilica di San Pietro, che si caratterizza per assenza e vuoto. Ancora una volta si tratta di descrizioni a lui note e, in particolar modo, quelle di Maximilien Misson¹⁰. Solo successivamente si scoprirà che de Brosse non intende demonizzare né negare le bellezze della basilica. Il suo intento è, invece, soffermarsi su una caratteristica trascurata: l'eleganza della semplicità.

Le moyen le plus simple pour se démarquer des autres, et pour choquer ses lecteurs conformistes, consiste, pour de Brosse, à contrecarrer systématiquement leur attente. C'est chose facile dans un genre aussi rigide que l'est le Voyage d'Italie au XVIIIe siècle¹¹.

Harder coglie in tutto questo il senso dell'opera debrossiana: l'atteggiamento anticonformista dell'autore giustifica la sua tendenza a stupire il lettore confutando le convinzioni generate da letture e stereotipi culturali e mondani su costumi e monumenti italiani. Tuttavia, la semplicità che caratterizza le sue lettere non deve indurre a pensare che l'autore intenda banalizzare le descrizioni. Il suo intento, pur divulgativo, supera tanti luoghi comuni e tiene desta l'attenzione del lettore attraverso espedienti linguistici, giustapposizioni tematiche e accostamenti arditici.

Ricordiamo che per de Brosse la semplicità è un elemento positivo che lo induce a svilire, invece, quanto si rifà all'arte gotica. Nella lettera XXXVI indirizzata a M. de Neuilly, in maniera lapidaria, afferma che nella basilica di San Pietro «tout y est simple, naturel, auguste et par conséquent sublime»¹². Si noti come nella frase venga impiegato l'aggettivo 'sublime'

⁸ CH. DE BROSSE, *Lettres d'Italie du Président de Brosse*, Texte établi, présenté et annoté par F. D'Agay, *Le temps retrouvé*, Paris, Mercure de France, 2005, t. I, p. 395.

⁹ Ivi, p. 4.

¹⁰ M. MISSON, *Nouveau Voyage d'Italie*, La Haye, H. van Bulderen, 1691.

¹¹ H. HARDER, *Le président de Brosse et le voyage en Italie au dix-huitième siècle*, cit., p. 318.

¹² CH. DE BROSSE, *Lettres familières écrites d'Italie*, cit., p. 4.

che, nell'accezione comune, rimanda a eccelso. Di pari livello la sensazione che de Brosse prova al cospetto delle fontane che definisce «La plus belle partie de Rome»¹³, giudizio che estende all'intero viaggio in Italia. Sulla falsariga di quanto già affermato, l'autore non si accontenta di definire Roma secondo lo stereotipo della città più bella del mondo, aggiunge un'ulteriore qualità quando la paragona a Parigi.

Enfin, pour vous dire en un mot ma pensée sur Rome, elle est, quant au matériel, non-seulement la plus belle, ville du monde, mais hors de comparaison avec toute autre, même avec Paris, qui d'autre côté l'emporte infiniment pour tout ce qui se remue¹⁴.

Un francese del secolo dei Lumi non avrebbe potuto certo spingersi oltre, tuttavia riconoscere il primato di Roma, all'epoca, non era certo cosa trascurabile per i viaggiatori d'oltralpe, più inclini alle critiche che agli apprezzamenti. D'altronde l'unicità della città eterna è dovuta a un insieme di elementi tra cui l'atmosfera di libertà nonché la cordialità della gente, valori ben più radicati «qu'en nul endroit d'Italie»¹⁵. Che de Brosse abbia apprezzato la città, ne sono dimostrazione i confronti costanti con il resto della penisola e con Parigi. Colpisce, in modo particolare, la distanza dell'autore rispetto ai luoghi comuni, come accade nella descrizione della vigna di Frascati a proposito della quale afferma: «Je vous dirai là-dessus que les Italiens les estiment trop, et les Français trop peu»¹⁶. In tal caso, è evidente che l'autore voglia affermare la sua autonomia, evitando sia giudizi esaltanti che denigranti. Questo lo mette in condizione di esprimere valutazioni autentiche, sintetiche e ponderate proponendosi come viaggiatore nuovo che non si lascia influenzare dai pregiudizi.

Incuriosisce, ma non stupisce, l'incipit della Lettre XXXVII in cui de Brosse si rivolge ai destinatari, MM. De Blancey e de Neuilly,

Vous êtes endiablés tous tant que vous êtes, de vous obstiner ainsi à vouloir que je vous parle en détail de cette Rome, pour vous en dire mille choses communes que vous savez déjà et que personne n'ignore? N'auriez-vous pas dû être contents de ce que j'ai dernièrement écrit en bloc à Neuilly sur ce sujet?¹⁷

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ivi, p. 6.

¹⁵ Ivi, p. 7.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ivi, pp. 8-9.

Espediente quest'ultimo di natura umoristica finalizzato a creare suspense, anche se si tratta di Roma, di cui si conosce già tutto e su cui è inutile aggiungere altro. D'altronde nella prefazione alle lettere, egli stesso definisce i suoi scritti un «rebâchage perpétuel» ovvero un rimaneggiamento di dati identici rimescolati in maniera alchemica da un viaggiatore convinto di diffondere idee inedite. Nel caso specifico è da notare che nell'incipit della lettera XXXVII l'autore sostiene di voler inviare ai destinatari una «demi-douzaine de feuilles» su cui afferma di aver «griffonné quelques remarques indigestes» procedendo, poi, ad annotarvi tutto ciò che gli sarebbe passato per la mente. Per tale motivo precisa che i destinatari delle lettere non vi avrebbero riscontrato «ni ordre ni suite» e, nel caso esse avessero destato un qualche interesse, i lettori avrebbero dovuto «débrouiller ce fratras». Segue una nota di grande interesse, in cui l'autore si dichiara in preda alla «fainéantise» al punto che, alla sola vista dello scrittoio, è tentato di fuggire per nascondersi sotto il letto. Ancora un'immagine sarcastica per rendere il senso e la misura di un'esperienza che lo coinvolge al punto da indurlo a disertare la scrittura che pure ama molto. Di quale esperienza si tratti è più che evidente. La città eterna lo coinvolge e lo travolge al punto da non lasciargli tempo né volontà per dedicarsi alla descrizione di luoghi, eventi e opere d'arte. Poche parole di introduzione alla visita della città chiariscono il senso dell'intero viaggio. Egli ribadisce che «cette bien-aimée ville de Rome» è «le principal but de notre course». Una volta definita la tappa come destinazione prima e obiettivo principale dell'itinerario, si addentra nei meandri della città, ne descrive i dettagli, ne apprezza le scelte architettoniche, ne resta impressionato, affascinato, ribadendo, al tempo stesso, la sua ammirazione nei confronti di Sallustio. Ormai è ben chiaro che la ragione del suo viaggio in Italia è proprio l'autore latino oggetto delle sue ricerche. Roma è la patria di Sallustio e questo lo ha spinto a intraprendere un viaggio faticoso che gli procura emozioni e lo ripaga di tante controversie.

3. Scrittura, trascrizione e confutazione

Sorprendere e attirare l'attenzione del lettore non rappresentano lo scopo ultimo dell'opera debrossiana. Si accennava al desiderio di sfatare luoghi comuni e l'effetto non sempre è ottenuto attraverso l'esaltazione della città. Ne è un esempio eloquente la descrizione accattivante del «triangle» di piazza del Popolo che accoglie mirabilmente i turisti a Roma. Dopo aver descritto la «magnificence» sintesi tra forma e prospettiva, di cui, a suo dire, difetterebbe Parigi, evidenzia come accanto a tanta perfezione

siano collocati «de grands vilains magasins à foin», mentre a sinistra «l'église Sainte-Marie, assez médiocre bâtiment, suivi de plusieurs maisons particulières très piètres»¹⁸. Il contrasto tra magnificenza e povertà è evidente e rivela il desiderio di non indulgere oltre nella descrizione di luoghi secondo cliché oleografici. D'altronde l'autore non trascurava di definire questo aspetto «disparate», quasi si tratti di una sorta di consuetudine secondo la quale «un bâtiment superbe est entouré de cent mauvaises maisonnettes»¹⁹. Tuttavia egli non si limita a una semplice denuncia, preferisce indagare sulle ragioni che hanno indotto a costruire in modo tanto deplorabile.

Con uno stile sempre originale e pungente introduce un argomento a lui caro: il rapporto tra fede e cultura. Autore di un'opera sugli dei feticci²⁰, nota quanto la superstizione nel Belpaese prevalga o si innesti nella fede autentica fino a sfociare in forme di pura idolatria o indegna credulità. Emblematico il riferimento al miracolo di San Gennaro a Napoli²¹, cui non assiste, ma che gli offre l'opportunità di esprimere un giudizio perentorio sugli artifici escogitati dal clero per facilitare un processo datato. Lo fa citando le Odi di Orazio: «et otiosa, creditur Neapolis».

La città eterna diventa fonte d'innumerabili considerazioni sul senso della fede e sulle scelte dettate da falsi valori, incuranti delle reali necessità della gente e dell'importanza del luogo in cui essa vive. In particolare riporta una frase lapidaria a proposito della decorazione della basilica di San Giovanni in Laterano, realizzata al posto della bonifica delle rive del Tevere, indispensabile, a suo dire, per risanare e abbellire la città. Molto critico nei confronti del popolo romano, afferma: «En vérité, cette nation est tout à fait dévote, et n'en est pas plus sage»²². Al popolo attribuisce responsabilità di scelte che non fanno onore alla tradizione illustre della città, *caput mundi*. Alla chiesa contesta un eccesso di zelo nel voler arricchire Roma di luoghi di culto e di decorazioni al posto di opere che potrebbero testimoniare il passato glorioso. Tutte le risorse vengono destinate alle sole esigenze di culto e de Brosses, colto illuminista, ne resta indignato. Si vendica ironizzando sugli angeli di Castel sant'Angelo che, secondo lui, non avrebbero dovuto essere collocati sul ponte né sull'edificio in quanto «Les anges et les saints se trouvent si bien dans les églises! Pourquoi ne

¹⁸ Ivi, p. 11.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Id., *Du culte des dieux fétiches, ou Parallèle de l'ancienne religion de l'Égypte avec la religion actuelle de Nigritie*, Genève, Cramer, 1760.

²¹ Id., *Lettres familières écrites d'Italie*, t. I, cit., pp. 336-337.

²² Id., *Lettres familières écrites d'Italie*, t. II, cit., p. 18.

les y pas laisser? Ils n'ont pas l'air de se plaire ici, du moins y font-ils une figure assez déplacée»²³. Quest'ultimo giudizio esprime il chiaro disappunto del viaggiatore. Egli è convinto che molto spesso la Chiesa si conceda di superare i limiti imposti dalla spiritualità, esercitando il potere temporale senza riserve. Non crede, tuttavia, che il potere politico esercitato dal Papa nel suo Stato sia deplorabile, anzi ne apprezza il taglio liberale. In proposito lo studioso Théodore de la Rive afferma:

D'ailleurs Brosses qui ne fermait point les yeux, on le pense bien, sur les quelques lacunes que pouvait présenter le gouvernement des Papes, ne se lasse pas de vanter ce que ce gouvernement avait de doux, de pacifique et de modéré. Dans une de ses Lettres, et non la moins curieuse, il loue l'extrême liberté de penser et même de parler qui règne à Rome. Plus tard aussi il écrivait à Voltaire que ce langage, je me représente, devait pas mal étonner: «J'aime bien pis que les rois : j'aime les Papes. J'ai vécu près d'un an à Rome; je n'ai pas trouvé de séjour plus doux, plus libre, de gouvernement plus modéré»²⁴.

Le riflessioni dell'illustre viaggiatore sono chiare e inequivocabili. Si esprime a favore della funzione politica esercitata dai Papi, nonostante non provi simpatia per la Chiesa. Infatti Roma gli offre non solo spunti di riflessione e di critica pungente, ma anche di un moderato consenso sulla Chiesa. Non bisogna assolutamente dimenticare che il viaggio a Roma è intrapreso anche per visitare alcune delle sue meraviglie «l'église de Saint-Pierre, les Fontaines, le coup d'œil du Janicule»²⁵. Fin qui nulla di nuovo o quasi rispetto ai luoghi comuni e alle convinzioni di altri viaggiatori. Dal punto di vista linguistico l'autore mette in risalto la grandezza della città non tanto e non solo nella sua totalità quanto nei suoi elementi costitutivi che, presi singolarmente, rappresentano punte di eccellenza e di unicità. Segue a questa considerazione un aspetto interessante che vede de Brosses rifarsi costantemente all'Antichità, a quei romani che avevano abilmente disseminato la città di fontane anche grazie all'abbondanza di acqua. Alcuni giudizi tradiscono il pensiero effettivo di de Brosses non in linea con quello di altri viaggiatori al punto che «Il en a coûté depuis deux à trois siècles, des frais énormes pour en remettre en état une partie seulement, qui, avec quelques nouvelles adjonctions, a suffi pour fournir la ville d'une

²³ Ivi, p. 19.

²⁴ TH. DE LA RIVE, *Deux voyages en Italie. Montaigne et le président de Brosses*, in «Le Globe», Revue Genevoise de Géographie, 28, 1889, p. 136.

²⁵ CH. DE BROSSES, *Lettres familières écrites d'Italie*, cit., t. II, p. 23.

innombrable quantité de fontaines, grandes ou petites»²⁶. Occorrono addirittura due o tre secoli per ripristinare in parte le opere realizzate dai Romani, da lui definite «ouvrages prodigieux». Si tratta di un'ulteriore iperbole per rendere omaggio agli antichi e ridimensionare la moderna propensione a ritenere che il secolo dei Lumi abbia raggiunto l'apice nell'evoluzione verso la modernità. Tra le tante fontane, di cui apprezza portata e dimensioni, egli sostiene di preferire quella di Piazza Navona. Per descriverne la grandezza e l'unicità utilizza aggettivi mirabolanti «auguste, merveilleuse» e soprattutto fa ricorso all'espedito della contrapposizione, a lui congeniale, quando si rivolge al destinatario della lettera: «L'admirable estampe que vous connaissez n'en donne encore qu'une faible idée»²⁷. Inoltre il suo desiderio di attirare l'attenzione del lettore lo induce a paragonare l'austerità e la bellezza della fontana con quelle di San Pietro. La descrizione dettagliata s'interrompe con un espediente tipico della scrittura debrossiana, nel corso della quale ricorre la domanda retorica rivolta al destinatario: «Vous voudriez que je vous fisse une description circonstanciée de tous ces édifices et palais qu'on aperçoit d'ici; mais, mes amis, c'est un radotage: je vous dis, je vous dis encore un coup, que cela ne se peut»²⁸. La parola chiave è *radotage*. Parlare oltre ogni misura ragionevole si sarebbe trasformato in un vaniloquio per i motivi già espressi nelle lettere romane, ma anche perché l'autore intende esplicitamente trasmettere un'idea ben precisa della città: la ricchezza e la magnificenza dei monumenti e delle scenografie non sono sempre descrivibili né sarebbe possibile immaginarne un resoconto esaustivo. Tale pretesa appartiene ai tanti viaggiatori che lo hanno preceduto, primo fra tutti Maximilien Misson che, nel suo *Nouveau Voyage d'Italie*, scritto un secolo prima, sceglie di lasciare al lettore la scoperta non tanto della città perfetta realizzata durante l'epoca d'oro dei Cesari, quanto le tracce delle loro imperfezioni. Per fare ciò Misson esamina ogni singolo elemento in rapporto a ciò che i testi antichi riportano a proposito delle opere realizzate in città. Forse per questo motivo, de Brosse giunto a Roma con il testo di Misson, sequestratogli alla dogana perché messo all'indice dalla censura ecclesiastica, anziché soffermarsi sull'edificio della dogana e sulla grandezza delle colonne, preferisce evidenziarne lo stato di degrado in cui essi versano a causa degli animali che hanno fatto degli interstizi la loro dimora.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Ivi, p. 26.

4. Roma, fonte di plaisirs

La città, nonostante eccessi e degenerazioni, resta un luogo dei piaceri, in cui si può godere di tutto. La predisposizione di de Brosses alla vita mondana rende il soggiorno particolarmente gradevole. Lo studioso Harder lo definisce «une fête permanente de jouissance culturelle, sociale et sensuelle»²⁹. Tale giudizio include sia i piaceri della tavola che le conversazioni culturali, «tout contribue dans ce pays mythique des plaisirs à l'épanouissement d'un épicurien et d'un aristocrate mondain comme de Brosses, et tout devient, sous sa plume, une source de plaisirs»³⁰. Harder individua nello stile la caratteristica fondamentale dell'opera debrossiana che, intrisa dell'*esprit* francese, registra e trasfigura fatti e dettagli, talvolta insignificanti. Ne è dimostrazione il fatto che anche episodi quali l'agonia e la morte del Papa diventano occasioni mondane. A sostegno di ciò lo studioso riporta il brano, già citato, in cui de Brosses pretende di poter affermare, con grande sfrontatezza, che il Santo Padre gli ha concesso l'onore di morire durante il suo soggiorno per permettergli di assistere a un conclave. Tuttavia, egli non si limita a ciò e mette in risalto il disagio cagionato agli stranieri dal cardinale Vicario che ha sospeso tutti gli spettacoli in città, in attesa della morte del papa, commentando l'avvenimento in questi termini: «les pauvres étrangers, ne sachant plus où donner de la tête pour leur soirée par défaut d'opéra, se trouvaient tout à fait désorientés!»³¹. La delusione dei visitatori contrasta solo in apparenza con quella del popolo romano, che non manifesta dolore né tristezza per la morte del santo padre. Il provvedimento del Vicario ha, tuttavia, breve durata poiché il Papa tarda a morire, ragion per cui gli impresari si ribellano e vengono autorizzati a riprendere le loro attività. La frase che de Brosses sceglie di riportare per parlare della ripresa degli spettacoli e l'interruzione dell'esposizione permanente del Sacramento nelle chiese rivela l'*esprit* francese in quanto a espressioni e situazioni che, benché tragiche, diventano comiche agli occhi dell'osservatore esterno: «Et ce n'est pas sans peine qu'enfin le diable a repris le dessus»³². L'associazione del diavolo e del vicario di Cristo non può lasciare indifferenti. Inoltre la supremazia del diavolo sulla Chiesa rende la situazione paradossale e piuttosto dissacrante se non blasfema. Il dio denaro e le esigenze degli artisti prevalgono sull'agonia del vicario di Cristo. D'altra parte il tono della lettera ne è testimonianza. L'autore osa affermare che il Papa avrebbe dovuto

²⁹ H. HARDER, *Le président de Brosses et le voyage en Italie au dix-huitième siècle*, cit., p. 353.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ CH. DE BROSSES, *Lettres familières écrites d'Italie*, cit., vol. II, p. 394.

³² *Ibidem*.

sbrigarsi e morire per porre fine alla spiacevole atmosfera di attesa in quanto «tout ce tracas m'impatiente au dernier point; en vérité le Saint-Père devrait bien prendre son parti d'une manière ou d'une autre»³³. In particolar modo quest'ultima espressione denota il tono familiare e sbrigativo di cui si serve il viaggiatore per esprimere il suo disappunto circa il prolungarsi di quell'agonia. Egli, infatti, vuole evitare di «demeurer ici trois fois dix ans»³⁴. Ovviamente de Brosse non si lascia sfuggire l'occasione per far riferimento alle dicerie in attesa del nuovo conclave e ai cardinali papabili. Puntualizza quanto la successione sia una questione tra due fazioni «de France et d'Espagne»³⁵. Addirittura riporta tutti i nomi dei singoli candidati esprimendo giudizi sul valore e sul casato di ciascuno di loro. Particolarmente indicativa è la frase che de Brosse sostiene di aver sentito dalla principessa Albani a proposito dei familiari dei papi che, a suo dire, morirebbero due volte: «la première de la mort de leur oncle, la seconde de leur mort naturelle»³⁶. Ancora una volta il suo stile diventa ironico e impietoso. I privilegi di cui godono i familiari del papa, come quelli dei cortigiani, terminano inesorabilmente con la scomparsa dell'augusto parente. Nella lunga lista di nomi e di casati, di capacità politiche e gestionali colpisce ancora la perentorietà con cui egli definisce uno dei papabili: Albani, nipote del moribondo Papa Clemente XI. Lo descrive come «première tête du collègue et le plus méchant homme de Rome»³⁷, con al seguito un numero di adepti sebbene «une armée de cerfs, commandée par un lion, vaut mieux qu'une armée de lions commandée par des cerfs»³⁸. La metafora spinge il lettore a non sottovalutare il personaggio astuto che, grazie alle sue abilità di stratega, riesce a imporsi sugli altri candidati, pur sapendo che non diverrà mai papa. Potrà, invece, favorirne uno che, per tale motivo, dovrà stare dalla sua parte. Con poche parole l'autore svela le lotte intestine e le abilità strategiche di personaggi che gestiscono il potere grazie all'abito talare che dovrebbe fare di loro dei pastori di anime.

L'attesa morte del papa avviene durante il suo soggiorno e de Brosse assiste con entusiasmo alla traslazione e all'esposizione del corpo, attendendo, invano, che possa ripetersi l'attesa 'sommossa' del popolo di Trastevere, di cui è venuto a conoscenza attraverso diverse letture sull'argomento. Evidentemente non tutto quanto riportato da precedenti viaggiatori si

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ Ivi, p. 395.

³⁶ Ivi, p. 396.

³⁷ Ivi, p. 399.

³⁸ *Ibidem.*

rivela essere vero e de Brosses sostiene: «Je m'attendais à voir, sous mes fenêtres, le spectacle d'une émeute populaire, inutilement m'y suis-je mis, il n'est rien arrivé»³⁹. La delusione dura poco perché quasi subito prova grande ammirazione al cospetto del catafalco di San Pietro «magnifique et d'un grand goût»⁴⁰, delle esequie e dei riti legati alla sepoltura del papa.

Il conclave non si rivela, certo, meno interessante. I preparativi fervono e de Brosses, per rendere l'idea della loro *grandeur*, cita la figura dell'artigiano, emblema di questa fase euforica. «L'artisan de Rome, tout habitué qu'il est à la paresse, dans le cours ordinaire de sa vie, en sort avec une activité sans égale, dès que l'occasion se trouve aussi nécessaire que pressée»⁴¹. Segue la descrizione dettagliata della frenesia che caratterizza i preparativi: «une vraie fourmilière, une ruche d'abeilles»⁴². Due immagini ispirategli dalle sue letture entomologiche rendono il senso di un'operosità cui gli artigiani e la città intera non sono abituati. Tuttavia i due insetti scelti (formiche e api) rimandano rispettivamente anche al senso della conservazione e della produzione. Ciascuno opera in vista di vantaggi che potrà ricavare dall'elezione di un papa 'amico'.

La condizione dei cardinali riuniti in conclave non è affatto invidiabile soprattutto per l'alloggio di fortuna in cui sono costretti a vivere fino al momento dell'elezione. L'autore ne fornisce una descrizione minuziosa e, per sottolinearne il disagio, afferma che «on est là pressé comme des harengs en caque, sans air, sans lumière, avec de la bougie en plein midi, perdu d'infection, dévoré des puces et des punaises»⁴³. Il disagio è tale che se i cardinali non si decidono ad assolvere in fretta il loro compito, si ripeterà la consuetudine secondo cui «il en meurt d'ordinaire trois ou quatre par conclave»⁴⁴. L'autore non esita a definire l'intero conclave uno vero e proprio «spectacle» ponendosi nell'ottica di chi verifica con attenzione che l'evento si riveli «curieux». L'attesa è notevole e l'autore, da bravo esteta qual è, appare quasi divertito. Basti ricordare la lunghissima descrizione delle trattative tra cardinali, oggetto della lettera LII, in cui, solo dopo aver citato i diversi passaggi delle dispute tra i conclavisti, viene annunciata l'elezione di Prospero Lambertini, che prende il nome di Benedetto XIV. De Brosses ne riporta la biografia precisando che proviene dalla diocesi di Bologna «avec beaucoup de charité

³⁹ Ivi, p. 405.

⁴⁰ Ivi, p. 406.

⁴¹ Ivi, p. 408.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Ivi, p. 410.

⁴⁴ Ivi, p. 411.

et d'édification»⁴⁵, ma anche che è più incline alle opere letterarie che agli affari pubblici⁴⁶. Ai suoi interlocutori, come è solito fare, suggerisce anche ipotesi sul nuovo papato definendolo «tranquille et pacifique»⁴⁷.

È utile ricordare che lettere, di norma, sono indirizzate a un circolo ristretto di persone colte per le quali assumono carattere diverso: riguardoso e distaccato con i signori di Tournay e de Neuilly, più diretto e infervorato per le antichità descritte con Quintin e Blancey⁴⁸. Ciò dimostra la versatilità dell'autore abile nel differenziare registri e toni linguistici a seconda del destinatario e del contesto.

De Brosses, grazie al soggiorno romano, trova l'ispirazione per descrivere luoghi, cose e persone degne di nota, che evidenziano la sua poliedricità e la molteplicità dei suoi interessi.

5. Roma, tra viaggio e Antichità

Verso la fine dell'anno 1739 de Brosses, con i suoi compagni di viaggio, giunge a Roma città di un'attualità sorprendente, culla dell'Antichità. Vi giunge con «une foule d'images qui sont autant de clichés reçus de ses lectures. Son discours renvoie toujours plus ou moins à un au-delà du texte où nous trouvons les principaux guides de l'époque»⁴⁹. Per un estimatore di Sallustio, l'età antica risulta essere un riferimento essenziale della sua scrittura. Si tratta di una tematica costante al punto da indurre Norbert Jonard a sostenere che «Son musée imaginaire est peuplé de rêveries érotiques qui témoignent d'un contact quasi charnel avec l'antiquité. Humaniste attardé au seuil du siècle des Lumières, il regarde plus vers le passé que vers l'avenir»⁵⁰.

Lo studioso individua due elementi che possono rivelarsi chiavi di lettura di indubbio interesse: la scelta preferenziale per l'antico e una sorta di sentimento viscerale che egli definisce «érotique» per l'antichità. Entrambi riguardano la riscoperta delle meraviglie di Roma e delle città storiche in genere, predisposizione che, grazie ad autori come de Brosses, diventa una

⁴⁵ Ivi, p. 440.

⁴⁶ Cfr. *ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Cfr. F. CLAUDON, *L'aporie descriptive ou l'insaisissable Italie des Lettres familières du Président de Brosses*, a cura di S. Leoni, *Charles de Brosses et le voyage lettré au XVIII siècle*, Dijon, Écritures Eud, 2004, pp. 151-152.

⁴⁹ N. JONARD, *Rome dans les Lettres familières: mythe et réalité*, a cura di J.-C. Garreta, *Charles de Brosses 1777-1977*, Genève, CIRVI, Slatkine, 1981.

⁵⁰ Ivi, p. 55.

consuetudine nel secolo dei Lumi, età che si rifà costantemente al classico e all'antico.

A partire dal suo arrivo a Roma, a proposito di via del Corso, si chiede «Toute belle qu'est aujourd'hui cette rue, combien est-elle déçue de son antique splendeur, si les plans et les descriptions qu'on nous donne de l'ancienne rue Flaminia, nous la représentent telle qu'elle étoit en effet du temps des Romains!»⁵¹. La decadenza di monumenti costituisce una sorta di *fil rouge* che unisce le varie descrizioni e interpretazioni del Président. L'indignazione, in questo caso, è dovuta all'opera distruttiva degli animali, benché sia evidente il riferimento all'incuria degli uomini che non vi hanno posto rimedio.

Ben diverso è il tono che utilizza nei confronti di artisti noti e ammirati come nel caso del Bernini: si sono allontanati dal modello classico. La produzione dell'artista, che egli definisce manierista, è «bien loin de la fierté, du grand goût et de la simplicité de l'antique, comme il est aisé d'en juger en ce lieu même, par la comparaison de quelques-unes de ses plus fameuses pièces, avec les antiques placées dans le voisinage»⁵². Per de Brosse il confronto non regge: l'antico presenta elementi di fierezza, gusto e semplicità estranei alle opere del Bernini. Ciò non gli impedisce di affermare che alcune sue opere sono «parmi les modernes, les pièces les plus distinguées»⁵³.

Il termine *antique* ricorre moltissime volte, e sempre con accezione positiva, in riferimento tanto alle opere d'arte quanto alle consuetudini cittadine. «L'amour de l'antiquité» lo induce a «jeter un regard» su alcuni edifici tra i quali quelli di sant'Adriano e dei santi Cosma e Damiano⁵⁴.

Appare evidente quanto il suo gusto per gli eccessi verbali, per le figure retoriche quali l'iperbole, l'assonanza, la dissonanza, per i lunghi elenchi di beni, monumenti, opere, edifici sia accompagnato da un umorismo e un'ironia fuori del comune. D'altronde gli italiani, ben più noti per ciò che furono che per ciò che sono effettivamente, ben si prestano alle sue considerazioni. L'autore rivela gli effetti del tempo, decadenza e bruttezza, elementi che richiedono la parodia per essere stigmatizzati e narrati a un pubblico lontano e, per la verità, tutt'altro che sprovveduto.

Il viaggio, in funzione della riscoperta dell'antichità, si colora di sfumature nuove tanto da fare pensare al mondo greco e latino. L'autore non accetta che si confondano *antiquités* e *vieilleries* in quanto rifiuta l'idea di «donner le nom d'antiquité à tout ce qui concerne ces vilains siècles

⁵¹ CH. DE BROSSES, *Lettres familières écrites d'Italie*, cit., t. II, p. 13.

⁵² Ivi, p. 50.

⁵³ Ivi, p. 51.

⁵⁴ Ivi, p. 243.

d'ignorance»⁵⁵. In verità si spinge anche oltre definendo «vilains» interi secoli di storia che egli considera non degni di attenzione né tanto meno di studi approfonditi come sembrano aver scelto di fare autori del calibro del Muratori.

È il caso delle fontane che lo lasciano ammirato: da quella di piazza san Pietro «deux feux d'artifice d'eau, qui jouent toute l'année»⁵⁶ a quelle di Termini e Trevi. La loro descrizione rivela quanto de Brosses, nell'intenzione di compiacere il suo pubblico, finisca per accettare alcuni aspetti di una città che, comunque, suscita in lui stupore: «Il s'est plu dans cette société décadente qui respirait encore le bonheur de vivre»⁵⁷. Per questo preferisce Roma addirittura a Parigi e decide di soggiornarvi oltre le previsioni perché essa possiede «tant de choses à voir et à revoir, que ce n'est jamais fait»⁵⁸. Se alcuni ritengono tale affermazione un mero espediente per ovviare alle lacune contenute nelle sue lettere, è pur vero che il soggiorno romano gli riserva sorprese e conferme e soprattutto sembra unire il piacere di scrivere con quello di vivere esperienze nuove.

Basti pensare alla sua escursione a Pozzuoli, Baja, Lacco Ameno e Capo Miseno, che considera una sorta di viaggio nel tempo. Il paesaggio che gli si prospetta non è quello che vede, ma l'immagine di ciò che la poesia latina gli ha rivelato e lasciato immaginare. Certamente il linguaggio e l'uso frequente di superlativi non sono sufficienti per poter fare di de Brosses un fine narratore. Eppure, a distanza di secoli, la sua scrittura continua a esercitare un certo fascino in quanto, attraverso espedienti umoristici e trovate geniali, interessa il suo pubblico, lo informa, lo invoglia a continuare a leggere per scoprire, attraverso le sue descrizioni, aspetti e luoghi più o meno noti. Così non si sottrae all'immagine poetica del crepuscolo che lo porta a paragonare Roma a Parigi: «Il n'y a point de coup-d'œil de la ville de Paris égal à celui-ci, malgré l'ornement même qu'y ajoute la vue des environs de cette ville, infiniment plus agréables par la nature et plus embellis par l'art, que les environs de Rome»⁵⁹. La natura nei dintorni della capitale francese è più bella e rigogliosa della campagna romana. Tuttavia l'ora del tramonto non ha eguali a Roma per l'effetto del connubio tra natura (=sole) e arte (=edifici), che rende splendida qualunque cosa e che produce, quando è plasmata dall'uomo, come nel caso di Parigi, un effetto davvero sorprendente.

⁵⁵ Ivi, p. 463.

⁵⁶ Ivi, p. 5.

⁵⁷ N. JONARD, cit., p. 63.

⁵⁸ CH. DE BROSSES, *Lettres familières écrites d'Italie*, cit., t. II, p. 306.

⁵⁹ Ivi, p. 25.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AUGÉ M., *Le temps en ruine*, (trad. di Aldo Serafine), *Rovine e Macerie*, Torino, Bollati e Boringhieri, 2004.
- BERSANI C., *Ch. de Bosses, Lettres familières, 1739*, Bologna, Nuova Alfa, 1985.
- BERTRAND G., *Charles de Bosses*, (CRHIPA), 2013, <http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/action-culturelle/celebrations-nationales/2009/litterature-et-sciences-humaines/charles-de-bosses>.
- BERTUCCI P., *Viaggio nel paese delle meraviglie, scienza e curiosità nell'Italia del Settecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- BRIGANTE COLONNA G., *Roma del Settecento dalle lettere familiari scritte dall'Italia nel 1739-1740*, Roma, Eden, 1946.
- CHIALANT M.T., *Viaggio e Letteratura*, Venezia, Marsilio, 2006.
- COLOMB R., *Le Président de Bosses en Italie, Lettres familières écrites d'Italie en 1739-40 écrites par Charles de Bosses*, Paris, Didier et C.ie, Libraires éditeurs, 1858.
- D'AGAY F., *Lettres d'Italie du Président de Bosses*, Paris, Mercure de France, 1986.
- DE BROSSES CH., *Du culte des dieux fétiches, ou Parallèle de l'ancienne religion de l'Égypte avec la religion actuelle de Nigritie*, Genève, Cramer, 1760.
- ID., *Lettres sur l'état actuel de la ville souterraine d'Herculée* (1750), Genève, Minkoff Reprint, 1973.
- ID., *Lettres d'Italie du Président de Bosses*, Texte établi, présenté et annoté par F. D'Agay, *Le temps retrouvé*, Paris, Mercure de France, 2005, t. I.
- ID., *Lettres familières écrites d'Italie*, 2 voll., Paris, Perrin, 1885.
- DE LA RIVE TH., *Deux voyages en Italie. Montaigne et le président de Bosses*, in «Le Globe», *Revue Genevoise de Géographie*, 28, 1889.
- DELLEY R., *Le Musée du Président de Bosses*, in G. Bedouelle, Ch. Belin, S. De Reyff, *La tradition rassemblée*, Journées d'études de l'Université de Fribourg, Fribourg, Academic Press Fribourg, 2007, pp. 377-404.
- FORO PH., *Charles de Bosses entre Salluste et le patrimoine antique de Rome*, Paris, Anabases, 2007, <http://anaases.revues.org/3163>.
- FUMAROLI M., *Les lettres familières du Président de Bosses : le Voyage en Italie comme exercice de loisir lettré*, in M. Fumaroli, Ph. J. Salazar, E. Bury, *Le loisir lettré à l'âge classique*, Genève, Droz, 1996.
- GANNIER O., *En Lettres italiennes: de Bosses, voyage entre écriture savante et cursive*, 2004, <http://www.fabula.org/revue/document65.php>.
- GARRETA J.-C. *Charles de Bosses 1777-1977*, Genève, CIRVI, Slatkine, 1981.
- HARDER H., *Le président de Bosses et le voyage en Italie au dix-huitième siècle*, Genève, Slatkine, 1981.
- KANCEFF E., *Una inedita conclusione delle «Lettres en forme de journal» di Charles de Bosses*, "Bollettino del C.I.R.V.I.", 1, 1980, pp. 51-53.
- LEONI S., *Charles de Bosses et le voyage lettré au XVIII siècle*, Dijon, Écritures Eud, 2004.
- LIGAS P., *Charles de Bosses ou les singularités d'un journal de voyage*, in AA.VV., *Voyageurs français à Vérone*, Genève, Slatkine, 1984, pp. 98-112.
- MISSON M., *Nouveau Voyage d'Italie*, La Haye, H. van Bulderen, 1691.
- NOBILE L., *Les Lumières françaises du conventionnalisme à l'iconicité*, a cura di G. Hassler,

Nationale und transnationale Perspektiven der Geschichte der Sprachwissenschaft, Münster, Nodus Publikationen, 2011.

NORCI CAGIANO L., *Charles de Brosses a Roma. La stagione lirica del 1740*, a cura di M. Colesanti, L. De Nardis, F. Marotti, A. Pizzorusso, *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Milano, Mondadori, 1983, 2 voll., pp. 531-547.

ID., *Per un'edizione critica di de Brosses. Questioni di metodo*, "Micromégas", XII, 34, settembre-dicembre 1985, pp. 103-107.

ID., *Charles de Brosses, "Viaggio in Italia"*, in AA.VV., *La Memoria, i Lumi, la Storia, Roma*, "Materiali della Società Italiana di studi sul secolo XVIII", 1987, pp. 80-86.

ID., *De Brosses spettatore a Roma, 1739-1740*, in AA.VV., *Il Teatro a Roma nel Settecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989, t. II, pp. 589-598.

STENDHAL, *Rome, Naples et Florence*, préface di P. Brunel, Paris, Folio classique, 1997.

VOLTAIRE, *Correspondance inédite de Voltaire avec P. M. Hennin*, Paris, Merlin éditeur, 1825.

Parole chiave:

Grand Tour, Roma, De Brosses, Lettres Familières, Antichità romane

ABSTRACT

Lo studio approfondisce le lettere scritte da Charles de Brosses (1709-1777) relative alla sua visita a Roma risalente al 1739. Tra le più lunghe e dettagliate, esse evidenziano particolarità rispetto ai toni, alle descrizioni e ai giudizi estrapolati da riflessioni e commenti di altri viaggiatori vissuti prima di lui. Non sono istantanee sulla città che egli predilige, ma contengono descrizioni non sempre idilliache, infarcite di aneddoti e considerazioni sulla storia passata e presente. Il riferimento all'antichità è costante e i tanti dettagli riportati esaltano alcuni aspetti della città, non ultima la politica del Papa, e denigrano lo stato in cui versano alcune antiche vestigia o scelte insensate del clero. Diversamente da Goethe, de Brosses lascia intendere che Roma possa ancora riappropriarsi della sua gloriosa tradizione al fine di restituire prestigio alla popolazione che egli giudica inerme e decadente. Protagonista delle lettere è ancora la scrittura che induce lo studioso Hermann Harder a ritenere l'autore abile nell'utilizzo di tutte le figure retoriche dello stile epistolare con accenti di un gusto raffinato in cui la lingua si rivela vero *objet* della lettera.

This paper focuses on Charles de Brosses's *Letters familières* which describe Rome he visited by the end of the year 1739. Among his longest and his most detailed letters, they reveal distinctive traits compared to tones, descriptions and judgements taken from previous travellers' reflexions and comments. They are not photographs of the city he prefers, as they contain descriptions, although not idyllic, full of anecdotes and considerations on past and present history. He refers to Classics constantly and some of the details extol some features of the city, not least the Pope's policy, and denigrate some ancient monuments or some senseless clergy's choices. Contrary to Goethe's opinion, de Brosses thinks that Rome can take back its glorious tradition in order to give back prestige to the population that he considers powerless and decaying. The real protagonist of the letters is his writing, which lets Hermann Harder affirm that de Brosses is able to use all the figures of speech typical of the epistolary genre and his way of writing proves to be the real subject.

LA LYDIA DE «L'ULTIMO FIGLIO DE' POETI EOLII»
NEL CARTEGGIO CARDUCCI-PIVA*

1. *Un amore vissuto e ispirato*

Giosue Carducci è il primo poeta che, oltre a scrivere di Lydia, riprendendo i suoi tratti classici e reinterpretandoli alla luce delle esigenze di un contesto storico-letterario quale la metà dell'800, gode del privilegio di viverla concretamente, come creatura ispiratrice d'amore e di versi, poiché nel 1872 viene travolto da una passione incontrollabile per una donna di nome Carolina Cristofori Piva, che lui ribattezzerà Lydia all'interno delle *Odi Barbare* e delle *Rime Nuove*. I convegni d'amore tra i due amanti, durante i sei anni della loro intensa relazione, non supereranno la dozzina: per questo motivo si ritiene che la loro storia d'amore sia in qualche modo più pensata che agita¹, poiché da essa Carducci ha tratto ispirazione per una notevole quantità di composizioni poetiche, e, per questo, più vagheggiata che realmente vissuta. I pochi contatti fisici tra i due sono, naturalmente, gonfi di magniloquenza, e a loro viene attribuito dal poeta un valore sentimentale che forse, in fondo, non hanno. Tuttavia è un dato di fatto che Lydia, attraverso la vita e la penna di Giosue Carducci assuma un corpo e vesta degli abiti reali. Sebbene questi forse si allontanino, nella trasposizione poetica, dalle peculiarità della Lydia per cui, e di cui, Carducci compone².

* Il seguente saggio rappresenta un estratto della mia tesi di dottorato in Studi Letterari presso L'Università degli Studi di Salerno, attualmente in corso di stesura, dal titolo: *I mille volti di Lydia: la Musa di Orazio e di Ricardo Reis, la domestica di Josè Saramago, l'amante di Giosue Carducci, la detenuta di Giovanna Sicari*. Cfr. P. DI STEFANO, *Il desiderio di Carducci per Lydia «Abruzzia e non mi dà pace»*, in «Corriere della Sera», 23 agosto 2011.

¹ Cfr. P. DI STEFANO, *Il desiderio di Carducci per Lydia «Abruzzia e non mi dà pace»*, in «Corriere della Sera», 23 agosto 2011.

² *Ibidem*.

La loro storia d'amore viene puntualmente descritta attraverso la testimonianza di un carteggio particolarmente fitto, che è bene analizzare per comprendere i meccanismi di una relazione e per entrare nel privato di una donna misteriosa che non svelerà mai del tutto le sue carte e che porterà il nome di Lydia, e per tale ragione, oltre che per le poesie a lei dedicate, si inserirà nella tradizione letteraria. Certamente la Lydia di Carducci è una Lydia scissa: c'è, infatti, la Lydia poetica, che trae immediata ispirazione dalla Carolina-Lydia reale, ma che da lei si allontana parzialmente tramite l'artificio poetico, assumendo di volta in volta funzioni diverse, e c'è la Carolina-Lydia reale, che è cosa altra dai versi a lei ispirati, e che è autrice scaltra e innamorata delle lettere che di seguito saranno oggetto di analisi. Carducci vive una sintesi tra la Lydia del verso e la Lydia della carne, non priva di contraddizioni e non sempre riuscita, ma fondata su un nesso carsico incontestabile tra amore vissuto e amore cantato. Sebbene ci siano differenze profonde tra i due piani com'è inevitabile che sia quando si parla di vita e di letteratura, il personaggio qui coincide con la persona, e la persona coincide con il personaggio che le viene attribuito.

È impossibile scindere i testi a Lina dedicati e l'epistolario privato dei due amanti "che molto spesso si è rivelato fondamentale per l'esegesi dei testi carducciani" dall'attività poetica e dall'impegno civile di Carducci: è noto che l'autore il più delle volte, anche all'interno dello stesso componimento, si muova in direzioni diverse e molteplici, intrecciando continuamente motivi lirici, polemici, e utilizzando a tal fine registri stilistici contrastanti con l'utilizzo di recuperi, sovrapposizioni, riprese. Lina diventa così un punto di vista da cui osservare l'opera carducciana, al fine di rivelarne altre trame sottese a quelle già note. Complesse sono le suggestioni che si attivano nella poesia di Carducci a partire dagli eventi della sua vita privata: i lutti familiari, ad esempio, gli ispirano liriche dettate dalle memorie letterarie di autori quali Virgilio, Catullo, Foscolo³. Tutto questo in parallelo è verificabile nell'epistolario privato, che, di fatto, rappresenta un vero e proprio controcanto, soprattutto nel caso di Lina-Lydia, figura della tensione e della fusione tra vita e poesia, alla quale il poeta non confida solamente le ragioni e le fasi compositive delle liriche a lei dedicate, ma anche le sue teorizzazioni politiche e letterarie di vario genere⁴. Lydia diventa così la custode dei sentimenti pubblici e privati del poeta, anche

³ Cfr. W. SPAGGIARI, Introduzione a G. CARDUCCI, *Poesie*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. V.

⁴ A Carolina Cristofori Piva, ad esempio, il 31 maggio 1872 Carducci confidava le sue riserve sul «santo impero» teorizzato da Dante, definito «monarchista arrabbiato e furioso teologo», contro il favore dell'esegesi risorgimentale e post-unitaria.

quando nel 1872 egli matura una svolta poetica, ricorrendo alla vitalità delle origini, al culto delle memorie storiche e a un nuovo vigore descrittivo⁵ e allontanandosi parzialmente dal vasto ciclo di vagheggiamento della perfezione greca, culminato nelle *Primavere elleniche*. A lei parlò anche della sua maturata attitudine alla rievocazione della gloria passata, alla malinconia di certi luoghi come Bologna o la Maremma, all'uso del tratto agreste e bucolico (si pensi all'«asin bigio» di *Davanti San Guido*⁶), non perdendo occasione per ribadire insistentemente la novità della sua poesia (a Lina, il 17 maggio 1874 Carducci scrive: «io credo che dirai un'altra volta, che, dopo Foscolo, io sono da vero l'ultimo figlio de' poeti eolii»⁷). È indubbio che la Piva sia stata per Carducci un punto di riferimento fondamentale non soltanto dal punto di vista amoroso, ma anche per la ricostruzione delle fasi della produzione poetica dell'autore, e per l'interpretazione dei singoli testi: questi sono i motivi per cui l'epistolario dei due amanti resta il più vivo, arguto e appassionato della nostra letteratura.

È questa già una testimonianza sufficiente del fatto che Carducci non fu solo il poeta ufficiale dello Stato italiano, sollecitandone la tromba storica, patriottica, ammonitoria e pedagogica; pur essendo stato consegnato alquanto imbalsamato alle celebrazioni crociate e alle storie letterarie (col successivo rigetto), Carducci è stato difatti molto meno uniforme, quieto e compatto di quanto sembra. Nell'amore per l'Ellade e per la sua Musa, ad esempio, il poeta reagisce alla frustrazione e al disinganno proprio delle generazioni post-risorgimentali di fronte ai gravosi problemi, alla mediocrità e alle contraddizioni del povero Stato unitario, deludente rispetto alle speranze risorgimentali⁸. Carducci concepisce la poesia come atto eroico, e sente sicuramente su di sé il compito di essere un creatore di modelli per la nazione: ad essa offre, infatti, un sogno splendido e irrealizzabile che si scontra con la volgarità e la viltà dei suoi tempi, un amore libero ed ideale contro i precetti del matrimonio borghese. Questo conforto

⁵ A Carolina Cristofori Piva, l'11 febbraio 1873 Carducci scrive: «d'ora innanzi la poesia per me sarà riflessione se non memoria soltanto. Ho trentasei anni, e il peso di molti dolori e disinganni sul cuore, e veggio le più nobili idee le più divine speranze fuggire e sento freddo per l'aere di febbraio e fruscio della candida ala della musa che s'invola. Addio alla gioventù e alla gloria, ma non all'arte che coltiverò sempre riverente e adorerò nei grandi esemplari, ma non al dovere per cui combatterò fin che vita mi basti». Cfr. W. SPAGGIARI, Introduzione a G. CARDUCCI, *Poesie*, cit., p.VIII.

⁶ Ivi, p. X.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Cfr. G. BÀRBERI SQUAROTTI, Introduzione a G. CARDUCCI, *Poesie*, Milano, Garzanti, 2015, p. IX.

e questa gratificazione Carducci cerca di applicarli anche a se stesso e alle sue sfortunate vicende private: inserire l'amante Lina in un contesto arcadico, emendato da qualunque coinvolgimento passionale di torbida natura, significa allontanarsi da una realtà sordida che il poeta rifiutava *in toto*. C'è, comunque, una netta dissonanza tra la poesia amorosa per Lydia (dove l'amore viene trascritto in termini mitico-eroici) e le lettere a Lina (con le dovute eccezioni, come si vedrà): l'eterno contrasto poesia-vita vive pertanto una tensione irrisolta, e lì dove la creatura poetica Lydia brilla di luce propria in un contesto mitico ed idillico, completamente snaturato dalla realtà, Carolina Piva svolge il ruolo di amante e di confidente del poeta, che a lei comunica ogni evoluzione dei suoi stessi testi poetici, esponendone dettagliatamente la genesi⁹. È questo il punto in cui le due Lydie si toccano, si sfiorano, tentano una fusione impossibile ma in ogni caso pensata, voluta, bramata da un Carducci sempre più disilluso e immerso nei suoi sogni d'amore e di gloria antichi.

2. L'epistolario

Nel 1870 due eventi stravolsero la vita interiore del poeta Giosue Carducci: la morte della madre, avvenuta il 3 Febbraio, e quella del figlioletto Dante, di soli tre anni, a cui dedicherà *Pianto Antico*, il 9 Novembre. Tali sconvolgimenti sconquassarono la famiglia Carducci, e provocarono un vuoto nel poeta che egli cercò di colmare in altri modi, inseguendo una nuova, sconosciuta gioia che potesse fargli da fonte d'ispirazione novella¹⁰. Fu la marchesa Colombi a rendere propizio un nuovo amore per Carducci: lei, autrice di un romanzo intitolato *Un matrimonio in provincia*, al secolo Maria Antonietta Torriani, futura moglie del fondatore del «Corriere della sera», Eugenio Torelli Viollier.

A fine aprile del 1871 la Torriani, insieme ad Anna Maria Mozzoni, apostolo della massoneria e del profemminismo lombardo, desideravano ardentemente conoscere Carducci, e per raggiungere lo scopo, la Colombi sedusse due suoi amici cari, il Panzacchi e il Belluzzi, strappando loro la promessa di una dedica da Giosue. Rientrata da Milano, Maria Antonietta raccontò tutto alla sua amica Carolina Cristofori Piva, futura amante e futura Lydia del poeta. Carolina aveva a quel tempo trentaquattro anni, era mantovana di nascita, ma milanese d'educazione: suo padre era un noto

⁹ Ivi, p. XX.

¹⁰ Cfr. M. SAPONARO, *Carducci, con 23 ritratti e due lettere autografe*, Milano, Garzanti, 1944, p. 5.

medico, direttore degli ospedali di Mantova, Milano e Padova. A venticinque anni la giovane donna aveva sposato il colonnello futuro generale di brigata Domenico Piva, uno dei Mille. Nel capoluogo lombardo era un'assidua frequentatrice del celebre salotto letterario della contessa Clarina Maffei. Era una donna molto colta ed intelligente, conosceva l'inglese e il tedesco, aveva numerosi ambizioni ed era consapevole del proprio fascino¹¹.

Carolina scrisse la sua prima lettera a Carducci nel giorno del suo genetliaco, il 27 luglio, allegando un suo ritratto fascinoso e un suo sonetto, composto accuratamente alla maniera carducciana. La lettera recitava così:

Eccole un ritrattino della complice di Maria, complice solo per una quinta parte, perché non c'è di mio che il primo sonetto. Io certo non mi attendevo che quel parto scellerato di una musa ben poco e male esercitata incontrasse così benevolo plauso dal più grande tra i poeti viventi (ed è poco) ma da uno che è grandissimo anche al cospetto del passato e lo sarà sempre. Io dunque che di modestia non me n'intendo, senza pensare ad altro ho l'animo che nuota nei godimenti della superbia, e da Maria mi sono fatte cedere le Sue righe al Belluzzi per confortarmi ogni volta che qualcheduno osasse di sospettare che sono un po' bestia, e per incoraggiarmi, se mai mi balenasse l'idea di tradire una seconda volta le muse. È inutile che io Le dica, come avvezza a non lasciar mai nulla a metà, mi sono abbandonata con delirio alla lettura de' Suoi bei versi, e spesso ho baciato anche il libro, parendomi che non bastasse d'averlo impresso nella memoria. Con tutto questo, veggia stranezza! io non ho punto desiderio di conoscere davvicino un uomo dichiarato grande, e maledico il Bargani, che avendo turbato la pace delle reliquie foscoliane, mi abbia obbligata a considerare gli avanzi delle basette ammuffite di colui, che la mia immaginazione e il mio cuore avevano vestito di forme non mortali, e che a me pare divino anche quando brandisce il flagello sibilante sulle spalle nude della contessa Arese, tremila volta infedele.

Sono un po' lunga per una prima visita; mi accommiato dunque inchinandomi e stringendo la mano al poeta:

Carolina Cristofori Piva

Il poeta le rispose solamente il 30, inviandole una copia dell'ode *Per il trasporto delle reliquie di Ugo Foscolo in Santa Croce*, poeta di cui Carolina era

¹¹ Cfr. G. CARDUCCI, *Amarti è odiarti, Lettere a Lydia 1872-1878*, a cura di G. D. Bonino, Roma, Salerno editrice, 2010, pp. 7-8.

fervente ammiratrice, e fu da prima un po' sostenuto ma gentilissimo, ed anche incoraggiante. La donna replicò con lettere sempre più espansive e chiedeva dei versi nuovi, solo per lei: così Carducci le mandò quattro mesi dopo, il 20 novembre, il manoscritto del *Canto dell'Italia che va in Campidoglio*. In cambio egli le chiese di continuare la loro gradevole e costruttiva corrispondenza: provava un piacere nuovo a leggere queste lettere di donna, che gli aprivano uno spiraglio su un mondo inesplorato¹².

Ben presto la confidenza tra i due si fece maggiore, e Lina riuscì con carezzevole ingegno e malizia disincantata a occupare cuore e mente di Carducci: per conquistare la fiducia di sua moglie, gli mandò un regalo per la signora Elvira, un prezioso ventaglio racchiuso in prezioso cofanetto.

L'uomo ingenuo rimase incantato. E iniziò a risponderle immediatamente, lasciando la corrispondenza con i vecchi amici per scrivere all'amica nuova. Pur tra il riservato e l'evasivo si lasciava andare alle confidenze e alle curiosità. Gli piaceva naturalmente anche il ritratto della donna, bella di una bellezza accesa e febbrile. E più di tutto gli piaceva il mistero di cui la distanza avvolgeva l'apparizione, la vaghezza di quel nuovo affetto nascente nella sua vita da uno scambio di lettere, la magia dell'ignoto, la malinconia che gli scendeva dolcissima nel cuore e le fantasie poetiche che da quella malinconia sorgevano¹³. Carducci le scriveva:

Sono solo, vivo e penso solo. Tutto quel che vedo, tutto quel che sento, qui intorno a me, mi è cagione di noia e di sdegno, e sempre più mi allontanano dall'ideale [...]

Addio alla gioventù e alla gloria, ma non all'arte che coltiverò sempre riverente e adorerò nei grandi esemplari, ma non al dovere per cui combatterò finché vita mi basti. E a voi addio, ma sol per poco, mia cara e nobile amica, che amate e consolate i poeti da lontano [...]

Forse se udissi voi, e vi vedessi a dire i miei versi, i miei versi d'una volta, chi sa che lo spirito eolio non si ridestasse almeno nel canto del cigno! Ma no, non voglio venire a Milano. Addio, mia dolce signora. Ai credenti i credenti di cuore sogliono raccomandare gli uni agli altri di ricordarsi continuamente nelle loro orazioni. Io vi prego di ricordarvi di me nei vostri momenti felici, nei momenti d'entusiasmo e d'amore, a vedere se per grazia vostra il sorriso delle Camene mi riconfortasse [...]

I loro incontri fisici d'amore, sebbene rari, si rivelarono di fondamentale

¹² Ivi, p. 9.

¹³ *Ibidem*.

importanza per la struttura sentimentale di una relazione che permetterà al poeta di creare la sua personale Lyidia e di dedicare a lei numerosi componimenti, tra i più felici della sua produzione. La prima volta si videro in un caffè di Bologna, durante una sera fredda e nebbiosa, il 9 aprile 1872. Lina era già stata a Bologna l'8 aprile, per ascoltare Panzacchi – con il quale probabilmente flirtava, e che sarà uno dei principali motivi della gelosia dello stesso Carducci – in una conferenza su Wagner. Anche Carducci aveva partecipato a quell'evento, ma i due non ebbero contatti. Tuttavia, all'indomani di quel convegno Carducci spedì a Lina le prime strofe della seconda *Primavera ellenica*, la *Dorica*. In questo modo si apriva uno degli epistolari più famosi dell'800 italiano, e da questo punto in poi Lyidia diventerà non solo una donna fatta di sensi, ma anche una donna veramente esistita, da amare non solo attraverso il filtro della letteratura, ma anche nell'effettiva realtà della carne¹⁴.

Tra la primavera e l'inverno inoltrato del 1872 ci saranno cinque incontri amorosi, intervallati da numerose epistole: il primo, a Milano, agli inizi di maggio con visita al cimitero di San Gregorio e con escursione al parco di Monza; seguito da due incontri nel luglio, a Lodi, con gita in barca sull'Adda e a Parma, e, dopo un lungo intervallo, ai primi di ottobre e tra novembre e dicembre di nuovo a Milano, Monza e Como. Carducci, per incontrare Lina, doveva affrontare un viaggio ben poco agevole con le Regie Ferrovie, in omnibus, trascorrendo da 8 a 10 ore a bordo del mezzo disagiata. Il 1872 è l'anno in cui la relazione amorosa raggiunse l'acme della passione; il 7 luglio il poeta arrivò a scriverle due lettere l'una di seguito all'altra, sintomo della frenesia di un sentimento tanto bruciante quanto a tratti delirante, di cui si riportano alcuni estratti:

Bologna, 7 luglio 1872

Amor mio,

anzitutto non ti far bionda; non togliere il bel riflesso biondo-bruno delle tue trecce o de' tuoi ricci castagni d'intorno alla tenue fronte e al bello ovale del tuo visino. Non fo dissertazioni a uso Chioma di Berenice, ma "A me son care le tue chiome e il viso/E le dolci vigilie¹⁵/come le baciai come le adorai come le gustai divinamente la prima volta./[...]"

A te poi, amor mio, mio bello e unico amore, un vortice di baci; parte de' quali dee ricadere anche su le belle mani che scrivono sì belle cose,

¹⁴ Ivi, p.11.

¹⁵ Verso di Vittorio Alfieri nel sonetto *Sublime specchio*.

e uno almeno dovrebbe smarrirsi lì presso ove batte quel cuore così tenero e sì passionato. E già tu m'intendi : sai che colla natura mia non posso non essere a momenti geloso; e tu mi perdoni, non è vero? Lina, io ti amo coll'ideale della prima gioventù e col senso della seconda e col sentimento della vita; e a questo aggiungo l'ammirazione per il tuo spirito e per il carattere, e la coscienza della brevità del tempo che ci resta, la coscienza che il fior della vita è passato, e che il resto è vanità; e vuoi che io non tema, che io non mi crucci, ch'io non sia geloso? [...]

E ancora:

Bologna, 7 luglio 1872

Cara, cara, unicamente cara,

non è pur un'ora che ho terminato una prima lettera per te; saranno circa dieci minuti da che l'ho gittata in buca; e voglio scriverti ancora, qui da questo caffè ove mi rifugio con la dolce imagine tua. Ho bisogno di stare con te, di conversare con te un altro poco. Quanto ti amo, Lina mia! quanto, quanto! e quanto soffro, e quanto godo in te! Non riderti di me; cara, non ridere; e distruggi subito questa lettera. Ma io ho bisogno di dirti che ogni mio pensiero è di te, che io oramai non penso che a te, sempre, sempre, notte e giorno, pur troppo! che io per te ho dimenticato tutto, che per te sdegno e fastidisco tutto. Il dolce tuo capo posa con me sul mio guanciale la sera; e, se pur mi lascia dormire, esso è che mi sveglia la mattina, e la mia prima sensazione è lui. Che cosa succeda, quando non mi lascia dormire, non sto a dirtelo: sono gioie spasimanti d'angeli condannati a tormentarsi in desiderio. E il giorno, quando pur voglio pensare ad altro, agli studi già dilette, alle idee mie già adorate come divinità uniche e severe e gelose, ecco quel capo: quel leggiadro capo, a scuotere le sue belle anella, e quegli occhi e quella bocca, tanto sospirata desiderata, a dirmi: - Che? che pensi tu di pensare, altro che noi, povero innamorato? Noi ci mettiamo fra te e le tue idee, fra te e i tuoi studi! E che vuoi tu fare, povero infelice? Contempla e pensa, e ricorda, e ama, e struggiti! [...]

È importante sottolineare come la storia d'amore tra il poeta e Lina vada di pari passo con la stesura di componimenti poetici a Lydia dedicati, e che la donna ha direttamente ispirato, o in cui comunque la sua presenza traspare chiaramente. Ben presto, però, l'idillio d'amore iniziò a incrinarsi, poiché Lina-Lydia si manteneva troppo impegnata in rapporti mondani non sempre limpidi e chiari, suscitando la gelosia incontrollabile di Carduc-

ci. Il poeta era consapevole che altri scrittori, giornalisti, cascamorti di vario tipo, colleghi ufficialotti e subalterni del marito si aggiravano intorno alla donna per sottrargliela, per altro potendo vederla e potendo parlarle molto di più rispetto a Carducci¹⁶. Per il poeta, Lina si attaccava innocentemente a tutti poiché tale era la sua indole, e questo fu un mero tentativo di giustificare il carattere malizioso della donna, attribuendo la colpa alla natura tutt'altro che innocente degli uomini. Egli credeva di essere riuscito a cambiarla col suo amore, ma sapeva bene che non era così: lo stile di vita condotto da Lina, le sue vesti, i suoi cappelli, i gioielli che indossava, richiedevano la presenza costante e variegata di una figura maschile al suo fianco. In una delle sue epistole feroci di gelosia, Carducci scriveva il 4 novembre 1872:

Amor mio,

della tua lettera, carissima, quel che mi rimane e pesa sul cuore è il procedere di Panzacchi Io lo prevedevo, forse lo sapevo: tu, probabilmente per fare un po' di dispetto alla Torriani, tiolesti levare il gusto di ringraziare con lui: ora egli ti ripaga di quella moneta che solo può spendere. Tu non conoscevi la bestia: di basso animo e senza fede in nulla che sia alto e gentile, non gli parve vero di raccontare una vittoria forestiera qui, dove, che ne dica, non ha avuto altro che basse prede e rifiuti: ora poi vanta tutto quel che vuole anche in Milano. Tu sconti così la tua leggerezza. Se io confrontassi quel che mi dici ora ad altre mezze confessioni tue, alle tue paure del giugno, a quel che si disse in Bologna da alcuni nel marzo e nell'aprile, io dovrei creder qualcosa di peggio: e l'animo mi bolle: ma ricordo i tuoi giuri e scongiuri delle prime lettere che mi scrivevi, ricordo che tu vuoi ch'io ti creda, ricordo che tu hai il diritto di pretendere molto da me... E in fondo, nonostante i miei sospetti, traverso anche le mie furie mi traluce l'idea che tu mi paresti e mi pari un nobile animo, che non ha bisogno di mentire e d'ingannare. Leggera e mobile, più di fantasia che d'altro, sei: e ciò è che presso alcuni ti pregiudica. Leggera e mobile ho detto: forse male: dovevo dire che ti affretti troppo a comunicare di te stessa e a voler piacere a chi non importerebbe nulla che tu piacessi. E credi che la relazione tua qualunque con P. e i correnti che furono fatti da pochissimi, ma che pure furono fatti su la tua dimora di due giorni d'aprile mi sono stati causa di orribili patimenti: e non posso ripensarvi senza sentirmi prendere da una voglia di sbranare. [...]

O mia delizia e tormento, ti stringo a me con tutto il cuore; dimmi quel che hai nell'animo, dimmelo.

¹⁶ Cfr. M. SAPONARO, *Carducci, con 23 ritratti e due lettere autografe*, cit., p. 20.

Nonostante tutto questo, i cinque incontri in otto mesi, tra maggio e dicembre, riaccessero l'estro poetico di Giosue, proprio come egli inconsciamente sperava: nacquero così le *Primavere elleniche seconda e terza* e, nell'ordine, *Panteismo*, *Qui regna Amore*, *Visione*, *Mito e verità*, *Sole e amore*. Il 1872, quindi, tra gli alti e i bassi della relazione tra i due amanti, fu particolarmente prolifico. Lydia irruppe copiosamente sulla scena poetica assumendo caratteristiche neoclassiche, ma rimanendo pur sempre la rapace amante del poeta, come vedremo più specificamente in seguito.

Meno prolifico, invece, da questo punto di vista, fu il 1873, il secondo anno della relazione amorosa, che pure vide il nascere di componimenti quali *Anacreontica romantica* e l'asclepiadea *Su l'Adda*: i due, infatti, avevano di nuovo navigato, ai primi di luglio, sul fiume. Seguirono tre incontri a Milano, rispettivamente a gennaio, marzo e aprile, e uno a Bologna, verso la fine di ottobre. Tuttavia Carducci in quel periodo era notevolmente impegnato tra lezioni, esami e polemiche letterarie¹⁷.

Mentre Lydia, «dolce pantera», si muoveva dutilmente nella società elegante di Milano, districandosi tra situazioni equivoche ed evitando la gelosia di Carducci, la signora Elvira Menicucci Carducci, moglie del poeta, scopriva il loro legame amoroso, dopo averli sorpresi non di rado in situazioni inequivoche, come alla stazione bolognese, dopo un convegno. La relazione non si mantenne privata nemmeno all'interno dell'ambiente universitario: i colleghi di Carducci scoprirono il segreto del «leone» e le sue fughe d'amore periodiche fuori e dentro la città¹⁸. Le scriveva il poeta:

Dolce pantera, 'il trovi tutti i modi di tormentarmi: mi mandi il ritratto, e ini rimandi a domenica. Intanto ti ringrazio del ritratto; il quale, che che ne paia a te, mi rapisce in tiri mondo di rimembranze e di sogni e lui mette un desiderio di abbracciamenti intorno alla bella persona, da non dirsi. E me lo tengo come un acconto di quel ritratto che dovea essere solamente per ine: del resto, se non lo hai dato ad altri, lui tengo egualmente caro anche questo.

Intendo tutte le ragioni tue pel differimento, e puoi comprendere che non ho cosa da opporre. E pur ne sono dolente: m'ero fissato tutto per domani. Domenica intanto no, se ti piace; ma lunedì. Domenica

¹⁷ Come quella dopo la morte di Manzoni (22 maggio), rappresa in articoli del giugno-luglio, poi condensati in *A proposito di alcuni giudizi su Alessandro Manzoni*, in seguito la rilettura delle bozze delle *Nuove poesie* edita dal Galeati nel settembre, e un immenso lavoro di erudizione, filologia, storia letteraria, tra ballate anonime ed epica ariostesca. Ivi, p. 10.

¹⁸ Cfr. G. CARDUCCI, *Amarti è odiarti, Lettere a Lydia 1872-1878*, cit., p.15.

l'ho occupata posteriormente alla lettera che ti scrissi ultima. Ma, ti prego, ti supplico in ginocchione; lunedì, sia. Se no, non so che sarà di me.

Non mi parlare di quelli che ti trovano bella e spiritosa, sieno vecchi sieno giovani. Mi fan tutti rabbia ad un modo. Cotesti stupidi debbon vederti e dirti quel che vogliono; ed io, no. Io devo esser sempre tanto lontano da te: io debbo struggermi solo, io che ti amo tanto, io che solo sono degno di te, io che ti amo come tu meriti, e che tu dovresti alla tua volta riamar tanto... [...]

Nonostante quindi i sospetti del poeta sull'infedeltà di Lydia crescessero, l'idillio amoroso proseguì e dalla loro unione nacque Gino, che però porterà il cognome Piva, come se a generarlo fosse stato il marito di Carolina. Tra desiderio e gelosia, lungo tutto l'arco del 1874, Carducci fu molto impegnato in studi, letture, celebrazioni e discorsi inaugurali e le lettere che scambiò con Lina divennero progressivamente un momento di autoritratto del poeta, in cui lei era solo uno specchio riflettente. Carducci usò Lina come Musa per comporre le sue *Odi*, difatti affermerò: «e io voglio toccare nella lirica quante più note mi è possibile, come fecero Catullo, Orazio ed i greci»¹⁹, con la sostanziale differenza, soprattutto rispetto ad Orazio, di dover gestire, oltre alla composizione poetica, anche una relazione amorosa reale con la donna protagonista delle sue liriche.

Il 1875 fu parco d'incontri tra i due: tra l'estate e l'autunno furono tre. A metà giugno e nella prima decina di settembre a Milano e dintorni, e una più lunga sosta tra fine settembre e inizio ottobre a Verona, dove Lina si era trasferita assieme al marito e ai figli. Tra aprile e novembre Carducci compose per Lydia *Fantasia*, *Ruit hora* e *Preludio*. Tuttavia persisteva la gelosia del poeta, e i rivali stavolta erano Ruggero Bonghi, ministro del Regno, e un tal conte e senatore Filippo Linati, verboso e arcadico gentiluomo, definito da Carducci un poeta strabico e imbecille. Lina tentava di giustificarsi, il poeta non le credeva ma non aveva la forza di spezzare il loro legame, che persisteva nel suo cuore e nei suoi versi.

Durante il 1876, invece, ci fu una mezza dozzina di incontri tra i due innamorati: qualcuno in Lombardia, uno a Verona e poi sul Garda, a Brescia, Modena e Desenzano. Nel frattempo la popolarità di Carducci cresceva come poeta, come studioso e come insegnante. In più, egli s'impegnò nell'attività politica, e fu eletto in Parlamento²⁰. Nonostante questo, du-

¹⁹ Ivi, p. 12.

²⁰ In cui però non entrerà mai, in base a un successivo sorteggio.

rante quest'anno scrisse per Lydia le sue liriche più belle e più famose: *In una chiesa gotica* e *Alla stazione in un mattino d'autunno*. Cresceva, di pari passo, la gelosia ossessiva del poeta, che però insisteva nella sua cronicità attitudinale, e restava imbrigliato nella relazione amorosa.

Negli ultimi due anni del loro rapporto, Lina si trasferì a Rovigo, poi a Chieti e infine a Foggia, sempre al seguito del marito militare. Non riuscì mai a convincere Carducci della sua presunta fedeltà, qualunque fossero le sue estroversioni e il suo compiacimento a essere corteggiata.

Il 1877 e il 1878 furono contrassegnati, rispettivamente, da sei e quattro incontri. In particolare, il 1878 fu l'ultimo anno del rapporto tra i due amanti. Carducci in quel periodo era del tutto proiettato all'esterno, proteso a raccontare alla lontana avvenimenti pubblici come la morte del re Vittorio Emanuele e l'incontro col nuovo re e con la regina Margherita. Il fatto che Carducci scrivesse all'amata di politica e di affari professionali privati è indice di una perdita di valenza del loro rapporto privato: il poeta è timido oramai verso chi, forse per stordita e incosciente leggerezza o per lucido arrivismo culturale lo ha tradito, deluso e sicuramente offeso²¹.

Il 25 giugno del 1878, Carducci rivelò a Lina che i suoi sentimenti si erano in qualche modo intiepiditi, a causa delle reiterate menzogne della donna:

[...] Mia dolce amica, tu ti lagni che io non ti mando più oramai una di quelle parole nelle quali vorresti confortarti. Che vuoi, mia cara? Un po' è che, crescendo gli anni, la ragione la vince ora-mai su la fantasia: mi vergogno del sentimento. Un po' è che la memoria di quei giorni nei quali le dolcezze scaturivano dal mio cuore come onda viva per ine è trista: m'irrita a trovarmi in colpa di dir tenerezze. Tu griderai all'infamie disconoscenza. Ala ripensa un po' ai dolori che mi desti quando io gemevo dolcezze: ripensa un po', ritorna in te stessa, scrútati, sii schietta; e poi di' se hai ragione di esigere quello che il necessario procedimento della verità ha tolto di mezzo. Te ne avvertii fin da principio: Bada – ti dicevo – che quando la ragione ini avrà persuaso che... io potrò soffrire diabolicamente, ma non disconoscere il vero. E ora addio.

Dopo la fredda interruzione delle epistole, due lutti sconvolsero e avvicinarono i due amanti: il 18 gennaio del 1880 morì il figlio quindicenne di Lina, Guido²². Ai primi di giugno Lina stessa aveva avvertito l'amico Betteloni di essere afflitta da un male incurabile. Si trasferì quindi col ma-

²¹ G. CARDUCCI, *Amarti è odiarti, Lettere a Lydia 1872-1878*, cit., p. 17.

²² Giosue scriverà per questa triste occasione l'odicina *Ave*.

rito e i figli, e arrivò a Bologna in fin dell'anno. Era una povera creatura estenuata. Non era più bella. Il processo della tisi precipitava più rapido di quanto i medici pessimisti non pronosticassero. Sbattuta di città in città il destino la portava a morire nel luogo in cui la sua breve vita aveva trovato l'ideale. Venne ad abitare nel palazzo Spada, nella stessa via Mazzini, a pochi passi da Giosue²³; e qui lo ritrovò sotto le vesti di un amico affettuoso, che la accompagnò durante gli ultimi giorni della sua vita. Il poeta non si distolse mai dal capezzale dell'inferma: lo stringeva una gran pena assistendo a quel disfacimento così crudele e così doloroso di una creatura che gli aveva donato il più dolce dono dell'esistenza. Il puro ovale di quel caro volto dagli occhi dolenti era angelicato. Il corpo bello, così esiguo ormai, quasi inconsistente sotto le bianche coltri, era scosso da fiere convulsioni.

Lydia morì il 25 febbraio 1881. Il 27 Carducci assistette al funerale e qualche ora dopo scrisse: «alle otto e un quarto ella era separata dal mondo vivente, dall'aria, dal sole. Ma non mai, non mai dal nostro pensiero»²⁴. Se ne andava così una presenza fisica importante, che aveva dato tanto al sommo poeta in termini d'ispirazione, oltre che in termini sentimentali ed esistenziali: la Lydia di Carducci è dunque una donna realmente esistita, realmente amata, al di là delle pagine di una letteratura che tradusse in odi neoclassiche una realtà del tutto carnale. Contraddizioni, queste, che si risolvono nella continuità di componimenti poetici pregni della figura femminile di Carolina, trasfigurata talvolta in una Musa, talvolta in una silenziosa spettatrice, talvolta in una donna che parte per non tornare più. Tuttavia ben presto un'altra Lydia entrò nella vita del poeta: con il consenso della moglie Elvira, infatti, Carducci prese in casa Lydia, l'ultima figliola di Carolina Cristofori Piva.

3. Il "Fondo Evangelisti" e la «pazza lettera».

All'interno della sala di consultazione dell'Archivio Storico della

²³ Cfr. M. SAPONARO, *Carducci, con 23 ritratti e due lettere autografe*, cit., p. 26.

²⁴ Carducci scrisse anche il necrologio per Lina in una piccola rivista di Milano, la «Fortuna», il 7 marzo: «È morta a Bologna la signora Carolina Cristofori Piva. È morta a trentasei anni, come Raffaello, di cui ne' modi e negli affetti ritraeva qualche cosa dell'ideale gentilezza. Se in lei il concepimento e il rispetto dell'arte fossero stati meno alti e meno costanti, non avremmo ora da scriverne come di sconosciuta affatto, od ammirata da alcuni soltanto. Perché poche donne, in Italia specialmente, ebbero più lunga e squisita educazione, più sicuro sentimento d'artista». Ivi, p. 28.

Provincia dei Frati Minori di Cristo Re di Bologna Riccardo Pedrini pose all'attenzione di Armando Antonelli un incartamento che appariva nuovo, in quanto emerso tra le carte personali di un frate minore. Il contenuto era parte dello scottante carteggio Carducci-Piva, che rimane in parte distrutto, o ricostruito da copie dattiloscritte, oppure bruciato dalla moglie di Carducci per orgoglio²⁵. La domanda principale era chi avesse avuto cura di quel carteggio dopo la morte di Elvira Menicucci, e a chi lo avesse affidato affinché oggi si trovasse in quel luogo. Le carte personali di Anna Evangelisti²⁶, allieva di Carducci con il quale discusse la tesi di laurea nel 1893, si trovano tutte, per l'appunto, presso l'Archivio storico della Provincia di Cristo Re dei Frati Minori dell'Emilia Romagna, ubicato presso il convento di S. Antonio da Padova a Bologna, ma non fanno parte delle carte private di alcun frate. Le ricerche dell'Evangelisti vertevano proprio sulla figura del suo maestro, ed esse confluirono in una raccolta organica stampata a Bologna con il titolo *Giosue Carducci, 1835-1907: saggi storico-letterari* (editore Cappelli). Tra le varie fonti da lei gelosamente custodite in Archivio, vi era un inserto intitolato appunto «Corrispondenza tra Giosue Carducci e Carolina Cristofori Piva²⁷», sulla base del quale la studiosa elaborò due saggi: *Memorie carducciane* e *Poeti e poetesse in ambiente carducciano del 1872*. All'interno dell'incartamento dell'Evangelisti fu ritrovata anche quella «pazza lettera» autografa che si riteneva perduta (così come accadde ad un mazzo non esiguo di lettere inviate dal poeta alle sue amanti) e che Carducci inviò a Lina nel 1877 da Rovigo. Questa lettera rimane una delle poche che l'allieva di Carducci riuscì a salvare insieme a quelle conservate presso Casa Lyda Borelli, poi pubblicate da Francesca Florimbii e Lorenza Miretti²⁸.

²⁵ Cfr. A. ANTONELLI, R. PEDRINI, *Elementare Watson: scoperta la «pazza lettera» del 1877 e svelato il mistero del carteggio Piva-Carducci*, 1 ottobre 2014, https://www.academia.edu/9656244/Elementare_Watson_scoperta_la_pazza_lettera_del_1877_e_svelato_il_mistero_del_carteggio_Piva-Carducci, p. 1.

²⁶ Per il profilo biografico della Evangelisti cfr. S. SANTUCCI, *Lettere inedite di Carolina Cristofori Piva a Giosue Carducci*, «Archivio del Nuovo», 10-11, 2002.

²⁷ L'inventario è consultabile online all'indirizzo: <http://cittadegliarchivi.it/pages/getDetail/idiUnit:1/archCode:ST0105>, Bologna, Archivio della Provincia di Cristo Re dei Frati Minori dell'Emilia Romagna, Fondo Anna Evangelisti (da ora Fondo Anna Evangelisti), b. 4, fasc. 6.

²⁸ *Lydia a Giosue. Frammenti di un epistolario*, a cura di F. Florimbii e L. Miretti, Archetipolibri, Bologna 2010. Sull'epistolario vd. anche S. SANTUCCI, *Lettere inedite di Carolina Cristofori Piva a Giosue Carducci*, «Archivio del Nuovo», 10-11, 2002, pp. 69-80; A. BRAMBILLA, *Il leone e la pantera. Frammenti di un ritratto amoroso*, in *Carducci e i miti della bellezza*, a cura di M. A. Barzocchi e S. Santucci, Bologna, BUP, 2007, pp. 74-89.

Nel 1977 la nipote di Carducci, Elvira Baldi Bevilacqua, scrive del carteggio Carducci-Piva, spiegando che le lettere furono donate dalla signora “Titti” al suo avvocato Lorenzo Ruggi, che essendo un uomo di teatro con velleità da scrittore, lasciò a sua volta il carteggio in eredità nelle mani della casa di riposo degli artisti “Lyda Borelli”²⁹. L’avvocato, a sua volta, dichiara di aver ricevuto nel 1946 quell’incartamento da una delle figlie di Carducci, Libertà. Nel 1945, infatti, espone all’amico Sabatino Lopez di aver trovato quelle lettere presso i frati del convento³⁰, i quali se ne sarebbero indebitamente appropriati, avendole ricevute in dono dalla Evangelisti, la quale a sua volta avrebbe rifiutato di restituire ad Elvira Menicucci quelle lettere che lei le aveva soltanto prestatato per i suoi studi³¹, ma che di fatto non erano mai tornate indietro. A quel punto il 31 dicembre del 1946 il Ruggi scrisse a padre Tarcisio Benvegnù, frate minore del convento di S. Antonio di Padova, esponendo i fatti³², ed ottenne che l’incartamento fosse affidato a Libertà, che a sua volta lo donò all’avvocato. Oltre ai materiali utilizzati per gli studi e la ricerca, all’interno del Fondo Anna Evangelisti ci sono tre lettere, due indirizzate alla Piva e una ad Elvira, tutte autografe³³. Si aveva già notizia dell’esistenza di queste lettere sempre grazie alle copie dattiloscritte dell’Evangelisti, edite da Florimbii o alla pubblicazione avvenuta in occasione dell’*Edizione Nazionale delle opere di Giosue Carducci*, e conservate presso Casa Lyda Borelli³⁴. Queste tre lettere

²⁹ *Lydia a Giosue. Frammenti di un epistolario*, a cura di F. Florimbii e L. Miretti, cit., p. 23.

³⁰ Ivi, pp. 25-26.

³¹ Questo avvenne presumibilmente tra il 1915 12 e il 1925, data della pubblicazione dell’articolo dell’Evangelisti intitolato “Poeti e poetesse nell’ambiente carducciano intorno al 1872”.

³² Fondo Anna Evangelisti, b. 4, fasc. 7.

³³ A. ANTONELLI, R. PEDRINI, *Elementare Watson: scoperta la «pazza lettera» del 1877 e svelato il mistero del carteggio Piva-Carducci*, cit, pp. 2-3.

³⁴ Lettera di Giosue Carducci ad Anna Evangelisti, Bologna 16 ottobre 1898. Originale autografo conservato in Fondo Anna Evangelisti, b. 1, fasc. 7; una carta di colore bianco, ingiallito, mm. 210 x 133, inchiostro di colore nero, in *Edizione Nazionale delle opere di Giosue Carducci. Lettere*, XX, Bologna, Zanichelli, 1957, p. 179, nr. 5669; biglietto di Giosue Carducci ad Anna Evangelisti, Roma 1896 (?). Originale autografo conservato nel Fondo Anna Evangelisti, b. 1, fasc. 7; biglietto da visita con la scritta a stampa «Giosue Carducci», di colore giallo, mm. 70 x 92, scritto su entrambi i lati, inchiostro nero, in *Edizione Nazionale*, XIX, Bologna, Zanichelli, 1956, p. 264, nr. 5365. Del biglietto si dice che l’autografo è conservato «presso la famiglia Evangelisti» in ivi, p. 313; Lettera di Giosue Carducci a Elvira Carducci, Milano, 9 maggio 1872. Originale autografo in Fondo Anna Evangelisti, b. 4, fasc. 7; bifoglio di colore bianco, ingiallito, mm. 226 x 140, inchiostro di colore nero, in *Lydia a Giosue*, cit., pp. 423-424; Lettera di Giosue Carducci a Lina Cristofori

autografe furono donate da Elvira alla Evangelisti nel 1911 e fu in questa data, il 5 settembre, che l'Evangelisti entrò in possesso anche della «pazza lettera». Questo piccolo nucleo di epistole rimase estraneo sia a Libertà Carducci sia all'avvocato Lorenzo Ruggi e fu conservato privatamente tra le carte di un frate, recuperate di recente. Oltre le quattro lettere di cui si è detto, sono conservate in questo plico anche sei buste da lettera indirizzate a Enotrio Romano (cioè Giosue Carducci) da Lina Cristofori Piva: una busta è priva della data e del timbro postale, le altre recano tutte sia il timbro postale che le date al 7 novembre 1872 da Milano, al 23 e al 24 gennaio 1876 da Verona, al 7 agosto 1877 da Marignano Marittimo. Infine si trova una busta da lettera inviata dal Carducci «alla gentildonna Lina Cristofori Piva» con timbro postale del 29 agosto 1878, contenente un foglietto che trasmette il regesto di quattro «lettere di Carducci dirette a Rovigo da Bologna³⁵».

Il testo della pazza lettera recita così:

Lina Cristofori Piva a Giosue Carducci, Rovigo, 31 agosto 1877³⁶.
Mio caro, non sono ancora abbastanza impazzita perché mi venga l'idea di scrivere all'Elvira. Perché e di che le scriverei? Oh amor mio, anche la storiella dell'aborto, sorprende la buona fede di un poeta. Se ebbi mai voglia di ridere è questa volta. Io sono pratica di certe cose, lo sai, come un medico, come una mamma e assai di più. Che mi parli tu di aborto di due mesi e di feto morto da quindici giorni? Ma non sai che prima dei due mesi non c'è che una raccolta di sangue

Piva, Bologna, 18 settembre 1878. Originale autografo in Fondo Anna Evangelisti, b. 4, fasc. 7; bifoglio di colore azzurro, mm. 135 x 105, inchiostro di colore nero, in *Lydia a Giosue*, cit., p. 422; Lettera di Giosue Carducci a Lina Cristofori Piva, ottobre 1874. Originale autografo in Fondo Anna Evangelisti, b. 4, fasc. 7; bifoglio di colore bianco, ingiallito, mm. 211 x 132, inchiostro di colore nero, in *Lydia a Giosue*, cit., pp. 425-426.

³⁵ A. ANTONELLI, R. PEDRINI, *Elementare Watson: scoperta la «pazza lettera» del 1877 e svelato il mistero del carteggio Piva-Carducci*, cit., p. 6.

³⁶ Dall'originale autografo conservato a Bologna presso l'Archivio della Provincia di Cristo Re dei Frati Minori dell'Emilia Romagna, Fondo Anna Evangelisti, b. 4, fasc. 7; un bifoglio e una carta di colore bianco, ingiallito, di mm. 210 x 135. Inchiostro di colore bleu. Su c. 3v: «Regalate ad Anna Evangelisti la presente lettera con un'altra di Giosue e tre altre della Piva. 5 sett. 1911». Segue la firma autografa di Elvira Carducci. Della lettera fa cenno l'Evangelisti, in *Lydia a Giosue*, cit., p. 193, dove la definisce «la pazza lettera». Si conserva anche la busta di mm. 110 x 145, con timbri postali «Rovigo. 31 ago 77. 2 S» e «Bologna. 31 8 - 77. 6 S». Appartiene a Lina Cristofori Piva l'annotazione dell'indirizzo «Ferma in posta. Enotrio Romano. Bologna». Appartengono ad Anna Evangelisti le annotazioni, a lapis, «31 agosto 1877» e «Lettera della Piva con autentica del dono fattomi dalla sig.a Elvira».

informe e non altro, che l'aborto a due mesi poi non è pericoloso da comprometter la vita? Oh frottole, frottole! Del resto, mio caro, dopo tanti anni che la Elvira non rimaneva incinta dato pur che ci rimanesse, se ella te lo tacque fu perché non pensava di esserlo e tanto meno ci pensava perché alla sua età una gravidanza è stranissimo caso: e fu appunto la pia età, non i dolori romantici che se mai cotesto strano caso fosse avvenuto, la fecero abortire: ciò concorderebbe anche co' suoi passati mali di testa che un difatto concepimento era cosa affatto irregolare. Il medico vuol' anch'egli tentare tutti i mezzi per rimetterti sulla buona via e ammette e sostiene l'aborto e il gran pericolo. Oh gran bontà dei cavalieri antiqui! Di certo tu ed io l'abbiamo ammazzata: lascia pur fare a lei. Se ella non lo dicesse a che tu mi preverresti che non le scrivesti? No, no, mio Caro; i commedianti mi annoiano; figuratevi un feto di due mesi morto da 15 giorni! Ma io credo che c'è da far ridere un'idiota: ti scongiuro di credere che ciò non è, non può essere e che qui si tratta forse di una semplice emorragia che non è cosa straordinaria a 43 o 44 anni quando la donna può finire di esserlo. «Buona, buona!» Ma che buona d'Egitto! Perché vuoi che sia buona? Oh povero Giosue, che aveva fatto il maschietto! La signora Osti ne sarà informata. Dio, Dio! Le garçon manqué. Che sciocchezze! morto prima d'esser vivo. E io che le scriva? Ma tu perdi la testa! Del resto chi sa mai di chi è cotesto bébé morto prima di vivere: tuo, no di certo or che ci penso: son tanti mesi oramai che la castità aleggia sul talamo maritale, che il conubio è posto sotto gli auspici di santa Elisabetta regina d'Ungheria e del santo Ladislao suo marito! «Si guardan sempre e non si toccan mai.» Non temere, non temere: io non verrò a turbar la quiete dell'interessante puerpera: no, no! Non tutte sono forti come me da ricevere nel puerperio anche delle bastonate da orbi: oh che divina dolcezza, filer l'amour accanto a una dolente vittima a cui avete ucciso un bambino nel seno, un bambino di due mesi non vitale da quindici giorni e che non voleva uscire! Spiriti di Madame Robinet soccorretemi! Tante bestialità in una ci vuol' una sola di medico, un ciarlatano, uno sfacciato per dirla! Oh dolce sposa morente di Francesco Tornabuoni non ti fa rider nel marmo la storiella di un bambino concepito senza opera d'uomo e che non vuol' uscire perché a due mesi è vivo benché sia morto da 15 giorni! Oh che pazienza! Mio povero Giosue, come ci vorrebbe poco a ingannarti. Io preferisco non farlo per dignità di me stessa ed ora poi per fuggire alla volgarità di un'imitazione. Di che quiete relativa mi parli? Che quiete relativa tolgo io all'interessante puerpera? E non vedi con che voluttà la giovanetta délaissée fa la vittima e quel che è cagione (se pur è) de' suoi carnevali lo mette sul canto delle

quaresime? Per altro c'è sempre rimedio. Appena che sia migliorata si riprova e si ottiene che il seme prezioso non cada disperso sulla terra. Il maschietto, il maschietto! Veggo di qua le scene coniugali, gli abbracci, le lacrime, le parole interrotte, i propositi nuovi, i perdoni e il dottor Verità rivestito da angelo che sorride in un canto e intesse corone di gigli: il circonciso inneggia al decadimento dell'arte greca. Oh miei gliconii! S'ode a destra uno squillo di tromba. Viva il dottor Verità: facciamo amenda onorevole.

A sinistra risponde uno squillo.

Oh mio povero Giosue, l'anima tua piangendo lacrime di tenerezza ti chiede pur un'eco delle tue gioie presenti con le migliori nuove che tu vorrai darle della tua diletta e di te, rassicurato dalla speranza che fra nove mesi il male sarà rimediato,

Ornamento ed splendor del secol nostro.

La grecque mourante

Imagino già che tu le avrai detta ogni cosa, chiaro e tondo quando ti bastava dichiarare che non sapevi né pur dove fossi.

È affascinante notare, alla luce non solo di questa, ma di tutte le epistole riportate e analizzate in questa sede, come lo stile citazionistico contraddistingua la scrittura epistolare della Piva. Diretti sono in questa sede i riferimenti all'Ariosto, al carteggio di Madame de Sévigné, a Manzoni, ad Aleardo Aleardi e a personaggi più o meno noti della storia dell'arte e della letteratura³⁷. Questo suo atteggiamento probabilmente era in linea con la sua volontà di apparire come donna colta e all'altezza dell'amore dei poeti e degli scrittori da lei frequentati: una pseudo-finzione, insomma, dietro alla quale stava la creazione in parte cosciente di un personaggio, che Carducci conoscerà appieno e fisserà in eterno nei suoi versi. Lydia è già la Carolina Piva che scrive citando i grandi scrittori e vivendo una vita reale quanto attentamente costruita, basata sulla fascinazione dell'uomo di cultura del suo tempo. La «pazza lettera» è piena di sarcasmo contro una rivale in amore di fatto imbattibile (la moglie di Carducci) che accusa il poeta di averle causato, con il suo comportamento fedifrago, un aborto spontaneo e, quindi, tra le righe, lo rimprovera di aver in sostanza ucciso il bambino che portava in grembo da soli due mesi. La Piva smentisce con piglio razionale e quasi scientifico tali affermazioni, rivelando la natura ingenua, sensibile e anche colpevole del poeta preoccupato che le scrive,

³⁷ A. ANTONELLI, R. PEDRINI, *Elementare Watson: scoperta la «pazza lettera» del 1877 e svelato il mistero del carteggio Piva-Carducci*, cit., p. 7.

incapace di gestire una situazione esistenzialmente complessa molto più dei suoi stessi versi, nei quali “come abbiamo potuto vedere” Carducci intrecciò sapientemente poesia e vita dando un primo embrionale avvio alle nuove istanze poetiche che saranno protagoniste della modernità letteraria.

Parole chiave:
epistolario, Giosue Carducci, Carolina Cristofori Piva, Lydia.

ABSTRACT

Carducci e Carolina vissero un amore ispirato: a Carolina Carducci dedicò moltissimi dei suoi componimenti, chiamandola Lydia. Egli voleva creare un ideale di donna ispirato al mondo classico e arcadico, contro la delusione della sua vita reale e il crollo degli ideali rinascimentali. Carducci, infatti, era sposato con Elvira Menicucci e vide Carolina soltanto una dozzina di volte durante i sei anni (fino al 1878) della loro relazione, durante i quali Carolina lo tradì molte volte. Tuttavia, si scrissero circa 600 lettere. Il carteggio non racconta soltanto la loro storia d'amore, ma fornisce anche informazioni circa l'esegesi dei testi del poeta. È, infine, interessante anche ricostruire quanto e come di quel carteggio ad oggi si è salvato, grazie all'intervento della moglie e della figlia di Carducci, coadiuvate dagli studi in merito della sua alunna prediletta, Anna Evangelisti.

Carducci and Carolina lived an inspired love: to Carolina Carducci he dedicated many of his compositions, calling her Lydia. He wanted to create a woman's ideal inspired by the classical and Arcadian world, against the disappointment of his real life and the collapse of Renaissance ideals. Carducci, in fact, was married to Elvira Menicucci and saw Carolina only a dozen times during the six years (until 1878) of their relationship, during which Carolina betrayed him many times. However, about 600 letters were written. The correspondence not only tells their love story, but also provides information about the exegesis of the poet's texts. Finally, it is also interesting to reconstruct how much of that correspondence has been saved to date, thanks to the intervention of Carducci's wife and daughter, assisted by studies on her favorite pupil, Anna Evangelisti.

CORREZIONI E AGGIUNTE ALLA BIOGRAFIA
DI VINCENZO CAMMARANO*1. *Il capostipite di una famiglia di artisti: i Cammarano*

Fu però una Cammarano e come tale
non potè [sic] essere una mediocre.
Gaspere di Martino, *Adelaide Falconi*¹

La presenza numerosa delle famiglie teatrali nella storia del teatro italiano è un fenomeno molto diffuso, soprattutto a partire dalla Commedia dell'Arte; a Napoli, in particolare, dal Settecento al Novecento, si registra l'esistenza di notevoli dinastie di artisti². Già nel saggio intitolato *Napoli, teatro e città nell'Ottocento* Franco Carmelo Greco osservava come «settecentesco è il timido inizio sia della tradizione attorica familiare, da

* Il saggio è il risultato di una ricerca finanziata dal notaio Filippo Cammarano Guerritore di Ravello, discendente della famiglia Cammarano e curatore della memoria storica della famiglia. Tale ricerca si colloca nell'ambito del progetto di ricerca, di cui la sottoscritta è stata assegnista, su "Teatro e romanzo nella produzione letteraria contemporanea" presso il Dipartimento di Letteratura, Arte, Spettacolo dell'Università degli Studi di Salerno (docente responsabile del progetto di ricerca: Prof.ssa Antonia Lezza). Il presente risultato scientifico si è posto quale obiettivo primario la ricostruzione della vicenda biografica di Vincenzo Cammarano soprattutto da un punto di vista storico-teatrale, ma si presta sicuramente ad ulteriori indagini di natura prettamente archivistica.

¹ G. DI MARTINO, *Adelaide Falconi*, «Rivista Teatrale Italiana», II, 2, 1902, p. 322.

² Sulle famiglie teatrali napoletane non esistono studi esaustivi ad eccezione del volume D. MOREA, L. BASILE, *Storie pubbliche e private delle famiglie teatrali napoletane*, Presentazione di Ettore Massarese, Napoli, X-Press Torre Edizioni, 1996. Un contributo significativo per la conservazione della memoria delle famiglie teatrali è offerto da *A.M.At.I. - Archivio Multimediale degli Attori Italiani*, che nell'articolato profilo dell'attore dedica una sezione alla famiglia per coloro che appartengono a una famiglia d'arte. Cfr. <http://amati.fupress.net>

intendersi come vera e propria scuola d'arte e di formazione professionale, sia, soprattutto, d'una più generale attitudine del mondo del teatro e dello spettacolo napoletano a costruire nel suo stesso ambito le molteplici competenze necessarie ad una sua complessa ed articolata produzione artistica»³. Inoltre, per Greco la «famiglia d'arte definisce, distingue, codifica, tesauroizza le conoscenze specifiche del teatro, e ne scopre ancor più l'autonomia, insieme separandolo ma anche definendolo in termini di tradizione e cultura, dal rimanente universo comunicativo e produttivo. Essa costituisce la memoria storica, tecnico-culturale della professione e delle sue specializzazioni»⁴. Secondo lo studioso, questa vicenda caratterizza in modo particolare il teatro napoletano dell'Ottocento, costituendo una sorta di base sulla quale fondare la figura dell'attore-autore:

Cammarano, Petito, Scarpetta, Viviani, De Filippo identificano e configurano in tal senso una continuità che va intesa ed elevata a dato antropologico teatrale della scena napoletana e nazionale più vicina a noi, quella alla quale vanno riconosciuti approfondimento ed ulteriore progresso nella elaborazione caratterizzante di una lingua da recitare⁵.

Anche Roberta Turchi e Claudio Meldolesi nei loro studi pongono i Cammarano come testimonianza eloquente di famiglia d'arte; in particolare per la Turchi la nascita di questa singolare tradizione di dinastie artistiche è dovuta «alla stessa vita privata degli attori e degli imprenditori, alla attività delle famiglie d'arte, per cui la professione, con tutto il bagaglio di cultura e di conoscenza diretta della scena e del pubblico, passava di padre in figlio e riusciva a varcare i limiti del secolo, nonché quelli geografici»⁶. Mentre Claudio Meldolesi, a proposito di Salvatore Cammarano, scrive:

Settecentesca era l'origine della sua famiglia d'arte, fondata da un

³ F. C. GRECO, *Napoli, teatro e città nell'Ottocento. Lingua e fantasmi di un'auto-rappresentazione durata un secolo*, in Id., *La scena illustrata. Teatro, pittura e città a Napoli nell'Ottocento*, Napoli, Tullio Pironti editore, 1995, p. XI. Sulla famiglia d'arte dei Cammarano si veda anche l'agile scheda di Franco Carmelo Greco nel Catalogo: *La tradizione ed il comico a Napoli dal XVIII secolo ad oggi. La scrittura e il gesto. Itinerari del teatro napoletano dal Cinquecento ad oggi. IV*, Napoli, Guida editori, 1982, p. 46.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*. Anche Francesco Coticelli osserva – giustamente – che nella «musica e nella prosa si succedevano generazioni come dinastie, i Luzio, i Casaccia, i Cammarano». F. COTTICELLI, *Il teatro recitato*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, a cura di F. Coticelli e P. Maione, Napoli, Edizioni Turchini, 2009, t. I, p. 501.

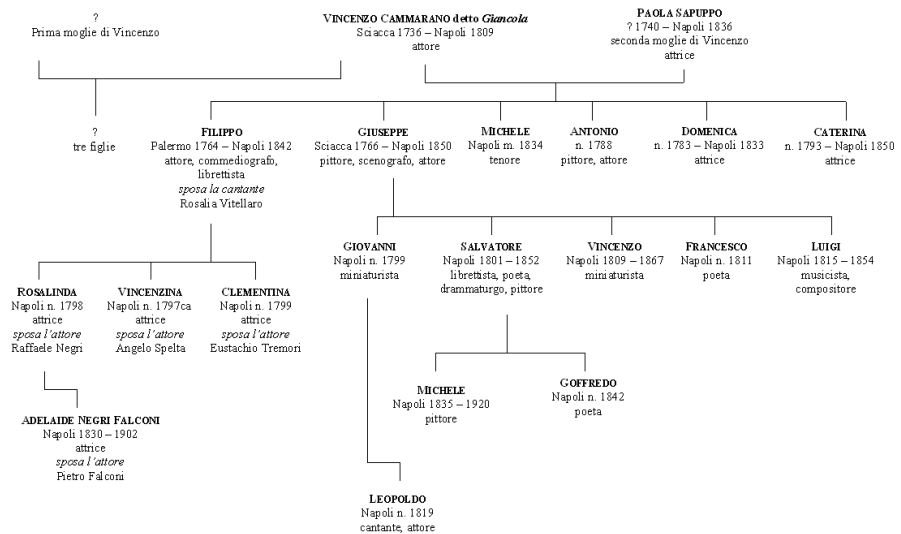
⁶ R. TURCHI, *La commedia italiana del Settecento*, Firenze, Sansoni, 1985, p. 104.

Giancola siciliano stabilitosi a Napoli. E qui i Cammarano godettero di fama particolare lungo la prima metà dell'Ottocento, da attori e librettisti, da musicisti e pittori nonché da autori e sceneggiatori, essendo sempre più apprezzata in questa città altra la capacità di articolare le doti ereditate dai singoli ceppi familiari. Anche per questo si tornava a vedervi la capitale alternativa dell'arte italiana, dove era possibile creare senza i soliti controlli e in sintonia con la [...] nascita della canzone napoletana per proseguimento delle arie operistiche e della vitalità artistica ed esistenziale diffusa⁷.

È indiscutibile che un esempio significativo e illustre di dinastia d'arte è costituito dai Cammarano, una famiglia di artisti – di origine siciliana, ma fiorita a Napoli – che nell'arco di due secoli ha dato a Napoli e all'Italia illustri attori, drammaturghi, librettisti, poeti, pittori, cantanti, musicisti, scenografi e miniaturisti⁸. Al punto che questa famiglia di artisti costituisce, per quattro generazioni, il ramificato albero genealogico delle arti nelle sue molteplici forme, ovvero teatro, poesia, pittura e musica.

⁷ C. MELDOLESI, *L'età degli avventi romantici in Italia*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Il grande teatro borghese Settecento-Ottocento*, diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2000, II, pp. 587-588.

⁸ Una presentazione suggestiva di questa famiglia d'arte è offerta dall'erede Filippo Cammarano Guerritore di Ravello nella videointervista, svoltasi presso la Biblioteca Comunale di Sciacca: *I Cammarano e Sciacca. Una storia tutta da scoprire*, a cura di Giuseppe Recca, in http://www.teleradiosciacca.it/portale_web/lib/portale.aspx?video=6096

Albero genealogico famiglia Cammarano⁹

Il capostipite Vincenzo, detto *Giancola*, è stato un grande attore del teatro napoletano e ha recitato per più di trent'anni al Teatro San Carlino, diventando assai celebre come interprete della maschera di Pulcinella. È quel *Giancola* «che ha dato all'arte in generale, e a quella del teatro in particolare, una forte schiera di spiriti geniali ed eletti»¹⁰. Dei figli di Vincenzo Cammarano, tutti artisti legati al mondo del teatro: Filippo, succedette

⁹ Base di partenza per la costruzione dell'albero genealogico sono stati i grafici pubblicati: nell'*Enciclopedia dello Spettacolo* (direz. Silvio d'Amico, Roma, Casa Editrice La Maschere, 1954, Vol. II, pp. 1581-1582), nelle *Memorie mie* di Michele Cammarano (a cura di F. Bertozzi, Roma, Bagatto Libri, 1998, p. 223), nel volume *Raccolte Teatrali, tra classico e parodia* (catalogo della mostra, a cura di S. Cocurullo, G. Longone, M. Vergiani, Castel Nuovo / Sala della Loggia, 10 dicembre 1997 – 31 maggio 1998, Prefazione di N. Spinosa, Napoli, Electa Napoli, 1998, p. 26) e nell'intervento di Filippo Cammarano Guerriero di Ravello (*I Cammarano: 200 anni di arte a Napoli*, in G. VERDI, *La battaglia di Legnano*, Programma di sala, a cura di L. Valente, Napoli, Edizioni del Teatro San Carlo, 2003, p. 38). A questi grafici ho operato delle correzioni e aggiunte. Si precisa, però, che nell'albero qui disegnato sono indicati soltanto i componenti della famiglia che fanno parte dell'universo artistico. Anche Salvatore Di Giacomo si era proposto di elaborare l'albero genealogico della famiglia Cammarano, come è documentato da alcuni suoi appunti manoscritti conservati presso la Sezione "Lucchesi Palli" della Biblioteca Nazionale di Napoli [segnatura Mss. B^a XIII 1]. Ma alcuni quesiti non sono risolti!

¹⁰ G. DI MARTINO, *Adelaide Falconi*, cit., p. 320.

al padre nella parte di Pulcinella e fu attore, commediografo, librettista e traduttore in napoletano di alcune opere di Goldoni, avviando successivamente la riforma del teatro comico napoletano; Giuseppe¹¹ e Antonio furono attori e scenografi; Michele tenore; Domenica e Caterina attrici rinomate¹². Anche tre figlie di Filippo furono attrici: Rosalinda¹³; Vincenzina e Clementina¹⁴. Salvatore, figlio di Giuseppe, fu pittore, drammaturgo e librettista (celebri le sue collaborazioni con Giuseppe Verdi e Gaetano Donizetti)¹⁵. Tra i suoi fratelli, Giovanni¹⁶ e Vincenzo furono miniaturisti; Francesco poeta e Luigi compositore di musica e fervente patriota per l'Unità d'Italia¹⁷. Michele, figlio di Salvatore e Angelica Cammarano¹⁸, fu

¹¹ Su Giuseppe vedi nota 98 del presente saggio.

¹² Dalla Sapuppo, secondo l'albero genealogico disegnato da Di Giacomo, sarebbe nato anche un quinto figlio maschio, Lorenzo. Ma non ho trovato conferma di tale informazione. Del resto nell'atto di morte di Vincenzo Cammarano si legge che lascia superstiti sette figli, ovvero Filippo, Giuseppe, Antonio, Michele, Domenica, Caterina e una delle tre figlie nata dal primo matrimonio. Il nome di Lorenzo Cammarano è presente nelle *Note degli Individui e subalterni del Teatro S. Carlino* come *cassiere di platea*.

¹³ Rosalinda sposa l'attore palermitano Raffaele Negri; questo matrimonio dà vita a un'altra dinastia teatrale, la Negri-Falconi, infatti da questa unione nasce la celebre attrice Adelaide Negri, che sposterà l'attore Pietro Falconi. Loro figli saranno gli attori Arturo e Armando Falconi, quest'ultimo nel 1901 sposa l'attrice Tina Di Lorenzo. La stessa Di Lorenzo è figlia d'arte: la madre è l'attrice Amelia Colonnello e il padre è il nobile siciliano Corrado Di Lorenzo di Castelluccio, con una spiccata passione per il teatro che lo porta a cimentarsi come cantante lirico. D'altro canto Amelia Colonnello era figlia di Ajace Colonnello e Carolina Spelta Cammarano (figlia di Vincenzina Cammarano), entrambi comici, i cui figli saranno tutti attori, di essi il più noto è sicuramente Adolfo Colonnello, che recita come secondo caratterista nella Compagnia di Ermete Zacconi e in quella della nipote Tina Di Lorenzo. Adolfo sposa l'attrice Pia Pezzini.

¹⁴ Vincenzina e Clementina sposano rispettivamente gli attori: Angelo Spelta di Ferrara ed Eustachio Tremori di Pesaro.

¹⁵ Salvatore Cammarano – come è noto – scrisse per Verdi quattro libretti d'opera: *Alzira*, *La battaglia di Legnano*, *Luisa Miller* e *Il trovatore*; per Donizetti otto libretti d'opera: *Lucia di Lammermoor*, *Belisario*, *L'assedio di Calais*, *Pia de' Tolomei*, *Roberto Devereux*, *Maria de Rudenz*, *Maria di Rohan*, *Poliuto*.

¹⁶ Giovanni fu anche ballerino, come è testimoniato da una foto d'epoca conservata presso il Fondo Piccirilli della Sezione Napoletana della Biblioteca Nazionale di Napoli [segnatura I B 319]. Senza dimenticare che Leopoldo Cammarano, il figlio di Giovanni, fu cantante nel ruolo di primo basso.

¹⁷ Fu patriota sulle barricate a Santa Brigida nel 1848.

¹⁸ Salvatore sposa la cugina Angelica, figlia del tenore Michele. Nelle *Memorie mie* il pittore Michele ricorda così i suoi natali: «Nacqui al vico Lungo Celso nel quartiere Montecalvario; mio padre fu Salvatore Cammarano pittore di trentasei anni, mia madre Angelica Cammarano, poiché era cugina di mio padre». M. CAMMARANO, *Memorie mie*,

il famoso pittore del Risorgimento e convinto patriota come lo era stato suo padre e lo zio Luigi¹⁹. Lo stesso fratello di Michele, Goffredo Cammarano, fu poeta e librettista.

Attraverso questo rapidissimo *excursus* appare evidente come Vincenzo Cammarano sia stato indiscutibilmente il capostipite di una delle più grandi famiglie di artisti italiani, che ricopre un ruolo fondamentale nella cultura partenopea per ben due secoli, dando vita a un filone siculo-napoletano contraddistinto dalla multiformità artistica (attori, commediografi, librettisti, pittori, scenografi, illustratori, musicisti, cantanti, miniaturisti)²⁰.

D'altro canto Vincenzo Cammarano dà vita anche ad un altro fenomeno quello del passaggio di padre in figlio della maschera di Pulcinella, come avviene in seguito, ad esempio, con Salvatore e Antonio Petito.

2. Per una biografia di Vincenzo Cammarano, detto "Giancola"

È fernuto 'o tiempo 'e Pulcinella,
'o pubblico suo nun ce sta cchiù!
È stato un astro che ha descritto la sua parabola!
Raffaele Viviani, *L'Ombra di Pulcinella*²¹

Su Vincenzo Cammarano²², detto *Giancola*, il più celebre Pulcinella del teatro settecentesco, ci sono giunte pochissime notizie biografiche e, spesso, le fonti bio-bibliografiche presentano non poche contraddizioni e imprecisioni. La prima incertezza si registra a proposito della nascita,

cit., p. 26. Per un'indagine attenta sulle *Memorie* del pittore Michele Cammarano si veda il contributo V. CAPUTO, «*Quel primo colpo di fucile*»: *l'autobiografia di Michele Cammarano*, in *Il racconto del Risorgimento nell'Italia nuova, tra memorialismo, narrativa e drammaturgia*, a cura di T. Iermano e P. Sabbatino, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2012, pp. 185-204.

¹⁹ Convinto garibaldino, Michele partecipa attivamente alle vicende politiche del suo tempo, da cui trae ispirazione per le sue opere più mature: *I bersaglieri alla presa di Porta Pia* e *La battaglia di Dogali*. Scrive Franco Girosi: «derivò dalla sua vita di combattente garibaldino e dallo spirito battagliero delle rivoluzioni italiane il suo amore per i quadri di battaglie». F. GIROSI, *Michele Cammarano*, Roma, Istituto Nazionale L.U.C.E., 1934, p. 2.

²⁰ Per la definizione della linea teatrale siculo-napoletana si veda: A. ACANFORA, *Per una definizione della letteratura teatrale siculo-napoletana. Collaborazioni, riscritture, interferenze*, in *Antologia teatrale*, a cura di A. Lezza, A. Acanfora, C. Lucia, Napoli, Liguori, 2015, pp. 49-80.

²¹ R. VIVIANI, *L'Ombra di Pulcinella*, in ID., *Teatro*, Introduzione di G. Fofi, a cura di A. Lezza, P. Scialò, Napoli, Guida editori, 1994, VI, p. 116.

²² Anche se la maggior parte delle fonti lo cita con il nome di Vincenzo, Michele Cammarano nelle sue memorie ricorda che il nome del suo bisnonno è Giovanni Nicola Cammarano. Cfr. M. CAMMARANO, *Memorie mie*, cit., p. 28.

infatti, non essendo pervenuti alla fonte primaria, è tuttora incerta la data e il luogo di nascita.

Su quest'aspetto ci sono due ipotesi però non accertabili fino a questo momento: secondo Salvatore Di Giacomo nasce a Sciacca (oggi in provincia di Agrigento) intorno al 1720²³, mentre per Anton Giulio Bragaglia il «celebre Pulcinella Vincenzo Cammarano detto Giancola, era un siciliano di Palermo [...]»²⁴. La data di nascita fornita da Di Giacomo non è esatta poiché nell'atto di morte di Vincenzo Cammarano si legge che è morto a settantatré anni nel 1809, di conseguenza l'anno di nascita non è il 1720, ma il 1736.

La notizia relativa al luogo di nascita indicato da Di Giacomo nella *Storia del teatro San Carlino* è stata confutata da Alberto Scaturro nell'articolo *La famiglia Cammarano*, in cui lo studioso giunge alla conclusione che, non avendo trovato alcuna conferma di tale informazione, Vincenzo Cammarano non sia nato a Sciacca. Scrive Scaturro:

Dice il Di Giacomo che Giancola nacque a Sciacca intorno al 1720

²³ S. DI GIACOMO, *Storia del teatro San Carlino. Contributo alla storia della scena dialettale napoletana 1738-1884*, Prefazione di Gino Doria, Napoli, Berisio editore, 1967, p. 136. Nella ricostruzione storico-teatrale dell'attività del San Carlino Di Giacomo dedica alcuni lunghi paragrafi a Vincenzo Cammarano, che appaiono – seppure con qualche piccola revisione nelle varie edizioni dell'opera – dalla prima edizione *Cronaca del teatro San Carlino. Contributo alla storia della scena dialettale napoletana 1738-1884. Relazione al Ministero d'Istruzione Pubblica d'Italia* (Napoli, S. Di Giacomo Editore per Tipi di F. Bideri, 1891) alle successive, fino alla sesta edizione (postuma) riordinata e rinnovata (*Storia del teatro San Carlino*, con 19 illustrazioni fuori testo, a cura di B. Brunelli, VI edizione riordinata e rinnovata, Collezione Settecentesca Fondata da Salvatore Di Giacomo, Nuova Serie a cura di Bruno Brunelli, vol. II, Milano, A. Mondadori, 1935). Senza dimenticare che Di Giacomo pubblica sul «Corriere di Napoli» una vera e propria anticipazione della vicenda biografica di Vincenzo Cammarano: S. DI GIACOMO, *Un artista del Settecento*, «Corriere di Napoli», XIX, 41, 10-11 febbraio 1890; ID., *Il Settecento a Napoli. Fiere, baracche e istrioni*, «Corriere di Napoli», XIX, 83, 24-25 marzo 1890. Inoltre, non mancano riferimenti a *Giancola* e alla famiglia Cammarano anche in altri contributi digiacomiani come: S. DI GIACOMO, *Salvatore Cammarano. Il libretto del "Trovatore" e Giuseppe Verdi*, «Musica e Musicisti. Gazzetta musicale di Milano», LIX, 2, 15 febbraio 1904, pp. 81-92; ID., *Lablache al "San Carlino"*, «Musica e Musicisti. Gazzetta musicale di Milano», LX, 10, 15 ottobre 1905, pp. 639-643.

²⁴ A. G. BRAGAGLIA, *I Cammarano*, in ID., *Pulcinella*, Roma, Gherardo Casini Editore, 1953, p. 234. Sull'eventuale nascita palermitana di Cammarano la presenza a Palermo di un Vicolo Giancola mi ha spinto a indagare sull'origine toponomastica di questo odonimo: l'origine del nome e la data di denominazione sono tuttora incerte. Tuttavia tale toponimo è già documentato nello stradario del 1869. Cfr. F. CALASCIBETTA, *Stradario storico della città di Palermo: con indicazioni di utilità generale*, Palermo, Ires, 1955; M. DI LIBERTO, *Le vie di Palermo. Stradario storico toponomastico*, Palermo, Flaccovio, 2006.

e sull'autorità dell'illustre letterato tutti i biografi dei Cammarano hanno riportato tale notizia. Su quali documenti si basò il Di Giacomo per dire che Vincenzo Cammarano nacque a Sciacca? Per quante ricerche io abbia fatte negli archivi parrocchiali e nel ricchissimo archivio notarile di Sciacca, tranne l'atto di battesimo del pittore Giuseppe, nulla ho trovato che si riferisca alla presenza di membri della famiglia Cammarano nella nostra città²⁵.

Secondo la memoria autobiografica del pittore Michele Cammarano, la famiglia dei Cammarano è di origine catalana:

[...] noi discendiamo da famiglia spagnuola, un ufficiale di quella nazione e proprio della Catalogna venuto alla fine del Seicento in Napoli raggiunse il grado di Colonnello e fu comandante del Castel dell'Ovo sulla rada di Santa Lucia, sposò una giovane di quella contrada di nome Rosa Ventura figlia di una padrone di paranze, cioè un marinaio, ebbe due figli il primo si diede al mestiere dell'avo materno né se ne seppero più nuove per un viaggio di lungo corso, che imprese su d'un veliero napoletano, il secondo era Giovanni Nicola Cammarano che si diede alle scene e fu il Giancola celebre artista comico nel teatro napoletano e padre di Giuseppe; circa il nostro cognome pare che in Napoli per adattarlo alla pronunzia, o forse per italianizzarlo vi diedero una desinenza e fecero Cammarano, dal vero nome che è Camaran, più tardi quando venni a Roma e conobbi molti artisti spagnoli un mio amico ritrovò in Barcellona una famiglia esistente di quel cognome il quale è assolutamente catalano²⁶.

²⁵ A. SCATURRO, *La famiglia Cammarano*, «Kronion», III, 6, novembre-dicembre 1951, p. 426. Per quest'aspetto cfr. pure V. NAVARRA, *I Cammarano di Sciacca. Attori comici e pittori famosi*, «Contro Voce», I, 9, 1999, p. 12. Forse una conferma che Giancola non sia nato a Sciacca sembrerebbe giungere anche dalla *Storia della città di Sciacca* tracciata da Ignazio Scaturro, che, ricostruendo la storia sciacchitana dall'antichità (II millennio a.C.) fino al 1860, nelle varie sezioni dedicate agli uomini illustri, alla cultura e all'arte non inserisce Giancola, mentre dedica un paragrafo al figlio Giuseppe, nato a Sciacca il 4 gennaio 1766. I. SCATURRO, *Storia della città di Sciacca e dei comuni della contrada saccense fra il Belice e il Platani*, con aggiunzioni circa il dialetto e i nomi propri greci e arabi a cura di Mons. Giuseppe Sacco, Napoli, Gennaro Majò Editore, 1926, vol. II, pp. 481, 483-488.

²⁶ M. CAMMARANO, *Memorie mie*, cit., p. 76. Nelle sue *Memorie* Michele Cammarano dichiara che la notizia relativa all'origine spagnola della sua famiglia è contenuta nel testamento del nonno (Giuseppe Cammarano). Occorre precisare però che nel testamento di Giuseppe Cammarano non c'è il riferimento a questa notizia. Probabilmente tale notizia era contenuta in una lettera o in un documento – ora smarrito – che accompagnava

Il fatto che presso l'Archivio di Stato di Napoli nel Fondo "Giunte" sia conservato un conto di diritti pagati sui viglietti nel secondo semestre dell'anno 1689 e uno di questi riguarda l'alfiere Jusepe Camaran sembrerebbe costituire una conferma dell'esistenza di un militare Camaran operante a Napoli verso la fine del Seicento²⁷.

Tuttavia – osserva Paolo Ricci – «i membri di questa famiglia napoletanizzata non ebbero, poi, gloria e successi nel campo militare sebbene in quelli più aperti e feraci del teatro e delle arti figurative»²⁸. Del resto Michele Biancale afferma: «Come da tale vecchio ceppo militare sia risorta per li rami una discendenza di comici, di pittori, di librettisti quasi tutti originali e celebri, è cosa difficile da immaginare»²⁹. Ma per Biancale la risposta va ricercata proprio nella nuova interpretazione e incarnazione che *Giancola* offre della maschera di Pulcinella, al punto che tale «maschera, più che l'arma del comandante la fortezza dell'Ovo, potrebbe essere la vera arma della famiglia Cammarano»³⁰.

Le prime informazioni biografiche su Vincenzo Cammarano si leggono nella singolare autobiografia in versi, dal titolo *Vierze strambe, e bisbetece*, del figlio Filippo³¹. Qui Filippo, primo biografo del padre, attraverso cinque sonetti in forma dialogata con lo studente Don Mignola, parla di Vincenzo, ricordando che ebbe due mogli: «Doje Mogliere ebbe sfizio de piglià, / Lassannole la primma figlie trè»³². Infatti, Vincenzo Cammarano ebbe due mogli; dalla prima nacquero tre figlie, delle quali non si conosce il nome³³; mentre dalla seconda moglie, Paola Sapuppo

il testamento. Il testamento autografo di Giuseppe Cammarano è conservato presso la Sezione "Lucchesi Palli" della Biblioteca Nazionale di Napoli [segnatura Mss. B³ XIII 2].

²⁷ Archivio di Stato di Napoli - Fondo Giunte, Giunta di guerra, Busta 14.

²⁸ *Mostra di Michele Cammarano*, a cura di L. Autiello, con un saggio storico-critico di Paolo Ricci, Napoli, L'Arte tipografica, 1959, p. 16.

²⁹ M. BIANCALE, *Michele Cammarano*, Milano-Roma, Arti Grafiche Bertarelli, 1936, p. 5. Non va dimenticato però che uno dei figli di Filippo, Alessandro Cammarano, fu sergente della Real Marina borbonica.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Cfr. F. CAMMARANO, *Vierze strambe, e bisbetece. Arricordannose de chello che ave mpacchiato screvenno n'triato n'tempo de vita soia dall'età de diec'anne a sta via*, Napoli, Dalla Stamperia Reale, 1837, pp. 63-68.

³² *Ivi*, p. 64.

³³ Non tutte le fonti concordano sul numero delle figlie avute dalla prima moglie, ad esempio il *Dizionario Biografico degli Italiani* sostiene che dal primo matrimonio nacquero due figlie, ma nel sonetto del figlio Filippo leggiamo che dalla prima moglie ebbe tre figlie e una è ancora viva ed ha circa settantotto anni nel 1837.

(di origine siciliana)³⁴, ebbe quattro maschi, Filippo, Giuseppe, Antonio e Michele, e due femmine, Domenica e Catterina.

Poi nel quarto sonetto Filippo spiega l'origine del nome d'arte *Giancola*:

Fenimmola nfra nuie chesta scenata.
De Cerloni na sera jette in scena
“La Vedova, Donzella, e Maritata”
E schitto lle mancava essere prena.

Cammarano portava annommenata,
Masseme quanno stea de bona vena;
Maschera ancora non avea portata,
E d'Abbate faceva ammalappena.

De Milord Zamblò stanno a la casa
Ave a mori!... Ne nce chi lo consola
E a lo cerviello, e n' pietto nc'ha na vrasa!

“Dimmi il tuo nome, e poi da me t'invola,
Dice Milord”. Don Giancola Spasa
E da ccà Cammarano fuie Giancola³⁵.

Il nomignolo *Giancola*, come chiarisce Filippo, deriva dalla straordinaria interpretazione che Vincenzo Cammarano offre di un “tipo” Don Pomilio Pecegreca, personaggio della commedia in tre atti, ambientata in Polonia, *La dama maritata, vedova e zitella* di Francesco Cerlone. Cammarano porta in scena questo «napolitano grazioso», che con sagacia riesce a superare una serie di difficoltà, raggiungendo un effetto di fortissima comicità, soprattutto, quando il personaggio antagonista Milord Zamblò gli chiede come si chiama e Don Pomilio, mentendo, risponde «Don Giancola Spasa». A partire da questa interpretazione il nomignolo *Giancola* accompagna Vincenzo per tutta la sua carriera artistica e al pubblico sarà noto come Pulcinella-*Giancola*³⁶.

³⁴ Alcune fonti, tra le quali l'*Enciclopedia dello spettacolo* e il *Dizionario Biografico degli Italiani*, citano in maniera errata il nome della seconda moglie, indicando Caterina.

³⁵ F. CAMMARANO, *Vierze strambe, e bisbetice. Arricordannose de chello che ave mpacchiato screvenno n'triato n'tiempo de vita soia dall'età de diec'anne a sta via*, cit., p. 67.

³⁶ Sull'accostamento Cammarano-Pulcinella-*Giancola* è assai interessante l'annotazione di Benedetto Croce: «In Sicilia, a ricordo del famoso attore, il Pulcinella si chiama anche “Giancola”; e Pulcinella e Giancola e “Birrittuni” (nome del cappello conico di Pulcinella) si dice, talora, invece di “napoletano”». B. CROCE, *Pulcinella e le relazioni della Commedia*

Occorre precisare che nell'edizione a stampa della commedia non è presente la battuta «Don Giancola Spasa», in quanto nella scena I dell'atto III c'è il dialogo in cui Milord chiede a Don Pomilio la sua identità:

Mi. Sei tu D. Pomilio?

Pom. Gnernò D. Pomilio, gnernò.

Ca. Signorsì per attestato di tutti, signorsì.

Mi. Sì tal sei, ben ti riconosco adesso.

Ca. Ma è ladro, o no?

Mi. No lasciatelo a me.

Pom. Buonanotte a tutte, mo me ne fa sacicce³⁷.

ma Don Pomilio non risponde con la battuta «Don Giancola Spasa»! Probabilmente perché è un'arguzia, una battuta "all'improvviso" che inserisce Vincenzo Cammarano rispetto al copione scritto da Cerlone.

Accanto alle pochissime informazioni offerte dal figlio Filippo nell'Autobiografia, la fonte principale per le notizie biografiche relative a

dell'Arte con la commedia popolare romana, in ID., *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1948, 3ª ed. riveduta, p. 230. Merita ricordare che *Giancola* è anche protagonista di un canto carnascialesco del 1769, dal titolo *Pe la quatriglia de li sauciacchiere parla Giancola il pedante. Anno 1769*. Il canto è pubblicato nella raccolta: *Canti carnascialeschi napoletani*, a cura di O. Casale, Roma, Bulzoni editore, 1977, pp. 114-118. Un riferimento a *Giancola* è presente anche nella raccolta di versi dell'abate Costantino Gentilucci: «Un farfallone simile / Non scrisse Lancello; / Né mai lo disse in maschera / Giancola nel Casotto». C. GENTILUCCI, *L'Entusiasmo del Parnaso nel secolo del buon gusto, o sia raccolta di varii poetici componimenti dell'abate Costantino Gentilucci fra gli arcadi Tirsio Fenicio*, Napoli, 1785, pp. CII-CIII. In nota Gentilucci ricorda che «Giancola è il Pulcinella nel Teatrino al Largo del Castello, detto il Casotto».

³⁷ F. CERLONE, *La dama maritata, vedova e zitella*, in ID., *Il generoso indiano; La dama maritata, vedova e zitella; La Clorinda, o sia L'amico traditore; Il Colombo nell'India*, Napoli, nella Stamperia Avelliniana, ed. a spese di Giacomo Antonio Vinaccia, 1775, t. VII, p. 168. Di questo testo di Cerlone oltre all'edizione Vinaccia del 1775 si contano altre due edizioni a stampa, in cui la scena in oggetto si ripete sempre allo stesso modo, l'unica variante di rilievo si registra per il titolo della commedia: *La dama maritata, vedova, e donzella e le furie di Milord Zambò* (in F. CERLONE, *Il duca di Borgogna, o siano I falsi galantuomini, Il Colombo o sia La scoperta dell'Indie, La dama maritata, vedova, e donzella, e le furie di milord Zambò*, Bologna, si vendono in Roma da Mario Niccoli Libraro, e Cartolaro a Monte Citorio, 1789, t. VII, p. 237); *La dama maritata, vedova, e donzella* (in F. CERLONE, *Il generoso indiano, La dama maritata, vedova, e donzella, La Clorinda, o sia L'amico traditore*, Napoli, nella stamperia sita Rampe S. Marcellino Francesco Masi direttore, 1826, t. IX, p. 212). Sull'attività editoriale di Giacomo Antonio Vinaccia (o Venaccia) si veda A. SCANNAPIECO, *Vicende della fortuna goldoniana nella Napoli del secondo Settecento*, in *Oltre la Serenissima. Goldoni, Napoli e la cultura meridionale*, a cura di A. Lezza, A. Scannapieco, Atti della Giornata di Studio (Benevento, 9 settembre 2008), Napoli, Liguori, 2012, pp. 15-29.

Vincenzo Cammarano è il contributo di Salvatore Di Giacomo, che nel tracciare la storia del Teatro San Carlino dedica un posto di rilievo a uno dei più celebri Pulcinella che si esibiscono nel teatro popolare al Largo del Castello. Pertanto per i repertori³⁸ e le trattazioni successive³⁹ il contributo di Di Giacomo rappresenta il punto di partenza e, spesso, l'unica fonte di riferimento proprio per mancanza di altra documentazione. Occorre inoltre precisare che i *fasci teatrali*, ovvero i documenti teatrali posseduti dall'Archivio di Stato di Napoli, consultati e citati da Salvatore Di Giacomo nella *Storia del teatro San Carlino* sono stati distrutti dagli eventi bellici nel settembre del 1943⁴⁰.

³⁸ Per quanto riguarda la presenza della voce Vincenzo Cammarano nelle principali raccolte bio-bibliografiche dedicate agli attori occorre notare che è presente nei repertori biografici di Leonelli (N. LEONELLI, *Attori tragici, attori comici*, Milano, E.B.B.I. Istituto Editoriale Italiano, 1940, Vol. I, pp. 194-195) e Rasi (L. RASI, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Fratelli Bocca, 1897, Vol. III, pp. 557-559), mentre si registra l'assenza in altri. Innanzitutto sorprende la mancanza nel repertorio di Francesco Regli di una voce dedicata a Vincenzo, mentre appare soltanto la voce dedicata al celebre librettista Salvatore (figlio di Giuseppe e nipote di Vincenzo); è anche vero che Regli, come spiega nella dedica *Al lettore*, precisa «mi sono prescritto un termine – sessant'anni d'arte, dal 1800 al 1860 – un'epoca, quella di cui io medesimo fui in gran parte testimone ed attore». In effetti nei sessant'anni di cui si occupa Regli Vincenzo è alla fine della sua carriera, secondo le fonti digiacomiane terminerebbe le sue recite nel 1802 (F. REGLI, *Dizionario Biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografici, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1990 [ristampa anastatica dall'edizione torinese Dalmazzo, 1860], pp. 105-106). Vincenzo non rientra nemmeno nel repertorio di Bartoli (F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a' giorni presenti. Opera ricercata, raccolta, ed estesa da Francesco Bartoli*, Padova, Conzatti a S. Lorenzo, 1782, 2 voll.), che l'autore termina di redigere nel 1782, quando Vincenzo era ormai celebre, ovvero «Rinomato» come affermerebbe lo stesso Bartoli! Non è presente nemmeno nel *Dizionario biografico degli attori italiani* di Antonio Colomberti, trascritto e annotato da Alberto Bentoglio (A. COLOMBERTI, *Dizionario biografico degli attori italiani. Cenni artistici dei comici italiani dal 1550 al 1780, compilati dall'artista comico Francesco Bartoli e dall'attore Antonio Colomberti continuati fino al 1880*, Testo, introduzione e note a cura di A. Bentoglio, Premessa di Paolo Bosisio, Roma, Bulzoni editore, 2009, 2 voll.) e nella *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII, e de' contemporanei* (compilata da letterati italiani di ogni provincia e pubblicata per cura del professore Emilio De Tipaldo, Venezia, Dalla Tipografia Alvisopoli, 1834-1845).

³⁹ L'opera digiacominiana continua a essere la fonte di riferimento anche per due opere importanti come la *Storia del teatro napoletano* di Vittorio Viviani (Napoli, Guida editori, 1992) e la *Storia di Napoli* (cf. M. SANSONE, *La letteratura a Napoli dal 1800 al 1860*, in *Storia di Napoli*, vol. IX, p. 539 ss.).

⁴⁰ Come si legge nell'inventario dell'Archivio di Stato (anni 1734-1806) elaborato da

Senza trascurare che Di Giacomo si basa anche su una tradizione orale, che – com'è noto – può essere suscettibile di alterazioni e dimenticanze. In due luoghi della *Storia del teatro San Carlino* Di Giacomo fa riferimento proprio alla tradizione orale e all'aneddotica relativa al capostipite della famiglia Cammarano:

Quante volte Vincenzo Cammarano, nelle sere d'inverno, ha raccontata quella sua storia ai figliuoli ed agli amici? Certamente non poche; essa è passata, tra' Cammarano, di padre in figlio con gli aneddoti copiosi che intermezzarono la vita artistica di quel *Giancola*, il cui nome gli ultimi nipoti di lui pronunziano ancora con un po' d'emozione⁴¹.

E ancora:

L'aneddoto, a cui più sopra accennavo, fa parte d'una lunga serie di certi caratteristici ricordi di quella famiglia: esso potrebbe invogliare un novelliere o un bozzettista a cavarne partito, e io voglio raccontarvelo – per chiuder questo cammaranesco capitolo – tal quale me lo narrò il buon Goffredo [...]⁴².

Non ci sono giunte notizie relative alla prima parte della vicenda biografica di Vincenzo Cammarano, infatti è nota la sua vita artistica a partire dal 1765, ovvero da quando inizia il racconto di Salvatore Di Giacomo nella *Storia del teatro San Carlino*. Lo stesso Di Giacomo aveva cercato di colmare il vuoto biografico inerente agli anni precedenti il 1765, infatti in una lettera indirizzata ad Alessandro Ademollo scrive:

[...] Io son dietro ad alcune ricerche per la mia Cronaca del teatro San Carlino di Napoli (1730-1885) e fra tanto mi capita a ogni momento di dover ripescare – fuori di Napoli – qualcuno di quei comici. Ne ho trovato uno, Vincenzo Cammarano (1764) che forse ha, prima di farlo a Napoli, in una cantina sotto la Chiesa di San Giacomo ond'è poi venuto il San Carlino, recitato a Palermo. Potrebbe Ella, che s'occupa di studii siffatti, indicarmi qualcuno che ha scritto per avventura di teatri in Sicilia? Forse questo qualcuno neppure esisteva; ma se c'è stato Ella, chiarissimo signore, lo saprà meglio assai di chiunque altro⁴³.

Antonio Allocati. Si veda A. ALLOCATI, *L'Archivio della Segreteria di Stato della Casa Reale dei Borboni di Napoli*, Città di Castello, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, 1967, pp. 3-31.

⁴¹ S. DI GIACOMO, *Storia del teatro San Carlino. Contributo alla storia della scena dialettale napoletana 1738-1884*, cit., pp. 135-136.

⁴² Ivi, pp. 297-298. Goffredo Cammarano è il fratello del celebre pittore Michele.

⁴³ *Lettere da Napoli. Salvatore Di Giacomo e i rapporti con Bracco, Carducci, Croce, De*

Secondo il racconto di Di Giacomo, Vincenzo Cammarano giunge a Napoli negli anni Sessanta del Settecento e si stabilisce definitivamente nella città partenopea nel 1765, quando è raggiunto dalla moglie, Paola Sapuppo, e dal figlio Filippo:

Nel gennaio del 1765 Vincenzo Cammarano giunse a Napoli da Palermo, con la moglie e un figliuolo. La madre e il piccino avevan sofferto assai pel viaggio di mare [...]. La donna procedeva lentamente, col piccino tra le braccia, tutto chiuso in un vecchio scialle rattoppato. Il marito le aveva gettato sulle spalle, come avevano messo piede a terra, il suo lungo mantello alla spagnuola, un ferraiuolo stinto, che aveva, come Argo cento occhi. Però egli non la precedeva se non per volere sgranchirsi; non s'affrettava, gli premeva riscaldarsi. Ma di volta in volta era costretto a fermarsi e ad aspettare; si girava indietro, con le mani in saccoccia fino ai polsi, col naso che spuntava da un largo cravattono di lana scura, la grossa testa insaccata fra le spalle⁴⁴.

Anche Filippo nel sonetto autobiografico ricorda il suo arrivo a Napoli: «Dinto Palermo [...] sonco nato; / De Cammarano io so lo primmo estratto / E de seie mise a Napole portato»⁴⁵.

Ma Di Giacomo, pensando all'ottima padronanza di Cammarano della lingua napoletana, riflette su alcuni aspetti importanti:

Roberto, Fogazzaro, Pascoli, Verga, Zingarelli [...], a cura di G. Infusino, Napoli, Liguori editore, 1987, p. 186. La lettera di Di Giacomo ad Ademollo è del 17 febbraio 1890; nel 1905 Di Giacomo sta ancora compiendo le sue indagini sul capostipite della famiglia Cammarano come appare evidente in un articolo pubblicato in due parti sul periodico artistico-musicale «Pierrot»: *Il siciliano "Giancola"*, «Pierrot», I, 35, 17 dicembre 1905, p. 2 [firmato Colombina]; «Pierrot», I, 36, 24 dicembre 1905, pp. 2-3 [firmato Corallina]. Nell'articolo Di Giacomo, riproponendo in buona parte il racconto biografico di *Giancola* contenuto nella *Storia del teatro San Carlino*, presenta una riflessione condivisibile: «Io non so se qualcuno degli scrittori di cose siciliane – e a Palermo ne avete di quelli che davvero onorano somiglianti studii patrii, come il Pitrè, come Salomone Marino e altri chiarissimi – non so, dico, se qualcuno di costoro abbia trovato interessante questa figura settecentesca di comico ramingo. Forse ella è affatto sconosciuta a' ricercatori palermitani; forse questi ultimi non si sono precisamente occupati di storia del teatro: altrimenti non sarebbe loro fuggito». CORALLINA, *Il siciliano "Giancola"*, «Pierrot», I, 36, 24 dicembre 1905, p. 2.

⁴⁴ S. DI GIACOMO, *Storia del teatro San Carlino. Contributo alla storia della scena dialettale napoletana 1738-1884*, cit., pp. 132-133. Il figlio di Vincenzo Cammarano di cui parla Di Giacomo è Filippo.

⁴⁵ F. CAMMARANO, *Vierze strambe, e bisbetece. Arricordannose de chello che ave mpacchiato screvenno n'triato n'tiempo de vita soia dall'età de diec'anne a sta via*, cit., p. 75.

Vincenzo Cammarano sarebbe, a quanto pare, arrivato a Napoli, nel 1765, proprio come uno che capitasse per la prima volta nella nostra città? Non lo credo. Era un commediante e, anche di quei tempi, i commedianti passavano il mare. In Sicilia era nato ed aveva parenti, ma Napoli, sua patria elettiva, lo aveva visto tra le sue mura parecchie volte prima che, nell'ultima, vi tornasse da Palermo, riammogliato con la Sapuppo. Tra i meriti di *Giancola* era pur quello della sua spiccata e natural pronunzia del dialetto partenopeo, col quale s'era così familiarizzato da nascondere in tutto la di lui provenienza siciliana. Questo riafferma la mia supposizione, non pure, quanto le affermazioni di parecchi de' discendenti da *Giancola*. Il famoso Pulcinella si vide, dunque, parecchie volte aprir davanti l'ospitale golfo di Napoli⁴⁶.

Al 1765 risale il debutto di Vincenzo Cammarano al Teatro del Fosso o della Cantina, un piccolo teatro che era situato presso la Chiesa di San Giacomo degli Spagnuoli⁴⁷, il cui doppio nome deriva dal fatto che d'inverno le rappresentazioni si svolgevano in una cantina mentre d'estate in un baraccone-teatro⁴⁸. Cammarano entra a far parte della Compagnia della Cantina scritturato dall'impresario Tommaso Tomeo, detto il *Moretto*, per interpretare il ruolo dell'*Abate*. In seguito indossa i panni del caratterista e più precisamente del *buffochiatto*.

Cammarano eredita dall'attore Domenico Antonio Di Fiore la maschera di Pulcinella, raggiungendo la sua stessa gloria⁴⁹; inizia così la storia di *Gian-*

⁴⁶ S. DI GIACOMO, *Storia del teatro San Carlino. Contributo alla storia della scena dialettale napoletana 1738-1884*, cit., p. 137.

⁴⁷ Così descritto da Croce: «Il teatrino fu aperto, a quanto sembra, circa il 1720, al posto dove poi rimase per più decenni, accanto alla porta principale della chiesa di San Giacomo degli spagnuoli, sotto la congregazione, e vi si scendeva per una gradinata: gli stessi comici, che colà recitavano le loro farse, nell'estate si trasferivano in un baraccone di legno che si soleva costruire fuori la Porta Capuana». B. CROCE, *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Bari, Laterza, 1947, p. 150.

⁴⁸ Il Teatro della Cantina fu visitato e descritto dall'inglese Samuel Sharp in occasione del suo viaggio in Italia nel 1765. Scrive Sharp: «Il teatro di prosa è appena più grande di una cantina, anzi è spesso chiamato: la *Cantina*. Dalla strada, per dieci scalini si scende nella platea, che può contenere settanta o ottanta persone quando è gremita: e ognuno paga un carlino d'entrata. Essa è circondata da dieci o dodici palchi divisi tutti l'un dall'altro dalla solita parete di legno. Un palco si fitta per otto carlini e può contenere agevolmente quattro persone». S. SHARP, *Lettere da Napoli. Il peggio della Napoli del '700 nelle amene cronache di un viaggiatore dissidente*, traduzione di Constance e Gladys Hutton, Prefazione e note di S. Di Giacomo, Napoli, Stamperia del Valentino, 2004, pp. 55-56.

⁴⁹ Annota Ulisse Prota-Giurleo: «assunse la gloriosa maschera, e divenne non meno

ola interprete di Pulcinella, il cui nome da questo momento sarà indissolubilmente legato alla maschera napoletana al punto da diventarne l'interprete più originale e rigoroso del Settecento, raggiungendo una straordinaria efficacia comica. Vincenzo Cammarano è in pratica l'ultimo Pulcinella del Teatro del Fosso o della Cantina e il primo Pulcinella del Teatro San Carlino. In quest'ultimo teatro indossa per circa trent'anni la maschera di Pulcinella⁵⁰, anche se non mancano recite presso altri teatri della capitale del Regno come il Teatro dei Fiorentini.

D'altronde la lista degli attori riportata nell'*Indice de' teatrali spettacoli*, per gli anni comici di questo periodo, conferma come per la formazione attoriale del San Carlino il nome di Vincenzo Cammarano sia sempre legato alla maschera di Pulcinella⁵¹. Inoltre nell'*Indice* si riscontra come accanto a Vincenzo nella Compagnia del San Carlino recitino la moglie Paola Sapuppo, nel ruolo di Serva, e il figlio Filippo, nel ruolo di Secondo Amorofo. Le *Note degli individui*⁵² scritture dal Teatro al Largo del Castello documentano, poi, come con il padre Vincenzo recitino anche gli altri figli: Antonio, Michele, Domenica e Caterina⁵³.

La fama di Vincenzo Cammarano interprete di Pulcinella è legata soprattutto al teatro di Francesco Cerlone, di cui Cammarano è l'interprete

famoso del Di Fiore». U. PROTA-GIURLEO, *I teatri di Napoli nel '600. La commedia e le maschere*, Napoli, Fausto Fiorentino Editore, 1962, p. 289.

⁵⁰ Nel Museo di San Martino di Napoli, presso la "Sezione Teatrale", sono conservati i cimeli della famiglia Cammarano tra cui la maschera in cuoio e il ritratto di *Giancola*. Cfr. http://www.polomusealenapoli.beniculturali.it/museo_sm/sm_collez.html

⁵¹ Cfr. *Un almanacco drammatico. L'Indice de' Teatrali Spettacoli 1764-1823*, a cura di R. Verti, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996, 2 voll.

⁵² Si vedano le *Note degli Individui e subalterni del Teatro S. Carlino* riportate in S. DI GIACOMO, *Storia del teatro San Carlino. Contributo alla storia della scena dialettale napoletana 1738-1884*, cit. Presso l'Archivio di Stato di Napoli sono conservati alcuni documenti che contengono le *Note degli Individui: Ruolo delli Personaggi del Teatrino di S. Carlino ed altri Individui del medesimo*, Casa Reale Antica Serie Regi Teatri, Fascio 1517bis (n. 63); *Rollo della Comica Compagnia del Teatrino, e Teatro Nuovo*, Segreteria di Stato di Casa Reale, Fascio 1269ter (n. 164); *Rollo della Comica Compagnia, ed individui del Teatrino, e semplice compagnia del Teatro Nuovo sopra Toledo dell'anno 1801*, Segreteria di Stato di Casa Reale, Fascio 1269ter (n. 111). È opportuno ricordare che il Teatro San Carlino, insieme con il Nuovo e il Fiorentini, avevano l'obbligo ogni anno di consegnare all'Uditor dell'Esercito la *Nota* degli attori e delle varie figure impegnate nell'attività del teatro (cassiere, portinaio, sarto, falegname, suggeritore, etc.).

⁵³ Le figlie di *Giancola* Domenica e Caterina sono attrici e cantanti rinomate; entrambe ricoprono il ruolo di *seconda donna* al Teatro San Carlino, Domenica è anche *servetta buffa* al Teatro dei Fiorentini e Caterina è cantante al Teatro Nuovo.

ufficiale e il più significativo; a tal proposito scrive Croce: «verso il 1770 prese a far quella parte Vincenzo Cammarano, detto *Giancola*, il Pulcinella che riempie di sé gli ultimi decenni del secolo scorso»⁵⁴.

Per Aniello Costagliola l'indimenticabile *Giancola*

dette al buffone acerrano lo scettro di re dei buffoni: quello scettro che per più di un secolo conferì al suo possessore l'imperio su tutte le altre *maschere* indigene [...] fino a contendere il primato, tra le *maschere* italiane, al famosissimo *Arlecchino* Sacchi.

Giancola fu il *Pulcinella* cerloniano per eccellenza [...]. Buona parte della fortuna toccata alle commedie del Cerlone e a quelle di Filippo Cammarano si può dire dovuta al magistero di codesto interprete eccezionale⁵⁵.

Merita ricordare che il teatro di Cerlone è fortemente debitore nei confronti del teatro degli attori per quel continuo scambio e arricchimento tra scrittura e scena. «D'altra parte – scrive Lombardi Satriani – è estremamente difficile distinguere i contributi originali degli attori da quelli dell'autore»⁵⁶. È quanto avviene, senza dubbio, nel teatro di Cerlone soprattutto per due personaggi in particolare: Don Fastidio⁵⁷, interpretato da Francesco Massaro («[...] un attore che creava un personaggio e lumeggiava tutta una commedia»)⁵⁸, e Pulcinella, incarnato da Vincenzo Cammarano. Nel caso di Don Fastidio l'identificazione tra l'interprete e il *carattere teatrale* raggiunge una tale simbiosi che Cerlone alla morte di Massaro decide di eliminare il personaggio di Don Fastidio dalle sue commedie. Assai più interessante è l'atteggiamento di Cerlone nei confronti della maschera di Pulcinella, se si considera che dopo la morte del Di Fiore «Pulcinella scomparve dalle

⁵⁴ B. CROCE, *Pulcinella e il personaggio del napoletano in commedia. Ricerche ed osservazioni*, Roma, Ermanno Loescher & C., 1899, pp. 47-48.

⁵⁵ A. COSTAGLIOLA, *Napoli che se ne va. Il teatro, la canzone*, Prefazione di F. Frascani, Napoli, Berisio editore, 1967, pp. 43-44.

⁵⁶ L. M. LOMBARDI SATRIANI, *La napoletanizzazione della maschera: Cerlone*, in D. SCAFOGLIO, L. M. LOMBARDI SATRIANI, *Pulcinella. Il mito e la storia*, Milano, Leonardo, 1990, p. 727.

⁵⁷ Così descritto dal Bartoli: «carattere d'un Servo accorto, e piacevole, parlando nella sua lingua nativa, e mescendo a' sali faceti alcuni proverbj sentenziosi, accompagnando il tutto co' gesti caricati, e ridevoli, recando gran diletto sui Teatri della sua Patria». F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a' giorni presenti. Opera ricercata, raccolta, ed estesa da Francesco Bartoli*, cit., Vol. II, pp. 36-37.

⁵⁸ S. DI GIACOMO, *Storia del teatro San Carlino. Contributo alla storia della scena dialettale napoletana 1738-1884*, cit., p. 131.

sue opere, per ricomparirvi più tardi, quando ebbe trovato un altro attore d'eccezione in Giancola, ossia Vincenzo Cammarano. Grazie a questa intesa si realizzò uno scambio fecondo tra la scrittura e la scena»⁵⁹.

Anche Di Giacomo ricorda che nel teatro di Cerlone Pulcinella:

vi appare quando Vincenzo Cammarano ha già la stessa gloriosa nomea del di Fiore. Cerlone non lo ha ripescato, lo ha solamente ritrovato e ha saputo, accortamente, lasciargli prender parte maggiore alla confezione dei suoi pasticci. Non ha *scritto* per lui; chiunque ha pratica di palcoscenico e di concerti può testimoniare dell'assoluta libertà che Pulcinella vi gode; egli è il solo, fra gli attori della nostra scena dialettale, al quale sia tuttora concesso di poter rimanere nelle abitudini d'improvvisazione della commedia dell'arte. La parte di Pulcinella non si scrive, e mi par che lo dica lo stesso Cerlone. Se non lo dice, lo addimosta coi fatti; nelle sue commedie col Pulcinella gli lascia, per lo più, la scena *a soggetto* e passa avanti⁶⁰.

Allo stesso modo Guido Ruberti nel tracciare la storia del teatro europeo, nel paragrafo dedicato al teatro napoletano, riprendendo lo studio di Di Giacomo afferma che nelle «sue commedie Cerlone lascia sempre a Pulcinella le scene a soggetto, che al talento di Vincenzo Cammarano spettava di riempire»⁶¹. Invece Lombardi Satriani a proposito di parti scritte per intero e parti lasciate liberamente ai lazzi e all'improvvisazione dell'attore nel teatro cerloniano precisa che: «nelle due edizioni fondamentali delle sue *Commedie* tutte le parti di Pulcinella risultano scritte e di esse [...] Cerlone si assume la paternità»⁶². In effetti, nelle commedie di Cerlone pubblicate le battute di Pulcinella non sono lasciate alla recitazione all'improvviso, ma sono scritte per intero⁶³.

È opportuno ricordare che il binomio Cerlone-Cammarano si col-

⁵⁹ L. M. LOMBARDI SATRIANI, *La napoletanizzazione della maschera: Cerlone*, cit., pp. 727-728.

⁶⁰ S. DI GIACOMO, *Storia del teatro San Carlino. Contributo alla storia della scena dialettale napoletana 1738-1884*, cit., p. 169.

⁶¹ G. RUBERTI, *Il teatro contemporaneo in Europa*, Bologna, Cappelli, 1921, vol. I, p. 363. Ruberti traccia anche il passaggio dalla dinastia dei Cammarano a quella dei Petito: «La famiglia Cammarano assume nell'ottocento la tradizione della maschera pulcinellesca. Il vecchio Giancola (Vincenzo), attore ed autore, lascia il posto al figlio Filippo: indi alla tribù dei Cammarano tiene dietro quella dei Petito». (*Ibidem*)

⁶² D. SCAFOGLIO, *La napoletanizzazione della maschera: Cerlone*, cit., p. 727.

⁶³ Per questo aspetto si vedano le commedie con Pulcinella nelle edizioni a stampa del teatro di Cerlone. Cfr. F. CERLONE, *Commedie*, Napoli, Stamperia Francesco De Masi, 1775-1825, edizione Vinaccia in 20 voll.; Id., *Commedie*, Napoli, Stamperia Francesco De Masi 1825-1829, 22 voll.

loca in quella che è l'ultima fase dell'attività teatrale cerloniana quando ormai è giunto al culmine il tentativo di Cerlone di riformare la commedia, riprendendo il grande modello goldoniano e ponendo, quindi, dei limiti all'improvvisazione dell'attore e ai lazzi fuori copione. In particolare «Pulcinella–Giancola è attore severissimo e nel lavoro prova e riprova incessantemente la sua parte, studiando finanche i passi da compiere sul palcoscenico: il risultato si condensa in una estrema naturalezza sulla scena e suscita un grande successo di pubblico»⁶⁴. Quindi «si può dire che egli abbia dato un particolare carattere a questa maschera tanto famosa nel mondo quanto legata alla città di Napoli»⁶⁵.

Un ricordo assai significativo della straordinaria arte attoriale di Vincenzo Cammarano e della sua capacità di conquistare il pubblico è offerto da Cesare Malpica, nell'articolo *S. Carlino. La sua cronaca, le sue commedie, e i suoi attori*, apparso in due parti su «Lo spettatore napoletano», che nel tracciare la storia del Teatro San Carlino ricorda il Pulcinella di *Giancola*:

Vincenzo Cammarano! Pochi conoscon forse questo nome, ma dite GIANCOLA, e vedrete gli avanzi di tutta una generazione batter le mani, atteggiarsi a un sorriso di gioja, e rammentare il beato tempo che fu, quando tutti gli affanni della vita, e non ve n'eran molti allora, tutte le noje, tutte le malinconie svanivano a una frase, e ad una mossa del non superato Giancola. – Oh se aveste veduto: *l'assedio di Troja con Pulcinella scrivano criminale!* Oh se aveste ascoltato *Angelo Del Duca, con Pulcinella servo sciocco, finto morto, e perseguitato dal Mago Aristone!* Avreste saputo che cosa è il rider di cuore, ridere lungamente, e a più non poterne. Questa specie di riso ora non si conosce più. Così dicono i vecchi, e dicono bene. Essi ricordano i dì in cui v'eran denari molti, e pochi pensieri. Passare il tempo ridendo era la prima cura di que' felicissimi, e Giancola era l'uomo nato *ad hoc*⁶⁶.

Felice De Filippis, in maniera icastica, ricorda l'attività attoriale di Vincenzo Cammarano presso la Cantina e il passaggio al San Carlino fino alla fama fuori d'Italia:

Attore nella Compagnia del Teatro sotto S. Giacomo fu Vincenzo Cammarano. Capostipite di una famiglia di artisti come un altro celebre Pulcinella: Antonio Petito. Dalla Cantina la Compagnia passò al San Carlino e il Cammarano che tutti chiamavano Giancola, per il personaggio

⁶⁴ F. CAMMARANO GUERRITORE, *I Cammarano: 200 anni di arte a Napoli*, cit., p. 39.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ C. MALPICA, *S. Carlino. La sua cronaca, le sue commedie, e i suoi attori*, «Lo spettatore napoletano», I, 4, 7 dicembre 1844, p. 31.

da lui rappresentato in una fortunata commedia di Francesco Cerlone, passò a rappresentare Pulcinella «rendendosi famoso in tutta Europa»⁶⁷.

A proposito della fama europea di *Giancola*, già il figlio Filippo scrive:

De suoi meriti l'Europa è tutta piena,
Fa il Pulcinella, e ha quasi del divino
Per la grazia ch'esterna in su la scena,
E gareggiando col Veneto Arlecchino
D'entrambi il merito in ogni suol ne vola
Quel col nome di Sacchi, ei di Giancola⁶⁸.

Anche Salvatore Di Giacomo nella *Nuova Guida di Napoli* sottolinea che il Teatro San Carlino «Ha una gloriosa storia di un secolo e più e fu visitato da quanti forestieri vennero a Napoli dal settecento in qua. Era la reggia di Pulcinella. I suoi attori recitavano meravigliosamente e la loro fama passò fin l'Alpi»⁶⁹.

L'arte scenica di Pulcinella-*Giancola*, amata dal popolo e dall'aristocrazia napoletana, avrà fama indiscutibilmente europea tanto «da destare la curiosità e l'interesse degli stranieri che giungono a Napoli per ammirarne le gesta teatrali»⁷⁰. Il più grande attore inglese del tempo, David Garrick, durante il suo soggiorno nella città partenopea, ne ammira la mimica e le autentiche qualità sceniche, sebbene non comprenda il dialetto napoletano⁷¹. Benedetto Croce ricorda anche la testimonianza offerta dal musicologo inglese Charles Burney nel suo diario di viaggio:

Il Burney, che assistette a una delle prime serate del nuovo teatro, scrive nel suo diario, sotto la data del 2 novembre '70, che era «un bel teatrino», e che vi si dava una commedia in prosa, un pezzo di storia

⁶⁷ F. DE FILIPPIS, *Napoli teatrale, dal teatro romano al S. Carlo. Aneddoti e figure*, Milano, Edizioni Curci, 1962, p. 32.

⁶⁸ Cfr. F. CAMMARANO, *Vierze strambe, e bisbetice. Arricordannose de chello che ave mpacchiato screvenno n'triato n'tiempo de vita soia dall'età de diec'anne a sta via*, cit., p. 7.

⁶⁹ S. DI GIACOMO, *Nuova Guida di Napoli. Pompei - Ercolano - Stabia - Campi Flegrei - Caserta*, Napoli, Morano editore, 1922, p. 374. Qui nel paragrafo dedicato a Pulcinella Di Giacomo ricorda che «*Giancola* fu il primo *Pulcinella* del famoso teatro S. Carlino». Ivi, p. 191.

⁷⁰ F. CAMMARANO GUERRITORE, *I Cammarano: 200 anni di arte a Napoli*, cit., p. 39.

⁷¹ Cfr. B. CROCE, *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, cit., p. 252; L. POSA, *Vincenzo Cammarano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1974, vol. XVII, pp. 271-272.

turchesca malamente rappresentato e recitato: probabilmente alcuno dei drammi del Cerlone. Il quale poi, intorno al 1774, compose per quella compagnia, e per le rappresentazioni che essa continuava a fare l'estate nel teatrino della Fiera, una serie di drammi, reintroducendo la parte del Pulcinella appunto perché tra gli attori era «un graziosissimo Pulcinella... un incomparabile famoso attore», il Cammarano⁷².

La descrizione del Pulcinella Vincenzo Cammarano è presente anche nei resoconti di un altro grande protagonista del *Grand Tour*: Johann Wolfgang von Goethe, che nel suo *Viaggio in Italia* così descrive Pulcinella:

Ecco per esempio Pulcinella, la maschera nazionale tipica, come l'Arlecchino di Bergamo, come il Giansalsiccia delle Alpi: Pulcinella, il tipico servo paziente, tranquillo, piuttosto scanzonato, quasi poltrone, eppure pieno d'umorismo; e di simili servitori e domestici se n'incontrano dappertutto⁷³.

Goethe aveva visto il Pulcinella-*Giancola* in una recita al San Carlino e ne parla, successivamente a circa quarant'anni di distanza, in una significativa testimonianza a Soret il 14 febbraio 1830. È interessante scoprire come in questa rievocazione Goethe – osservatore attento – è affascinato soprattutto dal fatto che la specialità di Pulcinella-*Giancola* sia quella di sapere entrare e uscire dal suo ruolo scenico con grandissima arte attoriale, abbattendo i confini tra realtà e finzione scenica, al punto che la moglie è costretta a ricordare a Pulcinella che non si trovano a casa loro ma sono in palcoscenico di fronte agli spettatori:

Il Goethe parlò poi del Pulcinella napoletano. «Lo scherzo principale di questo personaggio comico, volgare e popolare – disse –, consisteva nel fatto che egli, a volte, sulla scena, pareva avesse dimenticato del tutto la sua parte di attore. Si comportava come se fosse arrivato a casa, parlava confidenzialmente con la sua famiglia, raccontava del lavoro nel quale aveva recitato poco prima e di un altro nel quale doveva recitare e non si tratteneva dal concedere piena libertà ad alcuni bisogni personali. “Ma, caro marito, esclamava

⁷² B. CROCE, *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, cit., pp. 250–251.

⁷³ J.W. GOETHE, *Viaggio in Italia*, Prefazione di R. Fertonani, Traduzione di E. Castellani, Milano, Mondadori, 2003, p. 238. Goethe – com'è noto – compie il viaggio in Italia fra il 1786 e il 1788, ma pubblica la prima delle tre parti del *Viaggio in Italia* soltanto nel 1816, ossia dopo ventotto anni.

rivolta a lui sua moglie, tu ti distrai completamente, pensa di fronte a quale rispettabile pubblico ti trovi”. “È vero, è vero”, rispondeva Pulcinella, rientrando in sé e riprendendo la sua parte, fra i grandi applausi del pubblico. Il teatro del Pulcinella gode però di una tale fama che nessuno nella buona società si vanta di esserci stato. Come ben si può immaginare, le donne non ci vanno affatto; è frequentato solamente da uomini.

«Il Pulcinella è, per lo più, una specie di gazzetta vivente. La sera, si apprende da lui tutto ciò che di importante è avvenuto a Napoli nella giornata. Questi interessi locali ed il gergo dialettale in cui parla rendono impossibile ad uno straniero comprenderlo»⁷⁴.

Pulcinella-Cammarano colpisce l'attenzione anche di un altro viaggiatore straniero lo spagnolo Leandro Fernandez de Moratin, che nel suo *Viaje a Italia* offre un'accurata descrizione dei teatri napoletani⁷⁵ tra cui il San Carlino; in particolare di quest'ultimo riporta la lista delle commedie alle quali assistette (dal novembre 1793 al febbraio 1794)⁷⁶, per poi sof-

⁷⁴ J. P. ECKERMANN, *Colloqui con il Goethe*, introduzione, traduzione integrale e note a cura di G. V. Amoretti, Torino, UTET, 1957, vol. II, pp. 875-876. Senza dimenticare che in una scena del *Faust*, quella relativa alla mascherata a corte, Goethe inserisce Pulcinella: «Pulcinella (pecorone goffo presso che dissennato). Melensi voi – nati gibbosi. – Noi per opposto siamo saggi – che mai non togliemmo fardelli – chè i nostri cappucci – i nostri saioni, le nostre bagaglie – sono cose di facile trasporto. – Beatamente – sempre mai scioperati – in sole pianelle – su pe' mercati, lungo le fiere – ce ne andiamo a zonzo. – Ci dan la baia – e no' sghignazziamo; – in fra la calca e gli spintoni – come l'anguilla – andiamo sguizzando, saltellando, schiamazzando. – Scherno o lode ne tocchi, gli è tutt'uno». J. W. GOETHE, *Fausto*, traduttori Giovita Scalvini, Giuseppe Gazzino, 2ª ediz. coll'aggiunta della Leggenda del Widmann, Firenze, Felice Le Monnier, 1862, p. 191.

⁷⁵ Sul viaggio in Italia di de Moratin e sulla sua descrizione della vita teatrale a Napoli cfr. E. MELE, *Viaggiatori stranieri a Napoli. II. D. Leandro Fernandez de Moratin*, «Napoli nobilissima», fasc. V, XV, 1906, pp. 70-74 e A. LO VASCO, *Il viaggio in Italia di L. F. de Moratin*, Como, La provincia di Como, 1929; R. RODRIGO, *Apuntaciones teatrales de Leandro Fernández de Moratin en su viaje a Italia*, in *Relación entre los teatros español e italiano: siglos XVI-XX*. Actas del Simposio Internacional celebrado en Valencia (21-22 noviembre 2005), editores I. Romera Pintor, J. L. Sirena, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2007, pp. 105-126.

⁷⁶ Dalle numerose commedie elencate da Moratin, in cui si riscontra la presenza di Pulcinella nel titolo, appare evidente come il commediografo spagnolo ebbe più volte l'occasione di veder recitare *Giancola: La gara tra i servi con Pulcinella, senator romano*; *L'Ebreo con Pulcinella, pittore e corriere straordinario*; *L'huomo condannato prima di nascere con Pulcinella, rivale di Saturno*; *Gian Cola, geloso*; *Pulcinella disposto a far bene et obbligato a far male*; *L'inglese frenetico*; *Pulcinella servitore de due padroni*; *Le due cantatrici*; *Il sbarco degli Inglesi nel Canada con Pulcinella Re de Canadesi*; *L'azzardo con Pulcinella, disturbatore del serraglio di Algieri*; *La nuova Aloise a Bordó, con Pulcinella, marito senza moglie*; *La finta pazza con la*

fermarsi sul costume di Pulcinella:

Los bufos de las óperas hablan, por lo común, en lengua napolitana. En las comedias se han desterrado ya los personajes enmascarados que antes eran tan comunes, y sólo queda un resto de ellos en la compañía de Gian Cola, del Teatro de San Carlino, donde se ven frecuentemente el Señor Tartaglia, Brighella, Colombina y Pulcinella, personaje nacional, que nunca desampara aquella escena. [...] *Pulcinella* es un personaje rústico, que siempre hace papel de criado, habla en napolitano; su traje consiste en un gran camión ceñido por la cintura, unos calzoncillos que le llegan hasta los pies, una media máscara negra con disforme nariz y un gorro de figura cónica, blanco⁷⁷.

Infine, il Molière della Spagna traccia una dettagliata descrizione dell'interprete della maschera di Pulcinella:

Este rústico malicioso es la única máscara nacional de Nápoles. El que hacía este papel en el año de 1794 no carecía de mérito, excelente gesticulación en aquella parte del rostro que se le ve, movimientos ridículos, voz y expresión acomodada a su carácter, y bastante facilidad en añadir expresiones al diálogo según las circunstancias⁷⁸.

È chiaro come il viaggiatore spagnolo rimanga colpito dalla straordinaria arte attoriale di *Giancola* per le espressioni del viso (o almeno di quella parte del viso che non è coperta dalla maschera di cuoio), per l'eccellente gesticolazione e per la voce decisamente adatta al suo carattere, nonché per la bravura nell'aggiungere battute al dialogo secondo le circostanze, ovvero per la sua capacità di gestire i *lazzi*.

famiglia spropositata di Pulcinella; La dama demonio e la serva diavolo; La caduta del principe Taes con Pulcinella soldato de fortuna; Il Re a la caccia; L'Agá de Giannizzeri; La strepitosa causa de Pulcinella, condannato per haber tre mogli; Il diavolo maritato a Parigi con Pulcinella, spedito ambasciatore a Pluto; Amurate viceré d'Egitto con Pulcinella spaventato... Il gran Bernardo del Carpio; Ogni paso un pericolo, con Pulcinella furbo mal pratico; Zemira e Azor; Il disoluto punito, con Pulcinella, guerriero poltrone; Il gran mago Aristone vinto dalla magia di Pulcinella; Quanto è difficile guardare una donna; La nobiltà in servitù, con Pulcinella, cavaliere spropositato; Se parlo son pietra, con Pulcinella, asino immaginario.

⁷⁷ L. F. DE MORATIN, *Viaje a Italia*, in Id., *Obras Póstumas*, Madrid, 1867-1868. Il *Viaje a Italia* è pubblicato in edizione digitale nella "Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes" (edición digital a partir de *Viaje a Italia*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1867 y cotejada por Belén Tejerina en su edición crítica publicada en Madrid, Espasa-Calpe, D.L., 1991). http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/viaje-a-italia--0/html/ff208f36-82b1-11df-acc7-002185ce6064_12.html#I_5_

⁷⁸ *Ibidem*.

Accanto ai viaggiatori stranieri occorre ricordare anche i viaggiatori, diplomatici e corrispondenti italiani che nei loro scritti fanno riferimento al Pulcinella-*Giancola*, tra questi l'avvocato, grecista, poeta e musicista, Saverio Mattei che nel suo carteggio, in particolare nella lettera del 17 dicembre 1876 a Melchiorre Cesarotti, cita l'idea di onore espressa da *Giancola*:

L'onore (diceva il nostro Pulcinella *Giancole*) è un umore malinconico inventato da' vecchi, pe levà lo gusto a li gioveni. La definizione non vi dispiacerà⁷⁹.

L'ultima recita di Pulcinella-*Giancola* risale al 1802 in un affollatissimo Teatro San Carlino; la cronaca è riportata da Di Giacomo:

L'ultima sera che lo si vide al *San Carlino*, nel 1802, il teatro era stipato; *Giancola* recitò seduto, poiché non avea più l'uso delle gambe. E in quella sera seguì un fatto commovente: *Pulcinella* che si ritirava dalle scene, per la prima volta pianse e fece piangere...⁸⁰

Anche Henry Lyonnet ricorda l'ultima commovente apparizione in pubblico dell'anziano Pulcinella:

Povero Giancola! Una sera del 1802 si diffuse come una nuvola di polvere la voce, da Toledo a Chiaia, dal Molo a Santa Lucia. Quello che aveva fatto ridere diverse generazioni ed indossato la casacca bianca di Pulcinella era comparso in pubblico per l'ultima volta. Pensate per un attimo come fosse affollata la sala del San Carlino, dalla platea al "paradiso". Giancola uscì sì alla ribalta, ma seduto. Il vecchio non aveva più l'uso delle gambe, dando vita allora a questo spettacolo: *Pulcinella che piange e fa piangere*⁸¹.

Vincenzo Cammarano muore a Napoli il 23 gennaio del 1809. Il 28 febbraio 1809 il «*Monitore napolitano*» gli rende un commosso omaggio:

Il teatro comico nazionale ha fatto una perdita irreparabile nella per-

⁷⁹ M. CESAROTTI, *Dell'Epistolario*, Firenze, presso Molini, Landi e Comp., 1811, vol. II, pp. 277-279. Romeo De Maio, nel suo volume su Pulcinella, prendendo in esame il rapporto di Pulcinella con le donne, rimanda proprio alla «sapida sentenza» di Cammarano sull'onore. Cfr. R. DE MAIO, *Pulcinella. Il filosofo che fu chiamato pazzo*, Firenze, Sansoni, 1989, p. 92.

⁸⁰ S. DI GIACOMO, *Storia del teatro San Carlino. Contributo alla storia della scena dialettale napoletana 1738-1884*, cit., p. 253.

⁸¹ H. LYONNET, *Pulcinella & C.*, Napoli, Stamperia del Valentino, 2012, p. 59.

sona del celebre *Vincenzo Cammarano*, tanto noto sotto il nome di *Giancola*. Questo attore ha rappresentato fin dalla sua fanciullezza il pulcinella con tal naturalezza, lepidezza e grazia che non solo i suoi concittadini, ma eziandio gli stranieri accorrevano in folla al teatro di S. Carlino, per gustare tutt'i suoi ridevoli ed arguti motteggi. Una morte di languore ha rapito alla scena comica napoletana l'unico suo sostegno, al pubblico la sua delizia, alle persone che lo conoscevano da vicino l'uomo amabile e fornito di ottime qualità morali e socievoli. Gli furon celebrati pomposi funerali, il dì 23 gennaio, in cui tutt'i comici della compagnia Lombarda del teatro de' Fiorentini, quelli di S. Carlino e della Fenice, accompagnando il feretro sino al luogo della sepoltura, gli renderono gli ultimi ufizj ben dovuti ad un uomo, raro nel suo genere, la cui memoria sarà sempre cara agli amatori del comico volgare⁸².

Insieme al necrologio apparso sul «*Monitore napoletano*» occorre ricordare i versi che l'abate Giulio Genoino scrive in onore di Vincenzo Cammarano. Per tale omaggio letterario Genoino utilizza il genere dello scherzo poetico, di cui esistono due versioni una riportata da Di Giacomo nella *Storia del teatro San Carlino* e l'altra pubblicata nella raccolta di *Opere liriche* del Genoino⁸³. L'epicedio di Genoino canta l'ingresso di *Giancola* ai Campi Elisi, ricevuto da Giove che "scrittura" l'anima dell'attore a esercitare la sua arte comica nella dimora delle anime amate dagli dei:

E per dargli un degno impero
L'impiegò nel Campo Eliso:
Là diverte le buon'anime
E le fa crepar di riso.

Indi a eterna sua memoria
Decretò di propria mano
Che mai più nel Regno Comico
Sorga un altro Cammarano⁸⁴.

⁸² «*Monitore napoletano*», 28 febbraio 1809.

⁸³ G. GENOINO, *In morte Del signor Vincenzo Cammarano famoso comico napoletano, volgarmente detto Giancola, che recitava da Pulcinella*, in ID., *Opere liriche*, Napoli, Nella Stamperia della Società Filomatica, 1825, vol. IV, pp. 106-108.

⁸⁴ S. DI GIACOMO, *Storia del teatro San Carlino. Contributo alla storia della scena dialettale napoletana 1738-1884*, cit., p. 256. Genoino dedica anche due componimenti poetici in memoria di Giuseppe e Salvatore Cammarano, rispettivamente le terzine *In memoria di Giuseppe Cammarano* e il sonetto *In morte di Salvatore Cammarano*. Cfr. G. GENOINO, *Nferta e strenna per l'anno 1856*, Napoli, Stabilimento Tipografico di G. Gioja, 1855, pp. 101-103.

3. *Giancola e il re Ferdinando IV di Borbone*

aller au théâtre des Lombards ossia San Carlino
qui joué au florentin [...].

Maria Carolina d'Asburgo-Lorena⁸⁵

Vincenzo Cammarano fu un attore tanto caro a re Ferdinando IV di Borbone, suo assiduo spettatore, «che in un palchetto del *San Carlino*, nelle recite *di giorno*, si recava, assai spesso, a far il chilo»⁸⁶.

La stessa regina Maria Carolina d'Asburgo-Lorena in diverse pagine del suo diario ricorda l'abitudine del re di recarsi al San Carlino per veder recitare *Giancola*:

Le 16 juin lundy Je me levois à 8 heures – déjeûné – coefé – habillé – entendue la St. messe – dessiner – faire mes affaires – voir mes enfans – dîner avec le Roi – puis lire – dessiner et lire – écrire – donner quelques audiences à la feme de Conradino et autre – puis le Conseil de Sambuca – ensuite j'allois chez la Mimi qui s'étant endormie sans souper me fit peur – ensuite je me saignois et me mis au lit à souper – le Roi alla l'après-dîner à Posillipo par terre – jusqu'à la maison – et de là par merre et revint de même le soir – il alla à la comoédie de Gian Colla – Je restois à la maison pour la saligner. J'envoyois les enfans au jardin de moi – le grand ils furent bien⁸⁷.

Le 4 juillet vendredy Je me suis levé à 8 heures et demie – déjeûné – coefé – habillé – entendue la st. messe – allé au Conseil d'Acton – dîné avec le Roi – dessiner – fait mes affaires – lire – écrire – me coefer – habiller – aller au Conseil et le soir à une affreuse comoédie de Gian Colla, les enfans bien – le Roi ne put sortir à cause du mauvais temps et n'alla qu'un peu au mole⁸⁸.

⁸⁵ C. RECCA, *Sentimenti e politica. Il diario inedito della regina Maria Carolina di Napoli (1781-1785)*, Milano, Franco Angeli, 2014, pp. 184-185.

⁸⁶ S. DI GIACOMO, *Storia del teatro San Carlino. Contributo alla storia della scena dialettale napoletana 1738-1884*, cit., p. 252. Anche lo scrittore Marc Monnier nel suo celebre saggio sulla cultura italiana, *L'Italie est-elle la terre des morts?*, ricorda la presenza del Re Nasone al San Carlino: «Ce théâtre existe depuis trois quarts de siècle. Vivait alors un Cammarano (famille d'artistes et de poètes napolitains, comme les Taglioni et tant d'autres): et ce Cammarano, nommé Vincenzo et surnommé Giancola, divertit si royalement le roi Nasone, qu'il obtint de lui la concession de San Carlino. C'est lui qui fut le prince des Polichinelles». M. MONNIER, *L'Italie est-elle la terre des morts?*, Paris, Librairie de L. Hachette, 1860, p. 258.

⁸⁷ C. RECCA, *Sentimenti e politica. Il diario inedito della regina Maria Carolina di Napoli (1781-1785)*, cit., p. 185.

⁸⁸ Ivi, p. 190.

Le 11 juillet vendredy Je me suis levé à 8 heures – déjeûné – habillé – entendue la st. messe – fait le Conseil de Cimitile – tenu compagnie au Roi à dîner et puis⁸⁹ – dessiner – lire – écrire – faire mes affaires – le Conseil de guerre – puis en biroutsch à la comoédie de Gian Colla – ensuite à la promenade de Chiaia et au lit – les enfans bien – le Roi alla à Capo di Monte à 4 heures et demie l’après-diner⁹⁰.

Le 22 aoust vendredy Je me suis levé à 7 heures – allé à l’église – faire mes dévotions – puis déjeûné – coeñé – habillé – ensuite je suis allé avec Thérèse et Louise à St. Janvier à la cattedrale – remercier de mon rétablissement – puis je suis revenue – deshabillé – vue les enfans – dinné – avec le Roi – fait mes affaires – vie Carlo de Marco – Acton – Genzano – Termoli – Simonetti et toutes sortes de monde – puis au lit – les enfans bien – le Roi alla l’après-diner à Capo di Monte – le soir à Gian Colla⁹¹.

Le 6 janvier mardy Je me suis levé – habillé – déjeûné – entendue la st. messe – écrire ma poste – je dinois avec Sa Majesté l’Empereur et les enfans – nous passâmes la journée ensemble – le soir on alla à une abominable de Gian Colla *Empereur du Mogol* – puis à l’académie où on chanta et dansa. Les enfans bien. Le Roi alla aux pantane della Cerra tuer des bécassines⁹².

Nella *Storia del teatro San Carlino* Di Giacomo riporta un episodio assai divertente, ricordando che una sera il *Re Nasone* era a teatro per assistere alla recita del *Medico Notturmo* di Francesco Soave: qui il personaggio Pulcinella minaccia di prendere a legnate un misterioso viandante e riesce in questo modo ad allontanarlo bruscamente pensando che quel viandante sia un miserabile accattone. Subito però intervengono le guardie per arrestarlo, ma Pulcinella cerca di spiegare le ragioni che lo hanno indotto a compiere un tale gesto ed ecco che le guardie rivelano a Pulcinella l’identità di quel poveretto:

- Arrestate questo miserabile!
- *Comme!* – fa Pulcinella – *E peccché? C’aggio fatto?*

⁸⁹ La curatrice nell’Introduzione spiega come la Regina nel suo *Journal* ricorra a una simbologia segreta per trascrivere degli avvenimenti riservati. In particolare questo simbolo sembrerebbe far riferimento ai momenti di intimità della Regina con il Re.

⁹⁰ C. RECCA, *Sentimenti e politica. Il diario inedito della regina Maria Carolina di Napoli (1781-1785)*, cit., p. 191.

⁹¹ Ivi, p. 199.

⁹² Ivi, p. 238.

- Hai insultato un'augusta persona!
- Io? E chi era mo chesta?
- Il Re!⁹³

A questo punto – scrive Di Giacomo – il copione prevedeva che Pulcinella dovesse inginocchiarsi e chiedere perdono, ma il re era in sala e *Giancola*, essendo a conoscenza della ricca caccia⁹⁴ che aveva fruttato al re Ferdinando un gran numero di allodole (*cucciarde*), modifica il copione inserendo la battuta: «*Oh, sango de na bufera! Si lo ssapeva lle cercava li cucciarde!*». Questa affermazione suscitò nel re una fragorosa risata tanto che urlò dal suo palco: «*Tè le manno, Cammarà! Tè le manno!*»⁹⁵. Il giorno dopo il re fece recapitare a casa di Cammarano un cesto di allodole.

Un episodio simile era già stato ricordato dal tenore irlandese Michael Kelly⁹⁶ nel suo libro di memorie:

But the delight of the Lazzaroni, and the common people in general,

⁹³ S. DI GIACOMO, *Storia del teatro San Carlino. Contributo alla storia della scena dialettale napoletana 1738-1884*, cit., p. 252.

⁹⁴ D'altronde spesso le gazzette dell'epoca ricordano le battute di caccia del Re: «Resta fissata per Giovedì prossimo la partenza di S.M. con alcun seguito della Corte per la vicina Isola di Procida, in cui trattenersi alcun giorno alla diversione di quella Caccia di Fagiani» («Foglio di Napoli», 8 settembre 1767); «Giovedì le Maestà de' nostri amatissimi Sovrani passarono al Bosco di Persano per divertirsi in quella caccia, ove godono tutto il più deliberato stato di ottima salute» («Foglio ordinario», 28 dicembre 1773); «Li giornalieri riscontri, che si ricevono dalla Città di Venafro, tengono sempre più consolato questo Pubblico per l'ottimo stato di salute, che vi godono le Maestà de' nostri amatissimi Sovrani, che in detta residenza si trattengono per divertirsi a quella Caccia di Cignali, che riesce abbondantissima, e dilettevole» («Foglio ordinario», 8 marzo 1774).

⁹⁵ S. DI GIACOMO, *Storia del teatro San Carlino. Contributo alla storia della scena dialettale napoletana 1738-1884*, cit., p. 253. L'episodio registrato da Di Giacomo è ricordato anche da Giuseppe Grieco che, prendendo spunto dal lazzo delle allodole, afferma: «Si può dire che Pulcinella, finché è stato vivo, ha in pratica lavorato per un piatto di allodole che rimediava sera per sera come meglio gli capitava. Per questo la sua figura è diventata un mito: un mito che a Napoli si chiama S. Carlino. Il suo teatro non era fatto di testi nei quali oggi noi possiamo ritrovare la sua vera immagine. Non ci sono testi quando si recita se stesso con un occhio dentro e uno fuori casa: c'è la vita». G. GRIECO, *Il segreto di Pulcinella è un segreto che non esiste*, «Sipario», IX, 100-101, agosto-settembre 1954, p. 14.

⁹⁶ Michael Kelly (1762-1826) è stato un cantante e un compositore irlandese. Nel 1779 si trasferì in Italia e studiò a Napoli musica e canto, sotto la guida del maestro Giuseppe Aprile. Fu il primo interprete di Basilio nelle *Nozze di Figaro* di Mozart su libretto di Lorenzo da Ponte (Burgtheater di Vienna, 1 maggio 1786). Le sue memorie, pubblicate nel 1826, offrono un contributo significativo per la ricostruzione di un periodo fondamentale della storia del teatro europeo.

was Jean Cole, the famous Pulcinella. He performed twice a day in a little theatre called Saint Carlino, on the Largo di Castello. The house was always crowded; and even the King and Court frequented it, to enjoy his comic powers.

Whatever Jean Cole said, was received with rapture. Once, when the King was at the theatre, he was performing in the piece, called “Pulcinella in Disgrazio”, “Pulcinella in Disgrace”; in the midst of a dialogue with another actor, he exclaimed, “Oh, Naples! Naples! dear, dear Naples! beautiful Naples! I shall never see thee more! How happy I was in thee! My royal and gracious master, the King, used to order macaroni, lagrima Christi, and other dainties to be sent to me; but, alas! that is over! he has forgotten the good custom, and poor Pulcinella! oh! poor Pulcinella!”

The King laughed heartily, and taking the hint, the next morning sent Jean Cole a massive silver tureen filled with macaroni⁹⁷.

Questi episodi divertenti riportati da Di Giacomo e da Kelly confermano il singolare rapporto esistente tra Ferdinando IV e Vincenzo Cammarano verso cui il re è un indiscutibile mecenate. Di Giacomo ricorda – giustamente – la grande devozione di *Giancola* e dei suoi figli⁹⁸

⁹⁷ M. KELLY, *Reminiscences of Michael Kelly of the King's Theatre and Theatre royal drury lane, including a period of nearly half a century; with original anecdotes of many distinguished persons, Political, literary, and musical*, London, Henry Colburn, New Burlington Street, 1826, vol. I, pp. 48-49. Senza trascurare l'importante studio sul teatro italiano, dalla riforma settecentesca fino ai primi anni del Novecento, di Jean Dornis, che – nel ricordare che «Une des premières de ces modernes Pulcinelli fut un certain Cammarano, dit “le Giancola”» – ribadisce la presenza del re al San Carlino e il suo coinvolgimento attraverso i lazzi di Pulcinella-Cammarano: «Le roi Ferdinand IV assistant souvent, au San Carlino, aux représentations de son protégé Pulcinella et celui-ci, en son honneur, savait ajouter à ses lazzi des brocards, auxquels le roi répondait parfois, de sa propre voix, du fond de la petite salle». J. DORNIS, *Le Théâtre Italien Contemporain*, Paris, Calmann-Lévy, 1904, p. 90.

⁹⁸ Basti pensare che il secondo figlio di *Giancola*, Giuseppe, fu pittore di corte di Casa Borbone, decoratore del Giglio di Francia, commendatore di Francesco I, professore nell'Istituto di Belle Arti e socio della Real Accademia Borbonica. Giuseppe Cammarano è tra gli artisti più significativi della pittura neoclassica napoletana, rappresentando il passaggio dalla tarda pittura settecentesca ai toni accademici che caratterizzano il panorama artistico napoletano nella prima metà dell'Ottocento. L'adesione ai moduli neoclassici appare evidente anche nel velario del Teatro San Carlo di Napoli, *Apollo che presenta a Minerva i maggiori poeti, da Omero ad Alfieri*, che Giuseppe realizza ricevendo l'incarico, nel 1816, dall'architetto Antonio Niccolini. Giuseppe è stato anche illustratore dei cartelloni degli spettacoli del padre e molto apprezzato per la sua arte comica, pure lui è stato un noto interprete della maschera di Pulcinella, registrando notevoli consensi presso il Teatro San Severino al Vico Figurari. Per un'attenta e documentata ricostruzione

ai Borboni, definendo il vecchio Vincenzo un «amico sviscerato della monarchia»⁹⁹. Anche Anton Giulio Bragaglia riflette come durante gli avvenimenti politici del Novantanove *Giancola* abbia assunto un atteggiamento conservatore:

Nel 1799, al tempo della Repubblica Partenopea, mentre all'Albero della Libertà nella piazza del Castello si cantava l'inno patriottico di Cimarosa, il Pulcinella Giancola, fine conservatore, sotteva i rivoluzionari nell'attesa del napoletanissimo Ferdinando IV di Borbone «il tiranno reduce» che, rientrato, non mancava di accorrere al San Carlino per sentire i commenti del giorno¹⁰⁰.

A proposito del rapporto con la Casa Reale occorre ricordare che Vincenzo Cammarano, insieme con gli impresari del Teatro Nuovo e del Teatro San Carlino, è tra i firmatari di una *Supplica* (dell'8 agosto 1799) rivolta al re in cui dichiarano che in occasione della Rivoluzione del '99 non hanno mai rappresentato commedie democratiche e, pertanto, implorano la grazia di riaprire i teatri Nuovo e San Carlino e consentire le rappresentazioni:

S.R.M.

Signore

L'Impresarij e noi della Compagnia delle opere in prosa del Teatrino e Teatro Nuovo sopra Toledo, alias di Giancola, suppl.º alla MV [...] due ricorsi domandando l'apertura dei loro rispettivi Teatri per la loro miserabile situazione di vivere a società ed alla giornata coi loro comici suddetti è stato ancora il motivo e la giusta ragione di essere stati fidi tanto alla Religione, quanto alla MV. in tutto il tempo dell'infame decaduta Repubblica¹⁰¹.

della vicenda biografica e dell'iter artistico di Giuseppe Cammarano cfr. F. MENDIA, *Sugli sviluppi del Neoclassicismo a Napoli: Giuseppe Cammarano pittore, decoratore e pittore figurista nei teatri reali*, «Bollettino d'arte», LXXVII, 74-75, luglio-ottobre 1992, pp. 31-64; si veda anche il recente volume: V. NAVARRA, *Ars Mirabilis. Il patrimonio artistico in Sicilia dal XIV al XX secolo*, Sciacca, Salvatore Estero Editore, 2012 (in particolare il paragrafo *Giuseppe Cammarano e la pittura tardo settecentesca*, pp. 187-190).

⁹⁹ S. DI GIACOMO, *Storia del teatro San Carlino. Contributo alla storia della scena dialettale napoletana 1738-1884*, cit., p. 252.

¹⁰⁰ A. G. BRAGAGLIA, *I Cammarano*, cit., p. 236.

¹⁰¹ *Supplica degli impresari del Teatro San Carlino e del Teatro Nuovo*, Archivio di Stato di Napoli - Fondo Segreteria di Stato di Casa Reale, Fascio 1269ter (n.4). Questa supplica è firmata da tutta la compagnia; le firme degli attori sono precedute da quelle di Pietro De Roma e Salvatore Tomeo, rispettivamente impresari del Teatro Nuovo e del Teatro San Carlino, subito sotto appone la sua firma Vincenzo Cammarano, Pulcinella, che – secondo la tradizione – è il primo membro della Compagnia che ha il diritto di firmare

Nella relazione redatta dalla Giunta di Stato (datata 25 agosto 1799), dopo aver precisato che Vincenzo Cammarano «durante la passata anarchia cogl'altri Comici non avevano mai rappresentato commedie democratiche [...] ma si erano contenuti a rappresentare le antiche commedie»¹⁰², si dispone la riapertura dei due Teatri: «[...] la Suprema Giunta rassegna umilmente alla M.V., che può benignarsi impartire a' ricorrenti la domandata grazia di riaprirgli i sud.^{ti} Teatri di S. Carlino e Teatro Nuovo, per poter tante infelici famiglie che si sono dimostrati fedeli alla M.V. colla rappresentaz.^{ne} delle commedie ed opere vivere e mantenersi [...]»¹⁰³.

Del resto Aniello Costagliola osserva come:

Re Nasone contava tra i comici del teatrino di Piazza del Castello i suoi sudditi più intransigenti e devoti. Beneficati dal sovrano, servi nell'anima, bramosi soltanto di libertà di stomaco, gl'istrioni del *San Carlino* mal tollerarono il breve e glorioso Governo della Repubblica Partenopea. In quei sei mesi di libertà e di elevazione morale, *San Carlino* diviene il covo della paura; esso è, prima, chiuso; poi, a misura che gli animi si vanno adattando al nuovo regime, mette su cartello con «commedie tutte da ridere, con Pulcinella»¹⁰⁴.

4. Il personaggio Cammarano nel romanzo "Il resto di niente" di Enzo Striano

Alza gli occhi, verso il mare, che s'è fatto celeste tenero. Come il cielo, come il Vesuvio grande e indifferente. Un piccolo sospiro di rimpianto. Non osa chiedere: vorrebbe, però. Ritrovarli tutti nell'abbraccio di Dio sarebbe bello. Così, invece, che rimane? Niente. Il resto di niente.
Enzo Striano, *Il resto di niente*¹⁰⁵

È chiaro che nel romanzo storico di Enzo Striano, *Il resto di niente*, il personaggio principale è la celeberrima Eleonora de Fonseca Pimentel, ma è anche vero che grande protagonista, insieme a Lenòr, è la Napoli del Settecento ritratta in quel particolarissimo momento storico-culturale-sociale qual è stato il 1799. Nel romanzo di Striano non mancano riferimenti alle feste, al cibo, al paesaggio, ai vicoli, alle piazze, ai palazzi

dopo gli impresari. Tra gli attori firmatari ci sono anche Filippo e Antonio Cammarano.

¹⁰² *Relazione della Giunta di Stato sulla riapertura dei Teatri San Carlino e Nuovo*, Archivio di Stato di Napoli - Fondo Segreteria di Stato di Casa Reale, Fascio 1269ter (n.4).

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ A. COSTAGLIOLA, *Napoli che se ne va. Il teatro, la canzone*, cit., p. 47.

¹⁰⁵ E. STRIANO, *Il resto di niente*, Cava de'Tirreni, Avagliano editore, 1997, p. 408.

e, naturalmente, al teatro e ai maggiori rappresentanti della scena napoletana, tra cui Vincenzo Cammarano.

Il teatro nel romanzo *Il resto di niente* è presente innanzitutto come spazio architettonico mediante la dettagliata descrizione dei due teatri più rilevanti dell'epoca: il prestigioso Teatro di San Carlo e il tempio della commedia dialettale napoletana, il Teatro San Carlino. Del primo Striano descrive lo splendore, ma, allo stesso tempo, denuncia il comportamento del pubblico rumoroso e poco consono:

La prima volta che vedeva il famoso teatro: splendido nel tepore scarlato, nello scintillio delle luci, dei gioielli, nel chiaro delle carni. Dava sensazione d'isolare dal mondo, per tener lì racchiusi, tutti insieme, gli *aristò*, i diversi, i benedetti da fortuna, abilità, talenti, in luogo frutto d'arte, intelligenza, bellezza, che a sua volta rigorosamente chiedeva arte, bellezza, intelligenza. [...] Le dame dalle scollature fulgenti strillavano da un palco all'altro, senza ritegno né eleganza. Non diversamente si comportavano generali, abati, principi, magistrati. Voci, saluti, lazzi, espressioni triviali; c'era addirittura chi mangiava e beveva, con piatti e bicchieri¹⁰⁶.

Mentre del San Carlino sottolinea la particolare struttura architettonica che presenta una singolare vicinanza tra pubblico e scena:

Il teatro è piccolo, stretto, i palchetti appiccicati l'uno all'altro. Platea e palcoscenico vicinissimi, non serve l'occhialetto. Il fumo dei cerogeni in ribalta, delle torcette ai palchi, dei sigaretti (si può fumare a volontà) s'ammassa, gonfia, penetra. Si diverte a osservare vestiti, facce¹⁰⁷.

Proprio al San Carlino Lenòr assiste a uno spettacolo interpretato dall'anziano Pulcinella, Vincenzo Cammarano, si tratta della parodia del romanzo di Goethe *Pulcinella-Werther*¹⁰⁸:

Esplosione risate, applausi quando il vecchio Cammarano in camicione bianco, pantofoline di lana, coppolone e mezza maschera nera, fa il suo ingresso con un buffo saltino, morbido e svelto nonostante l'età. [...] Lei segue con attenzione, è la prima volta che vede Pulcinella. S'accorge

¹⁰⁶ Ivi, p. 77.

¹⁰⁷ Ivi, p. 236.

¹⁰⁸ Delle parodie letterarie operate dal Pulcinella questa descritta da Striano, il *Pulcinella-Werther*, è una delle più celebri. Peraltro questa parodia è ricordata anche da Croce che riferisce fu rappresentata al Teatro dei Fiorentini di Napoli nel 1797. Cfr. B. CROCE, *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, cit., p. 253.

presto che l'attore mascherato si muove, parla, gesticola secondo preciso rituale. Quando cammina, ad esempio, i passetti silenziosi delle babbucce hanno ritmo strano. Rappresentano un discorso¹⁰⁹.

Il personaggio storico di Pulcinella-Cammarano appare anche in un altro momento cruciale del romanzo di Striano nella XIX parte, quando Eleonora è attivamente occupata nella lotta per l'educazione sociale e politica del popolo napoletano («Bisogna insistere sul concetto d'educazione della plebe»)¹¹⁰. Del resto convinta che il teatro possa essere un veicolo efficace per far giungere il suo messaggio al popolo («Anche i teatranti, grandi e piccoli, dovrebbero far la loro parte, e i cantastorie del Molo»)¹¹¹, Eleonora convoca Vincenzo Cammarano, accompagnato dal figlio Giuseppe:

Ecco Peppe Cammarano. È venuto con lui il vecchio don Vincenzo, il grande Pulcinella. Lo accoglie con rispetto: è ancora saldo, sebbene gli tremino le mani ossute, gli occhi siano orlati di rosso.

– Accomodatevi, don Vincenzo. È un onore. Mo' vi faccio il caffè.

– Donna Liono', lasciate sta'.

– No momento momento. Purtroppo sono sola.

Il caffè viene bene, tirato, don Vincenzo le fa i complimenti¹¹².

Dopo il rito del caffè, Lenòr chiede aiuto allo storico Pulcinella del San Carlino di sostenerla nel suo progetto di educazione civile del popolo attraverso l'allestimento di commedie repubblicane:

– Grazie. Peppi, vorrei discorrere con voi. Visto che è venuto pure don Vincenzo, è ancora meglio. State seguendo il «Monitore»? La campagna che faccio per educare il popolo? Mi dovrete dare una mano.

Peppe annuisce, servizievole.

– Noi qua stiamo.

– Io penso che dovrete dare qualche spettacolo democratico, inventare dei copioni con Pulcinella che si fa repubblicano. Non so, qualche storia tragicomica, dove si vedano le schifezze dei Borboni, l'eroismo dei patrioti.

Peppe si fa perplesso, guarda suo padre, il quale resta immobile sulla sedia, senza espressione.

– Mah..., – dice finalmente il giovane Cammarano. – Io lo farei pure, ma mi sento incerto. Il nostro pubblico è abituato a certe trame, non

¹⁰⁹ E. STRIANO, *Il resto di niente*, cit., p. 237.

¹¹⁰ Ivi, p. 353.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Ivi, p. 354.

saprei proprio come la piglierebbe. E se poi facimmo peggio? Se non ci viene più nessuno?

Lei fissa il vecchio, che non si muove.

– Don Vincenzo, vogliamo sentire voi. Cosa ne dite?

Cammarano la osserva. Finalmente si decide a parlare.

– Donna Liono', compatite il mio pensiero. Pulcinella è 'no povero ddio. Un uomo di niente, un pezzente, un vigliacco. Uno che pensa solo a salvarsi la pelle nelle disgrazie che lo zeffonnano. Perciò è araggioso, fetente, mariuolo, arrepassatore. Non è un eroe. Voi lo vedete ca se mette 'ncoppa a 'na cascia alluccanno?

Il vecchio si leva in piedi. Senza volerlo assume l'aria del palcoscenico, fa la voce nasale di Pulcinella.

– Citatine! È nata la Ripubbreca... La Repubroca... La prubbeca... Mannaggia lo cascione, comme canchero se dice 'sta fetente de parola? Le vien da ridere. Anche Peppe sorride, guardando il vecchio con ammirato amore.

– E poi, – sospira Cammarano, tornando a sedere – Pulcinella non è un tipo allegro. Sa le cose nascoste. Ca la Repubblica adda ferni', come finisce tutto, ca ll'uommene se credono de fa chesto, de fa chello, de cagnà lo munno, ma non è vero niente. Le cose cambiano faccia, non sostanza: vanno sempre comme hanno da ì. Comme vo' lo Padrone. Lo munno non po' girà a la mano smerza. Lo sole sponta tutte li mmatine e po' scenne la notte, la vita è 'na jurnata che passa: viene la morte e nisciuno la po' ferma'. Perché è de mano de lo Padrone: di Dio. Pulcinella queste cose le ha sapute sempre, come volete che si metta a fare il giacobino? Lo po' pure fa', ma solo per far ridere, per soldi. Isso, non ce crede¹¹³.

La diffidenza di Pulcinella verso la messinscena di copioni democratici, che raccontano i fatti e gli ideali della Repubblica, è riconducibile non solo al fatto che Pulcinella-Cammarano è filo-borbonico, ma anche a un vero e proprio fatalismo, a un'amara rassegnazione di fronte al corso degli eventi. D'altra parte, la buffa storpiatura linguistica di "Repubblica" («la Ripubbreca... La Repubroca... La prubbeca...»), la difficoltà dell'attore di non riuscire a pronunciare tale parola simboleggia chiaramente che Pulcinella-Cammarano non può essere repubblicano, perché quella repubblicana è un'ideologia che non gli appartiene. Anche per Toni Iermano il «vecchio, esperto Cammarano non crede che la maschera di Pulcinella possa essere giacobina»¹¹⁴; mentre nello studio

¹¹³ Ivi, pp. 355-356.

¹¹⁴ T. IERMANO, *Foto di gruppo con signora. La storia e le storie de "Il resto di niente"*, in Enzo Striano. *Il lavoro di uno scrittore tra editi e inediti*, cit., p. 67; poi col titolo "Mourir pour

di Francesco D'Episcopo c'è una identificazione tra Pulcinella e Napoli, affermando che «uno degli inserti antropologici e teatrali più cospicui della narrazione è dedicato a una figura-spettacolo, che, con quella di Masaniello, sembra contendersi l'ambiguo destino di rabbia e amore di una città, di un popolo: Pulcinella»¹¹⁵.

Nel romanzo di Striano Pulcinella-Cammarano si fa portavoce di una filosofia popolare, ma

La filosofia di Pulcinella fa da cardine a quel «resto di niente» che il romanzo sostiene, innervandosi nelle strutture più profonde di un discorso che innalza la provvisorietà a simbolo del tutto. La storia, le storie, che il romanzo racconta, mostrano, nel loro insieme, di confermare questa prospettiva di partecipazione passionale e di distacco razionale alle/dalle cose e persone, nello spirito di una città protesa quotidianamente a inventare il proprio volto¹¹⁶.

Rispetto alla presa di coscienza di Lenòr – che né Pulcinella né i «“Rinaldi” del Molo» riusciranno a scuotere la plebe napoletana dal mondo quieto e fantastico in cui vive, «bene ordinato secondo i primordiali principi della vita: padre Dio, padre re comandano, provvedono alle cose grandi e noiose»¹¹⁷ – Striano dapprima riflette come i napoletani «Voglion esser lasciati in pace nella loro grande, bella città di giardini, cupole, spiagge. Nel sicuro protettivo dei vicoli, dei bassi, del tempo»¹¹⁸,

des idées”: Eleonora e Napoli ne “Il resto di niente” di Enzo Striano, «Forum Italicum», vol. 47, 1, May 2013, p. 68.

¹¹⁵ F D'EPISCOPO, *Enzo Striano*, Napoli, Liguori editore, 1992, p. 155.

¹¹⁶ Ivi, p. 156.

¹¹⁷ E. STRIANO, *Il resto di niente*, cit., p. 357.

¹¹⁸ *Ibidem*. Questa riflessione di Striano richiama alla mente una delle pagine più belle e suggestive de *Il Gattopardo*, di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, quando Don Fabrizio Corbèra, rifiutando la nomina a senatore del nuovo Regno d'Italia (offertaagli dal piemontese Chevalley, inviato dal conte di Cavour), esprime la sua personale valutazione della Sicilia e dei siciliani che sono diventati quelli che sono in seguito a una vicenda millenaria di dominazioni straniere e, anche, a causa delle particolari condizioni climatiche e naturali dell'isola: «Il sonno, caro Chevalley, il sonno è ciò che i Siciliani vogliono, ed essi odieranno sempre chi li vorrà svegliare, sia pure per portar loro i più bei regali; e, sia detto fra noi, ho i miei forti dubbi che il nuovo regno abbia molti regali per noi nel bagaglio. Tutte le manifestazioni siciliane sono manifestazioni oniriche, anche le più violente: la nostra sensualità è desiderio di oblio, le schioppettate e le coltellate nostre, desiderio di morte; desiderio di immobilità voluttuosa, cioè ancora di morte, la nostra pigrizia, i nostri sorbetti di scorsonera o di cannella; il nostro aspetto meditativo è quello del nulla che voglia scrutare gli enigmi del nirvana. [...] Crede davvero Lei, Chevalley, di essere il primo a sperare di incanalare la Sicilia nel flusso della storia universale? Chissà

poi, rivolge loro una pungente esortazione:

Mettetevi le scarpe, imparate il gergo repubblicano, fatevi ammazzare per cacciare i Borboni, Ruffo, i preti, l'ignoranza (e così regalare alla Gran Repubblica Madre i palazzi del re, Capodimonte, Ercolano), studiate, diventate colti. Leggete Genovesi, Filangieri, distruggete Pulcinella, san Gennaro, vicoli, bassi, la vostra vita randagia, priva di padrone. Sarete finalmente felici¹¹⁹.

Infine, è opportuno ricordare che nel film *Il resto di niente* diretto da Antonietta De Lillo, uscito nel 2004, liberamente tratto dal romanzo di Striano, è assente il personaggio Pulcinella-Cammarano sostituito dal teatro dei burattini. Nella trasposizione cinematografica Eleonora chiede al burattinaio, che sa parlare al popolo, di proporre delle guarattelle francesi per spiegare alla plebe la Repubblica e il significato di libertà¹²⁰. Ma la risposta del guarattellaro non è diversa da quella di Pulcinella-Cammarano nel romanzo: Pulcinella non ha né re né padrone e chiama padrone soltanto colui che gli dà da mangiare. A conferma che Pulcinella, ovvero il popolo napoletano, capisce solamente una lingua “quella dei bisogni”!

quanti imani mussulmani, quanti cavalieri di re Ruggero, quanti scribi degli Svevi, quanti baroni angioini, quanti legisti del Cattolico hanno concepito la stessa bella follia; e quanti viceré spagnoli, quanti funzionari riformatori di Carlo III; e chi sa più chi siano stati? La Sicilia ha voluto dormire, a dispetto delle loro invocazioni; [...]». G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, in ID., *Opere*, Introduzione e premesse di G. Lanza Tomasi, Milano, Mondadori - “I Meridiani”, 2004, pp. 179, 184.

¹¹⁹ E. STRIANO, *Il resto di niente*, cit., p. 357.

¹²⁰ *Il resto di niente* adattamento Giuseppe Rocca e Antonietta De Lillo. Sceneggiatura Giuseppe Rocca, con la collaborazione di Laura Sabatino, Antonietta De Lillo. Costumi Daniela Ciancio. Scenografie Beatrice Scarpato. Disegni Oreste Zevola. Musiche Daniele Sepe. Fotografia Cesare Accetta. Interpreti: Maria de Medeiros, Enzo Moscato, Maria Grazia Grassini, Gino Curcione, Cesare Belsito, Giulia Weber, Mimmo Esposito, Raffaele Di Florio, Luciano Saltarelli, Raffaele Esposito, Ivan Polidoro, Marco Manchisi, Carlo Cerciello, Imma Villa. Per l'analisi dell'adattamento cinematografico cfr. P. IACCIO, “*Il resto di niente*” di Antonietta De Lillo è un film storico?, in Enzo Striano, *Il lavoro di uno scrittore tra editi e inediti*, a cura di P. Sabbatino e A. Striano, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 2012, pp. 77-91; A. SANNA, “*Essere bambini fino alla fine*”: “*Il resto di niente*” di Enzo Striano e Antonietta De Lillo, «Annali d'Italianistica», Cinema Italiano Contemporaneo, edited by A. Vitti, n. 30, 2012, pp. 213-225.

Ringraziamenti

Desidero innanzitutto ringraziare il prof. Gerardo Sangermano e il prof. Ugo Dove per la consulenza e gli spunti metodologici. Ringrazio, inoltre, l'intero personale dell'Archivio di Stato di Napoli, in particolare le dott.sse Carmen Cuollo e Rossana Spadaccini, e il dott. Fausto De Mattia per la sua straordinaria disponibilità. Per la consulenza la dott.ssa Rosaria Savio e per la cortese collaborazione l'intero personale della Sezione Lucchesi Palli della Biblioteca Nazionale di Napoli "Vittorio Emanuele III" e le dott.sse Emma Cavoti e Silvia Cocurullo del Museo di San Martino. Infine, un sentito grazie a Padre Eduardo Parlato dell'Ufficio Diocesano Beni Culturali Ecclesiastici e Arte Sacra, alla dott.ssa Raffaella Salvemini dell'Istituto di Studi sulle Società del Mediterraneo, al geometra Santi Marchese Segretario della Commissione Toponomastica del Comune di Palermo.

Parole-chiave:

Vincenzo Cammarano, Pulcinella, teatro napoletano, Grand Tour, Il resto di niente

Abstract

Il saggio traccia la vicenda biografica di Vincenzo Cammarano, un grande attore del teatro napoletano del Settecento, celebre interprete della maschera di Pulcinella. Questo saggio, dopo aver ricordato Vincenzo Cammarano quale fondatore di una delle più grandi famiglie di artisti italiani (attori, commediografi, pittori, scenografi, librettisti, etc.), ricostruisce la biografia soprattutto da un punto di vista storico-teatrale, senza trascurare le descrizioni di Pulcinella-Cammarano offerte nei resoconti del Grand Tour. Nella seconda parte il saggio analizza il rapporto di Vincenzo Cammarano con il Ferdinando IV di Borbone e si sofferma sul personaggio Pulcinella-Cammarano presente nel romanzo *Il resto di niente* di Enzo Striano.

The essay tells the biography of Vincenzo Cammarano, a great actor of the eighteenth-century Neapolitan theater, famous interpreter of the mask of Pulcinella. This essay, after having remembered Vincenzo Cammarano as founder of one of the greatest families of Italian artists (actors, playwrights, painters, set designers, librettists, etc.), reconstructs the biography above all from a historical-theatrical point of view, without neglecting the descriptions of Pulcinella-Cammarano offered in the Grand Tour reports. In the second part the essay analyzes the relationship of Vincenzo Cammarano with Ferdinando IV di Borbone and focuses on the character Pulcinella-Cammarano present in the novel *Il resto di niente* by Enzo Striano.

Edisud Salerno - Forum Italicum Publishing

Edisud Salerno - Via Leopoldo Cassese, 26 - 84122 Salerno

- FRANCESCO TATEO, *Modernità dell'Umanesimo*
- *Leucò va in America. Cesare Pavese nel centenario della nascita*, An International Conference (Stony Brook, N. Y., 13-14 marzo 2009), a cura di Mario B. Mignone
- GIOVANNI PASCOLI, *Pensieri e cose varie*, a cura di Renato Aymone e Aida Apostolico
- LAURA PESOLA, *Le dosi dell'impurità. Studi su Alfonso Gatto*
- GIULIA DELL'AQUILA, *Il sigillo della visione. Studi su letteratura e arte*
- *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, a cura di Sebastiano Martelli e Franco Vitelli, con la collaborazione di Giulia Dell'Aquila e Laura Pesola

Forum Italicum Publishing

Center of Italian Studies

State University of New York at Stony Brook

Stony Brook, N.Y. 11794-3358 - USA

- NICOLÒ FRANCO, *Epistolario, (1540-1548). Ms. Vat. Lat. 5642*, a cura di Domenica Falardo
- GIULIA DELL'AQUILA, *Il "severissimo censore". Paolo Berni tra antichi e moderni*
- LORENZO DA PONTE, *Lettere a Guglielmo Piatti (1826-1838)*, a cura di Laura Paolino
- ROSA GIULIO, *L' "azzurro color di lontananza". Infinità dello spazio e sublimità del pensiero nelle letterature moderne*
- GIULIA DELL'AQUILA, *Le forme del visibile. Studi su Giorgio Bassani*

IL PARATESTO E IL SISTEMA DELLA LETTERATURA
IL CASO DI LALLA ROMANO

1. *La funzione sintattica del paratesto*

Secondo l'impostazione di Genette il paratesto editoriale è un insieme strutturato di elementi, ognuno dei quali presente per esplicitare una specifica funzione di natura descrittiva e informativa, ma tutti organizzati intorno a una funzione principale che la struttura, presa nella sua interezza e totalità, assolve: *la funzione di rimando*. Con l'indicazione di questa specifica funzione Genette individua tanto una ragione eidetica del paratesto, un suo tratto essenziale, tanto la prospettiva di lettura che ne determina il valore in relazione all'opera. Parlare di funzione di rimando, dunque, significa operare una preliminare classificazione del paratesto in relazione a quella che possiamo chiamare *prospettiva di lettura interna*, o *orizzonte referenziale interno*. Secondo tale ottica, viene rimarcata nel peritesto la matrice genealogica che lo considera funzione del testo che accompagna, intendendo quest'ultimo, soprattutto nei casi della produzione letteraria o più generalmente narrativa, come opera, quindi messaggio autoriale che veicola contenuti attraverso una particolare forma espressiva – la scrittura – e attraverso una particolare sostanza dell'espressione – la stampa.

L'analisi del paratesto ha riguardato in maniera prevalente, anche se non esclusiva, la parte peritestiuale, cioè gli elementi contigui all'opera e le classiche copertine editoriali, che classicamente hanno un carattere introduttivo, esplicativo, e oggi tipicamente pubblicitario. Fatta eccezione per alcune discipline, come quelle che si occupano del libro in prospettiva storica (paleografia, filologia, storia del libro), per le quali lo studio peritestiuale corrisponde allo studio di forme di elementi dell'editoria oggi caduti in disuso, tale orientamento verso il peritesto come forma introduttiva dell'opera pare accreditata in tutte le prospettive di studio,

dalle quali si distingue solo l'attenzione della filologia o degli studi letterari in genere – soprattutto la sociologia della letteratura e la critica – verso forme testuali di accompagnamento che tecnicamente rientrerebbe nel dominio epitestuale, pur non dichiarandole espressamente tali.

Nella maggior parte degli studi sul peritesto editoriale la prospettiva di analisi privilegiata è quella interna, cioè quella che sottolinea la funzione di rimando all'opera di ogni elemento peritestuale. La copertina nel suo insieme andrebbe anzi a costituire una sorta di codice in cui in maniera piuttosto equilibrata vengono date al lettore informazioni sul genere dell'opera, sull'autore, sullo stile, sul modo di leggerla e interpretarla, sulla sua tonalità emotivo-passionale, sugli effetti che procura la lettura, e molto altro ancora. Alcuni di questi elementi hanno una funzione privilegiata mentre altri stabiliscono con l'opera un vero e proprio rapporto traduttivo. È il caso dell'immagine di copertina, selezionata per fornire una sorta di traduzione visiva dell'opera, seguendo un codice abbastanza articolato al quale è alfabetizzata la maggior parte dei lettori, e che agisce principalmente per relazione intertestuale tra letteratura, arte pittorica, e comunicazione visiva¹. Nel caso dei classici letterari, poi, il regime di traduzione intersemiotica è altamente codificato e prevede una forte corrispondenza tra lo stile letterario di un'epoca e il corrispondente stile pittorico.

La copertina editoriale, intesa come traduzione intersemiotica dell'opera, assolve due funzioni principali: (i) traduce la trama selezionando un binomio visivo-verbale e delle informazioni verbali che focalizzano l'attenzione su una scena altamente rappresentativa, sulla tonalità patemica del genere, sul tema trattato; (ii) traduce una prospettiva di lettura che permette la corretta interpretazione dell'opera, selezionando un binomio visivo-verbale e delle informazioni verbali che aiutano il lettore a inquadrare quella specifica opera nel quadro più generale delle opere dello stesso autore, dello stesso periodo storico o dello stesso genere². Sia in un caso che nell'altro, il più delle volte compresenti, il peritesto esaurisce la sua funzione nella presentazione dell'opera o dell'esperienza di lettura con-

¹ Cfr. J. BAETENS, *I motivi dell'estrazione. L'immagine di copertina*, in *I dintorni del testo*, a cura di M. Santoro, M. G. Tavoni, Roma, Edizioni dell'Ateneo, vol I, 2005, pp. 33-38 e P. PALLOTTINO, *Il riuso delle immagini. La manipolazione delle figure a stampa tra persistenze, citazioni e plaghi*, in ID., *Dall'atlante delle immagini. Note di iconologia*, Nuoro, Ilisso, 1992, pp. 19-63.

² Cfr. *Letteratura in copertina*, a cura di G. Zaganelli, Bologna, Fausto Lupetti Editore, 2013 e G. ZAGANELLI, *Letteratura in quarta, ekphrasis rovesciata e leggibilità. Appunti per una semiotica delle copertine editoriali*, «Arabeschi», 2013, pp. 197-207.

nessa. È in un certo senso ridondante per i lettori che leggeranno l'opera, perché non aggiunge e non toglie nulla alle conoscenze del lettore al di fuori dell'esperienza di lettura dell'opera, ed è irrilevante per i lettori che non leggeranno l'opera.

2. La funzione pragmatica del paratesto

Una buona parte delle ipotesi analitiche che mirano al nostro stesso obiettivo, parte dall'indicazione di una generica funzione di denotazione del peritesto, scissa dal rimando diretto all'opera. Essa può essere interpretata in diversi modi e in altrettanti denominata. Già Hoek, che pure valorizza una semiotica del titolo unicamente in ragione della sua funzione di rimando, sottolinea la possibilità di intendere la dimensione pragmatica come aperta a più modi interpretativi, e strutturalmente condizionata da molteplici fattori che risultano essere esterni all'opera, sia pure costruiti a partire da una relazione diretta con essa. Discutendo della dimensione sintattica del titolo, lo studioso introduce tre tipi di relazioni tra il titolo e quello che chiama co-testo (cioè l'opera): relazioni semantico-sintattiche; relazioni logico-semantiche; relazioni pragmatiche. Queste ultime, che dovrebbero rinviare a una generica situazione di comunicazione, sono influenzate da marche intertestuali per le quali il titolo può rinviare al suo proprio co-testo, ma anche a altri testi, magari noti. Hoek intende questo tipo di relazione come una forma di intertestualità che realizzerebbe una sorta di intertitolarità, il cui orizzonte di senso è stabilito da una competenza semantica legata al periodo storico.

Quella pragmatica diviene invece una funzione integrata del titolo, accanto a altre, nei lavori di Harald Weinrich³. Secondo lo studioso di linguistica e letteratura, tale funzione determinerebbe il carattere informativo dei titoli, nei confronti dei possibili lettori dell'opera. Imperniato su un corpus di titoli ricavato dai romanzi letterari e dai saggi scientifici, generi che l'autore considera dominanti tra il XVIII e XIX secolo, Weinrich passa in rassegna una serie di possibili funzioni del titolo, da quella poetica, di carattere generalmente letterario, a quella fatica, metalinguistica o intertestuale, tutte più o meno facilmente ricavabili da corpus di una

³ Ci riferiamo a H. WEINRICH, *I titoli e i testi*, in *Semiotica e linguistica*, a cura di M. Prandi, P. Ramat, Milano, Franco Angeli, 2001, pp. 49-62 e H. WEINRICH, *Memoria letteraria e critica tematica*, in *Le immagini della critica*, a cura di U. M. Olivieri, Milano, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 73-80. I saggi presentano una argomentazione molto simile, e nell'esposizione che segue faremo riferimento diretto esclusivamente al secondo.

certa estensione. Ma è l'individuazione di un particolare carattere strutturale nel peritesto, analizzato in ottica diacronica, a determinare, secondo lo studioso, la funzionalità primaria del titolo in relazione al contesto di ricezione. Si tratta della necessità di attribuire al titolo un valore riassuntivo che permetta di veicolare informazioni sull'opera, dunque che permetta di realizzare la sua funzione pragmatica, in maniera tale da rispondere oltre che a criteri di sintesi e rapidità di lettura, alle esigenze di memorizzazione delle informazioni stesse. Weinrich spiega così alcuni fenomeni quantitativi dei titoli, divenuti col tempo molto brevi per i romanzi (circa 3 o 4 parole) e molto lunghi per i saggi scientifici. Secondo Weinrich il titolo sarebbe in una relazione diretta con l'attività di memorizzazione, con le tecniche e le tecnologie adibite al suo funzionamento, e sarebbe dunque quella mnemonica una funzione essenziale del titolo stesso, la stessa che ne decide l'articolazione quantitativa. Ma il problema più interessante affrontato dallo studioso riguarda l'interazione pragmatica tra lettore e libro, cioè la qualificazione di una direzione di lettura ricavata dall'osservazione di un particolare elemento nella struttura peritestiuale, nella fattispecie il titolo, e sottoposto ai meccanismi di azione della memoria a lungo termine. Questa agirebbe durante la lettura conservando l'informazione del titolo e lasciandola presente man mano che la lettura procede, fino a presentificarla come elemento di confronto alla fine dell'opera. La direzione di lettura si configura dunque come processo dinamico tra due spazi di esistenza: l'*ante textum* e il *post textum*. Entrambi gli spazi sono posizionati sul paratesto, che diviene luogo di anticipazione e ritorno, e che traduce il gesto di apertura e chiusura dell'oggetto-libro. Weinrich ne offre una spiegazione giustificando la presenza di articoli determinativi nell'elemento titolo, che linguisticamente parlando, sono carichi in quella posizione iniziale di un valore anaforico, cioè di precisazione dell'informazione già acquisita, e sarebbero più che un invito a indagare una sorta di etichetta mnemonica su quanto già scoperto. La loro presenza in una posizione iniziale delle fasi di lettura, cioè nel titolo peritestiuale, è dunque in contraddizione con la funzione logico-informativa, che richiederebbe in quel punto elementi cataforici, che invitano a proseguire, e comunicano forme indeterminate dell'informazione, stimolando il processo di lettura⁴. Di fatto, qualunque

⁴ Identica distinzione è proposta da Lavinio in relazione ai titoli fiabeschi della tradizione orale, nei quali l'articolo determinativo avrebbe valore cataforico in relazione al tema trattato, mentre avrebbe un valore cataforico, quindi introduttivo, in particolari forme di testi scritti, in C. LAVINIO, *La formazione del titolo nel passaggio del racconto dall'oralità alla scrittura*, in *Il titolo e il testo*, a cura di M. Cortelazzo, Padova, Editoriale Programma, 1992, p. 60.

elemento dell'opera richiamato attraverso il titolo appare in quel punto un oggetto vuoto e indeterminato. Tale presenza, però, si spiegherebbe proprio con la funzione mnemonica assunta dal titolo, che sdoppia il suo ruolo nella struttura peritextuale e ne fa (i) un elemento anticipatore delle informazioni quando in fase iniziale il peritesto è inteso come *ante textum*, (ii) e uno strumento della memorizzazione quando a lettura finita il peritesto è da intendersi come *post textum*. Ancora oltre lo studioso specifica la relazione diretta, che sulla scorta della funzione mnemonica si stabilisce tra gli elementi della struttura peritextuale. Tale relazione concorre a rafforzare la funzione mnemonica del titolo e a iper-strutturarla, in modo da renderla funzionale anche per scopi fatici. Dunque non è solo nella fase *post textum* che l'elemento peritextuale chiarisce la sua funzione, e non è solo dopo la lettura dell'opera che il peritesto in quanto tale ha ragione d'essere. Altri scopi e funzioni del peritesto si delineano come possibili indipendentemente dalla lettura. La sua struttura e il posizionamento plastico degli elementi possono intrattenere una porzione di comunicazione attiva anche con lettori unicamente potenziali, di cui dar conto in misura maggiore se si considera il potenziale espositivo attuale delle copertine e dei titoli, il loro potere di fingere nota una informazione ancora non diffusa, e di fare dell'ambiguità del termine paratesto un'ambiguità reale che crea oggetti culturali.

Un carattere pragmatico ha anche la funzione indicata come «promozione dell'opera messa in vendita» da Jan Baetens, attribuita all'immagine di copertina del testo letterario; funzione che descrive come utile «a favorire le vendite indipendentemente da qualsiasi valutazione sul contenuto dell'opera»⁵. La stessa funzione è descritta come sceneggiatura da Luca Toschi, impegnato a definire il complesso del paratesto elettronico, e a essa attribuisce il carattere autonomo della testualità, «a tutti gli effetti degna di quel nome in quanto essa è entità autonoma caratterizzata da intenzione comunicativa»⁶. Per altri il peritesto stesso, o sopracoperta, è un «sistema maturo e standardizzato», in cui convergono tanto le comunicazioni dell'autore che quelle dell'editore, e che nel libro prodotto commercialmente, «va notato, è separata dal libro». Di «patto editoriale»

⁵ J. BAETENS, *I motivi dell'estrazione*, cit. p. 33, : «in termini di marketing si potrebbe dire che l'immagine risponde a una finalità pubblicitaria che soddisfa in maniera sempre più esclusiva, indipendentemente da qualsiasi valutazione sul contenuto dell'opera».

⁶ L. TOSCHI, *Nebbie, venti e paratesti*, in *I dintorni del testo*, a cura di M. Santoro, M. G. Tavoni, Roma, Edizioni dell'Ateneo, II, 2005, pp. 663-672.

parla invece Cadioli⁷, definendo quella sorta di contrattualizzazione che si sovrappone o resta formalmente separata da quella stabilita nel patto narrativo, e che oppone alla *intentio auctoris* una diretta *intentio editionis*, le cui caratteristiche sarebbero estremamente autoreferenziali, o comunque non necessariamente coinvolte con i contenuti dell'opera. Dello stesso avviso è Riccardo Fedriga⁸, che parla di uno stile editoriale come linguaggio che traghetta le opere, e che nel traghettarle rivendica una sua presenza strutturale, capace addirittura di registrare, intercettare o interpretare, uno stile di lettura generico, una tendenza nelle modalità di lettura i cui contenuti sarebbero non tanto le singole opere, ma la presupposizione dei contesti sociali in cui la lettura avviene, stabiliti attraverso i formati dei libri e gli stili di presentazione dei peritesti.

Il peritesto agirebbe denotativamente allestendo l'impalcatura simbolica che permette un suo funzionamento metaforico. Se tale funzionamento, poi, secondo uno schema ricorrente, sia da applicarsi direttamente all'opera, è una scelta che concerne in maniera piuttosto esclusiva solo un versante del suo agire formale, cioè il versante dell'esemplificazione. Nel fare opera di esemplificazione, il piano espressivo del peritesto stabilisce la direzione tra denotazione e referenza aprendo lo spazio per un transfert espressivo, quindi per un arricchimento dei significati. Naturalmente non è detto che tale arricchimento debba guardare esclusivamente all'opera come scopo ultimo del peritesto, perché la legge che regola tale corrispondenza all'opera è puramente culturale, frutto di uno schema in cui si stabiliscono correlazioni tra etichette e oggetti sulla scorta di un'abitudine culturale, di una prassi espressiva. Quello che qui si sostiene è che l'individuazione di un livello denotativo generalizzato della referenza mette in luce il processo secondo il quale il livello denotativo semplice del peritesto si arricchisce di nuovi significati, attraverso i quali esplica la sua funzione di rimando diretto all'opera o ad altro. Nel caso della sola funzione di rimando all'opera, il peritesto transita da una comunicazione denotativa a una connotativa e metaforica, che esclude la presenza della referenza reale – il libro oggetto – e la sostituisce con una referenza simbolica – l'opera –, guadagnando quel surplus di senso che è poi ritrovato, o in alcuni casi dedotto, nelle analisi che negano un'autonomia peritestuale.

⁷ A. CADIOLI, *Il patto editoriale nelle edizioni moderne e contemporanee*, in *I dintorni del testo*, a cura di M. Santoro, M. G. Tavoni, Roma, Edizioni dell'Ateneo, II, 2005, pp. 663-672.

⁸ R. FEDRIGA, *Gli abiti dei libri e i modi di leggere. L'evoluzione delle pratiche di lettura nell'Italia contemporanea*, in *I dintorni del testo*, a cura di M. Santoro, M. G. Tavoni, Roma, Edizioni dell'Ateneo, II, 2005, pp. 673-682.

Nel caso del rimando esterno, invece, la comunicazione del peritesto non rimanda a un piano espressivo, cioè a una ulteriore struttura significante, ma veicola significati circolanti nel mondo esterno. Il peritesto, infatti, può essere inteso come testo della mediazione almeno in due ottiche differenti. Esso media la relazione tra orizzonte della ricezione e l'opera, anticipandone i contenuti, allestendo un programma interpretativo, focalizzando un genere strettamente legato ai contenuti dell'opera, o altro ancora. Oppure, esso media la relazione tra il polo della produzione e l'orizzonte di ricezione. Vale a dire che a livello pragmatico sono definibili da caratteristiche diverse. Nel caso dell'anticipazione è quella che potremmo chiamare dell'*annullabilità*. Nel caso della promozione di un contenuto la caratteristica è quella della *provvisorietà*.

Nel testo dell'anticipazione ciò che conta è la sua capacità di annullarsi rispetto al testo al quale il discorso rimanda, cioè di avere un regime testuale finalizzato all'avviamento, al trasporto del fruitore in una nuova prospettiva, all'accesso. Nel testo provvisorio ciò che conta è il carattere sintetico del discorso che si compie, e a livello testuale la capacità di orchestrare i singoli elementi e la loro coordinazione in ragione di una fruizione rapida. Nel primo caso il testo si caratterizzerà come introduzione alla dinamica narrativa dell'opera fruibile in maniera lineare, e capace di assolvere la sua funzione una volta per tutte. Nel secondo caso il testo si caratterizzerà per una struttura sintetica che prevede la ripetibilità di fruizione, l'interstitialità del suo posizionamento, la reiterazione di ciò che contiene.

La provvisorietà, dunque, si presta a essere intesa come caratteristica formale che si associa a uno specifico tipo di ricezione del contenuto veicolato, mentre l'annullabilità configurerebbe un assetto formale della struttura che esige un tipo di fruizione diversa, lenta, attenta. *Discorso della consultazione* e *discorso dell'accesso* sarebbero i due tipi di aggregazioni testuali alla cui base si pone, in definitiva, quella che potremmo indicare come una doppia funzione di rimando: a se stesso; a altro contenuto.

Nel primo caso, la provvisorietà configurerebbe un tipo di relazione paradigmatica estendibile in termini di rimando, dai contenuti del singolo testo ai contenuti generali di un sistema della produzione. Nel secondo, invece, l'annullabilità configurerebbe un tipo di relazione sintagmatica tra i contenuti del singolo testo di anticipazione e quelli del testo al quale rimanda. È anche in tal senso che ha ragione di esistere una nomenclatura che oppone interno/esterno in relazione all'orizzonte referenziale. La provvisorietà segue una direzione della referenza che potremmo definire esterna al testo, mentre l'annullabilità una direzione di referenza interna.

La prima si riferisce a un sistema da definire tanto a partire dal peritesto che da una qualunque altra tipologia di testi provvisori in cui si possono determinare aggregati di contenuti, la seconda ai processi in atto legati alla lettura dell'opera.

3. *Paratestualità e comunicazione commerciale*

Nuovi incentivi per le ricerche paratestuali arrivano negli ultimi anni da due filoni di studio che hanno rinnovato le metodologie di ricerca della narratologia classica sotto due aspetti: quella relativo alla riclassificazione degli elementi narrativi e all'adeguamento delle vecchie categorie di analisi, o alla formulazione di nuove, in relazione all'ampliamento dell'oggetto di studio della narratologia, che ha superato i confini letterari per aprirsi alle più svariate forme narrative; quello dell'approccio cognitivo agli studi narrativi.

Nel primo caso i maggiori contributi hanno riguardato l'adeguamento delle categorie di studio della paratestualità in ambiente digitale. I saggi di McCracken e Bozen⁹, ad esempio, approfondiscono in maniera specifica i casi dei paratesti di DVD e dei paratesti degli e-book o enhanced e-book. Nel caso del lavoro di Ellen McCracken, in maniera del tutto esplicita si fa riferimento al potere del paratesto di comunicare sia in maniera centripeta rispetto all'opera e all'esperienza di lettura, che in maniera centrifuga, interrompendo l'esperienza di lettura con un processo che porta il lettore stesso al di fuori dell'opera, utilizzando elementi per comunicare al lettore informazioni sul complesso sistema dell'industria dei contenuti. In quest'ultimo caso la studiosa si chiede quanto resti della funzione originaria del peritesto così come descritta da Genette, avallando una sua assimilazione a forme pubblicitarie che acquistano una sempre maggiore autonomia comunicativa. Addirittura l'attuale sistema di comunicazione paratestuale presente su Amazon prevede una sorta di fusione tra gli elementi peritestuali ed epitestuali diretti a introdurre le varie esperienze di lettura delle opere e le comunicazioni commerciali che promuovono solo in alcuni casi prodotti e servizi connessi con le esperienze di lettura, ma in molti altri casi prodotti del tutto sconnessi da tali esperienze.

Il saggio di Bozen, invece, affronta lo studio della paratestualità nei

⁹ E. MCCracken, *Expanding Genette's Epitext / Peritext Model for Transitional Electronic Literature: Centrifugal and Centripetal Vectors on Kindles and iPads*, «Narrative», vol. 21, 1 (January), 2013, pp. 105-124, P. BENZON, *Bootleg Paratextuality and Digital Temporality: Towards an Alternate Present of the DVD*, «Narrative», vol. 21, 1 (January), 2013, pp. 88-104.

DVD e analizza in particolare due forme paratestuali: la pubblicità della tecnologia blu-ray e la pubblicità anti-pirateria. In entrambi i casi, sottolinea Bozen, si tratta di vere e proprie forme paratestuali che fisicamente anticipano la fruizione dell'opera – addirittura in moltissimi casi non possono essere saltate dal lettore – ma che di fatto sono orientate all'esterno dell'opera, e forniscono al lettore un'idea generale del sistema della produzione di contenuti video, sono cioè una sorta di meta-discorso sul sistema delle opere. Addirittura, sottolinea Bozen, queste tipologie paratestuali dotate di forza centrifuga, stando alla terminologia di McCracken, forniscono al lettore una visione sistemica dell'industria dei contenuti che ha due finalità: livellare qualitativamente le opere senza valorizzare il valore di alcune su altre, ma provando a produrre una tassonomia dei generi e dei modi narrativi di fronte alla quale il lettore è libero di scegliere; sottolineare il valore qualitativo del sistema di produzione dell'industria dei DVD in opposizione alla scarsa qualità dell'industria della pirateria, spesso più che priva di paratestualità.

Nel caso dell'approccio cognitivo allo studio della narrazione, invece, la maggior parte degli interventi sulla paratestualità riguardano il suo potere di istituire un mondo finzionale, un mondo possibile, utilizzando marcatori della finzionalità quali la separazione tra autore e narratore e la cancellazione di referenze al mondo reale. In alcuni studi recenti tale potere, che è ascrivibile a una prospettiva di rimando all'opera, o centripeta, viene contestata. Mari Hatavara and Jarmila Mildorf, ad esempio, hanno dimostrato che pur utilizzando tecniche finzionali, cioè quello che potremmo definire uno stile finzionale, il paratesto narrativo può assumere forme ibride in cui lo stile finzionale non rimanda all'opera ma a referenti reali nel mondo esterno¹⁰. Dello stesso parere è Daniel Hostert, che in maniera esplicita parla di marcatori non finzionali nella produzione paratestuale che introduce le opere, facendo riferimento a paratesti che costruiscono non solo un rimando alla temporalità interna dell'opera, ma anche un rimando a una temporalità esterna, oltre che a referenti non finzionali ma reali¹¹. Senza entrare nel merito di questa discussione, quello che ci preme qui sottolineare è che lo studio della paratestualità, nell'ambito molto vasto e multidisciplinare degli studi cognitivi sulla narrazione, riceve nuovi impulsi che vanno nella direzione di considerare il paratesto e in modo specifico

¹⁰ M. HATAVARA, J. MILDORF, *Hybrid Fictionality and Vicarious Narrative Experience*, «Narrative», vol. 25, 1 (January), 2017, pp. 65-82.

¹¹ D. HOSTERT, *Certain Tales in Sundry Fashions: Social Minds and Hypothetical Focalization in Early Modern Narratives*, «Narrative», vol. 23, 2 (May), 2015, pp. 169-182.

la soglia peritextuale, cioè l'introduzione all'opera, come una tipologia di testo la cui funzione può variare al punto tale da rimandare il lettore a esperienze diverse e non necessariamente connesse con quelle della lettura dell'opera o della lettura in generale.

Più che un dispositivo semiotico atto ad alfabetizzare il lettore, il peritesto ha assunto le caratteristiche di un dispositivo semiotico per alfabetizzare le persone, non solo quelle che leggono opere di finzione. Ma alfabetizzare a cosa? Le informazioni principali sembrano rimandare a una visione generale sul sistema delle opere inteso come specchio del sistema culturale in cui queste sono fruite. Il peritesto comunica informazioni sui sistemi culturali, e soprattutto sulle mode culturali, con particolare riferimento alle mode transitorie e non ancora assestatesi in piani espressivi stabili. Ciò che è percepito ma non definibile riceve in questo modo un canale di diffusione che può fungere da accumulatore di tratti estetici, sia di contenuto che di espressione, oppure esaurirsi.

4. Il caso: Lalla Romano e la scrittura visiva

L'attenzione critica alla commistione tra immagine e parola, e più in generale tra linguaggio visivo della pittura o della fotografia, e linguaggio verbale della letteratura, per il nome di Lalla Romano coincide fin da subito con l'attenzione critica *tout court* alla sua produzione letteraria, sia nel caso delle opere poetiche – iniziate a comporre a ridosso della produzione pittorica, poi abbandonate a metà degli anni '40 (*Fiore*, 1941), e mantenute come attività di scrittura anche negli anni della produzione narrativa (*L'autunno* 1955; *Giovane è il tempo* 1974) – sia nel caso delle opere “narrative”¹², iniziate con l'esordio di una scrittura alquanto sperimentale e di un montaggio narrativo altrettanto innovativo, con l'opera *Le Metamorfosi*, pubblicata nel 1951 nei Gettoni di Vittorini.

¹² L'uso del termine “narrativa” è parso ad alcuni critici più consoni ad identificare una scrittura che sfugge alle etichette di genere più note, e tra queste a quella più comune di “romanzo”, accettata anche dall'autrice esclusivamente a patto di mantenere per essa l'accezione più ampia possibile, che per taluni teorici del genere può coincidere con la definizione di Brioschi di “infra-genere letterario” (F. BRIOSCHI, C. DI GIROLAMO, *Elementi di teoria letteraria*, Milano, Principato, 1984, oggi in *Introduzione alla letteratura*, a cura di M. Fusillo, Roma, Carocci, 2003). Sullo stesso tema si confronti pure il carteggio epistolare tra l'autrice e Calvino, e tra l'autrice e Vittorini, entrambi nelle vesti di editor della casa editrice Einaudi (P. DI STEFANO, *Lalla Romano e la Casa editrice Einaudi. Un carteggio inedito (1943-1965)*, in *Intorno a Lalla Romano: saggi critici e testimonianze*, a cura di A. Ria, Milano, Mondadori, 1996, pp. 375-396).

Le ragioni di questa coincidenza sono tanto biografiche, da ricercarsi nella doppia attività dell'autrice – pittrice e scrittrice – quanto testuali, sorrette cioè da quella sperimentazione letteraria condotta sempre sulla linea di confine che separa i due linguaggi, e che approderà a *Letture di un'immagine* (poi *Romanzo di Figure* e successivamente *Nuovo Romanzo di Figure*), *Ritorno a Ponte Stura* e *La treccia di Tatiana*¹³.

Non è un caso che nel 1994, a celebrare il valore critico della comparazione tra le arti, si allestisca un convegno a Milano intitolato “Intorno a Lalla Romano. Scrittura e pittura”, che sembra convalidare un orientamento filologico della critica inaugurato l'anno precedente dal volume *Lalla Romano pittrice*, con il quale si dà il via ad un più vasto progetto di recupero testuale e critico dell'attività pittorica di Lalla Romano¹⁴. La comparazione tra i due linguaggi si conferma come cifra critica sull'autrice e assurge al medesimo ruolo che nell'opera letteraria aveva assunto, anch'essa fin da subito, la tematica della memoria e del ricordo, e per molti versi si salda ad essa in una sorta di connubio che lega la modalità narrativa della Romano (brevi lasse di scrittura, lessico sincopato ed essenziale, composizione onirica della rievocazione, ecc.) al lavoro della pittura e della ricostruzione di quadri visivi¹⁵ (Montale parlerà di «rifrazione stilistica»).

Tenuta da parte la critica strettamente artistica sulla produzione pittori-

¹³ Sulla prospettiva critica che connette i “romanzi di figure” di Lalla Romano alla storia letteraria dei “fototesti” si rimanda al lavoro *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di M. Cometa, R. Coglitore, Macerata, Quodlibet, 2016 (in particolare il saggio di Novella Primo, *Fototesti di famiglia. Ritratti e paesaggi nel Nuovo romanzo di figure di Lalla Romano*, pp. 181-204) e *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, a cura di M. Cometa, D. Mariscalco, Macerata, Quodlibet, 2014.

¹⁴ *Lalla Romano pittrice*, a cura di A. Ria, Torino, Einaudi, 1993; *Lalla Romano disegni*, a cura di A. Ria, Torino, Einaudi, 1994; *Lalla Romano: l'esercizio della pittura*, a cura di A. Ria, Torino, Einaudi, 1995; *Lalla Romano: ritratti, figure e nudi 1921-1960*, a cura di A. Ria, Aquil Terme, Repetto & Massucco, 2002; *Lalla Romano: nature morte e fiori 1928-1999*, a cura di A. Ria, Milano, Compagnia del disegno, 2002; *Lalla Romano: venti disegni inediti 1938-1960*, a cura di A. Ria, Lugano, ELR edizioni, 2002; *Il silenzio tra noi leggero: Lalla Romano in pittura, scrittura, fotografia*, a cura di A. Ria, Piacenza, Galleria Ricci Oddi, 2008; *Lalla Romano. Scrivere: la mia maniera di essere*, a cura di A. Ria, G. Raboni, E. Sartorelli, Torino, Regione Piemonte, 2008.

¹⁵ Cfr. F. BRIZIO, *La scrittura e la memoria*, Milano, Selene Edizioni, 1993, che parla di una circolarità biografica della produzione artistica dell'autrice, che dalla pittura approda alla poesia e alla narrativa, poi alla commistione tra narrazione e linguaggio pittorico nelle opere sperimentali dedicate alla fotografia, e che ritorna alla pittura attraverso la sintesi lirica della propria scrittura, realizzata nelle ultime opere (*Nei mari estremi, Le lune di Hvar*).

ca¹⁶, quella più schiettamente letteraria ha sviluppato la comparazione tra i linguaggi secondo almeno tre direzioni: (i) il recupero filologico della produzione pittorica quale “avantesto” della produzione letteraria¹⁷ – insistendo sul riferimento alla Scuola di Casorati (e prima Guarlotti), al gruppo dei Sei di Torino, alla traduzione dei *Diari* di Delacroix, alle lezioni di Lionello Venturi, ai maestri cercati in piena autonomia come De Pisis, Manet, Cézanne; (ii) la collazione delle due produzioni (letteraria e pittorica)¹⁸ – anch’essa di stampo filologico e tesa soprattutto a mettere in relazione lo stile della scrittura e lo stile pittorico; (iii) la collazione tra gli stili di scrittura dedicati all’arte e alla letteratura, con il confronto tra l’educazione artistica intesa come poetica dello sguardo e le forme che in scrittura la sorreggono¹⁹ – evidenziando la stringatezza dell’informazione e lo stile investigativo, il ruolo che assumono il punto di vista e le tipologie di narratore usate, il lessico delle descrizioni, l’alternanza tra uso della prima e terza persona, la paratassi di norma preferita alla pesantezza delle strutture ipotattiche.

Ognuna di queste direzioni, con specificità proprie, riflette sulla questione semiotica del parallelismo tra codici (verbale/visivo). Tale parallelismo è finalizzato alla costruzione di un codice sincretico (verbo-visivo) e alla comunicazione di un significato unico e globale, veicolato dai rispettivi linguaggi non tanto in termini di traduzione, o non soltanto in questi termini (immagine illustrativa della scrittura o scrittura didascalica che narrativizza l’immagine), ma secondo una sintassi unica che potremmo

¹⁶ Si veda soprattutto P. FOSSATI, *Quella esperienza della pittura*, in *Intorno*, cit.; R. BOSSAGLIA, *A parità di data: Lalla Romano e i pittori italiani suoi contemporanei*, in *Intorno*, cit.; M. BANDINI, *Lalla Romano e la scuola di pittura di Felice Casorati*, in *Intorno*, cit.; F. PORZIO, *Una pittura inventata*, in *Lalla Romano. L’esercizio della pittura*, cit.; M. VALLORA, *Quell’aria di pittura*, in *Lalla Romano: ritratti, figure e nudi 1921-1960*, cit.

¹⁷ Cfr. F. PORZIO, *Su romanzo di Figure*, in *Intorno*, cit.; P. SEGA SERRA ZANETTI, *Lalla Romano critico d’arte*, in *Intorno*, cit.; A. RIA, *La proibizione dell’arte*, in *Lalla Romano. L’esercizio della pittura*, cit.; A. RIA, *Scrittura e fotografia*, in *Lalla Romano. L’esercizio della pittura*, cit.

¹⁸ Cfr. C. DE SETA, *I ritratti e i paesaggi di Lalla Romano tra iconografia e testo letterario*, in *Intorno*, cit.; R. SANESI, *Gli occhi della scrittura*, in *Intorno*, cit.; C. MAZZARELLO, *Pittura e scrittura: tangenze e divergenze nell’opera di Lalla Romano*, in *Intorno*, cit.

¹⁹ Vanno qui citati almeno i saggi di Cesare Segre e la sua Introduzione ai volumi dell’opera omnia per i Meridiani (C. SEGRE, *Lalla Romano fra pittura e scrittura*, in *Lalla Romano pittrice*, cit.; ID., *Fotografia come pittura*, in *Intorno*, cit.; ID., *Introduzione*, in L. ROMANO, *Opere*, Milano, Mondadori, 1991, 2 voll.), il saggio di F. ZERI, *Tra espressione letteraria e creazione di immagini*, in *Lalla Romano pittrice*, cit.; i saggi di G. FERRONI, *Parola e immagine, ascolto e sguardo*, in *Lalla Romano. Scrivere: la mia maniera di essere*, cit.; e ID., *Postfazione*, in L. ROMANO, *La penombra che abbiamo attraversato*, Torino, Einaudi, 1994; il saggio di E. FERRERO, *Le parole importanti sono poche*, in *Lalla Romano. Scrivere: la mia maniera di essere*, cit.

chiamare verbo-visiva, in cui intendere la creazione di un solo codice costituito tanto dalle immagini che dalle parole. Questo codice è lo stesso che generalmente compare in quella testualità tipicamente verbo-visiva (cinema, manifesti, pubblicità), e che trova nella paratestualità un esempio diffuso di rappresentazione della scrittura, dell'opera, della letteratura.

5. Il ruolo della paratestualità nella presentazione delle opere

Già Lalla Romano aveva parlato di una scrittura che può non fungere da testo principale, ma da supporto alle immagini come in una sorta di illustrazione (*Lettura di un'immagine*), rovesciando provocatoriamente i termini in cui si sono poste le relazioni tra immagine e scrittura nella letteratura moderna. E in moltissime occasioni, l'autrice aveva preso la parola per ritornare sull'argomento, direttamente da quella linea di confine che separa l'orizzonte dell'opera dalla materialità percepibile in cui prende corpo – il libro – e che secondo il lessico di Genette possiamo indicare come soglia paratestuale. Infatti molti interventi della scrittrice sulla propria poetica e sulle proprie opere sono contenuti in note di carattere introduttivo ai testi letterari²⁰. E a conferma del ruolo importante che assume il paratesto nel lavoro della scrittrice, vanno almeno ricordate le pagine che alle copertine Einaudi la stessa dedicherà nel 1984, consultabili nel lavoro *Un sogno del Nord*²¹, nelle quali si punta l'attenzione sulla relazione che si instaura tra immagine di copertina, titolo e opera, e che veicola come primo impatto l'opera stessa nella mente del lettore, fornendo ad esso un punto di vista sulla poetica dell'autore e un possibile tracciato di lettura.

²⁰ I riferimenti della critica alle osservazioni paratestuali della scrittrice sono diffusi e generalizzati, pertanto ci limitiamo a citare direttamente i testi della scrittrice ai quali maggiormente si è fatto riferimento: la "Nota 1985", con la quale la scrittrice accompagna l'edizione del 1998 di *Tetto Murato* (L. ROMANO, *Tetto Murato*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 155-158; anche in ID., *Un sogno del Nord*, Torino, Einaudi, 1989); il risvolto non firmato di *Una giovinezza inventata* nella prima edizione del 1979 (ID., *Una giovinezza inventata*, Torino, Einaudi, 1979); e le note introduttive che accompagnano *Lettura di un'immagine*, *Romanzo di Figure*, *Nuovo Romanzo di Figure* e *Ritorno a Ponte Stura*. In ognuno di questi testi si fa diretto riferimento alle relazioni tra letteratura e arti visive, ai metodi di composizioni narrativa per immagine, e in alcuni casi alle scelte editoriali che spingono l'autrice verso un determinato titolo che funge da iscrizione rapida, epigrafica, della sua poetica (come nel caso emblematico di *Romanzo di figure*, in cui si pone direttamente in associazione un termine che categorizza la scrittura letteraria e il significante per eccellenza della referenzialità visiva).

²¹ L. ROMANO, *Le copertine Einaudi*, in L. ROMANO, *Un sogno del Nord*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 226-227, anche in ID., *Opere*, Milano, Mondadori, 1991, II, pp. 1603-1606.

Il paratesto, dunque, si presenta come luogo di manifestazione di un'informazione che è critica (l'iscrizione della Romano nella letteratura femminile del '900), poetologica (la poetica verbo-visiva e lo stile in cui si traduce) ed editoriale (l'informazione sulla singola opera e la comunicazione del percorso editoriale dell'autrice). Ma nel fare questo, marca una differenza rispetto all'assolvimento di una funzione meramente informativa, che riguarda sia il riferimento alle sperimentazioni verbo-visive della scrittrice, che la coincidenza tra l'autore del peritesto²² e l'autore dell'opera, ovvero tra il sistema di produzione del libro e il sistema di produzione della letteratura. Una tale coincidenza, come affermeremo alla fine, è funzionale al sistema dell'opera, ovvero alla letteratura, quale orizzonte di costituzione del canone letterario e del "classico" come suo punto di riferimento²³, e dunque autorizza il trattamento dei peritesti editoriali non solo come supporto di informazioni aggiuntive rispetto all'opera, ma come luogo di manifestazione delle poetiche, della critica, e dunque della letteratura come sistema²⁴.

A tal proposito, uno dei casi maggiormente interessanti è quello del volume *Lettura di un'immagine*, nel quale l'autrice propone un metodo narrativo vicino alla sua poetica (l'intimismo familiare e la ricostruzione della realtà attraverso la memoria), associando una serie di foto di famiglia a brevi lasse²⁵ di scrittura o commenti (la brevità è carattere fondamentale nella relazione verbo-visiva e, va notato, è tipica del metodo di composizione narrativa della Romano anche in altre opere di sola scrittura)²⁶.

Il testo generalmente compare nella cronologia delle opere dell'edi-

²² Genette che come noto divide la paratestualità in spazio peritestuale (contiguo all'opera: copertina, prefazione, postfazione, epigrafe, ecc.), e spazio epitestuale (distaccato dall'opera: avantesti, interviste, osservazioni critiche, pubblicità, ecc.), in G. GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, trad. it. *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989.

²³ Bisogna sottolineare che il nome di Lalla Romano compare con un paragrafo a lei dedicato nella *Storia della Letteratura italiana* curata da Giulio Ferroni e pubblicata nel 1991.

²⁴ Negli ultimi anni, ad esempio, si è assistito ad uno svecchiamento della veste editoriale di collane classiche o di singole opere, riproponendo medesimi titoli attraverso nuovi linguaggi, con esiti per il sistema letterario che vanno ancora indagati.

²⁵ Era stato Pasolini nel '73 che le aveva definite in tal modo. In proposito si veda A. RIA, *La fortuna critica di Lalla Romano*, in *Intorno*, cit., pp. 418-426.

²⁶ È della scrittrice il riferimento ad un adagio del moralista francese Joseph Joubert: «mettere un intero libro in una pagina, una pagina in una frase, e quella frase in una parola». Per coglierne la vicinanza con il linguaggio visivo, basta confrontarlo con quanto affermato dall'autrice sulla sua scrittura: «Parole innanzi tutto, comunque non pensieri, immagini piuttosto».

tore Einaudi, sotto la dicitura “Album fotografici”, e come noto ha una piccola storia editoriale che consiste nella prima pubblicazione, nel 1975, col titolo *Lettura di un’immagine*, seguita da una seconda pubblicazione nel 1986 col titolo *Romanzo di figure* – realizzata con il ritrovamento delle lastre originali delle fotografie, che permetteranno una resa grafica migliore, e infine dall’edizione del 1997 che reca il titolo *Nuovo romanzo di figure*, in cui il testo si arricchisce di una nuova sezione di immagini.

Nel 2000, uscirà poi il libro *Ritorno a Ponte Stura*, dove a differenza dei precedenti, alle didascalie di accompagnamento delle fotografie, si sostituiscono brevi racconti che introducono gruppi di fotografie.

Quello che qui preme mostrare è l’effetto che la veste editoriale genera nel lettore in relazione al tema individuato dei rapporti tra linguaggi visivi e letteratura. Vale a dire, il modo in cui un linguaggio tipicamente verbo-visivo si fa carico di comunicare una poetica d’autore e, oltre, un orizzonte critico che la interpreta.

Come si noterà la specificità del caso della Romano risiede nella relazione stretta tra la struttura del peritesto (immagine, titolo e quarta), e l’opera veicolata (gruppi di fotografie con titoli e didascalie brevi).

In questo caso, infatti, il paratesto stabilisce un parallelismo materiale, prima ancora che di stile, tra la veste esterna e il contenuto. Le copertine di questi testi rappresentano una sineddoche del contenuto, di parte minore nel caso dell’immagine, estratta tra la serie contenuta, e di parte maggiore per il titolo, che sintetizza il contenuto con un effetto d’insieme. Jan Baetens²⁷ per casi simili elenca una serie di funzioni ottemperate dall’immagine di copertina nei libri fotografici:

1. *l’interesse per ciò che manca*: cioè l’immagine non deve apparire come isolata ma introdurne altre;
2. *il rifiuto del ruolo illustrativo in relazione al titolo*: cosa che qui è in accordo con la poetica della Romano;
3. *la rappresentatività dell’insieme*: vale a dire una funzione di sintesi che è anche del titolo;
4. *il suggerimento di una modalità di impiego*: suggerire una prospettiva di lettura;
5. *l’investimento specifico nella copertina*: cioè la testualizzazione della copertina, il suo essere anche testualmente autonoma rispetto al contenuto d’opera;

²⁷ J. BAETENS, *I motivi dell’estrazione. L’immagine di copertina*, in *I dintorni del testo*, a cura di M. Santoro e M. G. Tavoni, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 2005, II.

Come si noterà nel caso della Romano tali funzioni sono tutte presenti, e ad esse bisogna aggiungere la comunicazione della contaminazione tra visivo e scrittura quale cifra della sua poetica. Nel caso specifico il connubio titolo-immagine non è solo cifra stilistica di una tipologia di testi (i peritesti editoriali), ma esibisce un'informazione che riguarda la poetica dell'autrice, e che addirittura ha un andamento dinamico nelle varie riedizioni.

In questo modo si stabilisce una omogeneità semantica tra il peritesto e il contenuto dell'opera, fondata su un legame interpretativo, su una sorta di punto di vista critico sull'opera. Già il titolo – *Lettura di un'immagine* – fa riferimento ad un'operazione che chiarisce il possibile equivoco del carattere illustrativo dell'immagine, rovesciando le parti e presentando una scrittura che – come dirà l'autrice – funge da illustrazione, cioè svela uno dei possibili orizzonti semantici dell'immagine. Nell'edizione successiva, invece, il nuovo titolo – *Romanzo di figure* – sembra riportare in equilibrio la relazione tra le parti. Come specificherà ancora l'autrice²⁸, «le immagini, accompagnate o meno da un testo scritto che le commenti, appartengono alla parola», chiarendo tale affermazione con un dato tecnico legato alla fotografia rispetto alla pittura, che con le parole di Benjamin²⁹ potremmo intendere come «incoscio ottico», o funzione documentaria della fotografia. L'indicazione letteraria del genere “romanzo”, poi, comunica al lettore l'idea della storia, del legame, dell'intreccio.

Inoltre, mentre le prime due edizioni estraggono come immagine di copertina le immagini prima della madre e poi dell'autrice bambina, l'ultima propone una fotografia della coppia genitoriale. Tale nuova proposta si mostra, da un lato, come esigenza editoriale di differenziare il prodotto, dall'altro, come scelta che sembra escludere ogni appiglio ad una voce autoriale ed aprirsi unicamente ad una prospettiva di sguardo, verso quella frammentazione del punto di vista di cui parla Segre, suggerendo l'idea del legame, della relazione tra persone.

Per il lettore che collaziona le varie edizioni, la sequenza apparirà

²⁸ L. ROMANO, *Il mio primo romanzo di immagini e Io e l'immagine*, in L. ROMANO, *Un sogno del nord*, cit.

²⁹ Le teorie di Benjamin e Barthes sulla riproducibilità tecnica del reale, che Barthes chiama «la posa», sembrano interamente condivise dall'autrice, che pone come una questione di etica dell'arte fotografica il mantenimento di tale status rispetto ad alterazioni estetiche. Cfr. W. BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia* in W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000; e R. BARTHES, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, Seuil, 1980, trad. it., *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980.

come un ulteriore arretramento nella terra della memoria, in quel tempo di prima individuato in *La penombra che abbiamo attraversato*, segnato dall'assenza dell'autrice.

6. Il ruolo della paratestualità nella presentazione del sistema letterario

Come accennato, i peritesti editoriali di Lalla Romano, mostrano una particolare coincidenza tra sistema di produzione del libro e sistema della letteratura. Tale coincidenza trova nel "classico" un esito che conduce al "parallelismo" tra produzione pittorica e opera letteraria: si stabiliscono cioè delle relazioni stilistiche tra le immagini pittoriche o i particolari d'autore generalmente proposti nelle copertine dei classici³⁰ della letteratura, e le poetiche letterarie. Nel caso della Romano, essa giunge ad una soluzione ulteriore, che sfrutta la sua doppia attività di pittrice e scrittrice, e fa gioco, riproponendolo, sul paradigma critico della correlazione tra pittura e letteratura.

Se si osservano, ad esempio, le riedizioni del 1977, nella collana Gli Struzzi, dei lavori *La penombra che abbiamo attraversato* e *Le parole tra noi leggere*, si noterà che la prima reca come immagine di copertina un dipinto di Felix Vallotton, *Donna che fruga in un armadio*, (legato al Postimpressionismo francese e al gruppo di Nabis – disegno rigoroso e nitido come nel Postimpressionismo inglese), e la prima un particolare di *Ragazzo con camicia a righe* di Egon Schiele³¹ (pittore austriaco che prediligeva il ritratto, in particolare femminile, in vari modi espressivi – prima metà del '900). In entrambi i casi è la stessa autrice a sottolineare un'affinità nello stile e la riuscita di un parallelismo semantico tra il contenuto dell'opera e quanto

³⁰ Nel caso dei classici il rimando intertestuale sembra avvenire sulla base dei contenuti e della prospettiva interna all'opera. La relazione che per essi potrebbe stabilirsi, del resto, è anche formale e può tener conto di un doppio lavoro di traduzione e associazione di modelli ideologici e culturali della comunicazione: dalla scrittura alla rappresentazione visiva, e dalla pittura all'opera letteraria.

³¹ La prima scelta da Giulio Bollati e la seconda da Fossati. Le due copertine furono particolarmente apprezzate dalla scrittrice, che ritrovava in esse un'affinità con l'opera e col suo stile: «La migliore immagine di copertina, per la sua perfetta rispondenza con lo stile del libro, è stata quella del Ragazzo di Egon Schiele per *Le parole tra noi leggere*. Anche il mio romanzo è espressionista, pur con una certa compostezza umanistica. [...] Spesso sono state migliori le copertine delle ristampe. Così per la *Penombra*, uscita in seconda edizione negli Struzzi, l'immagine fascinosa e misteriosa della signora inginocchiata davanti a un grande armadio (Vallotton). Invenzione di Giulio Bollati», in L. ROMANO, *Le copertine einaudi*, cit.

raffigurato in copertina, parallelismo che, anche nelle parole dell'autrice, si ripropone al lettore sulla scorta di un'associazione tra modo di composizione pittorico e modo di composizione letteraria.

Ma è ancora più interessante notare come tale associazione possa spingersi oltre, proprio a ridosso di quella consacrazione critica del verbo-visivo come chiave di lettura della poetica di Romano, avvenuta col Convegno del 1994. Se si osservano le riedizioni nella collana dei tascabili delle medesime opere, pubblicate rispettivamente nel 1994 (*Penombra*) e nel 1996 (*Le parole*), si noterà che la riscoperta della Romano pittrice coincide con una comunicazione peritestuale che fa leva su di essa, proponendo come immagini di copertina due lavori pittorici della stessa scrittrice. Nel caso della *Penombra* si tratterà di *Fiori in un interno*, 1929, mentre per *Le parole* di un ritratto della serie *Piero – Piero adolescente*, 1947.

Al di là delle affinità di contenuto (così evidenti nel secondo caso) o solo di stile (il lavoro sulla luce e l'effetto sfocato in relazione al ricordo e alla tecnica di composizione investigativa, di scavo e ricerca)³² va sottolineato che l'effetto semiotico generato dal peritesto è quello di enucleare un paradigma critico attraverso la radice biografica nella quale trova testimonianza, e di comunicare un giudizio critico (l'attenzione al visivo negli scritti della Romano) facendo leva sulle possibilità offerte dal codice paratestuale, ovvero dal linguaggio verbo-visivo, che permette di presentare in un unico testo (la copertina) la traccia di un lavoro in scrittura – il titolo dell'opera – e un lavoro visivo – la riproduzione di una tela – della stessa autrice.

Tale coincidenza può assumere addirittura forme di compromesso più spinte, come nel caso di *Tetto Murato*, che nell'edizione 1998 riporta in copertina l'omonimo dipinto della scrittrice del 1940. In questo caso un unico titolo rimanda a un processo di creazione artistica che può esprimersi indifferentemente nell'uno o nell'altro linguaggio.

³² Nelle schede di Monica Naldi ad una raccolta di lavori pittorici di Romano, a proposito del primo quadro si legge: «I fiori sono un tema privilegiato per le ricerche sulla luce che Lalla Romano viene compiendo fin dal 1928, e che si trovano di frequente nei Sei Pittori di Torino. Esposto nel 1929 in una mostra della scuola di Casorati, narra l'autrice che il quadro piacque per i toni bianchi. Torna il punto di vista alto, come a sorprendere l'oggetto che cade proprio sotto gli occhi, subito attratti dalla luce dei fiori che scivola fuori nei riflessi e ci guida al bianco della finestra, costruendo spazio e creando forme al tempo stesso reali ed evanescenti», mentre nei commenti alla serie Piero si nota l'evolversi da una prospettiva di "apparizioni", in cui il fanciullo compare fragile e col volto sfuggente e meno marcato, ad una fase in cui i tratti si marciano maggiormente ma l'identità si sposta in una dimensione segreta, in A. RIA, *Lalla Romano. L'esercizio della pittura*, cit., pp. 123-137.

7. Conclusioni

Nei paragrafi precedenti abbiamo cercato di rilevare e seguire una pista teorica, connessa con gli studi sul paratesto, indirizzata verso un obiettivo alternativo a quello fissato da Genette e sintetizzabile nella funzione di rimando all'opera del paratesto. Questa pista teorica si sviluppa soprattutto negli studi sulla paratestualità che focalizzano l'attenzione su singoli elementi (il titolo o l'immagine) o che riguardano opere diverse da quelle letterarie o più in generale di narrativa. Tuttavia è possibile, a partire da questi studi, individuare caratteristiche specifiche della paratestualità letteraria intesa come testo autonomo che comunica al lettore informazioni diverse dall'opera, e che lo introduce più che all'opera al sistema della letteratura in generale. Il caso di Lalla Romano è altamente esemplificativo di questo tipo di comunicazione autonoma: i peritesti editoriali delle sue opere, infatti, a partire da un certo punto della storia letteraria, che coincide con la sua consacrazione critica come scrittrice che fonde la poetica pittorica con quella narrativa, vengono strutturati in modo tale da dar conto al lettore non tanto di informazioni relative alle singole opere, ma di informazioni relative al processo di canonizzazione delle sue opere, alle scelte della critica e alle politiche editoriali, in modo da fornire una rappresentazione del sistema della letteratura del quale fanno parte le opere presentate così come altre. Allo stesso tempo il peritesto editoriale fornisce informazioni relative alla poetica dell'arte, al modo in cui nasce e si sviluppa un prodotto artistico, sia esso letterario o pittorico, e al ruolo che l'intertestualità assume nel processo creativo. Si tratta in entrambi i casi di informazioni che non indirizzano il lettore verso una prospettiva interpretativa specifica, ma che mirano a stimolare uno scarto noetico rispetto all'opera e alla pratica di lettura dell'opera. Attraverso tale scarto nella mente del lettore si forma un'idea dei sistemi culturali, e delle tendenze in atto, un'idea globale posta sullo sfondo di esperienze più specifiche e localizzate di lettura. In questo modo il lettore si prefigura un'idea del sistema editoriale, della cultura e dei suoi confini, anche senza accedere a contenuti specifici.

Parole chiave:

Paratesto, letteratura, pittura, Lalla Romano, critica letteraria

ABSTRACT

Dopo l'incentivo di Genette allo studio della paratestualità, i contributi scientifici sull'argomento si sono accumulati con costanza nei vari ambiti disciplinari del settore umanistico. L'incentivo di Genette, tuttavia, sembra aver lavorato anche dal punto di vista teorico e metodologico, lasciando che a imporsi fosse un'ipotesi di lavoro che teneva saldi dei principi di base: l'autorialità del paratesto e la stretta connessione funzionale con l'opera, finendo col determinare lo studio della paratestualità come studio accessorio rispetto a quello di una testualità vera e propria che coincide con l'opera. Secondo quest'ottica il paratesto, e più nello specifico il peritesto editoriale, finisce con l'essere una sorta di quadro visivo-verbale che sintetizza le caratteristiche salienti dell'opera secondo determinati approcci critici. Accanto a questa prospettiva, però, negli ultimi anni se ne è sviluppata un'altra che va nella direzione opposta e cerca di assegnare al paratesto un ruolo di autonomia comunicativa nei contesti culturali, molto spesso coincidente con la costruzione di un'idea di sistema della letteratura all'interno del quale collocare esperienze di lettura specifiche. Il saggio passa in rassegna una parte di questa letteratura utilizzandola come base teorica per un approccio critico al caso di Lalla Romano.

After the Genette's studies on paratestuality, the scientific contributions on the same subject have constantly accumulated in many sectors of humanities area. The Genette's studies, however, have imposed also a theoretical and methodological point of view: the close connection between paratext and literary work. In this way the study of paratextuality has become the study of an accessory that always have to compare to the literary work to be interpreted. According to this view, the paratext is just a visual-verbal framework that summarizes the salient features of a literary work according to certain interpretative perspectives of literary criticism. But next to this point of view, in the last few years, another one is developed that goes in the opposite direction and tries to assign at the paratext the role of communicative autonomy in cultural contexts. In this case paratext is a text and not an accessory, and its function is building in the reader an idea of the literature and cultural systems. My paper reviews a part of this literature using it as theoretical basis for a critical approach to the Lalla Romano's paratexts case study.

POC. PER UNA PRASSI DI
POESIA ORALE SECONDARIA CONTEMPORANEA

Poesia Orale Secondaria Contemporanea

La Voce, la Parola, la Scrittura. La *Poesia Orale Secondaria* è questo percorso a ritroso, senza che mai si abbandoni la successione di questi passaggi pur fluidi e commisti nel corpo: Scrittura, Parola, Voce.

Questa prima parte vuole anche introdurre, nella specificità di un percorso tuttora praticato, gli altri titoli che dopo seguiranno: *Poesia Soltanto Detta*, *Poesia Detta con Musica Originale*, *Poesia Cantata e Canzone Non Metrica*, *Poesia Sinestetica e Sviluppo Sincretico. Transmedialità Convergente?*

Così Paul Zumthor:

[...] chiamerò *parola* il linguaggio vocalizzato, fonicamente realizzato nell'emissione della voce¹.

Ed ancora:

[...] un'oralità *primaria* e immediata, o *pura*, senza contatto con la 'scrittura': e con quest'ultimo termine intendo ogni sistema visuale di simbolizzazione codificato con esattezza e traducibile in una lingua; [...] e come oralità *secondaria*, che si (ri)compone a partire dalla scrittura e in seno a un ambiente in cui quest'ultima predomina sui valori della voce nell'uso e nell'immaginario; capovolgendo il punto di vista, si può affermare [...] che l'oralità secondaria è dovuta all'esistenza di una cultura "letterata" (dove ogni espressione è marcata dalla presenza dello scritto)².

¹ P. ZUMTHOR, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Rastignano (Bologna), Il Mulino, 2001, p.9. Edizione originale: *Introduction à la poésie orale*, Paris, Editions du Seuil, 1983.

² Ivi, p. 36.

Per parlare quindi, e in modo agevole, di *Poesia Orale Secondaria* nella contemporaneità, occorre fare subito una distinzione: essa si differenzia da quella Primaria o Estemporanea o meglio all'incirca Estemporanea, soprattutto perché quasi sempre, in questo caso, c'era e c'è un tema pre-esistente e condiviso su cui elaborare una o più composizioni.

È il caso, per fare un esempio legato alla nostra tradizione, dei poeti in ottava rima toscani, detti "dell'ottava", e laziali, con le loro contese ed improvvisazioni. Al giorno d'oggi, in era di globalizzazione o mondializzazione, è opportuno fare un riferimento ai rapper di tutto il mondo, i quali, con i loro freestyle – come un tempo collegati alla parola in rima ancora più che alla numerazione in sillabe – sono guidati dal ritmo musicale, che non ha lingua ma soltanto suono. In questo caso, ovviamente parliamo di poesia popolare o pop se si vuole, con tutto il merito e il demerito che questo fare assume a seconda dei livelli di complessità o di retorica ed abusata ovvietà.

Il tempo dell'oralità in poesia si organizza, nel contemporaneo, anche in riunioni informali più o meno strutturate, e nelle *Poetry Slam*, ovvero in incontri di competizioni performative tra poeti, d'importazione americana. Importante, è la pratica che si fa già nelle scuole, in Germania e nei paesi germanofoni, sia di poesia in estemporanea che di quella *Secondaria*, in modo da abituare gli alunni sia a fabbricare poesie che ad ascoltarle.

Allora, che cosa s'intende per *Poesia Orale Secondaria*? Semplicemente si tratta del caso di una poesia scritta destinata al successivo lavoro dell'autore, il quale la elaborerà arricchendone il senso e il significato con il suo personale modo di esporla con la parola parlata.

Oralità Secondaria si può considerare anche quella di Arnaut Daniel, trobadore medioevale, con la *sestina lirica* o *sestina canzone* da lui creata. Forma metrica importata in Italia, come si sa, da Dante Alighieri, vedi le *Rime*, ed utilizzate da Francesco Petrarca nei *Rerum vulgarium fragmenta*. Struttura assai complessa ed elaborata, che Aldo Menichetti definisce «meccanismo imprigionante e incantatorio»³. Questa struttura ha avuto fortuna: altri poeti si sono cimentati in questo tipo di composizione, anche nei tempi moderni. Ne ricordo qualcuno: Rudolf Borchardt, Giosuè Carducci, Gabriele D'Annunzio, Giuseppe Ungaretti, Ezra Pound, Wystan Hugh Auden, Franco Fortini.

³ A. MENICHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti Metrici, Prosodia, Rima*, Padova, Editrice Antenore, 1993, p. 582.

Ma perché per affrontare una possibile definizione di *Poesia Orale Secondaria Contemporanea* ho subito ricordato Arnaut Daniel e la sua sestina lirica o sestina canzone? Anzitutto perché la mia ricerca sull'oralità diverge e si distanzia da quella percorsa dalla *Poesia Sonora, Concreta*, anch'esse orali e non solo, che fanno riferimento – e lo affermo con la consapevolezza di esprimere solo una rapida sintesi – prima al Futurismo come avanguardia storica e poi alle neoavanguardie, e che in talune forme espressive hanno inseguito, anche per motivi ed emozioni ideologiche, ma soprattutto per ragioni storiche, la scissione tra significato e significante. Il secondo motivo, ma che di fatto è il primo, è perché ho sempre desiderato rimanere ben stretto al significato della parola, metaforico o non, all'interno del verso. Pur accogliendo con attenzione la sua specifica sonorità, ho preferito non scegliere esclusivamente l'elemento significante, per lasciare chiara la parola nella sua componente comunicativa di significato e di senso.

Per evitare una possibile cripticità solipsistica, così ho scritto per *Spread? Nihil?*, ad esempio, pur lasciando libera la fantasia fonetica e sonora della poesia – nell'interazione con quella di chi la leggerà, la sussurrerà tra sé e sé, la dirà agli altri – ho scelto di spiegare il significato di alcune parole aggiungendo un'annotazione affinché il suono di un acronimo, ad esempio, pur accolto per la sua specifica sonorità, non abbandoni il senso emotivo del suo percorso storico e linguistico⁴.

È capitato a volte anche di “giocare” con parole d'invenzione, ricercando nella loro stessa sonorità la dimensione espressiva d'ironia o d'invettiva sarcastica, lasciando però sempre – alla voce interna di chi legge e si ascolta in silenzio, di chi la sussurra, o di chi se la dice a voce alta, di chi la trasmette all'altro – la possibilità d'interagire con la dimensione ludica, fonetica e sonora dell'oralità.

E tuttavia torno a proporre il quesito: perché partire da Arnaut Daniel? Perché la poesia così detta “lineare” e scritta, non poteva, volendola recuperare all'Oralità, non riferirsi che ad antichissime radici, quelle legate alle tradizioni «dei rapsodi greci, rawi arabi, trovatori medioevali, bardi irlandesi, e così via, per citarne solo alcuni»⁵.

Quella poesia che mai la si vuole scissa, distanziata, separata dalla sua architettura formale, dalla sua dimensione estetica unica ed assoluta per esprimere *quella* riflessione, *quella* emozione, *quel* vissuto fatto di mente e corpo di un' unica vita.

⁴ Cfr. A. D'Ambrosio, *Sete, di poesia, musica e impegno civile*, Napoli, Il caffè poc e autorinediti, 2013, p. 90.

⁵ ID., *Canzone per Nejra tra guerra e terrorismo*, Napoli, Colonnese Editore, 2005, p.7.

Quella poesia, insomma, che pur scriviamo e vediamo stampata spesso nella visione grafica di rettangolo più o meno regolare in verticale.

Quella poesia a cui non basta essere soltanto guardata, e che a sua volta induce a vedere oltre il guardare, così come sempre l'arte dovrebbe almeno tentare di fare: aiutare a vedere. E così José Saramago scriveva per Rafael Alberti che già il suo sguardo aveva raccolto definitivamente le folgoranti chiarezze di suono e di senso che si nascondono dietro una certa opacità del parlato quotidiano.

Saramago e Alberti sono due poeti davvero idonei a sottolineare l'importanza di una poesia che prenda corpo nel vissuto del poeta stesso, ma con la consapevolezza che tutto ciò comporta. Una poesia che si confronti con l'ascolto, scegliendo quindi un luogo pubblico o privato, ma sempre con degli ascoltatori: uditori e fruitori. E non a caso ho parlato del corpo del poeta che introdurrà il capitolo della sinestesia. In questo caso, invece, con un riferimento preciso al Futurismo, che ha utilizzato – in quel fare dal vivo ed in quel modo così incisivo – questa dimensione di vitalità in toto, se si vuole di teatralità, che vedremo essere presente nell'attuazione performativa *dell'Oralità Contemporanea*.

Poeti non più chiusi, relegati o peggio sepolti nel loculo di un libro nemmeno poi letto e pur necessario a resistere con i suoi CD-audio allegati, – anch'essi ormai desueti e sostituiti con link e QR-code nel mondo virtuale della rete – «per non subire le sferzate e gli insulti del mondo, l'ingiustizia dell'oppressore citando Shakespeare la contumelia dell'uomo orgoglioso, gli spasimi dell'amore disprezzato, l'indugio delle leggi, l'insolenza di chi è investito di una carica, e gli scherni che il paziente merito riceve dagli indegni⁶».

Riprendiamo Zumthor:

L'uso, già antico, delle letture pubbliche e dei recital si riduceva a pronunciare la scrittura. L'invenzione del fonografo, che liberava la materialità della voce, persuase Apollinaire e alcuni tra i primi cubisti a far uso di questo strumento in maniera creativa, incidendo degli scandalosi “testi vocali”. Per Ungaretti, solo la voce fissava il testo, la cui autorità risulta dalla registrazione piuttosto che dalla scrittura. Sono stati pubblicati dischi di poeti letti da se stessi: Ungaretti, certo, Claudel, e prima di loro Céline, Joyce, Audiberti. [...] Henri Shopin ha di recente dedicato un libro allo studio di questo fenomeno, ed è al suo lavoro che qui rinvio. Già all'inizio del nostro secolo, alle due

⁶ W. SHAKESPEARE, *Tutte le opere*, a cura di M. Praz, Firenze, Sansoni, 1993, p. 699.

estremità dell'Europa, futuristi italiani e russi affrontavano le folle in *tournées* di poesia. [...] Ci sono ormai poeti che scrivono in vista di un'esecuzione, e questa intenzione incide sul loro linguaggio. Alcuni respingono addirittura la mediazione della scrittura e si danno all'improvvisazione, modellando il loro discorso sulle risorse della bocca: parole e silenzio, colpi di glottide, respiro, o su quelle del corpo stesso, accostandosi il microfono al cuore, perché se ne sentano i battiti⁷.

Questi ultimi poeti, descritti dal filologo e critico letterario Paul Zumthor, appartengono ad un settore del filone della *Poesia Sonora*. A tal proposito, si parla anche di performer che hanno ingoiato microfoni per registrare i borborigmi dello stomaco e farli ascoltare in vivo. E qui si ripropone la questione se anche tale tipo di ricerca è di per sé arte o semplice sperimentazione.

Dalle avanguardie storiche alle neoavanguardie e a tutto quello che dopo è seguito, il sentimento del gioco e l'impegno della ricerca hanno trovato un'autentica e consapevole espressività: anche il gioco può generare, e genera arte, così come la ricerca, se entra in relazione con il vissuto di chi ne fruisce, ovvero suscitando emozioni e riflessioni emotive di qualunque tipo. Ma si può parlare di un'opera interessante o noiosa? Bella o brutta?

Le categorie di bello e di brutto andrebbero superate, poiché troppe sono le variabili individuali di tipo genetico, storico, sociale, culturale del fruitore, per poterle oggettivare.

Occorre concentrarsi piuttosto sui livelli di complessità. Per cui il rumore-suono di un organo cavo come lo stomaco – se si vuole dell'intestino, della colecisti, degli ureteri, dell'uretra, dei seni frontali e mascellari, dei ventricoli cardiaci e cerebrali, per essere paradossali e sottolineare il nostro essere cavi e quindi risonanti – quale esso è, utilizzato come rumore-suono, potrebbe anche configurarsi come un aspetto della investigazione propria della musica elettroacustica, e, senza alcuna irriverenza, di profondo valore e di assoluta maggiore complessità progettuale.

Alla domanda di Ferdinando Camon:

Sta dicendo che i Novissimi non sono poi tanto nuovi?

Salvatore Quasimodo risponde:

[...] gli sperimentalisti contemporanei sono dei verseggiatori saggisti. Quale possa essere l'esito di queste ricerche, oggi non si può ancora dire. Se leviamo

⁷ P. ZUMTHOR, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, cit., pp. 201-202.

mo, però, quei tre quattro nomi a tutti noti, la marea degli sperimentalisti scrive su sabbie mobili e provoca quella noia esistenziale che la poesia non dovrebbe mai esercitare. L'intelligenza degli sperimentalisti è del tipo meccanico e superficiale che ha già dato nella prosa risultati mediocri. Tutta l'avanguardia si mostra sempre più un gioco d'intelligenza, e nient'altro. Penso ad Amelia Rosselli⁸.

Il tempo di Salvatore Quasimodo ha preceduto quello di tutte le riformulazioni della poesia contemporanea ed anche se in disaccordo con lui, specie sul giudizio spocchioso che esprime su Amelia Rosselli, è pur giusto prestare attenzione a queste considerazioni che riflettono su un disequilibrio che certa poesia "sperimentale" porta con sé in termini di prodotto "meccanico", appunto, e "parasaggistico", nel senso che la poetica dichiarata finisce col prevalere sull'opera.

Senza la ricerca l'arte decade nella deriva della retorica e dell'ovvietà ripetuta, ma distinguerei sempre l'opera d'arte dal gesto di 'dissenso rivoluzionario' dell'artista a volte contrabbandato e diffuso come opera d'arte. Così come cercherei sempre un equilibrio tra comunicazione emotiva e ricerca riflessiva.

Resta il problema della comunicazione dell'arte, nelle possibili e differenti fruizioni, per un pubblico possibile che si seleziona da sé e si rivolge a questo o a quel genere che maggiormente "sente" e se si vuole comprende. Non così per la scienza e lo scienziato, in cui non prevale un'emozione in cerca di pubblico – tranne che non voglia relazionarsi attraverso operazioni divulgative – ma solo il desiderio di affermare le proprie scoperte scientifiche a chi come lui è competente nella materia trattata.

Alla mia poesia *Billy* ho dedicato le parole di Frank Oppenheimer che ribadisce quanto l'arte non serva soltanto alla bellezza. Infatti, gli artisti pur guardando alle cose del mondo in un modo diverso dagli scienziati, fisici e geologi, insieme a loro fanno parte del processo pedagogico.

Così come

Scienziati ed artisti sono innanzitutto soggetti che si appropriano del mondo e lo metaforizzano. In questa prospettiva, la risposta o lo stimolo dell'arte al modello probabilistico della scienza novecentesca ridefinisce un nuovo sguardo sul mondo, proiettandolo attraverso immagini che valgono quali metafore epistemologiche; esse "costituiscono un nuovo modo di vedere, di sentire, di capire, e accettare un universo in cui i

⁸ F. CAMON, *Il mestiere di poeta*, Milano, Garzanti, 1982, p.17.

rapporti tradizionali sono andati in frantumi e in cui si stanno faticosamente delineando nuove possibilità di rapporto.” Sia la letteratura che la scienza sono in grado di proporre e codificare filtri alternativi attraverso i quali organizzare l’esistente, e costruire – interattivamente – altre immagini scientifiche ed artistiche sul mondo [...]”⁹.

Ritornando al percorso della *Poesia Orale Secondaria Contemporanea*, si tratta di dare la voce del poeta-autore alla poesia da lui scritta. Ma una voce consapevole di ciò che vuole esprimere. Il poeta che s’accompagna o veniva accompagnato dalla lira, dalla viella, dall’arpa, dal liuto, dalla ghironda, oggi lo vedo accompagnato dal violino, violoncello, pianoforte, con la melodia della musica pop, con i ritmi del rock, le dissonanze e le sospensioni del jazz, con il tutto della musica classica, ed anche i rumori che suonano di quella elettroacustica. Poeti anche musicisti o accompagnati da musicisti, evitando sempre brani o anche semplici suoni composti per essere tappeto e sottofondo al dire, ma cercando una musica composta per essere commista alla poesia stessa, per un nuovo manufatto da far vivere di vita propria. Ritornare poi, se si vuole, nuovamente alla sola voce del poeta, per una semplice lettura del proprio scritto, sarà sempre possibile. Ma sarà necessaria una consapevolezza costantemente allenata ed approfondita sulla propria ricerca, sia nell’uno che nell’altro caso.

Ecco perché a questa tipologia di poeta che voglia impegnarsi anche nella *Oralità*, oggi più che mai è richiesta – oltre all’ovvio impegno sulla scrittura che non può che precedere tutte le altre ricerche – una particolare attenzione al proprio modo di esporsi, in modo che, in ogni specifico evento, possano efficacemente incrociarsi le istanze espressivo-comunicative del poeta e le attese del pubblico destinatario. In altri termini è richiesto che il poeta sia sempre più consapevole di vivere il suo fare anche nella dimensione dell’*Oralità Contemporanea*, che esige anch’essa, volta a volta, uno studio appropriato e l’approfondimento di ciò che si vuole si deve e si va a realizzare.

Poesia soltanto Detta

Nell’area della *Oralità Contemporanea* non va inclusa una poesia soltanto letta a voce alta anche se è lo stesso poeta a farlo. Non può bastare

⁹ G. SCOTTO ROSATO, *Letteratura/Scienza: Immaginazione, Metafora e Paradigma*, in: *Il testo, l’analisi, l’interpretazione. Volume terzo: Studi di teoria e critica letteraria sul tema Letteratura, tecnologia, scienza*, a cura di M. D’Ambrosio, Napoli, Liguori Editore, 2009, p.168.

quella semplice istintualità anche se scaturita dalla propria scrittura, dal proprio pensiero, dalla propria emozione.

YouTube mi ha consentito di studiare il modo di dire le proprie poesie di molti poeti illustri. Con l'aiuto necessario di un medico foniatra¹⁰, si è potuto classificare, attraverso analisi percettive e soggettive, le voci dei poeti presi in considerazione. Da un punto di vista foniatico sono state descritte le caratteristiche non patologiche di queste voci, senza contestualizzarle nella storia e nell'uso vocale del loro tempo e senza classificarle in base all'età che i poeti in quel momento avevano.

Prendiamo ad esempio Salvatore Quasimodo: stomatolalia chiusa con intubazione verticale. Sebbene il poeta dichiari l'importanza della punteggiatura e degli accapo nelle sue composizioni, il suo tipo di voce si lascia trasportare ad intonazioni para-attoriali leziose ed abusate.

C'è da dire che la maggior parte dei poeti assumono nel "dirsi" un tono solenne con sospensioni di fine verso in salita. Specie per le generazioni passate.

Non sarà mai deplorato a sufficienza un certo modo di declamare i versi, dove il declamante tende a evidenziare più che altro se stesso, ascoltando e accarezzando la propria voce e persino il proprio gestire, rozzamente incurante di quel che è il testo, e in ciò paragonabile all'esecutore musicale che mettesse un do al posto di un mi, un si bemolle al posto di un si diesis¹¹.

Eugenio Montale: intubazione orizzontale posteriore (parete faringea);
Valentino Zeichen: intubazione anteriore (mandibola) voce sussurrata;
Edoardo Sanguineti: rinolalia aperta voce schiacciata anteriore;
Mario Luzi: registro modale con scarsa proiezione e prevalenza di risonanze acute;
Pier Paolo Pasolini: registro modale intubazione labbra anteriore;
Giancarlo Majorino: voce gridata atletica (forza e precisione articolatoria).
E per andare oltre la lingua italiana, Pablo Neruda: intubazione anteriore stomatolalia (mandibola aperta); Jack Kerouac: intubazione labbra anteriore rinolalia aperta; Derek Walcott: aspra strozzata.

Accogliendo tali analisi e tali considerazioni, anche con i limiti di una

¹⁰ Ringrazio Raffaele Izzo, foniatra, che ha elaborato l'analisi percettiva delle voci dei poeti trattati, facendo riferimento alla *Appendice 1 – Definizione della sintomatologia percettiva della voce parlata* in S. Magnani, *Curare la voce. Diagnosi e terapia dei disturbi della voce*, Milano, Franco Angeli, 2013, p.229.

¹¹ G. GIUDICI, *Andare in Cina a piedi*, Roma, E/O edizioni, 1992, p.26.

percezione indiretta, “sporca”, sarà poi possibile riflettere sulle loro possibilità e caratteristiche comunicative nella contemporaneità.

Ritornando alle descrizioni precedenti, le cose non cambiano, secondo il mio punto di vista, per i poeti greci, turchi, francesi e così via, senza pensare ad allargare l’attenzione al mondo orientale dove ancora persiste la presenza di poeti anche cantori.

Ovviamente in questa analisi classificatoria di tipo foniatrico giocano un loro ruolo anche le caratteristiche timbriche del personaggio che conferiscono un valore identitario alla dizione.

Per chi volesse approcciarsi seriamente *all’Oralità Contemporanea*, è necessario sentire l’impegno e l’importanza di modulare le caratteristiche della propria voce e padroneggiarla. Per farlo non si può che essere consapevoli delle proprie caratteristiche, limiti e potenzialità, e sottoporsi all’obbligo di allenarsi ad usarla mettendola a disposizione della propria scrittura. In questa fase la voce dovrà inoltre essere utilizzata in dimensione pre-interpretativa, in modo da evitare quella para-attorialità di cui prima, che resta sempre in agguato e pronta a colpire.

Insomma, il proprio apparato fonatorio deve tendere a configurarsi come un ulteriore bagaglio tecnico, dovendo costituire uno strumento aggiuntivo per esprimere più approfonditamente le riflessioni e le emozioni segnate con i grafemi della scrittura.

Un caso interessante è quello del celebre e celebrato Giuseppe Ungaretti: intubazione verticale voce schiacciata posteriore; e di Elio Pagliarani: tesa ingolata pressata. Riuscivano entrambi ad esprimere, attraverso questi tipi di vocalità, il senso profondo del proprio essere all’interno delle loro composizioni. Tra questi un posto particolare riservo ad Amelia Rosselli: intubazione orizzontale posteriore stomatolalia chiusa, che – per le sue competenze e riflessioni sul fronte musicale e per questo con una profonda consapevolezza ed una approfondita prassi – ha messo in atto modo nel dire le sue poesie che mi ha affascinato sempre oltre misura.

Questi pochi esempi, e ce ne sarebbero davvero tanti altri, sono comunque, a mio parere, sempre da preferire alle troppo frequenti interpretazioni attoriali di maniera, che nemmeno rispettano la punteggiatura e soprattutto le spezzature della poesia stessa: come talvolta capita anche agli insegnanti di scuola e d’università, e persino agli stessi poeti.

Terribile quasi sempre è il caso de *L’infinito* di Giacomo Leopardi. Troppe volte ho ascoltato con profondo dispiacere – attribuendo a chi ne è l’artefice il più feroce disdoro – il dire o il recitare, o peggio caricare di effetti retorici questi versi come qui li trascrivo, in modo assolutamente diverso da come sono stati scritti da Leopardi:

...interminato / Spazio di là da quella,... ed ancora ...e sovrumani /
 Silenzi,..., ancora ...ove per poco / Il cor non si spaura...., e sempre
 ...E come il vento / Odo stormir tra queste piante,... di nuovo ...
 io quello / Infinito silenzio..., e nuovamente ...a questa voce / Vo
 comparando:..., e ancora e sempre ...e la presente / e viva,... conti-
 nuando fino allo sfinimento ...Così tra questa / Infinità¹².

Senza mai comprendere, intuire, percepire, che questi accapo, queste spezzature con i loro enjambement – sebbene indotte ed obbligate dai versi in endecasillabi sciolti e qui rappresentate col segno tipografico della barra obliqua, in inglese slash – hanno fabbricato delle sospensioni necessarie al verso successivo. Sospensioni necessarie affinché la psiche si perda anche in un piccola pausa di silenzio, in una piccola frazione di tempo, in attesa di quello *Spazio*, di quei *Silenzi*, di quel *cor*, di quel *Odo stormir*, di quell' *Infinito silenzio*, di quel *Vo comparando*, di quel *e viva*, di quella *Infinità*. Tutte parole che dopo il tacere si caricano di una forza tale, da rendere le altre che le succedono nel verso delle galassie in cui scoprire continuamente nuovi pianeti e nuove stelle. Ci appariranno così, talmente sorprendenti e nello stesso tempo di una tale semplicità carezzevole, da ammutolirci per non dare alla voce fuori tempo la possibilità di distrarci, ma trasmettere, a quella voce interna di chi legge anche il silenzio, tutto quell'immenso amore che questa poesia descrive ed esprime.

A tal proposito è doveroso ricordare le riflessioni acutissime nel saggio intitolato *Spazi Metrici*, del 1962, di Amelia Rosselli, ricordandola ancora oltre che come poeta, e dei migliori non solo del Novecento italiano, anche come grande esperta di teoria musicale, etnomusicologia e composizione. Qui ne riporto qualche stralcio che bene si collega a tutto quello che intendo attribuire alla *Poesia Orale Contemporanea* ed alla mia specifica ricerca in questo specifico settore.

Definire la sillaba come suono è però inesatto: non vi sono «suoni» nelle lingue: – la vocale o la consonante nelle classificazioni dell'acustica musicale si definiscano come «rumore», e ciò è naturale, vista la complessità del nostro apparato fonetico-fisiologico, e il variare da persona a persona perfino delle grandezze delle corde vocali e delle cavità orali, in modo che mai sin ora sia stata raggiunta una classificazione fonetica altro che statistica.

Comunque nel parlare di vocali generalmente noi intendiamo suoni,

¹² Il segno diacritico sta a indicare la pausa non espressa che falsa il ritmo del verso. Per quanto riguarda il testo, cfr. G. Leopardi, *L'infinito*, 1819, nella riproduzione su cartolina, esclusiva per Casa Leopardi, a cura di Unaluna edizioni.

o anche colori, visto che ad esse spesso addebitiamo le qualità «timbriche»; e nel parlare di consonanti o di raggruppamenti di consonanti, intendiamo non soltanto il loro aspetto grafico ma anche movimenti muscolari e «forme» mentali.

[...] Trasponendo la complessità ritmica della lingua parlata e pensata ma non scandita, tramite un numerosissimo variare di particelle timbriche e ritmiche entro un unico e limitato spazio tipico, la mia metrica se non regolare era almeno totale: tutti i ritmi possibili immaginabili riempivano minuziosamente il mio quadrato a profondità timbrica, la mia ritmica era musicale sino agli ultimi esperimenti del post-webernismo, la mia regolarità quando esistente, era contrastata da un formicolio di ritmi traducibili non in piedi o in misure lunghe o corte, ma in durate microscopiche appena appena annotabili, volendo, a matita su carta grafica millesimale¹³.

E per finire:

Nella lettura ad alta voce ciascuno dei versi era poi da fonetizzarsi entro identici limiti di tempo, corrispondenti questi agli eguali limiti di lunghezza o larghezza grafica previamente formulati dalla stesura del primo verso. Anche nel caso che un verso avesse contenuto più parole sillabe lettere e punteggiature che non un altro, il tempo complessivo della lettura di ciascun verso doveva rimanere per quanto possibile identico. Le lunghezze dei versi erano dunque approssimativamente eguali, e con esse i loro tempi di lettura; esse avevano come unità metrica e spaziale la parola e il nesso ortografico, e come forma contenente lo spazio o tempo grafico, quest'ultimo steso però non in maniera meccanica o del tutto visuale, ma presupposto nello scandire, e agente nello scrivere e nel pensare¹⁴.

Mi sembra evidente con quanta perizia Amelia Rosselli abbia unito in un'unica forma, in un'unica poetica, contenuti riflessivi ed emotivi, agganciandoli in modo indissolubile al grafema, alla scrittura, al suono, alla voce, alla parola.

Se si vuole, anche la laringe – se la si potesse vedere in funzione – esprime nell'atto fonatorio una mimica che equivale a segni di scrittura che si “traducono” in suoni di pensieri significanti e non.

Amelia Rosselli è stata anche un poeta dell'Oralità Contemporanea e malgrado ci dica anche questo:

D'altro canto, il poeta oggi è un po' superfluo. Pubblichiamo con

¹³ A. ROSSELLI, *Le poesie*, Milano, Garzanti, 2007, p.337, p. 340.

¹⁴ Ivi, p.341.

difficoltà, ma ci chiamano le provincie, gli assessorati. Dove risparmia l'editore non risparmia il comune. C'è un po' di curiosità, ma anche di superficialità. Si chiede più spettacolo alla poesia. Ma la poesia non è per la scena¹⁵.

A questo punto ritengo necessario, in disaccordo con Amelia Rosselli, soffermarmi su due esempi importanti: Vittorio Gassman e Carmelo Bene. La *Poesia Orale Secondaria Contemporanea* non può prescindere dall'esperienza che hanno percorso questi due grandi attori del teatro italiano del Novecento.

Così definito, il *detto* della poesia orale si colloca in un *continuum* con il recitativo, che a sua volta differisce dal canto solo in ampiezza. Dall'uno all'altro si producono degli slittamenti. Ogni società, ogni tradizione, ogni stile, fissa al riguardo i suoi propri confini¹⁶.

Si potrebbe obiettare che ho definito l'attorialità in poesia, parattorialità per denigrarla.

Intanto non sono stati solo due attori, e per la ricerca che hanno condotto, per la conoscenza che hanno acquisito in merito alla prosodia e alla versificazione, pur divergendo tra loro, ritengo si possano ambedue anche definire, con una ulteriore attribuzione, "autori del dire".

D'altronde, Jorge Luis Borges affermava che la poesia a differenza della narrativa non poteva restare muta, perché la poesia è la forma letteraria più vicina alla musica, anzi è essa stessa anche musica e quindi non può prescindere dal suono udibile e non si può accontentare del silenzio della lettura.

Ritornando ai due "autori del dire", ricordo che Gasmann diceva che Carmelo Bene, insistendo sempre sul dominio della tonalità, era sì un attore estremamente ricco di timbri, ma allo stesso tempo uno dei più monotoni mai esistiti proprio nel senso etimologico del termine e che la bellezza della sua dizione stava appunto in questa ripetizione maniacale dello stesso tono. Riporto uno stralcio – che io stesso ho trascritto da un filmato Youtube – di un loro incontro/scontro al teatro Argentina di Roma in cui Bene così si rivolge a Gasmann:

Quando si parla di monodia o di monotonia si tratta di stabilire, in

¹⁵ R. MINORE, *La promessa della notte. Conversazioni con i poeti italiani (Amelia Rosselli Il dolore in una stanza)*, Pomezia (Roma), Donzelli Editore, 2011, p.181.

¹⁶ P. ZUMTHOR, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, cit., p. 222.

musica banalmente la si chiama fascia, una fascia, mettiamo che io parta dal diaframma e qui appoggi, e questa è una fascia, cioè un'onda così (gesto a rettangolo tra pollice ed indice) e questa va conservata sempre, questo è quello che Gassman intendeva per monodia, monotonia in senso greco. All'interno di questa fascia guizzano a salto, il delfino, quelle che Gassman chiama, guizzano questi che son detti timbri, e perché non possono essere timbri, io insisto col dire che si tratta di timbri e di toni e non soltanto di timbri, comunque mi può star bene anche se si tratta solo di timbro. Se però io esco un attimo da questa fascia, il delfino mi fa un guizzo fuori, è finita: in questa fascia è contenuto il delirio, tutta quella concentrazione, questa è la ragione fondamentale, perché conoscendo a memoria Leopardi come pochi, devo leggere primo perché devo controllare questa fascia, cioè devo al tempo stesso constatare l'idiosincrasia tra quanto sto leggendo, tra quanto è in fieri, tra quanto sta divenendo di me, di me sta divenendo, non che io sto facendo divenire, evitando lo scritto la memoria del detto, la memoria del morto, la cadaverica, la memoria della cadaverina, la cadaverina mnemonica, bisogna smarrirla per recuperare il dicibile, quello che chiamavo assolutamente evitandolo, eppure ossequiando la sua metrica e certe cose, questa è una specie di esercizio alla Ignazio di Lojola. Quindi questa è la funzione del leggio, questa è la funzione del leggere, non perché uno abbia perso la memoria, bisogna perdere la memoria, invocazione per stare in questa fascia di delirio. Le corde vocali, e vorrei dei foniatristi [...] loro vi spiegherebbero l'immane fatica a tirare una nota alta, mettiamo un si e poi scendere, scalare di ottava, quindi andare due tonalità sotto, una sopra, senza uscire da questa fascia, perché allora non c'è più la voce in maschera soltanto, perché quella va contenuta eccetera (mima col gesto l'entrare in maschera) perché parlare per il microfono diventerebbe un temporale; le corde vocali giocano nel palato, cioè quassù (indica la nuca) viene un gran male qui, un gran mal di testa dopo un po' e bisogna stare molto attenti, perché si perde la voce con nulla, per cui qualunque attore, così, non solo di teatro, meglio se non di teatro voglia provarsi nella phoné al microfono, cioè amplificata, alla greca, deve prima impostarsi la voce e farsi le sue scuole e quando io ho parlato di Vittorio Gassman, maestro [...]. Quindi sulla fascia credo di avere risposto. Se io recito senza (microfono) e imposto la voce e vado così (si allontana dal microfono ed organizza la messa in maschera a mo' di cantante lirico) ho mai la voce che impostava, faceva bene ad andar di maschera infischiandosi e ben poco gioco, non ho più gioco, devo arrotondare. Gassman è maestro in questo, quando io ero bambino lo seguivo, perché lui parlando era l'unico capace di non perder restando odioso al pubblico

borghese in sala e anche non borghese. Adesso, però, chiaramente con l'età, un'età che cambia, se l'impostazione è atletica, arrivati a una certa età non si può più avere quelle frecce all'argò e bisogna non ripiegare sul microfono che non è un ripiego, è tutta un'altra arte, un'altra, altra arte, non sei d'accordo Vittorio che il microfono sia un'arte difficile?¹⁷

Ora – al di là delle enfattizzazioni comuni all'uno e all'altro – non si può negare che entrambi hanno costruito percorsi di tutto rispetto a cui fare costante riferimento per quanto riguarda la *Poesia Orale Contemporanea*. Va da sé: fare riferimento non significa becera imitazione, spregevole “sottomarca” di questi due grandissimi artisti della prosodia.

Per quanto riguarda Gassman, colpisce la sua attenzione maniacale per la punteggiatura che egli ha sempre definito come grafia della voce. Così come diventa per me un vero punto di riferimento la sua pratica – tipica del canto lirico, in uso anche a Bene – del far girare la voce affinché le parole risuonino prima in “maschera” come si dice tecnicamente. E questo affinché ci possa essere assoluta autonomia di intensità e di altezza come automatismi pre-emozionali.

Il percorso di Bene nell'abbandonare la memoria come gesto simbolico e metaforico, e che si riferisce esclusivamente alla pagina scritta, a quella scrittura che precede ogni altra ricerca, è molto interessante.

Infatti è vero, come egli dice, che la memoria ti può facilmente distrarre dall'uso dell'organo fonatorio con derive enfatiche.

Mi sembra opportuno sottolineare che la lettura silenziosa di una poesia, appartiene tipicamente alla monodia e non è espressione di quella retorica amplificatrice che distrugge la profondità del verso. Ed è per questo che Carmelo Bene ha usato la sua voce, in poesia, riferendosi ad essa. Scegliere quindi questo parametro, significherà usare la voce in un certo modo, controllando anche il corpo in relazione alla voce stessa.

Sempre in riferimento a Bene, c'è poi l'importanza dell'uso sapiente del microfono e della amplificazione. Per Umberto Eco sarebbero “protesi” applicate alla voce. Per Jorge Luis Borges sono “estensioni del corpo”, così come il microscopio e il telescopio per la vista, il telefono per la voce, l'aratro e la spada per il braccio. Borges inoltre aggiunge a queste anche il libro come estensione della memoria e dell'immaginazione. Quest'ultima testimonianza la cito per sottolineare ancora una volta l'impegno di ricerca

¹⁷ C. BENE, V. GASSMANN, M. GRANDE, C. CINIERI, *L'immagine, la Phoné* (integrale), Roma, Teatro Argentina, 20 gennaio 1984, sul canale youtube all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=6-R1cECZ-4I>.

sulla scrittura, che sempre deve precedere quella *sull'Oralità Secondaria*.

C'è da dire che il rapporto con la tecnologia non esclude quella componente emotiva che è caratteristica dell'essere umano. Intanto per fare un esempio, per una performance, il tecnico del suono¹⁸ è una figura a cui non solo riferirsi, ma persino legarsi, così come il tecnico della ripresa video. Una semplice ispirazione che si vuole legare all'ideazione emotiva del momento, mentre si legge, non potrebbe essere udibile senza il mezzo tecnico dell'amplificazione.

La maschera teatrale greca, d'altronde, era già un mezzo tecnico di amplificazione.

La scrittura prima, e poi la voce da amplificare nelle cavità ossee del cranio e poi da amplificare anche con l'ausilio dei microfoni e fili elettrici e circuiti stampati e altoparlanti, non può prescindere dalla tecnica. Ma questa non è scissa dall'umano in questa foresta costruita ad arte. Martin Heidegger ci dice e ci convince che la tecnica non è semplicemente un mezzo, ma è anche pro-duzione che si fonde sull'atto di disvelare (*aletheia*). La tecnica è un modo del disvelamento, la τέχνη appartiene quindi alla produzione, alla *poiesis*; è qualcosa di poetico. Sarebbe magnifico ottenere con il proprio strumento vocale, quei traguardi fantastici che ha raggiunto Demetrio Stratos, mai abbastanza ricordato per le sue ricerche approfondite sulla emissione della voce. Tecniche provenienti da culture dell'Asia orientale, dai monaci tibetani, e scientificamente definite come diplofonie, triplofonie, quadriplofonie, di cui si era impossessato con grande capacità e talento. Ed ecco, ancora una volta la sperimentazione, che Stratos ha anche intrecciato a quella, non a caso musicale, di John Cage.

Sarebbe magnifico ottenere con il proprio strumento vocale, quei traguardi fantastici che ha raggiunto Demetrio Stratos, mai abbastanza ricordato per le sue ricerche approfondite sulla emissione della voce. Tecniche provenienti da culture dell'Asia orientale, dai monaci tibetani, e scientificamente definite come diplofonie, triplofonie, quadriplofonie, di cui si era impossessato con grande capacità e talento. Ed ecco, ancora una volta la sperimentazione, che Stratos ha anche intrecciato a quella, non a caso musicale, di John Cage.

Sarebbe magnifico, per un poeta dell'Oralità Contemporanea, arrivare al completo controllo del proprio organo fonatorio come attività "pre-interpretativa", che vuol dire esprimere l'istinto emotivo di quel momento

¹⁸ Ringrazio Luigi Esposito musicista, fonico e tecnico del suono, anch'egli artefice, con le sue competenze, del mio lavoro artistico.

con una piena efficiente automaticità dei propri mezzi espressivi.

Per quanto riguarda la mia produzione poetica con nuovi elaborati di forme metriche, ho messo in relazione, per i *Terzetti in Contrappunto*, i versi con dei canoni precisi da usare con la voce.

Prendendo spunto dalle descrizioni fantasiose di Carmelo Bene, che fa riferimento a “fasce” e “delfini”, ho cercato tre *frequenze* da attribuire ai tre versi dei *Terzetti*. La *frequenza* del Do centrale sulla tastiera del pianoforte, quella del Sol prima del Do centrale, quella del Do più basso prima del Sol. Insomma Do, Sol, Do a scendere. Dove questo Sol è da considerarsi il mio registro modale che in termini logopedici vuol dire fonazione in modalità fisiologica individuale (*habitus*)¹⁹. Carmelo Bene ci dice che in queste “fasce”, che sono frequenze, si muovono i delfini dei toni e dei timbri. È veramente cosa complessa ottenere questo controllo ed è necessario un allenamento costante fatto di esercizi sia logopedici che di canto vero e proprio.

Ma intanto per meglio intenderci andiamo subito a definire in termini musicali cosa è la *frequenza* (altezza), cosa l'*intensità*, cosa il *timbro*:

la Frequenza rappresenta il numero di alternanze che un elemento vibrante compie in numero 1 secondo e viene espressa in periodi (o cicli) al secondo; l'unità di frequenza è l'Hertz (Hz), pari a 1 ciclo al secondo. [...]L'Intensità di un suono è definita in senso rigoroso come l'energia sonora trasmessa nell'unità di tempo in una determinata direzione attraverso l'unità di superficie perpendicolare a quella direzione. L'unità è l'erg/s per cm². Altro dato quantitativo legato all'“intensità” di un suono è la potenza emessa, misurata in watt, che è possibile determinare strumentalmente con buona precisione. [...] Il Timbro (o colore) è la qualità che permette di distinguere 2 suoni di uguale intensità e di eguale altezza, ma che producono una diversa sensazione uditiva²⁰.

Parlare quindi di *timbri* nelle “fasce” di frequenza non è esatto in termini musicali, poiché un organo fonatorio può produrre quell'unico *timbro*: un violino avrà quel timbro, un altro violino un timbro ancora, la tromba un altro. È invece possibile parlare di *toni*, e non in termini musicali ma facendo riferimento anche a varietà possibili di modalità espressive: *tono dolce*,

¹⁹ Ringrazio Cristina de Miranda, Logopedista, Counselor e Arteterapeuta, che ha istruito ed aiutato la mia voce.

²⁰ AA.VV., *Il Lessico IA-C*, in *Dizionario della Musica e dei Musicisti*, Torino, UTET, 1983, pp.18, 22, 26.

affettuoso, aspro, solenne, drammatico, scherzoso e tanti altri ancora. Ritornando ai canoni che per me ho elaborato, ho attribuito al verso la possibilità di una emissione vocale con *frequenza bassa, media, acuta, bisbigliata, sussurrata* (che non ha frequenza) sempre riferendomi a quel Do - Sol - Do. Per l'Intensità riferendomi alla musica: *sf, fff, ff, f, mf, mp, p, pp, ppp*, ovvero sigle di *sforzato, fortissimissimo, fortissimo, forte, mezzoforte, mezzopiano, piano, pianissimo, pianissimissimo*.

Associando questi canoni tra di loro ho, per i vari versi dei *Terzetti*, ho anche deciso lo stile del carattere e la grandezza del carattere. Si potrebbe anche tentare una ricerca sui tipi grafici (font) da associare – se si vuole – come valenza simbolica da attribuire a quella parola, o a quel tema trattato, o a quella emozione espressa, come già in uso nella *Poesia Visiva*, oggi anche nella *Computer Poetry, informatica e digitale*, nella *Videopoesia algoritmica*.

Ritorno a riflettere sulla *Oralità*, e con la convinzione che non si possa prescindere anche da un fare teatrale, aggiungo alcune considerazioni di Francesca Della Monica una delle voci più originali nel panorama della musica sperimentale italiana:

[...] La consapevolezza della complessità non può essere in alcun modo un punto d'arrivo – se mai la gestione della complessità lo sarà – [...] trascurerebbe il fatto che ogni persona, indipendentemente dall'aver fatto una ricerca sul tema della propria vocalità, è portatrice di un sapere vocale complesso e articolato, di una cultura dell'agire fonico specializzata e individualmente caratterizzata.

[...] Mi piace fare archeologia nell'etimo delle parole. A distanza di anni ho capito la mia ricerca, il bisogno di entrare dentro, di scavare, sapendo che anche la parola, il fenomeno della fonè è un percorso costruito per strati differenti, da qui la necessità di trovare la dinamica di tutti questi strati.

[...] C'è una progettualità spaziale, logica, relazionale che determina la caratteristica del gesto. Più che il gesto in sé vanno determinate queste cose. Per me progettare il gesto significa progettare lo spazio logico, relazionale, fisico in cui il gesto si va a iscrivere. Il gesto non viene dopo la vocalità, è un tutt'uno, non è data una cosa senza l'altra.

[...] La relazione spazio-temporale è fondante, non posso pensare la vocalità solo come un aspetto di una fenomenologia temporale, né solo come fenomenologia spaziale. [...]

[...] Nella testa, in particolare, entrano in risonanza non solamente le fosse frontali zigomatiche, ma anche quelle parietali e occipitali. Essere in una condizione come questa rende attivo tutto il corpo, anche nell'immobilità.

[...] Nell'udire la tangibilità del gesto, intuisco, ad esempio, quanto il

suono sia organicamente incarnato nel corpo. In un attacco vedo già con la mente, prima di sentire con gli occhi²¹.

D'altronde sempre Paul Zumthor scrive:

L'ascoltatore "fa parte" dell'esecuzione. Il ruolo che svolge non contribuisce meno di quello dell'interprete a costituirlo. La poesia è dunque quello che è *receptio*; ma la sua *ricezione* è un atto unico, sfuggente, irreversibile... e individuale, [...] La componente fondamentale della "ricezione" è quindi l'azione di un ascoltatore, che ricrea a suo proprio uso, e secondo le sue proprie configurazioni interiori, l'universo significante che gli è trasmesso.

[...] Per l'ascoltatore, la voce di questo *personaggio* che si rivolge a lui non appartiene completamente alla bocca da cui proviene. Nella sua voce armoniosa risuona, anche debolmente, l'eco di un altrove²².

Per una consapevolezza nella ricerca orale, è bene poi ricordare che anche il tono del dire può realizzare una maggiore sensibilità comunicativa, una maggiore espressività, maggiori possibilità recettive in chi ascolta.

Purtroppo il poetese e il poetichese, per citare Edoardo Sanguineti e Renato Barilli, hanno troppo spesso preso la scena, depauperando la tensione intellettuale di quell'equilibrio necessario tra emozione e ricerca. Il linguaggio è un lungo percorso dinamico e per il poeta anche una sola consonante come la *m*, che nella lingua italiana racchiude in sé il suono del mare e il segno delle onde, può essere, di per sé, una poesia. Il linguaggio che – dalla mnemotecnica alle significazioni per oggetti reali, dalla scrittura a nodi, ai Quippus peruviani, ai bastoni da messaggio, ai Kekinowin, agli esagrammi, alla pittografia, alla ideografia – sempre serba in sé tutta la magia e la fantasia emotiva delle riflessioni e delle soluzioni comunicative dell'essere umano.

Poesia Detta con Musica Originale

L'integrazione Poesia-Musica configura una prima possibile *commistione* per raggiungere anche una possibile diversa *connotazione*. Ho usato "commistione" e "diversa" per non usare le parole "stratificazione" e "nuova", per non lasciare confini tra una forma e l'altra, ma per lasciare la poesia soltanto detta, mutata ma non perduta.

A mio avviso, una ricerca di *Poesia Orale Secondaria Contemporanea* non

²¹ S. GATTI, *Il gesto vocale in Francesca della Monica*, in www.teatroestoria.it.

²² P. ZUMTHOR, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, cit., p.287, p. 289.

può più contemplare le troppo abusate basi musicali, purtroppo ancora in uso, per sostenere una poesia che si dovrebbe sostenere da sola.

È l'antica dimensione del poeta con la lira, della sua voce che dice e canta, che persino balla o fa ballare – con la canzone, la sestina canzone, la ballata – che mi hanno spinto a ricercare nell'oggi questa possibilità.

Gli studiosi di *Poesia Orale* hanno incluso nell'*Oralità* anche il folklore e la cantoautorità. Tralascio il folklore nelle sue componenti arcaiche e popolari, che meglio si agganciano ad una dimensione primaria, di cui ho accennato all'inizio. Dimensione che spesso è caratterizzata – come ho potuto notare nei poeti toscani dell'ottava – da un percorso di oralità estemporanea che solo in un secondo momento diventa anche scrittura. Per la canzone d'autore, invece, ne dirò poi.

Per la poesia detta con musica originale, è bene che il musicista resti assolutamente libero di comporre sulla poesia: in versi liberi o parzialmente chiusi, o chiusi che siano. Una volta fabbricata la composizione musicale, mi sono nuovamente reimmerso in un diverso dire, anche condizionato dagli umori che quella composizione musicale – oramai commista con i versi e le parole dei versi – andava muovendosi dentro di me. Non sono poi mancati i confronti tra poeta e musicista in vista delle limature necessarie per un risultato finale ottimale.

Mi sembra allora rilevante fare anche riferimento alla forma primaria dell'esperienza di sé, al corpo, ai suoi suoni più ritmici: il respiro e il battito del cuore. La rima è ritmo, la sillabazione è ritmo, gli accenti sono ritmo. Tutto insieme è memoria. Ho imparato a dire una mia poesia, *Quante volte un osso troppo volte un bastone*²³, sul ritmo incessante delle percussioni, che a sua volta lo ridavano ai versi, agli accenti, alle sillabe. E dove c'è ritmo c'è sempre comunicazione diretta ed ancestrale, perché il ritmo, scavalcando il significato e il significante, diventa anch'esso, di per se stesso, emozione espressa attraverso il corpo.

Significativa una delle mie prime esperienze con il M^o Alessandro Cerino, strumentista jazz e compositore. La poesia s'intitola *testa*. Era ed è una riflessione esistenziale su di un teschio vero che avevo sulla scrivania quando studiavo anatomia umana normale.

Il Maestro Cerino mi disse poi che aveva ripetuto senza sosta per tutta l'estate la mia composizione ed in particolare *testa / vuota ti dipingo e mamma / papà*. Aveva scelto la variante su cui lavorare, quella che restava

²³ A. D'AMBROSIO, *Attorno all'equilibrio della coda, foto > poesie*, Nola (Na), Il Laboratorio/le e dizioni, 2013, p.57, VII traccia del CD-audio allegato (percussioni di Gianluca Mirra).

più in sintonia con le sue percezioni. E *mamma papà* sostituì mamma e papà; funzionava meglio, era tutto più fluido col gioco ironico e grottesco mascherato da circo. Me la fece ascoltare. La musica si rivelò un tutt'uno con la poesia, inscindibile con tempi e ritmi da rispettare.

Una musica composta con suoni programmati. L'ho dovuta riascoltare innumerevoli volte per imparare a stare negli attacchi e nelle pause, e dentro questi trovare le nuove emozioni espresse con toni che inseguivano le mie riflessioni in quelle complessità musicali: complessità che in parte le indirizzavano ed in parte erano già state indirizzate sia dalla scrittura che dal mio semplice dire: «... una voce all'interno / che dice / mamma papà ...»²⁴.

Ed ecco ancora la *Poesia Orale Secondaria Contemporanea*, per un pubblico che ama anche ascoltare. Una *Poesia detta con Musica Originale*.

Con il M^o Lucio Maria Lo Gatto, docente di composizione e di musica applicata alle immagini, ricordo la difficoltà di stare nei respiri, a proposito di un mio poemetto su Napoli, intitolato *Dove sta questo presepe*²⁵, scritto tutto in maiuscoletto, e con l'integrazione del segno d'interpunzione (°) che continuamente interrompeva il flusso del verso. Segno che in musica non ha la funzione d'apostrofo, ma costituisce un preciso segnale relativo al respiro: un segno, insomma, che indica il punto in cui un cantante o uno strumentista a fiato deve effettuare una breve pausa di respirazione per mettere in rilievo la fine di una frase e cominciarne un'altra. Ho desiderato, in questa poesia, che l'ispirazione, connessa alla pausa, rimanesse udibile e che l'emissione vocale dei segmenti di scrittura, che strutturano l'intera composizione, fossero emessi tutti d'un fiato. Il ricorso alla segmentazione s'è resa necessaria per i limiti della fisicità umana: l'unica espirazione avrebbe dovuto contenere tutto il poema. Ora, al di là della essenzialità di questa composizione musicale, scaturita dalla scrittura e da una mia prima vocalizzazione con cui si sono intrecciati diversi strumenti musicali – violino, clarinetto basso, pianoforte, fisarmonica, contrabbasso, batteria –, le ispirazioni ridefinite dalla musica, quelle minime pause relative, hanno poi indirizzato l'esecuzione finale del dire su diverse e significative dimensioni emotive.

Le ultime collaborazioni sono con musicisti di estrazione molto diversa

²⁴ Id., *Canzone per Nejra tra guerra e terrorismo*, cit., VIII traccia del CD-audio allegato. Anche sul canale youtube all'indirizzo: https://www.youtube.com/watch?v=xIkHR_TI0g8.

²⁵ Id., *Pulcinella Stanco seduto sul marciapiede del mondo. Canto di rabbia e di amore*, Napoli, Colonnese Editore, 2010, p. 74, XXVII traccia del CD-audio allegato. Anche sul canale youtube all'indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=v6bvgSoZrC0>.

tra loro: il M^o Andrea Arcella compositore di musica elettroacustica ed il M^o Raffaele Sorrentino violoncellista e compositore più legato all'espressione musicale definita classica.

Al M^o Arcella ho affidato i miei *FiboSonetti: Sonetti Eteroentrici* definiti da una architettura metrica che segue la *Numerazione Periodica Progressiva* di Fibonacci.

Al M^o Sorrentino, invece i *Terzetti in Contrappunto*: poesie che fondono insieme tre sezioni di cui una fabbricata come *Sonetto* o *Sonetto Eterometrico*.

Così il M^o Arcella per la poesia *Ma il do dov'è? Dov'è la i?*:

Il focus della composizione è il rapporto tra il suono della voce e il contenuto semantico che la voce stessa veicola. A differenza di celebri opere del passato che operavano sulle onomatopее, ispirate dalla lezione di Joyce, in questo lavoro ho insistito, in accordo con il testo poetico, sul malinteso dualismo tra voce pubblica e voce privata.

Frammenti di *sibilanti* e *plosive*, *fruscii* e *fricative*, *palatali* e *gutturali* si innestano si fondono nel testo recitato formando un contrappunto tra semantica e suono. È la musica della parola che nasce dalla parola stessa. Gli interventi dei suoni generati elettronicamente si limitano a treni di *impulsi filtrati* di vario periodo e a fasce *inarmoniche* che mettono in risalto per contrasto i suoni rispettivamente consonantici (che storicamente si sintetizzano a partire da un treno di impulsi) e vocalici. Fasce vocali infinite e impossibili ottenute per *granulazione* evocano un'idea di discorso infinito, non riducibile ad un senso compiuto in un tempo finito.

Alcuni *emissioni inarticolate* dal punto di vista semantico rimandano chiaramente ad una voce privata, legata alla fisicità ed alla fisiologia dell'apparato fonatorio eppure l'ascoltatore non può non rilevare come la voce pubblica (quella che veicola una semanticità, un logos) non sia altro che un assemblaggio arbitrario rispetto al corpo fisico ma condiviso rispetto al corpo sociale, di *espirazioni*, di *conati*, di *frullati* della lingua contro il palato.

Ho inteso in questo modo ripercorrere il senso del pudore nella voce nel suo atto creativo, e sono niente affatto meravigliato che molte grandi religioni, incluso il cristianesimo, attribuiscano la creazione del mondo ad un atto di emissione vocale²⁶.

Ed ancora per *Anonimo Sinonimo*:

In una società che, grazie alla tecnologia, ha acquisito spiccate carat-

²⁶ Id., *Pudore*, Napoli, Il caffè Poc, 2014, p.33, VIII traccia del CD-audio allegato. Anche sul canale youtube all'indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=1W3IEUpYCK>.

teristiche orwelliane il tema dell'anonimato acquisisce una rilevanza notevole. La connotazione negativa dell'anonimo come uomo massa, come gelatina di voci indistinte, è bilanciato dalla scelta dell'anonimato come forma di libertà dagli stereotipi dell'individualismo.

“Essere qualcuno” è un'impellenza incoraggiata da una società che è libera nella forma ma totalitaria nella sostanza. L'anonimato può essere quindi un modo per introdursi nelle pieghe del sistema, nei suoi mal-funzionamenti, nei suoi “glitch”: un modo per sfruttare questi errori di sistema e mostrare il non-sense di un intero “way of life”.

La composizione gioca con la contrapposizione tra questi due possibili anonimati: la voce indistinta della massa e la voce narrante con un codice linguistico diverso; un giro di batteria quadrato ma afflitto da strane deviazioni randomiche in cui il computer incappa ad ogni ripetizione²⁷.

Per *Spread Nihil?* – in cui l'esigenza di rima mi ha spinto ad utilizzare spesso un linguaggio che ho definito “acronimo” – l'urgenza della voce, la voce di una contemporaneità storica e linguistica, è stata così musicalmente interpretata:

La realizzazione della musica per *Spread Nihil?* ha rappresentato l'ennesima puntata di una sfida antica, quella di trovare una (ri-)composizione nella dualità tra parola e musica.

Il testo di Ariele contiene già in se stesso tale sfida giacché il gioco di assonanze tra le parole e la dialettica, tra significato e suono della parola, è al centro della microstruttura di *Spread Nihil?*.

Ho quindi deciso, per analogia e per contrappasso, di mettere al centro della musica il suono (sia potenziale sia realizzato) delle parole.

Il brano contiene inizialmente piccoli inserti radiofonici, che richiamano alla voce veicolata delle tecnologie, ma anche al racconto, all'oralità come possibile via ad un recupero di senso.

Il fulcro del materiale sonoro impiegato si articola su tre assi principali: il riciclo della voce stessa di Ariele, che viene trasformata mediante una tecnica di sintesi del suono nota come sintesi granulare, che rende la voce trattata un flusso di suoni che evolve da sciabordio d'acqua a caos di voci in tempesta.

Il riciclo di materiali discografici della tradizione musicale contemporanea. Uno dei materiali è riconoscibile ed è *Die Soldaten* di Bernd Alois Zimmermann. La tragedia e lo spaesamento dei *Soldaten* in balia

²⁷ Id., *Anonimo*, Napoli, Il caffè Poc, 2016, p.17, XI traccia del CD-audio allegato. Anche sul canale youtube all'indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=upgsj9pdBPA>.

dei flussi bellici mi sembrava perfettamente a tono con il senso di spaesamento di tutti noi che osserviamo i flussi finanziari impotenti, non potendo comprendere la teleologia mostruosa delle guerre valutarie. Altra parte del materiale è ottenuta dalla sovrapposizione di un gran numero di composizioni contemporanee senza che si possa cogliere il senso di ciascuna, come un buco nero che concentra la materia del mondo senza che nulla possa fuoriuscirne. Il riciclo di materiali acustici di risulta, da me registrati. Un pianoforte rotto di inizio secolo può emettere risonanze dalla sua cassa, può raccontare una storia del passato, al pari di una registrazione fonografica.

Il suono, se è vivo, racconta sempre una storia. Non a caso ho usato così spesso la parola riciclo, in omaggio alla decrescita citata alla fine di *Spread Nihil?*. Non una nuova povertà ma un nuovo arricchimento di Senso. Cioè una nuova vita per il corpo/spirito²⁸.

A questo punto sento ancora una volta il bisogno di citare Paul Zumthor:

Ma il rumore può anche essere ricercato, assimilato, controllato dalla voce, servendo in questo caso a drammatizzarla, a intensificarla e a prolungarla al di là dei sensi convenzionali, come nelle canzoni registrate da Joan Baez a Hanoi nel 1970 sul sottofondo dei bombardamenti americani. La causa del rumore fa ormai parte delle presupposizioni del discorso poetico; è essa stessa discorso, assente ma reale: il testo poetico rinvia a essa, e tutte le componenti del testo, al limite, funzionano rispetto a essa come gli elementi di un'anafora globale²⁹.

Lavori ancora in fieri per altre poesie, sono già ben esplicitati dal M° Sorrentino: per *Billy* e per *Anonimie*.

Così ci dice per *Billy*:

Da quale inciso tematico iniziale partire? L'idea musicale è nata da una sequenza di lettere indicanti la successione delle rime dei due sonetti eterometrici che compongono parte della poesia, facendo riferimento alla nomenclatura tedesca musicale: A=La, B=Si bemolle, C=Do, D=Re, E=Mi, F=Fa, G=Sol, H=Si naturale. Di solito sono utilizzate come sigle per accordi su partiture semplici. Le lettere sono diventate note musicali.

²⁸ Id., *Sete*, Napoli, Il caffè poc, 2013, p.88, X traccia del CD-audio allegato.

Anche sul canale youtube all'indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=fzx-JjC2MDM>.

²⁹ P. ZUMTHOR, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, cit., p.194.

Il discorso musicale è strutturato in chiave contrappuntistica su quello testuale e il violoncello esegue una linea melodica di tipo *minimalista* ed a gradi congiunti come un *tenor gregoriano*, celando però una forma di *polifonia*, che dà poi quella sensazione di *armonia*.

Il violoncello è uno strumento molto espressivo dotato sia di una grande estensione sonora che di un range dinamico ed è molto simile alla voce umana e per questo va ad armonizzarsi perfettamente con il progetto musica e poesia. La composizione si è sviluppata poi in molteplici strutture utilizzando la tecnica delle *diminuzioni* con cambiamenti di tempo: da *binari* a *ternari* e *tempi composti*.

La prima sezione di questa poesia, nata come testo di canzone, e già completa di canto, ha lasciato in questa musica un inciso cantato come riferimento di memoria³⁰.

E per *Anonimie*:

La composizione è caratterizzata da una melodia semplice ma più intensa e aperta con piccoli effetti con *note puntate*, *staccate* e *suoni armonici*. Si è pensato anche all'inserimento di ispirazioni sonore ed udibili come parte integrante dell'espressività nell'esecuzione del brano così come già costruite dal poeta, all'inizio di ogni terzetto e con l'intento di poterlo dire tutto d'un fiato³¹.

La *phoné*, in questa ricerca, comprende, come ampiamente si è descritto, anche quella musicale ed ho piacere, per questo, ricordare un'espressione che ha usato per la sua musica Arnold Schönberg e che vorrei come definizione anche per la poesia: "nella musica non c'è forma senza logica e non c'è logica senza unità".

La logica e l'unità che il *Poeta Orale Contemporaneo* deve cercare tra scrittura, voce e corpo e che non potrà essere più quella di una semplice lettura ad alta voce.

Nei libri di *Poesia anche Orale*, si trovano sempre CD-audio allegati, così come link per youtube, e sarà possibile trovare anche memory card, card USB, QR Code Reader, come superamento tecnico degli antichi fonografi e dei dischi in vinile. Questi supporti tecnici audio e video saranno archivio di esperienze *live* che lasciano tracce solo apparentemente immutabili. Perché quelle esperienze, rese manufatti anche commerciabili,

³⁰ La citazione testuale è contenuta nel volume di prossima pubblicazione *Ma il do dov'è? Dov'è la i?*

³¹ *Ibidem*.

non perderanno i momenti dell'improvvisazione come unicità da loro custodita.

Così ci scrive Daniele Goldoni facendo riferimento soprattutto alla musica jazz di Charles Mingus, Max Roach, AACM, della New Thing:

Allora la musica era una componente decisiva di un movimento internazionale anti-imperialista, anti-capitalista, con una forte istanza democratica e un'importante componente pacifista. La spinta anti-gerarchica era forte e aveva attaccato a fondo anche il principio autoriale e la relativa divisione dei ruoli. L'esperienza più radicale degli improvvisatori metteva in discussione, con ragioni importanti, anche il senso di registrare e ascoltare in registrazione un'improvvisazione: ciò che è registrato non è più un'improvvisazione. In questo modo l'industria e il mercato discografici restavano sotto tiro. [...] Se in una "libera" improvvisazione qualcuno suona qualcosa senza ascoltare gli altri, è facile che nell'insieme avvenga qualcosa di non convenzionale. La cosa ha un'analogia con l'uso della scrittura automatica dei surrealisti, [...] Schonberg notava che la composizione è un'improvvisazione rallentata³².

È opportuno ricordare anche ciò che afferma Andrea Arcella nel suo intervento intitolato "Il disco tra produzione e riproduzione sonora: le posizioni di Adorno e Moholy-Nagy tra le due guerre":

Ma come fare? Sicuramente il rifiuto generalizzato di una tecnologia è da evitare, se non in casi estremi, in quanto comporterebbe un distacco tra l'individuo che compie questa scelta ed il resto della società, che comunque abbraccerebbe la tecnologia in questione³³.

Perché stralciare queste riflessioni riferite sostanzialmente alla musica, ai musicisti, compositori e strumentisti? Semplicemente per dire che le registrazioni in questione sono essenzialmente indirizzate ad una pratica archivistica di "memoria", mentre nel mio lavoro, solitario o con la collaborazione di musicisti, l'improvvisazione, come imprevedibilità e irripetibilità, può sempre apparire d'improvviso in un momento live e non. Per questo, basta un'inflessione di voce o di suono, ad esempio della parola o dello strumento, e tutto acquista un ulteriore senso in relazione

³² D. GOLDONI, *Sorprendente*, in «Kaiak. A Philosophical Journey», *Improvvisazione*, 3 (2016), pp. 5,11-12.

³³ A. ARCELLA, *Il disco tra produzione e riproduzione sonora: le posizioni di Adorno e Moholy-Nagy tra le due guerre*, in «d.a.t. numero 0», Firenze, Edipsy, 2017, in www.psychodreamtheater.org.

al luogo, ai rumori di fondo, e – perché no? – ai fiati, ai gesti, agli sguardi del pubblico. Tutto sarà sempre irripetibile, almeno nel dettaglio. Ed anche se quella registrazione, come manufatto compiuto, sarà immutabile, resterà sempre una improvvisazione come unicità d'ascolto. Sarà sempre diverso ogni volta, perché diverso sarà il fruitore e diversi saranno il tempo e il luogo per lo stesso fruitore. D'altronde

Ogni comunicazione orale, in quanto opera della voce, parola così pronunciata da chi ne detiene o se ne attribuisce il potere, rappresenta un atto di autorità: atto unico, che non può essere mai ripetuto identico³⁴.

Nella mancanza di mercato dei libri di poesia, la questione politico-ideologica non si pone se non nei contenuti, anzi con un certo orgoglio di marginalità, paradossalmente preferisco esporla alla solitudine ed al silenzio. E questo mentre Umberto Galimberti, riflettendo sulla globalizzazione che ha subordinato la politica all'economia erigendo il mercato a misura di tutte le cose, ritiene che anche l'arte diventa arte quando entra nel mercato, altrimenti resta una pura e semplice espressione biografica.

Non è l'unica verità, poiché è capitato e continuerà a capitare, che prodotti "artistici" assai mediocri – persino non artistici – abbiano riscosso grandi successi di popolarità e di vendite.

Poesia Cantata e Canzone Non Metrica

La *Poesia Cantata* nell'*Oralità* vede il poeta cantare la sua poesia già scritta. La *Canzone* pop, quindi *Non Metrica* è altra cosa. È opportuno pertanto mettere subito a confronto due scritti esemplificativi: il primo, che è testo di canzone, il secondo di poesia.

Poeti per l'estate

vanno a due a due i poeti verso chissà che luna / amano molte cose
forse nessuna / alcuni sono ipocriti e gelosi come gatti / scrivono
versi apocrifi faticosi e sciatti / sognano di vittorie e premi letterari
/ pugnalano alle spalle gli amici più cari / quando ne trovano uno
ubriaco in un fosso / per salvargli la vita gli tirano addosso // però
quando si impegnano lo fanno veramente / convinti come sono di
scrivere alla gente / e firmano grandi appelli per la guerra e la fame
/ vecchi mosconi ipocriti vecchie puttane // vanno a due a due i

³⁴ P. ZUMTHOR, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, cit., p. 131.

poeti e poi ritornano quasi sempre / come gli alberi di Natale quando
 arriva dicembre / si specchiano nelle vetrine dentro ai loro successi
 / poveri poeti soliti quasi sempre gli stessi // però l'avvenimento il
 più spettacolare / è quando in televisione li vedi arrivare / profetici
 e poetici sportivi ed eleganti / pubblicare loro stessi come fanno i
 cantanti // vanno a due a due i poeti traversano le nostre stagioni /
 e passano poeti brutti e poeti buoni / ma quando fra i buoni poeti
 ne trovi uno vero / è come partire lontano come viaggiare davvero³⁵.

Poeti in Via Brera: due età

Ci vuole un secolo o quasi / – fiammeggiava Ungaretti sulla porta
 / della galleria Apollinaire – / ci vuole tutta la fatica tutto il male /
 tutto il sangue marcio / tutto il sangue limpido / di un secolo per
 farne uno ... // (Frattanto / sul marciapiede di fronte / a due a due
 sottobraccio tenendosi / a due a due odiandosi in gorgheggi / di
 reciproco amore / sei ne sfilano. Sei)³⁶.

Il primo scritto è del cantautore Francesco De Gregori, del 1985, il secondo del poeta Vittorio Sereni, del 1981.

Tutto fa pensare che De Gregori abbia letto Sereni. Ho piacere a ricordare di una famosa lettera di Fabrizio De André indirizzata al Maestro Mario Luzi. E mi piace riferire che Bob Dylan ha scelto il proprio nome su quello del poeta Dylan Thomas.

Questo non per dare importanza ai poeti rispetto agli autori di testi per canzoni, ai cantautori più specificamente, ma solo per puntualizzare che scrivere per canzone non è scrivere per poesia.

Decidere quale dei due testi possiede una maggiore forza espressiva ed emotiva, sarà scelta relativa e personale, ma ho da dire che mi hanno anche assai divertito, poiché dicono e descrivono sinceramente una mediocre verità: non solo per quanto attiene al mondo dei poeti, ma verosimilmente anche al mondo delle persone, e mi si perdoni la generalizzazione.

È ovvio che sono state prodotte poesie bellissime non confrontabili a canzoni bruttissime, così come canzoni meravigliose rispetto a poesie pessime. Ma, come già scritto, abbandono il canone del bello e del brutto, preferendo il criterio di maggiore o minore complessità e sempre all'inter-

³⁵ F. DE GREGORI. *Scacchi e Tarocchi*, remastering a cura di G. Guglielminetti e F. De Carolis, Roma, Reference Studio Mastering, p. 28.

³⁶ V. SERENI, *Poeti in via Brera: due età*, in «Stella Variabile», rivista di poesia, anno XXVI, settembre 2013, N. 285, p.10.

no di uno stesso settore, mentre subito sottolineo che anche una semplicità consapevole del proprio percorso fa parte a pieno titolo della complessità.

Sarebbe tuttavia sbagliato credere all'idea di insiemi di estensione decrescente e gerarchicamente incassati l'uno nell'altro: letteratura orale, poesia orale, poesia cantata. Nessuno di questi termini rimanda a una realtà sufficientemente netta da garantire la sua completa definizione. Non abbiamo qui tanto a che fare con forme statiche, quanto piuttosto con forme dinamiche a volte convergenti, altre volte divergenti, che si manifestano all'interno di un unico e complesso movimento³⁷.

Certamente i confini tra testi di canzoni – mi riferisco specificamente alle canzoni inquadrabili nella dimensione pop, rock, oggi anche rap – e poesie spesso sono fluidi, non ben delineati, ma troppa è stata la confusione prodotta dallo scambio dei testi di canzoni con le poesie.

Tutta l'arte alta è poetica, ma poetico non è poesia. L'uno è un aggettivo, l'altra è un sostantivo. E quest'ultima è una parola che indica una ricerca con gli strumenti che gli sono propri: la lingua, il lessico, la sintassi tanto per citarne alcuni. Persino «L'aspetto grafico del poema», ci dice Amelia Rosselli, «influenzava l'impressione logica più che non il mezzo o il veicolo del mio pensiero cioè la parola o la frase o il periodo»³⁸.

La canzone usa quasi sempre un linguaggio d'uso e se vuole riferirsi alla poesia si risolve, il più delle volte, con antiche e codificate strutture metriche, quali ad esempio la serie di rime bacciate messe insieme a “due a due”, nel caso del testo di De Gregori che sopra ho riportato, rime bacciate che tante volte Fabrizio De Andrè ha utilizzato rispettando anche endecasillabi, settenari ed altro, per i testi delle sue canzoni. Per non parlare delle miriadi di rime più o meno abusate per canzonette popolari e populiste.

Sarebbe un errore però confondere gli autori delle canzoni già citati, con i parolieri delle innumerevoli e banali canzonette. E come non ricordare autentici artisti della canzone italiana quali Sergio Endrigo, Luigi Tenco, Gino Paoli, Bruno Lauzi, Paolo Conte, Lucio Dalla, Franco Battiato, ed alcuni tra i più giovani come Simone Cristicchi, Samuele Bersani, Daniele Silvestri.

Nella canzone il testo è inscindibile dalla musica, dalla melodia di una canzone, anche se in De Gregori, forse più degli altri, noto in ciò che scrive spiazziamenti ed angolazioni riflessive e visionarie che più me lo

³⁷ P. ZUMTHOR, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, cit., p.53.

³⁸ A. ROSSELLI, *Le poesie*, Milano, Garzanti, 2007, p. 339.

avvicinano ad un fare letterario, ma che sempre lascia l'ulteriore spazio emotivo e di ricerca alla musica. Così come per De Andrè che sempre mi ha sorpreso con certi spaesamenti e certe descrizioni riflessive che non ti aspetti ma che ti compaiono d'improvviso dietro l'angolo, aprendoti nuovi e straordinari orizzonti di valutazioni esistenziali. E perché non citare anche Enzo Gragnaniello, Enzo Avitabile e come maestro su tutti Pino Daniele, che entrano a buon titolo come innovatori della canzone napoletana. È evidente la loro attenzione sui testi, con un napoletano anche "piegato" in parte all'italiano, ma che resiste ad essere lingua, una lingua che ha naturalmente in sé la forza del canto e per questo capace di amplificare, con l'emozione prodotta, anche la riflessione e l'impegno sociale.

La "cantautorità" può essere definita "poesia cantata" solo avvicinandola – con le dovute differenze date dai testi scritti – a quella categoria della "poesia cantata" che Paul Zumthor definisce come sottogruppo del più ampio quadro della "poesia orale". A quest'ultima categoria appartengono, ancora oggi, anche i Cantastorie siciliani, che ereditano una gloriosa radice di tradizione, e che purtroppo ha assunto sempre più la dimensione del folklore, malgrado derivi, come già accennato, dalle tradizioni dei rapsodi greci, rawi arabi, trovatori medioevali, bardi irlandesi, ed altri. Resta ancora il valore di raccontare storie, il desiderio di essere testimonianza del proprio tempo organizzando il dire in meccanismi e tecniche di memoria.

Secondo Sabir Badalkan, – docente di tradizioni popolari e letterature orali nel mondo islamico presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli – in Belucistan sono tutt'oggi attivi "poeti" che si spostano da villaggio in villaggio per raccontare storie, ed a seconda dei racconti – storie d'amore o di litigi o di guerre – utilizzano metri compositivi diversi.

Insomma la Poesia, come *medium* di quel tempo antico, è ancora rintracciabile.

Ma ritorniamo ai nostri cantautori. Anche Ivano Fossati è in questa complessità che si avvicina a quella letteraria ed è lui che ha definito in maniera lucida e precisa, nel migliore dei modi com'è costruita la canzone: con la musica, la melodia, che si fa barca che contiene, con le parole che si fanno timone, ad indirizzare la navigazione verso l'una o l'altra rotta, verso l'una o l'altra sponda, verso l'uno o l'altro approdo.

Ed ecco perché avrei attribuito a Bob Dylan, contestualizzandolo storicamente, l'invenzione di un premio Nobel alla canzone e non alla letteratura.

È pur vero che la poesia è limitata a gruppi meno numerosi rispetto a quelli delle canzoni, ma le ragioni sono comprensibili. Ascoltare impiega

meno energie della lettura. La Poesia, come quella Cantata, va ascoltata ma anche letta. La sua complessità è diversa dalla canzone. La sua scrittura è all'origine più complessa. Pertanto necessita di allenamento alla lettura, di riletture anche all'ascolto, da parte di chi ne fruisce. Solo così si può dare avvio, con semplicità, ad un rapporto diretto, anche emotivo con il testo, come può avvenire contemplando un quadro di Pablo Picasso o di Jackson Pollock o ascoltando una Overture di Richard Wagner o una composizione di György Sándor Ligeti o di Luciano Berio o di Luigi Nono, tanto per fare degli esempi.

Il fatto che la canzone sia definita opera d'arte non implica che il testo della canzone sia da considerarsi necessariamente poesia, né poesia orale, al di là della diffusione che essa ha sempre avuto come forza di legare un momento emotivo al proprio tempo vissuto. Quante canzoni jazz in inglese, quante sul ritmo della bossanova in brasiliano, quante altre ancora che si sono legate ai nostri vissuti con un dire nemmeno capito se non come voce fonante, come ulteriore strumento significante. Ma questa forza "ritualizzata", persino "mitizzata" ed "eternizzata", non è possibile scinderla dalla "forza" del mercato distributivo e diffusivo.

Se il mercato della canzone decidesse di rendere la musica di Johann Sebastian Bach "popolare", e senza utilizzarla per pubblicità di mercato, il passaggio di una sua fuga si potrebbe agganciare a un personale vissuto emotivo. Altrettanto potrebbe avvenire, in una qualche misura, per i grandi poeti e le loro poesie.

Ma diciamo anche che la condizione elitaria di ogni prodotto artistico ed in particolare poetico, rende marginale il medesimo prodotto e ne evita l'uso superficializzato da parte delle masse guidate e condizionate. *La massa fa massa* diceva e cantava Giorgio Gaber. Che grande Maestro!

La storia della canzone classica napoletana spesso prevedeva una poesia su cui il musicista componeva anche la musica per il canto. Le poesie per le canzoni di Salvatore Di Giacomo, ad esempio, erano composte in forma chiusa. Un esempio per tutte *Era De Maggio*, tutta di quartine a endecasillabi a rime alternate e per i ritornelli sempre quartine di ottonari a rime alternate con l'ultimo verso in rima tronca in "a" per il secondo ritornello e tronca in "o" per il quarto ritornello.

Oggi la canzone d'autore può essere composta in simultanea, o quasi, testo e musica. A volte una "cellula" musicale o un pensiero iniziale di parole sviluppa il resto. Tralascio gli autori di canzoni, alcuni bravissimi, che oggi sviluppano il testo anche sillabando sulla melodia fatta di uno slang-gergo finto inglese.

La rima poi resta spesso una esigenza della canzone, che ha in sé il desiderio di una fruibilità immediata e l'esigenza, anche per questioni di mercato, di entrare velocemente nella memoria dei possibili fruitori e consumatori. Tanto che a mio avviso le belle e bellissime canzoni d'autore, diverse dal genere d'uso più popolare, andrebbero per la loro complessità ascoltate e riascoltate possibilmente con la lettura del testo in contemporanea.

È stato proprio l'uso della rima per fabbricare canzoni, che mi ha spinto a ritrovare la metrica e ritornare a studiarla per la poesia.

Ed è sempre Amelia Rosselli che mi fa da guida:

La metrica per me è essenziale, forse perché provengo da studi musicali. Il verso libero è morto. Ritrovare una propria sistematicità metrica può anche essere utile agli altri, alle persone per cui si scrive, o ai poeti che verranno³⁹.

Intanto farei coesistere il verso libero con una ricerca libera.

Intanto, per andare più indietro nel tempo, e per un ricordo di cose note, richiamo alla memoria il lied. I *lieder*, su cui si sono cimentati tanti compositori di musica classica tra i quali spiccano due nomi immensi: Franz Schubert e Robert Schuman, erano composizioni per voce lirica, erano canti e romanze che come testo usavano poesie. E gli autori dei testi non a caso erano spesso grandissimi letterati. Ne ricordo alcuni, quali Goethe, Schiller, Heine.

Parliamo quindi di una dimensione d'arte di altissima complessità, e di poesie cantate. Tralascio la storia musicale di questo genere che ha avuto sviluppi e cambiamenti nei secoli, ma per ritornare alla *Poesia Orale Contemporanea, Orale Secondaria*, non posso escludere questa ulteriore modalità espressiva, che vedrà sempre lo stesso poeta cimentarsi nel canto e, se avrà studio lirico, anche in quest'ultimo.

Non mi sarebbe dispiaciuto ascoltare Eugenio Montale in una sua poesia cantata dalla sua voce di baritono.

Io stesso ho scritto poesie che sono diventate *lieder* cantati da soprani, così come ho scritto testi di canzoni cantate da voci pop e dalla mia stessa voce.

Amo la poesia quanto la canzone e per questo motivo ho sempre, anche nell'indice dei miei libri, distinto con precisione canzoni da poesie cantate.

³⁹ R. MINORE, *La promessa della notte. Conversazioni con i poeti italiani (Amelia Rosselli. Il dolore in una stanza)*, cit., p.181.

Per queste ultime, che ritengo essere le sfide più difficili, sarà sempre necessaria la lettura contemporanea all'ascolto. Già la poesia, per la sua indubbia complessità, esige e merita, come già detto, sempre riletture.

D'altronde lo scavo profondo ed individuale che può caratterizzare la poesia contemporanea, la storia dell'interno psichico che la poesia cerca a volte di rielaborare in una forma estetica, non la obbliga alla comprensibilità e ancora meno alla facile fruibilità.

Relativamente alla mia esperienza, è stato interessante cimentarmi come poeta orale contemporaneo che canta le proprie poesie. In *formiche profonde*⁴⁰ e *strade ghiacciate di lumache*⁴¹ per la musica di Giorgio Liguori, *hai vergogna della morte invadente*⁴² per la musica di Alessandro Cerino, *C'è nel pudore l'esclarrogativo*⁴³ per la musica di Lucio Maria Lo Gatto. E con una voce solo in parte educata al canto, ma lasciata anche libera nella sua istintiva ma consapevole semplicità, nella sua tipicità timbrica, nella sua corporeità.

All'affermazione, in sospensione, di Renato Minore

Insomma è un'esperienza difficile, anche contraddittoria⁴⁴.

Così Amelia Rosselli risponde:

Sarebbe bello un teatro greco, ricominciare daccapo a fondere musica, recitazione e poesia⁴⁵.

⁴⁰ A. D'AMBROSIO, *Canzone per Nejra tra guerra e terrorismo*, cit., p. 27, IV traccia del CD- audio allegato.

Anche sul canale youtube all'indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=PCE65jiBl4U>.

⁴¹ ID., *Pulcinella Stanco seduto sul marciapiede del mondo, canto di rabbia e di amore*, cit., p.73, XXVI traccia del CD-audio allegato. Anche sul canale youtube all'indirizzo:

<https://www.youtube.com/watch?v=jBrre0LG70k&list=PLCFCCBEE269F0994A&index=14>.

⁴² ID., *Canzone per Nejra tra guerra e terrorismo*, cit., p.33, IX traccia del CD-audio allegato.

⁴³ ID., *Pudore*, cit., p. 61, II traccia el CD-audio allegato. Anche sul canale youtube all'indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=4A3vTrpUcZE>.

⁴⁴ R. MINORE, *La promessa della notte . Conversazioni con i poeti italiani (Amelia Rosselli. Il dolore in una stanza)*, cit., p.181.

⁴⁵ *Ibidem*.

Poesia Sinestetica e Sviluppo Sincretico. Transmedialità Convergente?

Per quanto riguarda la mia esperienza nell'ambito della *Oralità Secondaria Contemporanea*, non posso prescindere da tutto quello che è accaduto dalle avanguardie storiche, alle neoavanguardie, fino alle ricerche, relative ad espressione e comunicazione, che la tecnologia attuale, già dagli albori del novecento, ha permesso e persino ha suscitato.

Sono immerso nella contemporaneità con il desiderio di accoglierla per le sue induzioni creative e funzioni utili, ma anche con i dubbi e le critiche che consentano di limitarne gli effetti collaterali, le disfunzioni e le derive che ogni innovazione porta con sé. Pertanto il mio desiderio non è quello di innescare fratture o attivare strategie difensive erigendo muri, ma piuttosto è quello di fabbricare ponti, scoprire e rilevare connessioni e collegamenti.

Nella *Oralità Contemporanea*, nel cui ambito riconosco il mio lavoro, colgo una specifica dimensione sinestetica e sincretica.

Non voglio qui fare attestazioni di poetica e per eliminare all'istante ambiguità e fraintendimenti riferisco quello che bene dice Matteo D'Ambrosio e con cui concordo:

[...] molti contributi critici vengono forniti dagli autori stessi che partecipano ad un interrotto processo di autostoricizzazione, senza riuscire a produrre – tranne alcuni, rarissimi casi – riflessioni ispirate ai domini disciplinari cui è possibile, opportuno, anzi indispensabile fare riferimento (se non si vuole rischiare l'obsolescenza)⁴⁶.

Pertanto, come ho dichiarato nel titolo, questo scritto è solo la testimonianza di una prassi.

Non è possibile affrontare i rapporti tra la poesia lineare e la dimensione sinestetica, sincretica e transmediale che essa può esprimere, senza soffermarci sulla rivoluzione tecnologica che sta caratterizzando e condizionando la società contemporanea.

Viviamo in un'era di transizione definita, dai filosofi e non solo, "era del post-umano". Un'epoca di luci e ombre, che, come segnala Giuseppe Tortora in un suo saggio, vede contrapposti – secondo le denominazioni adottate da Dominique Lecourt – da una parte i "bio-catastrofisti" e

⁴⁶ M. D'AMBROSIO, *Le disavventure della parola, Dalle avanguardie storiche all'ambiente multimediale*, in *Il testo, l'analisi, l'interpretazione. Volume terzo: Studi di teoria e critica letteraria sul tema letteratura, tecnologia, scienza*, a cura di M. D'Ambrosio, Napoli, Liguori, 2010, pp. 24-25.

dall'altra i "tecno-profeti". Per alcuni intellettuali l'umanità, con le tecnologie digitali, sta oltrepassando molti limiti propri della sua condizione naturale, sta compiendo un salto di qualità, sta tendendo ad una esaltante super-umanità. Per altri l'uomo sta demandando fin troppo alla tecnologia, perdendo così la dimensione della relazione intersoggettiva, perdendo il linguaggio del corpo nella relazione, perdendo le innumerevoli indicazioni che questo linguaggio trasmette, anche se in modo soltanto subcosciente. Insomma, vivendo in una dimensione sempre più virtuale, l'uomo rischia di disumanizzarsi, peggio di disumanizzare. Lontano da questi estremismi, ma non sottovalutando i rischi e i pericoli di questa transizione, Tortora sostiene:

[...] si tratta di una trasformazione potenzialmente esaltante. Quella post-umana, nelle previsioni, dovrà essere una condizione non in-umana ma più-che-umana. [...] Col diffondersi delle tecnologie digitali l'uomo non ha che da guadagnarci. E non poco. La tecnologia non sottrae l'uomo a se stesso, ma, potenziando e accrescendo le sue funzioni, gli apre un ventaglio di nuove possibilità, e di impensabili opportunità. Certo rispetto all'attuale condizione perderà pur sempre qualcosa: ma nel bilancio tra il dare e l'avere tutto lascia prevedere un'ampia forbice a favore dell'avere⁴⁷.

Dopo queste considerazioni, ritorniamo alla poesia.

La sinestesia è la "contaminazione dei sensi", qui non espressa in termini psiconeuropatologici. Ricordo il grande amore che ho sempre avuto per il surrealismo ed i surrealisti in tutte le sue espressioni artistiche, tanto da pensare per certi miei versi ad un "bio-surrealismo" che fa riferimento alla cellula staminale totipotente: ogni cosa può diventare altra cosa, può essere altra cosa, è l'altra cosa. La dimensione del mio scrivere è diventata quindi anche visionaria: trasformando anche senza trascendere, deformando anche senza sospendersi nel silenzio statico della metafisica:

formiche profonde / in zampe strette / di grattacieli d'acqua / occhi
rossi / ghiacciati in soli di freddo / luci bianche di girasoli / ed an-
cora colori trasparenti / di cenere liquida / i miei serpenti dai colli
di cavallo // le mie orecchie ora piangono⁴⁸.

⁴⁷ G. Tortora, *Tecnologie digitali: quale futuro per l'uomo*, in *Tecnofuturo. L'alba di un nuovo medium, l'alba di una nuova umanità*, a cura di C. Baldi e P. Citarella, Napoli, Liguori Editore, 2010, pp.103-105.

⁴⁸ A. D'Ambrosio, *Canzone per Nejra – tra guerra e terrorismo*, cit., p. 27, IV traccia del CD-audio allegato. Anche sul canale youtube all'indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=PCE65jiBl4U>.

Le orecchie piangono, gli occhi ascoltano, in una poesia che dalla scrittura diventa anche canto, poesia cantata, e che “esibita” in una dimensione pubblica, non può che essere percepita, anche attraverso la musica, nella globalità dei sensi interconnessi di chi la esprime e di chi la recepisce.

Poi microfoni, amplificazione, riprese, proiezioni, corpo e voce in movimento, rumori di fondo, sguardi del pubblico, di quella persona nel pubblico, che sbircia altro con la sua tosse, il suo brusio e la sua attenzione, la sua disattenzione, lo sbadiglio, le luci, le ombre proiettate di se e degli altri, gli odori di quel momento, la percezione tattile del proprio corpo, degli oggetti toccati, dei corpi intravisti, quel tempo con la sua irripetibilità, con l'errore che si confonde e diventa improvvisazione. Teatro. E le neuroscienze che cercano luoghi, aree da connettere, da interconnettere. Luoghi dove avviene la simultaneità. Ed anche in questo interno: un Teatro anatomico di scambi.

Ho introdotto l'intervento sulla *Poesia Orale Secondaria Contemporanea*, con: la Voce, la Parola, la Scrittura. La *Poesia Orale Secondaria* è questo percorso a ritroso, senza che mai si abbandoni la successione di questi passaggi pur fluidi e commisti nel corpo: Scrittura, Parola, Voce.

Ma in questa successione c'è già la simultaneità degli intenti, che scambia i sensi in circuiti che solo apparentemente li confonde, ma che di fatto li unisce nella compiutezza di una unicità d'insieme. Qui la sinestesia, che si proietta con la comunicazione in un altrove. Uno sguardo, un grido, un gesto muto, un sussurro, un piede ritmato dal tempo, un silenzio, una palpebra che vibra, un respiro, una mano che suona nell'aria, che disegna il suo verso, un orbicolare del labbro che non vediamo e che pure c'è nella sua mimesi nascosta. Tutto a mutare segni in altri segni, per il messaggio del corpo ad altri corpi, del corpo “scomposto” in altri corpi e ricomposto da quelli nei rimandi. I neuroni a specchio, e i campi magnetici che non vediamo, dove i confini si rompono, si ricompongono e tutto gira e rigira e tutto insieme anche al silenzio che mai si ferma.

Esecuzione implica *competenza*. Al di là di un saper fare e di una saper dire, l'esecuzione manifesta un saper essere nella durata e nello spazio. Qualsiasi cosa evochi, con mezzi linguistici, il testo detto o cantato, l'esecuzione impone ad esso un referente globale che è dell'ordine del corpo. È con il corpo che noi siamo tempo e luogo: la voce, nostra emanazione, lo proclama. La scrittura, è vero, comporta anch'essa una misura di spazio e una misura di tempo: ma il suo fine ultimo è quello di liberarsene. La voce ne accetta felicemente la servitù e, a partire da questo assenso primordiale, tutto si colora nella lingua, niente ri-

mane più neutro, le parole sgorgano, cariche di intenzioni, di odori; sanno dell'uomo e della terra (o di ciò che l'uomo sostituisce a essa). La poesia non dipende più dalle categorie del fare, ma da quelle del processo: non basta più l'oggetto da fabbricare, si tratta di suscitare un soggetto altro, esterno, che osservi e giudichi colui che, qui e ora, agisce. E perciò che l'esecuzione è anche istanza di simbolizzazione: di integrazione della nostra relatività corporale nell'armonia cosmica significata mediante la voce; di integrazione della molteplicità dei cambi semantici nell'unicità di una presenza⁴⁹.

Il segno è un mimo che attraverso il suono può cercare anche il canto trovando ancora un altro segno, quello della nota, ad amplificare pensieri ed emozioni.

Come non pensare al Futurismo che per primo ha espresso consapevolmente tutto questo. Come non pensare a quella rivoluzione anche sinestetica, che non può non esserci in questa *Oralità Contemporanea*, anche inconsapevolmente, inconsciamente, subconsciamente. Come non pensare a Marinetti, a *Piedigrotta* di Francesco Gangiullo, agli *Intonarumori* di Luigi Russolo e a tutta l'arte pittorica e scultorea che ha prodotto?

Tra la sinestesia e lo sviluppo sincretico, su cui avrò modo di riflettere, mi sono anche divertito a fabbricare quelli che ho chiamato *Orditi e Trame*, costruiti in forma di grafiche a colori sulla metrica delle sezioni delle poesie a struttura "chiusa" quali i *Terzetti in Contrappunto*, dei *Fibosonetti*, e dell'unica, Sestina Lirica o Sestina Canzone, intitolata *c'è nel pudore l'esclarrogativo*.

A nera, E bianca, I rossa, U verde, O blu, invocava Rimbaud in *Voyelles*, una poesia in cui l'associazione di suoni, forme, colori da un lato, oggetti e fatti vissuti dall'altro viene definita da alcuni simbolista per una delle sue più immediate implicazioni: indicare i rapporti profondi che legano tutte le cose; [...] Goethe nella *Teoria dei colori* aveva elaborato un sistema in cui la loro scala di luminosità aveva il suo massimo nel giallo (valore nove) e il minimo in quel viola (valore tre) [...] Paoul Klee aveva associato i colori primari a forme geometriche – l'azzurro al cerchio, il giallo al triangolo, il rosso al quadrato – e ancora più audacemente Kandinskij, visionario piccolo padre dell'astrattismo, aveva intuito gli effetti dinamici che i colori, associati alle geometrie, hanno sulla psiche, rifacendosi peraltro alla tradizione dei pittori bizantini di icone⁵⁰.

⁴⁹ P. ZUMTHOR, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, cit., p.185.

⁵⁰ S. RONCHEY, *Dietro ai simboli. Storie*, in «La Repubblica», 17 Settembre 2017, p. 8.

Queste forme grafiche a colori, – *Orditi e Trame* – a guisa di fili che s'intrecciano, sono invenzioni a volte nate prima di scrivere i versi, perché quell'immagine di struttura la trovavo più affine al tema che volevo trattare, oppure semplicemente perché in quel momento quell'immagine mi appariva più coerente al dato emotivo. Altre volte invece li ho ricavati dalla poesia già scritta, mentre i colori – a volte monocromatici a volte no, a volte, per i monocromatici, con differenze di saturazione e a gradazione crescenti, decrescenti o mescolati, – sono stati sempre scelti in un regime di libertà emotiva sia riferendoli all'intera poesia, sia ai versi chiusi, sia alle parole che hanno composto la rima⁵¹.

Questi *Orditi e Trame* hanno assunto l'aspetto di una sorta di circuiti integrati a colori e se un giorno diventeranno spunto anche per fabbricare tessuti di poesia, si potrebbero nominare, ad esempio, lana a sestina lirica o a sestina canzone, a sonetto, a canzone, a lauda e così via, e se questi tessuti diventassero capi d'abbigliamento potrebbero essere chiamati con i titoli delle poesie da cui sono stati tratti.

A mio giudizio l'autentica poesia deve vivere oltre la scrittura, oltre la voce di chi legge e di chi scrive in silenzio, una poesia che diventi richiamo insieme alla grafica, alla voce, alla musica, al canto.

Viviamo, come ho già scritto, nell'era del *post-umano* che comprende: l'*Ingegneria Genetica*, le *Biotechiche Mediche*, la *Cibernetica*; la *Logica Matematica* e gli *Algoritmi*; l'*Era Digitale* con la sua *Informatica* ed i suoi *Software* ed *Hardware*; i *Computer*, gli *iPad*, gli *Smartphone*, le *Ap-Applicazioni* le più varie utili e inutili per bisogni indotti; la *Rete Internet* con i suoi *Social* utili e rischiosi persino pericolosi; l'uso dello *Streaming*, e l'*Hi-Tech* e il *Bio-Tech* con la *Robotica Industriale* e la *Robotica Medica*, la *Robotica Sociale*; e l'*Intelligenza Artificiale* con il *Cyborg* ed il *Simbionte*. Tecnologie che silenziosamente ci avvolgono con l'angoscia ancestrale del Golem.

Nella riflessione sull'impatto antropologico delle ICT sugli individui, Giuseppe O. Longo, che coniuga competenza scientifica con forti interessi teorici e con talento narrativo, in *Il Simbionte. Prove di umanità futura*, vede nell'uomo futuro – appunto – un "simbionte", una realtà in cui biologia e tecnologia coesistono simbioticamente⁵².

⁵¹ Ringrazio Ivana Gaeta, graphic designer, che ha contribuito con la sua professionalità, esperienza e creatività alla realizzazione degli *Orditi e Trame*.

⁵² G. TORTORA, *Tecnologie digitali: quale futuro per l'uomo*, in *Tecnofuturo. L'alba di un nuovo medium, l'alba di una nuova umanità*, cit., p.118.

Ed eccoci nel surreale della letteratura, del fumetto, del cartone animato, del videogioco, con il concreto paradosso del *virtuale*, del *semivirtuale* di oggi.

Governeremo l'evoluzione, o meglio la diversità? O ne saremo travolti? E chi saranno i privilegiati? Chi le cavie o le vittime? Chi gestisce e chi gestirà questo nuovo e diverso potere?

Dice bene Massimo Bucchi:

Il problema non è quello ancestrale se fidarsi dei robot, è quello di fidarsi di chi li programma. Dall'epopea dei fratelli Wright siamo arrivati ai droni, da quella dei fratelli Lumière alla notte degli Oscar, dai fratelli della Misericordia agli strapuntini ospedalieri⁵³.

Mentre auspico che la sperimentazione non si sottragga al dubbio ed al controllo, il percorso della ricerca in poesia si è diversificato in modalità parecchio interessanti e che lo collegano, in buona misura, indissolubilmente alle innovazioni tecnologiche.

Gli sviluppi della letteratura informatica, che nel 2009 raggiunge il mezzo secolo di vita, hanno recepito le istanze translinguistiche e post-verbali del testo d'avanguardia. [...] hanno così portato la definizione della letteratura al di fuori delle tradizioni dell' "arte della parola"⁵⁴.

Il merito principale della sperimentazione è stato quello di aver cancellato definitivamente i confini tra le arti, creando commistioni tra le più varie, a volte molto feconde, altre assai ripetitive, ma come sempre succede.

Dalla poesia *Visiva-Visuale*, *Fonetica* con la sua dimensione di poesia *Relazionale*, *Concreta* con la sua espressività *Iconica*, siamo giunti già da un po', con la *Computer Poetry informatica e digitale*, alla poesia *Sonora*, alla *Video poesia algoritmica, combinatoria, permutazionale*, così definita da Abraham Moles. Per ritrovarci nel postumano, e solo per ora, con la poesia *Animata* – da cui la *Cinetica* –, la *Olografica* come estensione della *Visuale*, quella *Iper testuale* per gli *Iperpoemi*, ed infine le *City Poems*.

In queste forme espressive – nate dall'informatica, "informazione automatizzata", che usa il sistema digitale o numerico ed il procedimento

⁵³ M. BUCCHI, *Sottovuoto*, in «Il venerdì», 6 marzo 2015, p. 7. *Sottovuoto* è il titolo delle vignette di Bucchi; in questa vignetta compaiono due personaggi. Il primo afferma: «l'intelligenza dei robot supererà presto la nostra», il secondo risponde: «perché, quanto riescono a rubare?». Sotto la vignetta compare la riflessione dello stesso Bucchi, qui riportata come citazione.

⁵⁴ M. D'AMBROSIO, *Introduzione*, in *Il testo, l'analisi, l'interpretazione. Volume terzo: Studi di teoria e critica letteraria sul tema Letteratura, tecnologia, scienza*, cit., p. IX.

dell'algoritmo – il pixel e il bit sono alla base delle odierne tecnologie che riproducono non solo l'immagine ed il suono della lettera come unità minima del sistema alfabetico, ma si dirigono anche verso forme totalmente diverse. Forme derivate ed espresse appunto da tali tecnologie e che di fatto hanno totalmente abbandonato quelle precedenti. È a queste nuove espressioni che mi rivolgo e divertendomi a giocare mi chiedo: perché ancora dire Poesia e non "Algoritmia"? E perché Letteratura e non "Informaticura"? Non più carta stampata con note a margine il cui inchiostro potrà cambiare intensità e colore nel tempo, ma schermi su cui annotare con altri pixel e bit. Che si trasformeranno negli anni? O resteranno imperituri? O in quale altra possibile forma da vedere?

Sarebbe auspicabile che la scrittura a mano non sparisca, sostituita totalmente dalla digitoppressione su tastiera. Se tale scrittura dovesse totalmente morire, – con la grafia, a volte la calligrafia, sostituita dalla sola scrittura stampata – sparirà con essa tutto quel bagaglio di lentezza necessaria a riflettere ed approfondire il proprio stesso pensare. E si perderà una misura identitaria prodotta dalla diversità, dalla specificità, dalla unicità della propria singolare scrittura fatta d'inchiostro sulla carta. Si perderà insomma la mano – che ci ha dato la prima misura del vedere – con la sua "o" più stretta, più larga, più alta, più decisa, indecisa, con il volto e il cappellino del Signor Bonaventura, una "o" tonda come lo zero.

La mediamorfosi dal testo a stampa a quello elettronico coincide perfettamente con il passaggio auspicato da Roland Barthes dai "testi leggibili" ai "testi scrivibili", testi, cioè, in cui il lettore non è più solo un consumatore ma anche un produttore di significati⁵⁵.

È presumibile che le nuove macchine tecnologiche siano sempre state fatte sperimentare, dal sistema industriale, per misurarne tutte le ulteriori, nascoste ai più, possibilità espressive. Con "opportuni" finanziamenti, il sistema industriale si è sempre rivolto ai creativi ed oggi anche a persone che non si dedicano alla creatività. L'uso è stato ed è sempre un meccanismo pubblicitario di diffusione per sempre vendere, e far spendere, comprare, consumare, "crescere", che nel giro del cerchio a girotondo, spendere da la mano a "crescere", come a capire di spendere la propria crescita e consumando consumarla. Ma questo è altra cosa, ed è inevitabile

⁵⁵ A. DELL'ANNUNZIATA, *La poesia informatica. Teoria e critica del testo e della lettura*, in *Il testo, l'analisi, l'interpretazione. Volume terzo: Studi di teoria e critica letteraria sul tema letteratura, tecnologia, scienza*, cit., p. 63.

che nella nostra società – ma ce ne sarà un'altra diversa o che si svilupperà diversamente? – Piet Mondrian sia diventato con delle sue opere, anche il segno per la pubblicità “Studio Line” de L'Oreal e che le “folle-vittime” ricordino la *Romanza in Fa* di Ludwig van Beethoven solo come “Vecchia Romagna etichetta nera, il brandy che crea un'atmosfera.”

E intanto *I Cent mille milliard de poèmes* di Raymond Queneau come sistema combinatorio di lettura, poi evoluta nella forma informatizzata con ulteriori sopraggiunte diverse possibilità, ed in altro settore, quello musicale, il *Musikalisches Würfelspiel* (*Gioco di dadi musicale*) di Wolfgang Amadeus Mozart prima, e l'*Imaginary Landscape numero 5*” per 42 frammenti di registrazioni fonografiche di John Cage dopo, con tutte le loro differenti impostazioni, che più che ulteriori poeti e musicisti hanno prodotto e producono “ludoapplicatori”. Ma sebbene non ci sia confine tra gioco e arte, ben si capisce che da sempre, entrare in relazione con chi programma un'emulazione simulata del rapporto comunicativo tra gli umani, *interattività*, di fatto genera solo una semilibertà che non può che produrre altro gioco persino effimero, pur nella sua possibile utilità, e per questo destinato all'obsolescenza ed all'oblio. Ogni volta, però, dipenderà anche dal livello di consapevolezza. Quanta più ne avrà il “ludoapplicatore”, tanto più la sua risposta e la sua relazione potrà diventare complessa per nuove dimensioni riflessive ed emotive che lo faranno forse altro Poeta o nuovo “Algoritmeta”.

Riportando il riportato, citando il già citato, così Umberto Eco ci dice:

Con la complicità di un poeta e di un ingegnere programmatore, il cervello IBM ha sparato più di tremila variazioni dello stesso gruppo di versi, tentando tutte le combinazioni che le regole di partenza gli davano come possibili. Se andiamo a cercare tra i tremila risultati ne troveremo alcuni insulsi, altri (pochi, mi pare) di altissima temperatura lirica, che non avremmo esitato ad attribuire ad un cervello umano. Ma è proprio qui l'errore: questi pochi risultati elettissimi, probabilmente Balestrini sarebbe stato in grado di ottenerli da solo a tavolino; scelti i versi, poco ci voleva a metterli insieme nel modo più acconcio “alla maniera di”, o comunque in armonia con certe correnti di gusto.

L'opera del cervello elettronico, e la sua validità (se non altro sperimentale e provocatoria) consiste invece proprio nel fatto che le poesie sono tremila e bisogna leggerle tutte insieme.

L'opera intera sta nelle sue variazioni, anzi nella sua variabilità. Il cervello elettronico ha fatto un tentativo di “opera aperta”⁵⁶.

Bisognerà intendersi su cosa è possibile definire “opera d’arte”, o solo gesto “rivoluzionario” e “provocatorio” dell’artista. Ci si chiede se è possibile definire arte, ad esempio, il gesto dell’australopithecus che porta via con se, nell’era della pre-parola, un ciottolo di jaspilite rossa, raccolto nel ruscello⁵⁷. Tanti saranno stati i presumibili motivi: il colore rosso che semplicemente gli piaceva, perché quel rosso fatto di pietra levigata rendeva paradossalmente lieve la sua durezza, o semplicemente perché era diversa dalle altre pietre, o perché gli avrà scatenato riverberi mentali a noi sconosciuti, ricordi buoni, cattivi. Perché lo avrà preso in un momento di desiderio, di tenerezza, di rabbia. Un ciottolo di jaspilite rossa per donarlo, per scagliarlo, per paura, per tenerlo accanto a se come un amuleto, come una protezione magica.

Sì, quel gesto di raccogliere nel torrente un ciottolo di jaspilite rossa è un gesto d’arte. E, tralasciando la sfera cognitiva, sarà anche un significante visivo che potrà essere accolto esclusivamente dalla sfera emotiva. E se poi quel ciottolo resterà simbolo e metafora nel tempo, allora quell’Australopithecus è stato un artista.

Hanno giocato un ruolo significativo, nella mia attività poetica, ricordi, improvvisi ponti immaginativi, connessioni: la casualità, la teoria del caos con i suoi frattali, *Il caso e la necessità* di Jacques Monod ed infine *Un coup de dés n’abolira jamais le Hasard* (*Un colpo di dadi mai abolirà il caso*) di Stéphane Mallarmé.

I miei *Terzetti in Contrappunto* fabbricati in tre sezioni e che s’interconnettono nell’unico poema, spinti da una casualità fatta di subconscio; una casualità indirizzata che diventa man mano consapevole insieme alla forma grafica che sposta i versi a seconda dello stile e della grandezza del carattere. Grandezza del carattere che ho attribuito alle tre sezioni per altezza di frequenze vocali, toni di espressione legati alle riflessioni ed alle meta-riflessioni sulle istanze emotive. Versi per essere detti anche commisti a sequenze musicali composte e suonate da un violoncello, in questo caso né virtuale né programmato. Tutto ciò, considerando anche lo spazio – che dalla pagina si sposta nel luogo del dire e dell’ascolto, del corpo e del segno, del vedere e del visto – per una condizione che non può prescindere da un’azione performativa. Azione fatta di movimento e di interazione di tipo teatrale, di un pensiero che non è incorporeo ma assolutamente corporeo come

⁵⁷ Ringrazio Domenico Chianese, Psicoanalista, che mi ha fatto conoscere – al convegno di psicoanalisi, curato dal Poeta e Psicoanalista Antonio Vitolo, presso gli Studi Filosofici a Palazzo Serra di Cassano in Napoli, nel novembre 2017 – *L’australopithecus e il suo ciottolo di jaspilite rossa* nel suo libro *Come le pietre e gli alberi*.

vanno oggi dimostrando e definendo sempre di più le neuroscienze. Per cui possiamo pensare che anche una poesia lineare, – che non ha rinunciato a un alfabeto fatto di una tecnica di scrittura già da tempo codificata – è nella sua organizzazione oltre la pagina scritta:

[...] testo-spettacolo, in quanto legato al tempo e allo spazio, è un *testo che si realizza*, un testo di cui lo spettatore segue la *messa in scena*. Nel teatro e nella letteratura informatica il ricevente partecipa a un'azione in corso in un ambiente – un universo – virtuale e pluridimensionale [...]⁵⁸.

D'altronde tutto è considerabile virtuale, anche noi stessi, e tutto non lo è se ci riferiamo ogni volta all'energia necessaria all'attuazione di ogni cosa.

Molti dei miei interventi performativi di *Oralità Secondaria Contemporanea*, dalla dimensione “in vivo” in spazi di vario genere, sono stati registrati sia su supporto CD che DVD allegati ai libri e caricati – sia per il solo sonoro che per il visivo, a scopo anche d'archivio – in *rete: youtube / il caffè poc (Poesia Orale Contemporanea)*⁵⁹. Anche i FilmPoesie realizzati dal film-maker Bruno Roberti – con mie poesie solo dette, dette commiste a musica originale, cantate – sono state caricate, o meglio spedite in rete, per testimoniare un'ulteriore commistione di modo e di senso per possibili nuove forme espressive e comunicative.

L'incontro con Bruno Roberti, artista della fotografia e del cinema, ha aggiunto un ulteriore passaggio alla mia ricerca che accoglie il contributo di un altro artigiano-artista e questa volta dell'immagine. Su queste poesie, Bruno Roberti ed io, abbiamo riflettuto per poterle anche vedere, guardare in dei filmati brevi. Bruno dopo essere entrato nel merito della genesi di questi brani, dopo avere approfondito l'analisi del testo ed i riferimenti possibili, ha deciso volta per volta come trattarle da un punto di vista filmico, diversificandole nella visionarietà e nella dimensione emotiva.

Li abbiamo chiamati FilmPoesie per distinguerli dai prodotti delle neoavanguardie e postavanguardie di altra natura, pur tenendone conto. Piuttosto, nell'esigenza di raccontare poesie anche con l'immagine, il punto fermo è sempre stato il suo recupero in un progetto di senso, che troppo spesso la televisione, la pubblicità, il cinema hanno appiattito nei rituali mediatici del banale, dello scontato e del consolatorio.

Sarà tutto questo *multimediale, transmediale, crossmediale*? E in che modo, in che forma? Possibili i ponti?

⁵⁸ A. DELL'ANNUNZIATA, *La poesia informatica. Teoria e critica del testo e della lettura*, in *Il testo, l'analisi, l'interpretazione. Volume terzo: Studi di teoria e critica letteraria sul tema letteratura, tecnologia, scienza*, cit., pp.71-72.

⁵⁹ <https://www.youtube.com/user/ilcaffepoc>.

Si comprende come le innovazioni tecnologiche spingano a sperimentare – partendo anche da un testo di poesia così detto “chiuso”, originariamente e orgogliosamente cartaceo – nuovi modi di esposizione, comunicazione, relazione, che trasformano quel testo iniziale per divenire nuovo manufatto: poesia scritta – poesia detta – poesia ascoltata – poesia vista.

Per quanto mi riguarda considero di particolare rilevanza il concetto semiotico di *testo sincretico*, a cui fa riferimento Giovanna Cosenza:

“ovvero un testo in cui la stessa istanza di enunciazione mette in gioco una pluralità di linguaggi di manifestazione, cioè più sistemi semiotici eterogenei”. L’autrice spiega “che il termine multimedialità è utilizzato in senso ristretto, intendendola come multisensorialità per l’utilizzo di molti canali sensoriali e molti oggetti espressivi, e in senso lato, come forma di comunicazione che si realizza attraverso una pluralità di media combinati in modo da generare una comunicazione nuova fruita in maniera multisensoriale, ma all’interno di una strategia unitaria. Fino a pochi anni fa, multimediali erano comunemente definiti i CD-Rom e/o DVD in cui immagini, testo e suoni, combinati insieme, creavano un unico supporto da “leggere” unicamente su un computer”. “Oggi – si legge in Wikipedia – “la multimedialità è molto di più: Internet e una maggiore capacità di gestire contenuti multimediali, hanno trasformato il personal computer in un Mass Medium capace di trasformarsi in TV, radio o telefono, oltre che in libro o in macchina fotografica”. E quindi “per multimedia non si intende più un contenuto legato a un’unica tipologia di supporto, ma un’informazione fruibile, condivisibile e modificabile ovunque e su diversi dispositivi, dal computer al palmare, al telefono, alla LIM (lavagna interattiva multimediale) recentemente entrata a far parte dei nuovi sussidi didattici multimediali della scuola italiana”⁶⁰.

Pertanto ritengo particolarmente significativa questa definizione di *testo sincretico* – che penso possa intendersi anche come *sincretico convergente* – in parallelo con l’idea di *testo sinestetico* per certa analogia di interazioni sensoriali insite sia nelle forme di linguaggio che nei supporti tecnologici usati, sia per le interazioni tra dendriti che per le interconnessioni tra le tecnologie di vario tipo.

In questo tempo di possibile integrazione di più *piattaforme digitali*, l’“apertura” del testo, tecnologicamente intesa, la sento lontana dal mio

⁶⁰ G. COSENZA, *Semiotica dei nuovi media*, Bari, Laterza, 2008, p.18, nota 2, in *Oggetti multimediali*, www.wikipedia.org.

fare che non ha previsto un “cervello” IBM, né prevede un co-autore per una co-creazione fatta anche di bit e di pixel, come nella *multimedialità-iperstualità, ipermedialità, transmedialità* con le sue caratteristiche di *convergenza, spalpabilità, penetrabilità, continuità, molteplicità, immersione, estraibilità*, ed ancora *crossmedialità*. Ovviamente per me, è come se queste nuove visioni e possibilità indotte e sviluppate dalla e con la tecnologia, rischiassero di portare il “ludoapplicatore” – come per scherzo l’ho già definito, e solo in alcuni casi pur possibili, di vero co-autore, co-poeta o “algoritmeta”!, continuando a giocare con leggerezza – ad una chiusura riflessiva ed emotiva, per dirottare invece tutto lo “sforzo” del fare, in un gioco autoreferenziale di sola pseudocreatività. Insomma un ulteriore passatempo – come prima i quiz o i cruciverba – un po’ più raffinati, in questo mondo che fabbrica videogiochi come *Pokémon, Nintendo, Big Brother, Second Life*. Quest’ultimo per vivere qualcosa che non si ha o diventare qualcuno che non si è.

Ma come non pensare che tutto il fare creativo, oggi, non sia poi “condizionato” in modo anche subcosciente da tutta la nuova tecnologia che ci circonda? Come non pensare che l’ideazione di un fare, anche se non consapevolmente pensato, non sia di fatto predisposto ad essere accolto e “rielaborato” da quelle stesse tecnologie? Ed ancora, – se tali prodotti creativi s’usa “spedirli” in rete per svariate motivazioni – come non immaginare che altri le acquisiranno per nuovi manufatti organizzati e indirizzati verso molteplici obiettivi?

Da questa angolazione potrei anche trovare ponti con l’idea di *convergenza transmediale*, dal momento che il mio lavoro di scrittura e di oralità, oltre a commistioni con altre forme espressive, prevede supporti tecnologici diversi, compresa la “proiezione” in rete come ho già specificato. Così ci dice Giuseppe Tortora:

Come ho scritto altrove, proprio illustrando la *transmedialità*, uno stesso contenuto può quindi diventare molti diversi prodotti tecnologici: può assumere molte facce e può esercitare molte funzioni. Vale a dire: un’idea può attraversare tutti i media, può trovare espressione in vari *media channels*, può mirare a obiettivi molteplici e differenti, e può raggiungere platee diverse di destinatari. Sicché, chi ha un’idea, prima di darle una singola forma, la pensa già nel modo della *convergenza transmediale*, dunque la pensa già in modo tale che possa assumere *forme* diverse in modo da svolgere *compiti* differenti. [...] Adducendo un esempio felice, Wu Ming spiega che così: “Una stessa canzone diventa jingle pubblicitario in televisione, file da condividere sul computer, colonna sonora al cinema, videoclip su YouTube, suoneria del cellulare,

slogan su una maglietta”. E magari – è il caso di aggiungere – quello stesso contenuto, debitamente “trattato”, associato e accorpato ad altri contenuti mediali, diventa ad esempio un videoclip ironico, o persino una creazione di “WebArt” [...] Finanche nella comunicazione privata spesso si costruiscono messaggi con il mescolamento di codici comunicativi diversi, implementando ad esempio un’informazione testuale con un’icona o una foto prelevate dalla rete⁶¹.

Certamente, quanto riportato prima, ci descrive una maggiore libertà di giocare con la creatività, in molti sensi. Resta sempre però il confine, a mio parere, tra “ludoapplicatore” ed artista. Così come non so bene in che termini il mio lavoro possa posizionarsi in questa *transmedialità culturale*, che non amerebbe – almeno per ora e *in vivo* – essere trasformata da altri non conosciuti, né collaboranti, in jingle pubblicitari, videoclip su YouTube, suonerie del cellulare, slogan su una maglietta, con l’aggiunta di “neo-ideogrammi” quali le *emoticon – emotive icons* – come amplificatori grafici dei sentimenti. La possibilità di tali “operazioni” è nella permutabilità delle sue forme tecnologiche. Ma pur apprezzandone il senso profondo caratterizzato dal grande sviluppo dinamico della nostra contemporaneità, auspicarei sempre una dimensione collaborativa e di scelta.

In questo tempo di ricerca – ricerca necessaria a sperimentare nuove soluzioni per testimoniare il proprio tempo e non restare nell’ovvio del già fatto nel migliore dei modi, necessaria nella nostra epoca di *network* e di *webpages* ma che mi appare essere in sovraesposizione *virtuale* o se vogliamo *paravirtuale* – ho piacere a ritornare sulla *Poetry Slam*, soprattutto perché la vedo come contrappeso compensatorio a tutto il da fare informatico dell’oggi.

Al di là della gara a punti o ad intensità di applausi, come può avvenire in queste Slam, è significativo che la poesia si stia riappropriando della voce e del corpo, anche se nei limiti di una poesia solo ascoltata. Stia appropriandosi nuovamente del corpo e della voce in modo assai differente dalle tediose e datate letture autoreferenziali dei poeti. Tutta una gran fascia giovanile, e non solo, è coinvolta oggi in questo esercizio. A questo tipo di incontri ho anche assistito ad una formula molto interessante che vedeva traduttori di lingua tedesca e poeti tradurre insieme, in italiano, poesie note di noti poeti tedeschi dell’Ottocento e del Novecento. Dopo aver ascoltato la poesia in tedesco letta dal traduttore, ho ascoltato, letta dal o

⁶¹ G.TORTORA, *Dalla dittatura televisiva alla creatività diffusa*, in *Futuro presente*, cit., cap. I, pgf. 1.3, *passim*.

dai poeti, la traduzione o le diverse traduzioni – traduzione o trascrizione? Ma questo è un altro capitolo, un altro file – di una stessa poesia. È apparso subito evidente la differenza di lettura tra i traduttori, in tedesco, e quella dei poeti, in italiano, con esiti di *Oralità Secondaria* assai differenti per capacità tecniche e sensibilità emotive.

In una serie televisiva americana di grande successo, intitolata *The United States of Poetry*, la poesia è stata fatta spettacolo. In quelle puntate un attore come Johnny Depp recitava con gusto punk Jack Kerouac, mentre il poeta Derek Walcott declamava pacato dal suo poema *Star*. Ed apparivano luoghi e riprese le più eterogenee. Dunque già tanti sono stati e sono i multiformi modi con cui finora si è lavorato alla *Oralità Secondaria*.

Ho riportato in nota dei link di poeti performer assai significativi: Kate Tempest - Full performance (Live on KEXP), Nora Gomringer - Ursprungsalphabet, Dalibor - Halt meine Hand (und Erbkönig Remix)⁶².

Ed è con questo vedere, con questi ascolti – riprese live proiettate in rete – che mi sono reso conto di quanto il livello professionale di tecnica vocale sia alto, come quello delle riprese stesse con le loro inquadrature. In qualcuna si esibisce anche una grafica di accompagnamento che non stona ma avvicina il dire del poeta alla tipologia dei fumetti – poesia, solo in questo senso, anche *animata* –, ed ancora una volta tutto si collega e si sviluppa in una commistione di forme comunicative. Il ritmo prevale, ed è una scelta “astuta”, come astuti sono certi giochi sonori di tipo effettistico. Per non parlare della qualità dei testi, con i quali si dovrà fare i conti per considerare poeta o aspirante tale il performer di turno. Come ho già detto, quello che avvicina questo modo al mio fare da sempre è la dimensione della voce e del corpo che fanno dell’autore-poeta un poeta-teatrale, per mettere in gioco tutto se stesso come simbolo vivente di un pensiero, di una riflessione, di un vissuto.

La nostra stessa identità sembra condannata ad una permanente oscillazione. Si avverte il bisogno di nuove modalità di dominio di

⁶² Si ringrazia la poetessa Daniela Allocca, curatrice dell’incontro *Dite: De-It – Napoli Translation Slam*, organizzato da Caspar – Campania Slam Poetry, nel novembre 2017, e dei link qui riportati:

Kate Tempest - Full performance (Live on KEXP),
<https://www.youtube.com/watch?v=STdUu-A2veU>

Nora Gomringer - Ursprungsalphabet,
<https://www.youtube.com/watch?v=D5Z0x3OTjY4>

Dalibor - Halt meine Hand (und Erbkönig Remix)
<https://www.youtube.com/watch?v=59bdJadPcRs&t=66s>

sé e della realtà. Quindi non è un caso che l'attenzione degli artisti si rivolga con sempre maggiore insistenza ai corpi. Infatti – dice Baron – proprio esercitando, con i loro strumenti specifici, il proprio potere creativo sul loro stesso corpo inteso come “carne mutante”, mutabile, riconfigurabile, certi artisti contemporanei portano sì a compimento il dominio di sé ma, al tempo stesso, pongono in questione, con ironia e determinazione, questo stesso dominio per affrontare alla radice il problema dell'identità “umana”⁶³.

C'è poi ancora un ulteriore aspetto su cui riflettere nel tempo contemporaneo: il prevalere della scrittura sull'oralità o viceversa. A tal proposito è condivisibile la presa di distanza da Walter Jackson Ong, poiché è verificabile una totale coesione tra scrittura e oralità senza che si ipotizzino “gerarchie” tra le due. Di gerarchia si potrebbe parlare, infatti, soltanto relativamente alle competenze.

“Chi credesse che l'avvento delle nuove tecnologie abbia decretato la definitiva caduta della scrittura, sbaglia di grosso”. Ce lo segnala Paolo Graziano. I nuovi dispositivi tecnologici – avverte subito lo studioso – implicano un “diverso modo d'intendere” il parlare, lo scrivere, il memorizzare, il ricordare. [...] Graziano coglie nell'affermazione della parola scritta l'eversione del rapporto di potere che caratterizza la trasmissione del sapere, dal Maestro al discepolo, attraverso la parola parlata. [...] Perché anche oggi si tiene viva l'opposizione tra oralità e scrittura, e, generalmente, vige un'implicita preferenza per l'oralità. Una preferenza che Graziano dichiara ingiustificata e ingiustificabile nella nostra civiltà contemporanea. Oggi più che mai fondata su un equivoco. Perché nell'epoca delle tecnologie informatiche è sempre più labile la separazione tra scrittura e oralità, checché ne pensi chi, sulla scia di Walter Jackson Ong, ritiene che la voce, finora soffocata dalla scrittura e dalla stampa, abbia preso nuovo vigore con le tecnologie della comunicazione: acuendo e radicalizzando, così, l'opposizione tra oralità e scrittura⁶⁴.

È ovvio che sono attento, anche se critico e col dubbio che sempre mi sostiene, a quanto avviene e mi circonda. Ma continuo a pensare che una poesia “chiusa”, anche scritta su supporto cartaceo, è sempre un testo “aperto”, se si vuole “mobile”, al vissuto riflessivo ed emotivo di chi ne

⁶³ G. TORTORA, *Tecnologie digitali: quale futuro per l'uomo*, cit., pp.128-129.

⁶⁴ Il testo qui trascritto è parte di un intervento, ancora inedito, di G. Tortora, che ringrazio per il contributo.

fruisce, aperto ed apribile a molteplici interpretazioni, capace di aprire nuove riflessioni e nuove inaspettate emozioni, e senza alcuna distinzione tra chi lo legge e chi lo ascolta, tra chi lo scrive e poi lo dice anche.

Particolarmente significative sono state per me le idee espresse in OuLiPo – *Ouvroir de Littérature Potentielle* – che mi hanno indotto a cercare nuovi sistemi, nuove strutture in cui trovassero realizzazione forme espressive rinnovate. Il risultato è stato la commistione tra la *Numerazione Periodica Progressiva* di Fibonacci, fino alla sua quattordicesima successione, con il *Sonetto*, – *FiboSonetto* – realizzando il terzo verso della seconda terzina con trecentosettantasette sillabe unite da rime interne ad incroci, rime esterne lineari e in parallelo, e dilatando a dismisura quel verso già lungo che aveva realizzato con sommo talento e somma perizia il mio prezioso ed amato Guido Gozzano. Con la musica, e “aperto” a co-autori musicisti, il mio dire è diventato anche suono trasformato con la tecnica della “sintesi granulare” insieme alle parole del verso. Le rime dei *Terzetti in Contrappunto* – che vedono uniti in un solo poema forme chiuse come il *Sonetto*, anche se a volte “alterato” nella sua forma tipica, insieme a forme libere – e i *FiboSonetti*, hanno sviluppato in forme grafiche visive *Orditi e Trame*, per diventare anche *Sequenze di Note* che fanno riferimento ad una nomenclatura tedesca musicale. E su queste, la voce che ha ricercato *Frequenze su Note* diverse per ogni verso, prima del dire intuitivamente interpretato e dopo un meta-pensiero che ha scrutato l’elemento emotivo. Tutto questo “aperto” ad un ulteriore co-autore per FilmPoesie, libero di utilizzare questi “materiali” in altre e diverse suggestioni mentali da vedere ed ascoltare.

La poesia resta per me sempre un gioco e un impegno, tra la sua antica memoria e tutto ciò che può accadere tra le *Aritmie* di Attilio Bertolucci ed i *Fosfeni* di Andrea Zanzotto, per citare poeti a me cari.

PAROLE CHIAVE: Poesia, Oralità, Transmedialità

ABSTRACT

L'autore, in questo saggio, riflette sulla sua ricerca in poesia ed espone i lineamenti teorici della sua prassi poetica. La *Poesia Orale Secondaria Contemporanea* – come capitolo generale – comprende sottotitoli quali: la *Poesia soltanto Detta*, la *Poesia Detta con Musica Originale*, la *Poesia Cantata e la Canzone non Metrica*, la *Poesia Sinestetica e lo Sviluppo Sincretico*, la *Transmedialità Convergente* come interrogazione. Tutti temi in cui la ricerca dell'autore si è cimentata. Pur nella tradizione di una poesia così detta *lineare*, che ha iniziale espressione con la scrittura su carta, essa trova ponti con l'*oralità* antica e connessioni con quella contemporanea. Grazie alla ricerca sulla locuzione e sulla fonazione, – che sempre seguono a quella sulla scrittura anche sull'assetto grafico del testo, ed ecco perché *Oralità Secondaria* – l'autore sottolinea l'arricchimento del valore semantico ed emozionale della propria espressività, non disgiunta dal “linguaggio del corpo” reso consapevole. Si sofferma anche sull'importanza dell'uso appropriato delle caratteristiche individuali della voce nell'espressione orale, e per questo fa persino riferimento a caratteristiche scientifiche di foniatra per potere cominciare tale percorso. Questo studio si sofferma altresì su certi modelli di poesia sperimentale contemporanea, utilizzando vocaboli d'invenzione quali *algoritmia* per poesia, *informaticura* per letteratura, *ludoapplicatori* per coloro che entrano in connessione con il “testo o l'opera aperta”.

The writer, in this essay, reflects on his research in poetry and expresses his theoretical path concerning poetry. The *Secondary Contemporary Oral Poetry* – as in the general article – includes the subheading: *Poetry Recited only Orally*, *Oral Poetry with Original Music*, *Poetry which is Sung and the Song is not Metrical*, *Synaesthetic Poetry and the Development of Syncretic Poetry*, *Convergent Transmediality* as a question. The writer has dealt with all of these themes. Equally in the tradition of *standard* poetry, where the writer expresses himself directly on paper, a connection can be made with how the *ancients recited orally* as well as with contemporary works. Thanks to the research on locution and phonation, – that follows the writing in addition to the graphic structure of the text, and so in *Secondary Oral Poetry* – the writer highlights the importance of the value of semantics and expressing their emotions, not separate from “body language” in full awareness. It is also significant to focus on the appropriate use of individual characteristics in the voice when recited orally, the scientific characteristics of speech therapy are even referred to in order to begin on this path. This study also dwells on certain models of contemporary experimental poetry, using invented vocabularies such as *algorithmetry* for poetry, *information technologerature* for literature, *literary players* who come into contact with the “text of the open work”.

Interventi

L'AMICA GENIALE DI ELENA FERRANTE: QUESTIONI DI GENERE

L'opera di Elena Ferrante è ormai entrata nell'immaginario collettivo come paradigma di romanzo italiano contemporaneo di successo internazionale, seppure caratterizzato da clamore e controversie. Non è stata pienamente confermata l'identità dell'autrice, così come non risulta unanimemente definita dai critici la posizione dei suoi romanzi nell'ambito della letteratura. A tal proposito, una delle questioni da dirimere riguarda il genere letterario dell'opera, inteso sia come letteratura di genere e delle donne che come classificazione in un genere letterario di appartenenza. La discussione anche sul genere della tetralogia *L'amica geniale* (il titolo del primo libro dà il nome a tutta la serie) permette non soltanto di approfondire la qualità stilistica dell'opera, ma anche di comprendere meglio la collocazione che essa andrà ad assumere nell'ambito della letteratura partenopea, italiana ed internazionale.

La vicenda dei romanzi, temporalmente ambientati negli anni Cinquanta del Novecento, si svolge prevalentemente in un quartiere disagiato di Napoli, il «rione», dove l'accesso all'educazione scolastica era significativamente limitato per le donne. L'opera descrive il rapporto di amicizia tra Elena (Lenù, Lenuccia) Greco e Raffaella (Lila, Lina) Cerullo, entrambe nate nell'agosto del 1944, le cui identità sono inseparabili dall'adolescenza fino all'età adulta. Fra le due, Elena, la narratrice, possiede un carattere più passivo e tradizionale rappresentando le convenzioni sociali a cui le donne in quel periodo dovevano adeguarsi. D'altra parte, Lila rimane un personaggio misterioso, sia per la sua amica che per il lettore, poiché la sua caratterizzazione dipende interamente dalla narrazione di Elena. Sostanzialmente, chi legge rimane coinvolto fino al termine della narrazione nella speranza di scoprire i misteri della mente di Lila sino alla sua sparizione nell'ultimo libro. Tale scomparsa viene accennata già nel Prologo del primo volume quando l'amica ne viene a conoscenza. Dopo tale evento, Elena, ora sessantaseienne e autrice affermata, si dedica al racconto della storia delle vicende napoletane postbelliche così come vissute dalle due amiche.

Il termine italiano "romanzo di genere" è attualmente piuttosto am-

biguo in quanto viene utilizzato colloquialmente, benché non ne sia stato pienamente codificato il significato. La ricerca bibliografica di tale locuzione non evidenzia una raccolta di lavori che ne descrivano compiutamente le caratteristiche. La consuetudine ci porta ad associare il termine di studi di genere, tra i quali è compresa anche la letteratura, a tematiche di identità e alterità, verosimilmente derivandolo dal termine anglosassone *gender studies* e avendone lo stesso ambito di applicazione. Tali studi di genere¹, iniziati negli anni Settanta del Novecento in Nord America, sono focalizzati sulle manifestazioni socio-culturali della sessualità e dell'identità di genere, prevalentemente quello femminile. Spunti fondamentali si trovano nel post-strutturalismo e nel decostruzionismo francese (Foucault, Derrida), e nella psicanalisi moderna (Lacan, Kristeva). Successivamente, numerosi studiosi hanno ampliato il termine di studi di genere, estendendolo anche al concetto di alterità, ossia *queer theory* e *transgender studies*. Virginia Cox e Chiara Ferrari, che hanno raccolto gli Atti di un Convegno del 2008 sulla storia di genere nella letteratura italiana tenuto alla Casa Italiana della New York University, sostengono che la letteratura inglese e la letteratura comparata siano le discipline più favorevoli ai *gender studies*. La letteratura italiana, d'altronde, ha seguito sviluppi più tradizionali relativamente alla mascolinità, basandosi sull'idea che «Le scritture femminili in realtà non sono tanto “fuori da ogni catalogo letterario”, ma eccentriche rispetto al canone, quindi fuori “dagli schemi delle abitudini maschili”»². Tale concezione seguita indefinitamente a prevalere, perciò non è sorprendente che il canone letterario italiano continui ad essere dominato da scrittori maschili. Il contributo agli studi di genere è comunque in fase di sviluppo, conferendo gradualmente maggiore visibilità alle scrittrici, anziché dedicandosi alle tematiche di genere³. In Italia, dunque, l'ambito dei *gender studies* rimane saldamente legato a quello degli *women's studies*. Perciò, in questo contesto, il termine di letteratura o romanzo di genere si associa al termine inglese *women's literature*, riferendosi quindi agli studi letterari relativi all'universo femminile.

¹ L'idea di genere, *gender*, o *sexe* fu già anticipato nel 1949 da Simone de Beauvoir in *Le deuxième sexe*, un saggio sulla questione della donna attraverso la storia, in cui viene riportata la nota frase: «On ne naît pas femme: on le devient», ovvero «Donna non si nasce ma si diventa». Il concetto della «performatività» di genere verrà in seguito ripreso da Judith Butler, professoressa all'Università della California a Berkeley, in *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990).

² C. BARBARULLI, L. BRANDI, *Biografia di un'idea* in A. M. CRISPINO, *Oltrecanone: per una cartografia della scrittura femminile*, Roma, Manifestolibri, 2003, p. 107.

³ Cfr. C. VIRGINIA, C. FERRARI, *Introduzione*, in *Verso una storia di genere della letteratura italiana. Percorsi critici e gender studies*, Bologna, Il Mulino, 2012, pp. 7-29.

Pur essendoci esempi di scrittura concernenti le donne risalenti al periodo greco, come nel *Catalogo delle donne* di Esiodo, e sporadicamente in epoche successive, tale disciplina accademica si sviluppa nella terza decade del Novecento e sempre più diffusamente in epoca contemporanea. Dal 1975 in poi, viene inoltre introdotto da Hélène Cixous il concetto di scrittura al femminile (*écriture féminine*), ovvero la narrativa di genere sviluppata da autrici femminili e caratterizzata dall'infrazione dell'ordine maschile razionale e tradizionale per sfociare in nuove forme e contenuti⁴. Il romanzo moderno emblematico di scrittura al femminile è *A Room of One's Own* di Virginia Woolf (1929), che ricava uno spazio sia fisico che metaforico per le scrittrici donne in un canone letterario dominato da uomini. Oggigiorno sono in aumento i corsi concernenti vari aspetti della letteratura di genere, che viene considerata una specializzazione nell'ambito delle discipline letterarie e, come osservano Guidi e Pelizzari in un'opera nata dal Congresso della Società Italiana delle Storiche svoltosi nel 2010 a Napoli, «la storia di genere si propone di per sé come un metodo squisitamente di frontiera: non solo tra aree geografiche, ma anche tra discipline»⁵.

Relativamente al nesso fra *écriture féminine* e femminismo contemporaneo, quando si domanda ad Elena Ferrante in un'intervista di «Vanity Fair»⁶ se lei si considera una femminista, l'autrice risponde che deve molto a questo famoso slogan, particolarmente al concetto del personale che diventa inevitabilmente politico, specie in letteratura. Ferrante afferma di apprezzare i testi post-femministi in quanto le permettono di esaminare in maniera critica il mondo che la circonda. Dichiaro di essere specialmente grata alle seguenti donne filosofe e scrittrici: Firestone, Lonzi, Irigaray, Muraro, Cavarero, Gagliasso, Haraway, Butler, Braidotti. Tuttavia, non si identifica con le militanti femministe in quanto sostiene che le lotte culturali sono dei nodi aggrovigliati che difficilmente possono essere etichettati.

★★★

⁴ Cfr. A. M. CRISPINO, M. VITALE, *Introduzione*, in *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*, Roma, Iacobelli editore, 2016, pp. 7-34.

⁵ M. MERIGGI, *La storia di genere: un grande cantiere di ricerca*, «La camera blu», a cura di F. Ferrando, S. Marino, C. Arcidiacono, XII, 2015, vol. 12, pp. 183-85; recensione di L. GUIDI, M. R. PELIZZARI, *Nuove frontiere per la storia di genere*, Università degli Studi di Salerno / in co-edizione con *libreriauniversitaria.it* edizioni, Salerno, 2014.

⁶ Cfr. E. SCHAPPELL, *The Mysterious, Anonymous Author Elena Ferrante on the Conclusion of Her Neapolitan Novels*, «Vanity Fair», 27 agosto 2015.

Oltre ad essere un romanzo di genere, la tetralogia *L'amica geniale* possiede rilevanti e significative caratteristiche dei generi letterari classici. Il più evidente è il *Bildungsroman*, o romanzo di formazione, che nella tradizione tedesca evoca il mondo mitologico e descrive lo sviluppo psicologico e morale del protagonista dalla giovinezza fino all'età adulta⁷. Un prototipo italiano di questo genere si evidenzia in *Le confessioni d'un italiano* di Ippolito Nievo (1867) che, in un'intervista di «Vogue»⁸, Ferrante ha citato come opera letteraria che la stregò a sedici anni. La tematica principale del romanzo di Nievo consiste nella similitudine allegorica fra la raggiunta maturità del protagonista e la conseguita unità nazionale. Nella versione moderna del *Bildung*, come descritto da Spinazzola, la formazione dell'individuo si svolge in maniera meno lineare e più caotica, e perciò il suo processo di formazione viene problematizzato⁹. Infatti, Ferrante utilizza una similitudine allegorica paragonabile a quella di Nievo tra lo sviluppo delle protagoniste e quello della città di Napoli, però, a differenza dello scrittore ottocentesco, non rappresenta tale analogia come un dato positivo o fonte di progresso. Questa tematica offre spunti fruttuosi per futuri studi che puntino a caratterizzare Napoli come essenziale protagonista nei romanzi della Ferrante.

In *Il Fascino Del Regresso: Note Su L'amica Geniale Di Elena Ferrante*, Elisa Gambaro¹⁰ elenca accuratamente diversi generi letterari dai quali l'opera di Ferrante sembra prendere spunto. Gambaro arriva addirittura a riconoscere *L'amica geniale* come *Familienroman*, o romanzo generazionale¹¹, per via dell'enfasi posta sui clan familiari del rione che rimangono più o meno in scena ed inalterati per l'intera durata dell'opera. Questo tipo di romanzo è in relazione con il romanzo di formazione, ma, per opposizione al *Bildung*, qui il protagonista rifiuta la maturità o la formazione. Come nel più classico esempio di *Familienroman*, *I dolori del giovane Werther*

⁷ Per approfondimenti sul romanzo di formazione in Italia, cfr. F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.

⁸ Cfr. M. O'GRADY, *Elena Ferrante on the Origins of her Neapolitan Novels*, «Vogue», 18 agosto 2014.

⁹ Cfr. V. SPINAZZOLA, *L'egemonia del romanzo. La narrativa italiana nel secondo Novecento*, Milano, Il Saggiatore, 2007, p. 42.

¹⁰ Cfr. E. GAMBARO, *Il Fascino Del Regresso: Note Su L'amica Geniale Di Elena Ferrante*, «Enthymema: Rivista Internazionale Di Critica, Teoria e Filosofia Della Letteratura/ International Journal of Literary Theory, Criticism and Philosophy», a cura di J. Ivanova, vol. 11, 2014, pp. 168–181.

¹¹ Per maggiori informazioni sul genere, cfr. N. CIAMPITTI, *Il romanzo generazionale*, Ancona, Italic, 2013.

(1774) di Goethe, il soggetto, che rappresenta l'intera sua generazione, si trova davanti ad un abisso e rifiuta il mondo, sentendo che la sua anima è molto più grande. Questo genere si presenta solitamente in forma epistolare, di diario o confessione¹². Nel caso di *L'amica geniale*, si notano sia un percorso tradizionale di formazione attraverso il personaggio di Elena, che una sfumatura di romanzo generazionale in quanto Lila rappresenta un gruppo sociale della propria generazione che si rifiuta di continuare ad esistere in un mondo ingiusto e privo di opportunità nonostante intelligenza e volontà.

Strutturalmente, ciascun volume della serie è preceduto da un indice elencante i personaggi principali, il loro status professionale ed economico, e le unioni matrimoniali, similmente alle convenzioni dei testi teatrali. I romanzi sono poi divisi in un totale di sei parti a seconda delle fasi di vita delle due protagoniste (Infanzia, Adolescenza, Giovinezza, Tempo di mezzo, Maturità, Vecchiaia) all'interno delle quali si trovano i capitoli numerati. Tale struttura seriale, a puntate, richiama quella di *Menzogna e sortilegio*, primo romanzo di Elsa Morante pubblicato nel 1948, che ha influenzato profondamente la Ferrante, come da lei affermato¹³. Questo testo dispone di un io narrante, Elisa, che, similmente alla Elena di Ferrante, corrisponde all'io scrivente, ma la cui protagonista è realmente la madre morta, Anna che, come Lila, manifesta una consistente forza ambigua. L'opera di Ferrante è caratterizzata da una narrazione realista con dimensione «magico-favolosa»¹⁴ similmente a *Menzogna e sortilegio*, che inizia con il capitolo «Introduzione alla Storia della mia famiglia» anticipando al lettore l'importanza della struttura familiare nel contesto di una storia intergenerazionale.

Data una tale organizzazione lineare, gli eventi narrativi di *L'amica geniale* sono facilmente distinguibili e sembrerebbero richiamare il *feuilleton*, un termine derivante dal francese col significato di "piccolo foglio," detto anche romanzo d'appendice, che, diffusosi nel primo Ottocento, veniva pubblicato in fondo alle pagine di giornali, quotidiani, o riviste con la

¹² Cfr. L'intervista a Nicola Ciampitti su "Il romanzo generazionale," YouTube, 11 maggio 2013 < <https://www.youtube.com/watch?v=3G9bS8Lzc9s> >. Tra gli esempi citati di romanzo generazionale moderno italiano: *Cani sciolti* (1973) di Renzo Paris, *Boccalone: storia vera piena di bugie* (1979) di Enrico Palandri.

¹³ Cfr. E. SCHAPPELL, *The Mysterious, Anonymous Author Elena Ferrante on the Conclusion of Her Neapolitan Novels*, cit.

¹⁴ T. DE ROGATIS, *Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell'Amica geniale*, «Allegoria», vol. 73, p. 131.

caratteristica di temi e copertine romanzate. Il *feuilleton* era rivolto ad un pubblico di massa ed aveva un obbiettivo prevalentemente commerciale, determinando il notevole successo di alcuni scrittori come Balzac, Dumas e Flaubert, il quale ultimo fece pubblicare a puntate in «La Revue de Paris» *Madame Bovary*, il suo più celebre romanzo. Una delle rilevanti critiche mosse all'opera di Ferrante è proprio quella di richiamare eccessivamente questo genere letterario "leggero"¹⁵. A tale proposito, Francesco Longo opina: «Ferrante è una narratrice potente, ma non una scrittrice. La sua lingua è una cascata di aggettivi scontati e accostamenti prevedibilissimi [...]. È tutto premasticato: "Bruciavo di desiderio, non vedevo l'ora di rivederlo." E poi: "Eravamo pazzi d'amore, il tempo volò via". Nulla spiazza. Tutto procede in modo epico, ma senza stile»¹⁶.

Le immagini sulla copertina di ognuno dei quattro volumi sembrerebbero infatti richiamare la tradizione del *feuilleton*. Vengono illustrate dal primo libro all'ultimo: una scena matrimoniale, una coppia abbracciata, una donna che tiene in braccio una bimba, e due ragazzine con le ali di fata. Si notano, però, alcune particolarità atipiche ed enigmatiche in comune tra tutte le immagini, come l'assenza dei volti dei personaggi e la presenza del mare sullo sfondo di ogni scena. Benché Ferrante abbia anche ammesso di essersi nutrita di alcuni «fondali bassi» come i fotoromanzi per «il gusto di avvincere i lettori»¹⁷, una volta letti i romanzi, emerge il significato tematico centrale del legame fra la città di Napoli e le vite delle due protagoniste, dal punto di vista personale, storico, simbolico ed universale. Queste copertine che, a un primo sguardo, sembrerebbero contenere dei *feuilleton*, in realtà simboleggiano tematiche e concetti affrontati nei libri che indubbiamente trascendono tale genere. Così come avviene per le copertine, anche gli eventi della narrazione, le amicizie, gli amori, i matrimoni, la maternità, le violenze e le morti sono poco convenzionali e si intrecciano in maniera complessa tra di loro.

La tetralogia è stata classificata persino come un *thriller* per via della scomparsa di Lila, svelataci nel Prologo del primo libro e accennata all'inizio di ogni successivo volume¹⁸. Queste speculazioni riguardanti

¹⁵ Cfr. ad esempio, la critica di Paolo Di Paolo riportata in: L. RICCI, *Il fenomeno Elena Ferrante visto dai critici*, «Il Messaggero», 19 marzo 2015.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ M. TERRAGNI, *Storia della bambina perduta: si conclude la saga di Elena Ferrante, biografia di una generazione*, «Io Donna», 14 novembre 2014.

¹⁸ Cfr. F. AHMED, *Taking off the mask: Elena Ferrante's Neapolitan Novels*, «New Humanist», 28 aprile 2015.

il genere dei romanzi riducono drammaticamente la loro portata, come spiega Tiziana de Rogatis:

Proprio all'opposto di quanto accade nel *feuilleton* o nel *thriller*, il coinvolgimento del lettore è alimentato per poi essere frustrato. La serialità del genere di consumo è sabotata: nei quattro romanzi *dell'Amica geniale* i finali dei capitoli non chiudono (e anzi addirittura anticipano lo sviluppo della vicenda), gli assassini o i rapitori non si trovano, le sparizioni non si spiegano, il titolo stesso dell'intero ciclo smentisce le aspettative (è Lila a conferire ad Elena lo status di "amica geniale," non il contrario: *Ag*, 309)¹⁹.

Dunque, *L'amica geniale*, pur avendo alcune caratteristiche del *feuilleton*, trascende la leggerezza del genere grazie ai suoi personaggi complessi, ai suoi simboli e archetipi ricorrenti, e alla sua generale ambiguità narrativa.

Ritornando al rapporto fra la tetralogia di Ferrante e *Le confessioni d'un italiano* di Nievo, si può constatare che entrambi trovano difficoltà di classificazione in un genere letterario preciso. Se si è già accennata l'attinenza tematica dell'opera di Nievo al *Bildung*, bisogna anche riconoscere tale lavoro come romanzo storico moderno che ha preparato il terreno per successive opere come quella di Ferrante. La trama del capolavoro di Nievo consiste nel raccontare la crescita del protagonista Carlino fino all'età adulta. Appaiono personaggi femminili eversivi come Pisana, l'impetuosa cugina-amante di Carlo, la quale, manifestando comportamenti contraddittori e facendolo ingelosire nel corso del loro epico amore clandestino, viene rappresentata come l'opposto della Lucia di Manzoni²⁰. Con questa sua opera, Nievo si avventura verso un canone femminile diverso, moderno, e rivoluzionario per i suoi tempi. Si distingue dallo stile di Manzoni sia per il linguaggio meno formale ed aperto anche ai dialetti veneto, friulano e lombardo, che per la celebrazione di una tipologia di donne anticonformiste, le quali parlano attraverso il linguaggio del desiderio²¹. Inoltre, la vicenda di Carlo si svolge in «un contesto decisamente storico [...] ma completamente ricreato da Nievo con la sua solita spregiudicatezza e autonomia verso le fonti storiografiche, a volte contraddette dalla testi-

¹⁹ T. DE ROGATIS, *Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell'Amica geniale*, cit., p.128.

²⁰ Il primo romanzo storico italiano viene identificato ne *I promessi sposi* del 1827 di Manzoni, nato con il proposito «di rivolgersi all'intero popolo borghese», cfr. V. SPINAZZOLA, *L'egemonia del romanzo. La narrativa italiana nel secondo Novecento*, cit., p. 8.

²¹ Per il tema del desiderio e l'eccentricità delle protagoniste delle *Confessioni* rispetto al canone, cfr. R. GIULIO, *Illuminazioni del Moderno e femminilità eversive nelle «Confessioni» di Ippolito Nievo*, «Sinestesie», vol. XIII, 2015, pp. 229-58.

monianza diretta (naturalmente fittizia) del narratore [Carlo] Altoviti»²². Questo genere di romanzo non strettamente storico ma caratterizzato da eventi reali raccontati con la forza narrativa dello spirito del tempo, insieme a tematiche moderne femminili, fu una grande innovazione nel mondo letterario.

Come Nievo, anche Anna Banti, pseudonimo Lucia Lopresti, fu un'innovatrice oltre un secolo dopo Manzoni poiché combinò le problematiche femminili dal punto di vista d'*écriture féminine* con il romanzo storico. Anna Nozzoli, nella sua interpretazione della condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento, riporta: «la ricerca della Banti si orienta tuttavia su binari distinti e ben differenziati da quelli della semplice ricostruzione cronachistica o della biografia *tout court*, preferendo al vero storico il “verosimile” manzoniano, al fatto avvenuto le “insidie del fatto inventato”»²³. Affiancando questa nozione di narrativa storica a personaggi femminili, come ad esempio la pittrice seicentesca Artemisia Gentileschi, Banti insiste sull'universalità della prospettiva femminile. Il suo lavoro comprende anche traduzioni dall'inglese al francese di Virginia Woolf e saggi sull'opera di quest'ultima. In *Umanità della Woolf*, Banti si sofferma sull'analogia tra l'ormai archetipale tragica figura della sorella di Shakespeare²⁴ ed Artemisia, «una reliquia ormai, in cui sono confitte in atti di matrimonio le parole di tutte le donne che non han potuto scrivere: per mancanza di tempo, di fede, di consenso, e persino di carta»²⁵. Come concausa di tale emarginazione sociale femminile, la Banti identifica anche la proliferazione commerciale dei romanzi rosa, che avrebbero partecipato «ad abbuiare le coscienze e le istanze così della donna singola, come dell'intera classe femminile, tanto facile a scoraggiarsi, a ripiegarsi sulle situazioni ancestrali»²⁶. Banti utilizzò, dunque, la sua opera complessiva di racconti, romanzi, e saggistica, come mezzo di promozione della liberazione femminile dalla prigionia di una società patriarcale.

Similmente ai suddetti esempi, si può certamente identificare nel corso

²² *Ibidem*.

²³ A. NOZZOLI, *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, p. 86.

²⁴ La sorella di Shakespeare è un personaggio fittizio che appare per la prima volta nel saggio *Una stanza tutta per sé (A Room of One's Own)* di Virginia Woolf (1929).

²⁵ A. NOZZOLI, *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 93.

²⁶ A. BANTI, *Storia e ragioni del 'romanzo rosa'*, «Paragone», vol. 38, 1953, p. 94. Successivamente in A. BANTI, *Opinioni*, Milano, Il Saggiatore, 1961, p.41.

di *L'amica geniale* una sfumatura del romanzo storico sociale. Gambaro descrive l'opera di Ferrante come «parabola della generazione che più di tutte, nella nostra storia nazionale, ha potuto godere delle possibilità di ascesa sociale connessa allo sviluppo e alla modernizzazione del paese»²⁷. Si riferisce palesemente al periodo della seconda metà del Ventesimo secolo, in cui viene ambientata *La storia* (1974), l'opera più nota di Elsa Morante. Tale opera è stata sia fonte d'ispirazione che di turbamento per la Ferrante²⁸ che si può dedurre ne abbia subito gli influssi e ne abbia assimilato i principi del romanzo storico psicosociale del secondo dopoguerra italiano narrato al femminile. Per Morante, la problematica femminile procede di pari passo con la concezione esistenziale umana, e si svolge in precisi contesti socio-culturali, come per Ida Ramundo, protagonista del romanzo²⁹. Non è un caso che, dopo *L'amica geniale*, portatrice del nome della serie, il titolo di ognuno dei tre volumi successivi di Ferrante inizi con la parola *Storia*. Morante adoperava lo stesso termine in due punti considerevoli del suo lavoro, ovvero il titolo, come citato con la maiuscola, e l'ultima frase del romanzo: «Con quel lunedì di giugno 1947, la povera storia di Iduzza Ramundo era finita». Il titolo indica il carattere epico dell'opera nel raccontare un periodo storico significativo per varie generazioni, mentre la frase finale sottolinea la vicenda individuale di una classe socio-economica ben precisa, evidenziando che il testo appartiene alla disciplina letteraria e non a quella storica. Infatti, la narrazione di Morante rispecchia l'ideale manzoniano del romanzo storico come combinazione di storia e invenzione. Morante, però, disgiunge questi due elementi, fornendo all'inizio di ciascun capitolo-anno alcune pagine dedicate alla cronologia storica nazionale e mondiale, e poi narrando nel corpo del testo le vicende inventate di una madre e del suo figlio bastardo, Useppe³⁰. Benché la prosa di Morante fu da alcuni critici riduttivamente associata all'antifemminismo, la sua rappresentazione dell'immagine femminile risulta sorprendentemente realista, essendo inevitabilmente collocata in una realtà negativa di vittimismo nella società borghese del

²⁷ E. GAMBARO, *Il Fascino Del Regresso: Note Su L'amica Geniale Di Elena Ferrante*, cit., p. 171.

²⁸ Cfr. E. FERRANTE in *Secret History* di Megan O'Grady, «Vogue», vol. 2014, n. 9, 2014

²⁹ Cfr. A. NOZZOLI, *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, cit., pp. 129-46.

³⁰ Cfr. V. SPINAZZOLA, *L'egemonia del romanzo. La narrativa italiana nel secondo Novecento*, cit., pp. 287-88.

dopoguerra³¹. È precisamente l'inserimento della travagliata prospettiva femminile all'interno di una realtà storica altrettanto opaca l'elemento che più accomuna gli scritti di Morante e Ferrante.

Si può trarre la conclusione che *L'amica geniale* non consiste in una serie di romanzi rosa, ma principalmente di romanzi di genere e delle donne, attinenti al tipo *Bildungsroman* e *Familienroman* con sfumature di romanzo storico sociale. Pur rispecchiando questa gamma di generi letterari, la tetralogia trova difficoltà ad inserirsi precisamente in ciascuno di loro. Ad esempio, si oppone al classico romanzo di formazione in quanto, come accennato da Spinazzola, la *Bildung* moderna problematizza il percorso di formazione. In questo caso, piuttosto che formarsi all'interno del loro ambiente, le protagoniste sono costrette a diventare donne secondo un modello di femminilità poco promettente. Elena stessa riflette sulle difficoltà di svilupparsi da adulta: «*Diventare*. Era un verbo che mi aveva sempre ossessionata [...] *Io volevo diventare*, anche se non avevo mai saputo cosa. Ed ero *diventata*, questo era certo, ma senza un oggetto, senza una vera passione, senza un'ambizione determinata»³².

Un'altra istanza di destabilizzazione di generi tradizionali del romanzo si verifica nello stile particolare di *storytelling* impiegato dalla Ferrante in questa serie. Paragonabile a Clarissa Dalloway di Virginia Woolf che narra un "Io" dialogico con una intrigante molteplicità interiore, l'oscillazione "del" testo fra verità e finzione e l'ambivalenza "nel" testo attraverso il doppio filtro di Lila raccontata da Elena³³, scompone i generi prestabiliti per questo tipo di romanzo, sia come romanzo di genere che di formazione.

La tetralogia di Ferrante ci fa percepire il senso di una *Bildung* di epiche proporzioni che racconta sia la storia personale ed unica delle due protagoniste che la storia di un'intera generazione di individui, tutti provenienti dallo stesso rione-mondo partenopeo del secondo dopoguerra. Si tratta di una narrativa che descrive problemi individuali e sociali, ma anche eventi storici reali e che coinvolge Napoli, quasi umanizzata, come protagonista dell'opera.

ALESSIA JOHANNA MINGRONE

³¹ Cfr. A. NOZZOLI, *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, cit., pp. 129-46.

³² E. FERRANTE, *Storia di chi fugge e di chi resta*, Edizioni e/o, 2013, p. 316.

³³ Cfr. A. M. CRISPINO, M. VITALE, *Introduzione*, in *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*, cit., pp. 7-34.

RICORDO DI ALESSANDRO LEOGRANDE

Ho conosciuto Alessandro Leogrande quando ancora era studente al Liceo Archita di Taranto; venne una volta a casa con Goffredo Fofi che me lo presentò come la sua ultima scoperta e sicura promessa a dispetto di certi ciarlieri scrittori del Mezzogiorno. Per una tristissima corrispondenza è stato Goffredo a darmi la tragica notizia della sua prematura scomparsa a soli quarant'anni.

Ci siamo sentiti l'ultima volta a proposito di uno speciale sui migranti, tema sul quale era divenuto intellettuale di punta della cultura italiana. Alla mia richiesta di collaborazione, in data 17 novembre 2017, affettuoso e preciso come sempre, aveva risposto: «Ciao Franco, Sì, ti mando qualcosa. Fammi sapere la lunghezza del pezzo e la data di consegna. Un abbraccio, Alessandro». Sono convinto che già aveva cominciato a lavorare e qualcosa prima o poi verrà fuori dalle sue carte; a noi ora rimane lo sconcerto doloroso per la morte che lo ha colpito nel fiore degli anni.

Il ritratto più incisivo e sintetico l'ha fornito, annunciando la morte, il padre Stefano che è stato a lungo dirigente della Caritas tarantina e da cui Alessandro aveva ereditato la forte incoercibile sensibilità sociale: «come giornalista e scrittore, si è impegnato in difesa degli ultimi e dei ferocemente sfruttati nei più diversi contesti: nell'ambito del caporalato, degli immigrati, dei desaparecidos in Argentina, ed ovunque ci sia stato un sopruso». Se ne può trarre, in un quadro di interrelazione, un esplicito riferimento alle opere più importanti e all'ultima direzione delle sue indagini, avendo sullo sfondo lo sguardo verso la terribile situazione politico-sociale e ambientale della natia Taranto: *Uomini e caporali*, *Le male vite*, *Il naufragio*, *La frontiera*, *Fumo sulla città*. Vale sottolineare che caporali, contrabbandieri, immigrati entrano nell'unico grande tema della questione sociale che viene declinata nelle sue varie componenti, avendo alle spalle la tradizione del meridionalismo critico più attento e concreto, in particolare Salvemini. Ciò che rende particolarmente preziose le analisi di Leogrande è la capacità di fondere il *background* culturale, che si nutre di un bagaglio anche teorico, con il bisturi tagliente adoperato per vivisezionare la realtà presente, nel frattempo esplorata attraverso un'intensa attività giornalistica; è questa la ragione prima dell'impegno intellettuale che ha lo scopo di affrontare i problemi dell'oggi nella prospettiva di un

domani meno ingombro di sopraffazioni e ingiustizie. Un atteggiamento che contiene una spinta solidaristica vuoi religiosa che socialista in una visione del mondo aperta e senza pregiudizi. Quel riferimento agli “ultimi” a me appare come una ripresa di certe posizioni di Carlo Levi – ad Alessandro certo note – rivolte al recupero di «coloro che giungono tardi» (Herzen) ovvero alla valorizzazione del concetto della Storia come «una nonna che ha grandissimo amore per i nipotini» (Cernicevskij). Insomma, l’attenzione di Alessandro è rivolta alla nuova «uva puttanella» che i tempi mutati ci consegnano e con la quale bisogna confrontarsi sul piano umano, politico e culturale.

È indubbia per la formazione e gli interessi di Leogrande l’influenza di Goffredo Fofi; essa si è fatta sentire nella lunga pratica e collaborazione con le sue riviste sino alla vice-direzione dello «Straniero», ma anche nell’acquisizione dell’insegnamento di un libro fondamentale, *L’immigrazione meridionale a Torino*, edito da Feltrinelli nel 1964, dopo essere stato respinto da Einaudi, costituendo un vero e proprio caso editoriale. Vero è che il libro tratta di migrazione interna, ma tutti i problemi oggi all’ordine del giorno sono già allora affrontati: dalla difficoltà dell’integrazione e dell’inserimento nel mondo del lavoro, al trauma psicologico degli sradicati.

Sul tema specifico dei migranti Leogrande si afferma con *Il naufragio*, che affronta la vicenda della motovedetta albanese *Katër i Radës* naufragata nel Canale di Otranto in un’azione di contrasto della marina italiana; una tragedia enorme che travolge immigrati che fuggono dalla guerra civile. Leogrande ricostruisce i fatti ascoltando i superstiti, i parenti delle vittime e pure un alto ufficiale: ne vengono illuminati non solo gli aspetti giudiziari della vicenda, ma anche il quadro socio-economico del fenomeno e della realtà albanese. Il libro ha avuto una seconda vita, divenendo «un capolavoro del teatro musicale contemporaneo» (Versienti). *Katër i Radës*. *Il naufragio* nasce come opera da camera in coproduzione tra Biennale di Venezia e Cantieri Teatrali Koreja di Lecce: libretto di Leogrande, musiche di Admir Shkurtaj, regia di Salvatore Tremacere. Siamo di fronte a un’autentica sinfonia di popoli e di musiche, in cui il tono sperimentale convive felicemente con il recupero antropologico di un’essenza mediterranea. È come la messa in scena di un corale atto liberatorio, una elaborazione del lutto scendendo alle segrete scaturigini delle civiltà che s’incontrano.

È però forse con *La frontiera* che Leogrande ci regala un classico di questa nuova letteratura di verità; molto ha giovato l’esperienza con gli anni acquisita. La maturità sicura del punto di vista viene avvolta da una prosa severa e coinvolgente; la stessa costruzione strutturale del libro s’impone.

Echeggia nel titolo la *Linea d'ombra* di Conrad, che «intuì che ci sono frontiere della propria biografia che coincidono con le frontiere del mare». C'è nel libro un palese sforzo di chiarimento che è ideologico e di poetica. Alla domanda del perché si ostinasse a trattare di naufragi Leogrande dapprima tira in ballo una sorta di interesse storico nel capire e studiare il continuo mutamento delle frontiere; ma poi, messo alle strette con se stesso, dichiara: «tutti quei morti, quella mattanza continua... e il silenzio che la avvolge». Ecco, troviamo in evidenza un impulso etico e di responsabilità civile, ma del pari il bisogno di dare voce attraverso la scrittura a uomini e fatti che non ce l'hanno. Leogrande trova conforto e stimolo in quei libri di Alex Langer che affollano gli scaffali della sua biblioteca e un pensiero prende a meditare, quello in cui viene invocato il bisogno di «ammorbidire le rigidità, relativizzare le frontiere, favorire l'interazione»; tutto ciò al fine di incrinare «l'idea stessa che i gruppi etnici e linguistici debbano rimanere compatti».

In chiusura, con espediente tecnico degno di un grande scrittore, Leogrande consegna il senso dell'opera attraverso la lettura della tela di Caravaggio il *Martirio di San Matteo*, che si trova nella chiesa di San Luigi dei Francesi. Dice di essersi lì rifugiato per trovare riparo a un pomeriggio assolato; in verità, perché è riemerso dalla coscienza il quadro nel quale si può simbolicamente raffigurare «una riflessione incandescente sulla violenza del mondo», precisamente in quell'uomo con la barba in cui tutti i critici hanno individuato Caravaggio medesimo.

Il collegamento viene stabilito per via diretta: «Mi chiedo se lo sguardo del Caravaggio non sia anche il nostro sguardo nei confronti dei naufragi, dei viaggi dei migranti e soprattutto della violenza politica o economica che li genera». In quello sguardo si annida «un'infinita tristezza», ma soprattutto il senso dell'impotenza. Caravaggio sta chiaramente dalla parte della vittima, ha capito perfettamente la situazione, ma non può bloccare la spada omicida. E, ancor più, neanche «il genio dell'arte» può fermare il massacro. Una riflessione che, *mutatis mutandis*, riguarda anche l'opera dello stesso Leogrande? Può darsi. Ma ciò non vuol dire l'inutilità dell'arte e della scrittura. Per capire il flusso migratorio, le motivazioni interiori e segrete che hanno spinto molti a partire «bisogna farsi viaggiatori», vivere la stessa esperienza e soprattutto «sedersi intorno a un fuoco e ascoltare le storie di chi ha voglia di raccontarle». La letteratura sui migranti diventa reportage e allo scrittore incombe l'obbligo morale del resoconto che assolve la funzione della comprensione storica dei fenomeni. Alessandro amava e ha fatto propria la lezione di Kapuscinski.

Raccogliere le storie di vita. Non è un caso, quindi, che Leogrande per questa sua operazione applicata alla contemporaneità si rifaccia a *Contadini del Sud*, il libro grande e complesso di Scotellaro, la cui incompletezza non ne inficia minimamente il valore. Alessandro lo dichiara esplicitamente in uno speciale dello «Straniero» che insieme curammo: «queste strutture narrative sono oggi un modello con cui fare i conti, un modello significativo di inchiesta, di costruzione di biografie di uomini e donne sconosciuti, di rielaborazione di racconti ascoltati a voce o raccolti ‘in presa diretta’, persino di autobiografia politica». Non solo però un lavoro documentario, ma un atto in cui la letteratura svolge la necessaria mediazione che più rende partecipi le tragedie degli uomini, inverando il ricordo nel tempo; né si sottrae, come già nell’archetipo, alla sapiente orchestrazione dei contenuti.

Alessandro, da acuto analista sociale qual era, aveva scorto per tempo – prim’ancora che fosse istituzionalizzato in benemeriti Rapporti ufficiali – il tarlo che mina la società italiana: il rancore. Su di esso pensava non fosse possibile costruire nulla di positivo e stabile; di certo non è questa la predisposizione con la quale affrontare la questione dei migranti.

FRANCO VITELLI

Note e rassegne

LA STORIA DEL ROMANZO ITALIANO DI GINO TELLINI

Nelle lezioni di Didattica della Letteratura Italiana, tenute nel Corso di Laurea Magistrale in Filologia Moderna (Università di Salerno – Dipartimento di Studi Umanistici), durante il primo semestre del corrente anno accademico (2017–2018), ho adottato, come libro di testo, *Storia del romanzo italiano* di Gino Tellini (Firenze, Le Monnier Università; Milano, Mondadori Education, 2017), che, oltre alla sua indiscussa qualità scientifica, si è rivelato utilissimo anche a livello didattico. Ha, infatti, riscosso un entusiastico consenso da parte degli allievi, che ne hanno valorizzato non solo la ricchezza dei contenuti, ma anche l'articolazione e la composizione tipografica delle pagine con i richiami a margine, ai fini di una comprensione e memorizzazione degli argomenti in maniera chiara e rapida, notevolmente agevolando la loro preparazione per gli esami. Osserviamone gli aspetti fondamentali.

La storia e il romanzo. Il carattere di «storia» del libro di Tellini è dato dalla sua stessa costruzione: non un insieme di medaglioni di autori giustapposti, ma un'intelaiatura densa e mossa, in cui convergono tutti gli aspetti di un *humus* propriamente storico. L'opera si presenta anche come «romanzo», che ha come protagonista il romanzo stesso, dalla sua difficile affermazione, in quanto considerato un genere inferiore, alla sua piena legittimazione, perché riconosciuto non inferiore alla poesia. Protagonista è anche la funzione della voce narrante, soprattutto dell'io, che come un fiume carsico esonda, scompare e riappare nelle pagine romanzesche: Tellini è pronto a registrarne la presenza ingombrante o l'assenza, a favore dell'egli e del noi, o i cangiamenti, dall'io eroico di Foscolo al narratore onnisciente del romanzo storico di Manzoni (pur nell'attenzione al romanzo «impossibile» di ascendenza didimea dell'uno e del «bifrontismo» del capolavoro e dell'«antiromanzo» sulla colonna infame dell'altro), dall'io che scava nella propria interiorità a un io diseroicizzato, attore e regista della contemporaneità, da un io-cronista all'io spregiudicato, da un io dissociato e smarrito dinanzi all'indecifrabilità del reale all'io egocentrico,

che spadroneggia nei romanzi degli ultimi decenni. Proprio quando la voce narrante non si addentra nei meandri dell'io, fino a esserne totalmente risucchiata, la scrittura romanzesca, scevra da formalismi o da acrobazie sperimentali, si presenta antisoggettiva e antilirica, prosastica e narrativa, come una creazione autonoma, in cui dominano il ritmo e il taglio del racconto, la dinamica dell'intreccio, la comunicatività espressiva.

Il taglio diacronico. Insieme con queste componenti essenziali, che ne costituiscono la struttura portante o il centro motore, rientrano altri preziosi elementi, oltre allo stretto rigore diacronico dell'insieme, a rendere compatta la trama della *Storia*: anzitutto, il passaggio da un periodo letterario all'altro, tracciato attraverso linee interconnesse di cui si spiegano e chiariscono le ragioni con lucide analisi delle oggettive dinamiche storiche (un esempio tra tanti: il difficile decennio degli Anni Venti del secolo scorso «prepara» la rinascita del romanzo negli Anni Trenta); la scelta di procedere per quadri generazionali anagraficamente scanditi e di «sostare» su alcuni passaggi, prima di andare oltre, lungo il percorso storiografico, ricapitolando le tappe principali di quello precedente, per richiamarlo alla memoria del lettore e ribadirne continuità e rotture, ripetizioni e differenze; le riflessioni sul romanzo, dalla «difesa» del Galanti, dalle osservazioni foscoliane nel saggio sulle novelle del Sanvitale e dal Manzoni del romanzo «misto di storia e di invenzione» al De Sanctis dei saggi sul realismo, al Cajumi del richiamo al rinnovamento delle tecniche narrative del romanzo europeo, all'inchiesta delle «nove domande» proposte da «Nuovi Argomenti», a cui vanno aggiuntigli aggiornamenti sugli apporti delle teorie letterarie e narratologiche; le riviste, in particolare quelle del Novecento più attente al romanzo, da «Primo Tempo», «Il Baretto», «900» «Solaria» a «Il Politecnico», «Officina», «Menabò», «Il Verri», con ampie rassegne di autori, titoli di opere, traduzioni; le antologie, soprattutto quando le Prefazioni per la loro importanza concorrono al dibattito sul romanzo; la nascita e l'espandersi delle grandi case editrici con i loro cataloghi editoriali; l'impatto sul mercato dei libri e sulla fruizione dei lettori, in sobrie trattazioni di vera e propria sociologia letteraria.

Il taglio sincronico. Puntuali anche i tagli sincronici che ruotano intorno a concetti o a figure-chiave di alcuni momenti culturali, da Dickens a Zola, a Freud, ma soprattutto a Darwin: di grande interesse, anche sul piano della didattica, la sintetica e limpida esposizione dei diversi modi di interpretare il significato della sua grande rivoluzione scientifica, da De Sanctis a Verga, da Fogazzaro a d'Annunzio, fino all'originale rielaborazione di Svevo. Così pure, vanno in questa direzione, oltre ai frequenti

confronti di romanzi con le arti e le scienze, i profili: dei diversi generi romanzeschi, in cui si avvicendano il romanzo «di formazione», sociale, umoristico, fantastico, surreale, satirico, grottesco, poliziesco, giallo, rosa, coloniale, parlamentare, di consumo, di fabbrica (con le prime ipotesi di lavoro su industria e letteratura, prospettate da Vittorini sul «Menabò», da Calvino ai «franchinarratori»); dei tratti caratteristici e ricorrenti nelle rese espressive e nei registri stilistici di una determinata generazione di romanzieri (come, ad esempio, l'intreccio di stili al «crocevia» della modernità, 1930-1945, dal mito solariano dell'infanzia e dell'adolescenza allo sperimentalismo e alla produzione di opere incompiute, e la disintegrazione del personaggio nella narrativa degli Anni Sessanta, dall'azzeramento dell'introspezione psicologica alla sintassi combinatoria del metaromanzo); delle interferenze dicinema e letteratura, secondo un'angolazione, che esclude il solito elenco delle convergenze e differenze dei film transcodificati dai romanzi e include più proficuamente l'indagine sulle tecniche cinematografiche, a partire dallo specifico filmico del montaggio, assorbite nelle nuove strutture narrative; delle «scritture al femminile», dalle autrici della prima metà del Novecento a quelle della seconda, con al centro il «ritratto in piedi» della Morante (non solo riletta in chiave di «menzogna e sortilegio», ma giustamente considerata «una rara scrittrice non di mestiere»); dei temi privilegiati dalla nevrosi moderna (la malattia come metafora, dalla follia al cancro, il personaggio suicida per disperazione o per amore, la sua animalizzazione, vero e proprio bestiario novecentesco, da Tozzi e Pirandello a Palazzeschi e Landolfi).

Gli inserti. Danno movimento e andamento pluriprospectico alla *Storia* – con gli sfondi, in cui si raggruppano più autori in un solo paragrafo (sempre con attenzione alla diversità di temi, stile, lingua), e i primi piani degli scrittori più significativi, a cui è dedicato un paragrafo intero (ma alcune volte collegati a coppie con termini unificanti o differenzianti, incisivi per velocità di apprendimento ed efficacia di memorizzazione, come, ad esempio, il «sogno americano» per Pavese e Vittorini, l'«epos tragico» per Beppe Fenoglio e il «pathos della memoria» per Primo Levi) – gli inserti di interi passi significativi: ritratti di scrittori, sinteticamente schizzati da un critico; dichiarazioni di poetica compositiva a funzionalità autoesegetica; pagine esemplari di un'opera, come la descrizione del giardino del principe di Salina nel *Gattopardo*, accompagnata da un approfondito commento; giudizi persuasivi per chiarezza e concretezza (prevalgono, nel secondo Novecento, quelli di Montale, Calvino e Gadda). Ad esempio, nel capitolo XVIII su *Sperimentalismo e neoavanguardia*, oltre a chiarire con precisione la

differenza tra il neosperimentalismo pasoliniano e le posizioni neoavanguardistiche, Tellini inserisce commenti di Calvino e di Montale: Calvino – a parte il paragrafo che gli dedica, tratteggiandone nel primo capoverso differenze e analogie con Sciascia – con il suo parere (tra ammirazione e riserve) su *Ragazzi di vita* di Pasolini, i suoi interventi sulla «resa», da lui contrastata, al «labirinto», al «mare dell'oggettività» (secondo le teorie narratologiche dell'*école du regard*), le sue riflessioni, nel paragrafo sul 1968, intorno al passaggio dalla «letteratura della negazione» alla «negazione della letteratura», alle porte ormai degli Anni Settanta, quando si va ancor di più assottigliando il distacco tra romanzo come prodotto d'arte e romanzo di consumo e la narrativa si trova nella «marginalità della ragione letteraria» (essendone tuttavia epicentro la metà circa del decennio con l'uscita di *La Storia* della Morante e *Corporale* di Volponi, la riscoperta dell'*Ernesto* di Saba, la morte atroce di Pasolini, il Nobel a Montale, che con *Satura* del '71 aveva dato ampia prova di «umiltà» ironico-sarcastica, abituato com'era a parlare a «bassa voce» con tono «dimesso e dubbioso»); Montale, quindi, con le sue ironiche osservazioni sul linguaggio divenuto protagonista del romanzo della neoavanguardia.

L'affresco epocale. Partita dal Seicento, la *Storia* si conclude con l'affresco storico-letterario della nostra età contemporanea con i suoi miti e le sue mode (fluidità, leggerezza, rinnovamento, libertà di espressione e di parola, in realtà libertà di cinquantare, «libertà della chiacchiera»), da cui è possibile trarre un insegnamento globale sul presente, non esclusivamente sul romanzo. Al capitolo *Anni Settanta: un decennio di contestazione*, seguono i tre capitoli finali del libro (*Dall'utopia rivoluzionaria al trionfo del mercato*, *La società dell'intrattenimento*, *Civiltà e barbarie*), sugli ultimi due decenni del secolo scorso e sui primi due del Duemila, da leggere come un solido e organico trittico, conclusivo di tutta la *Storia*, unificato anche dalla tecnica compositiva di Tellini, che si muove lungo alcune essenziali direzioni: il quadro sobrio, per quanto circostanziato, del nuovo corso storico al passaggio tra i due millenni, con le implicazioni di ordine socio-economico, che si riflettono sulla invasiva produzione e l'edonistico consumo di opere narrative; il conseguente primato dell'effimero e la trasformazione di qualsiasi merce in prodotto estetico (séguito dell'altra: del prodotto estetico in merce); il consumo letterario come *status symbol* e la corsa frenetica alla visibilità. Pertanto, dopo la consueta mappa anagrafica, sempre utilissima, con l'inserimento di una vera e propria «fototessera» delle nuove generazioni affidata ad Antonio Scurati (classe 1969), indaga in modo capillare: i nuovi percorsi narrativi, temi e stili, direttamente esemplificati con autori

e opere, fino a rilevare non solo i manierismi compositivi della nuova *ars rhetorica* nata nelle scuole di scrittura creativa, ma anche – con riferimenti al versante filosofico, Baudrillard, Lyotard, Jameson – tutte le caratteristiche del romanzo postmoderno (richiamando la vigile attenzione dei lettori su alcuni elementi concettuali che potrebbero dare l'impressione di essere identici, come la postmoderna non esistenza della «verità» ben diversa dal relativismo pluriprospectico e problematico di Pirandello o la «leggerezza» del cosiddetto «pensiero debole» non assolutamente assimilabile alla «leggerezza» della prima delle *Lezioni americane* di Calvino e a quella dell'aereo Perelà, l'omino di fumo di Palazzeschi); il pericoloso scambio della realtà con la realtà virtuale; la differenza tra la cattiva letteratura, facilmente riconoscibile, e la più insidiosa falsa buona letteratura; l'inverecundo proliferare dei romanzi autobiografici di tanti personaggi «vendibili», desiderosi di raccontare la propria storia, ironicamente definiti «tutti bravi scrittori» (politici, giornalisti, conduttori televisivi, cantanti, cantautori, attori, registi, cineasti, disegnatori, sportivi), minuziosamente elencati, nomi e titoli, con evidente sarcasmo; il fenomeno mistificante della manipolazione delle parole, quelle «parole manomesse» che diventano tossiche, magistralmente esaminate da Gianrico Carofiglio; il narcisismo trionfante dei romanzi scritti in prima persona, i fasti dell'«egolatria» e dell'egomania, il primato dell'io sul noi, che gli danno la possibilità di ripercorrerne rapidamente tutte le metamorfosi romanzesche dall'iniziale foscoliana «mitologia dell'io» all'egocentrismo del «riflusso» degli scorsi Anni Ottanta. E qui, ancora una volta, Tellini inserisce i giudizi di Calvino e di Gadda: Calvino, che un decennio prima aveva avvalorato la rivoluzione antropologica novecentesca, non la stessa di Pasolini, ma dello «specchietto retrovisore delle auto», attraverso cui l'automobilista guarda la strada allungarsi dietro di lui (e ovviamente accorciarsi quella davanti), senza l'ingombrante immagine di se stesso, in quanto vede solo due campi visivi contrapposti, come un occhio puntato sul reale con «impersonale razionalità»; Gadda, che aveva attaccato il pronome di prima persona, il pronome «collo-ritto», il «più fanfaronesco dei pronomi di persona», senza dimenticare la definizione di «diabolica parola», affibbiatagli da Palazzeschi.

I nuovi sentieri. Tuttavia – tra crisi della memoria storica e perdita dei valori del passato, seduzioni dell'esotismo e del «realitismo» (la quasi-realtà, basata su giustapposizione, drammatizzazione, onirizzazione, secondo la tripartizione di Maurizio Ferraris), tra un populismo mediatico come discredito della coscienza critica e una tecnologia che vive a contatto con la barbarie, tra realtà come un «videogame» e letteratura designata con

tante «angliserie» (ironicamente: in rima con «diavolerie»), tra biofiction e autofiction (ma non lo era già la *Vita* di Alfieri, in cui è lo stile a dar volto e tono ai fatti narrati, gli stessi delle lettere del «fidato» Elia?) – Tellini intravede dei segnali: il bisogno di uscire dal «labirinto» dell'irrealtà; e, se a dare dignità alle cose accadute è «lo stile delle cose vere», come in Machiavelli, Manzoni, Verga, è fondamentale «creare lo stile della realtà», perché «la realtà è un effetto di stile». Il trittico si conclude pertanto con l'indicazione di tre autori, Ermanno Rea, Melania Gaia Mazzucco, Roberto Saviano; ma, come gli ultimi rigi di tutto il libro sono per lui, l'autore di *Gomorra*, lì dove la «potenza della parola e dello stile» riesce a creare un'epica negativa, una realtà più efficace della stessa inchiesta saggistica, così l'ultima di tutte le note è per Saviano, che per avvalorare la sua verità ha rifiutato di adottare un pseudonimo, perché ritiene che, pur essendo in pericolo, la sua unica salvezza è la letteratura, a differenza di chi con la maschera dello pseudonimo e la sua invisibilità eccita la curiosità dei lettori, mettendo in atto una seduttiva leva promozionale. E qui, ancora una volta, Tellini interviene con il bisturi della distinzione: nel caso di Elena Ferrante, che non è lo stesso di Metastasio o di Svevo, avviene un'altra, virtuale «manomissione», quella della «nozione tradizionale di autore», per cui la distanza da Saviano è abissale. Desanctisianamente senza ambiguità, Gino Tellini sceglie e addita con chiarezza alcuni percorsi praticabili, nuovi sentieri, lungo i quali dovrà ininterrottamente proseguire, in questo secondo millennio non da molto tempo iniziato, la *Storia del romanzo italiano*.

Appendice didattica. Si rende, a questo punto, necessario dare un esempio dell'uso della *Storia del romanzo italiano* nelle lezioni di Didattica della Letteratura Italiana. Il programma, caratterizzato da una sua elevata specificità, non ha avuto un'impostazione manualistica o da antologia scolastica, presumendo ovviamente acquisite le conoscenze storico-letterarie di base (biografie degli autori, descrizioni delle opere, ecc.) da parte degli studenti universitari, che, oltre ad avere sostenuto almeno due esami di Letteratura italiana (corsi di Laurea Triennale e Magistrale), ne avevano già affrontato lo studio secondo «moduli» prestabiliti, ormai presenti in tutti i libri delle scuole medie inferiori e superiori. Questo spiega perché il programma è articolato non in moduli scolastici, ma in «segmenti dinamici», suggeriti dal libro, strutturati con un'autonoma organicità di collegamenti interni e un ampio spettro di interferenze, dotati contestualmente di due componenti fondamentali: un'alta valenza scientifica e un'innovativa efficacia didattica; dunque, ben lontani da uno scarso rigore

teoretico e da una mediocre banalizzazione didascalica. Rinviando per approfondimenti alla vasta *Bibliografia* finale del volume (dalle «questioni di metodo» all'orientamento generale sul romanzo italiano dal Seicento al Duemila – con testi, studi, repertori bibliografici, profili panoramici, indagini storiografiche, sintesi prospettiche, raccolte saggistiche, ricerche di taglio tematico o tipologico, interviste e testimonianze autobiografiche – fino alle utilissime «integrazioni bibliografiche per capitoli» con interna ripartizione per temi, generi, correnti, rapporti tra le arti, momenti e situazioni storico-geografiche), se ne esemplificano solo i primi cinque che, a partire dall'inizio dell'Ottocento, corrispondono agli argomenti svolti fino alla stesura di questi appunti.

I. Nascita del romanzo italiano moderno: Il corso ha preso inizio da un'impostazione metodologica di ordine generale sul romanzo come strumento di diagnosi storica, mettendo al centro il valore storicamente emblematico delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802). Se ne sono prevalentemente focalizzati genesi, temi e stile: la prosa monologica dell'io eroico, in rapporto alla milizia civile di Foscolo; il cosiddetto anti-Ortis, Didimo Chierico, che, attraverso l'influenza dell'umorismo di Laurence Sterne, è precocemente indirizzato a un pubblico 'medio' di lettori; la distanza foscoliana dal realismo romantico; le ragioni di questa differenza, collegate anche alla nascita del «romanzo storico».

II. Il romanzo storico: Ragioni politiche e letterarie dei romanzi storici, in rapporto ai periodi più rappresentati, alla funzione del narratore onnisciente e al loro immediato successo. I diversi filoni del romanzo storico e la loro dislocazione geografica con particolare attenzione al sud d'Italia. La centralità e peculiarità dei *Promessi sposi* e suoi caratteri fondamentali: differenze tra le tragedie manzoniane e la tensione dinamica del romanzo; contrappunto tra il narratore e l'anonimo del Seicento; denuncia linguistica e ideologica dell'autore; diverse declinazioni della Provvidenza da parte dei personaggi e rifiuto della Provvidenza edificante da parte di Manzoni; realismo e fenomenologia della violenza: politica, religiosa, psicologica; nuova costruzione manzoniana del 'vero' storico nell'antiromanzo della *Storia della colonna infame*, in cui la conoscenza impietosa della realtà porta allo smascheramento del delitto di Stato; ragioni del rifiuto manzoniano del romanzo misto di storia e di invenzione. Sguardo al contesto: il romanzo europeo da Stendhal a Dickens; la funzione delle riviste dal «Conciliatore» al «Politecnico» di Cattaneo.

III. Crisi del romanzo storico e mappa complessiva dei romanzi preunitari: Romanzo sociale, romanzo d'analisi, romanzo umoristico; in particolare, il «romanzo di formazione», con al centro Nievo e il suo capolavoro,

l'altro grande 'corpus' narrativo del nostro Ottocento, le *Confessioni d'un Italiano*, di cui si esaminano: l'io narrante come attento testimone storico; i diversi registri narrativi dell'opera; il rapporto tra io narrante e io narrato; la lingua e il 'pathos' narrativo; la sua struttura 'chiusa'; la suprema sintesi di tutta la cultura preunitaria.

IV. Il romanzo dell'Italia unita: Dal disinganno postunitario e dall'emergere di nuovi valori alle risposte narrative come crisi e declino del protagonista-eroe e affermarsi del narratore cronista e testimone. Nascita di numerosi generi e di nuovi statuti narrativi: il romanzo fantastico, il romanzo visionario e la loro frattura con il reale; il romanzo giallo, rosa e 'parlamentare'. Problemi letterari e metaletterari connessi al romanzo: l'espressionismo linguistico (la Scapigliatura); le nuove teorie del romanzo e il 'realismo' (De Sanctis); il rapporto tra dialetto e lingua nazionale; uno sguardo alla sociologia della letteratura: la ricezione dei romanzi e l'importanza assunta dal fatturato delle vendite. Momento culminante del romanzo postunitario: i capolavori di Verga, i *Malavoglia* e il *Mastro don Gesualdo*: la sconfitta del mondo fuori della storia, la ciclicità della narrazione, il punto di vista interno, le funzioni della voce narrante popolare, la dissoluzione della struttura narrativa, il discorso libero indiretto, gli effetti dell'impersonalità, la tecnica del rallentamento, l'alienazione e lo straniamento allegorico, il paesaggio come specchio della dannazione; altri personaggi tra sofferenza e patologia (in Capuana e De Roberto); temi, lingua, stile, registri espressivi e sintattici della narrativa di d'Annunzio; diverso modo di leggere e interpretare Darwin, da Verga e d'Annunzio a Fogazzaro e Svevo.

V. Il romanzo del primo Novecento e la dissociazione dell'io: La narrativa del primo Novecento: l'attacco alla sublimazione estetizzante, il superamento del naturalismo ottocentesco, l'apporto di Freud e della psicanalisi all'indagine diegetica della conflittualità interna del personaggio-uomo. Temi essenziali: la malattia come metafora; la follia e la sua normalizzazione; la prossimità della morte e il suicidio liberatorio; la volontà anticelebrativa e la disperazione. Stili e tecniche narrative: autoanalisi, scrittura diaristica, alterazione della cronologia narrativa (Svevo); relativismo, umorismo, diagnosi critica della realtà (Pirandello); nevrosi, animalizzazione, irrilevanza della trama (Tozzi); distanza prospettica tra autore e personaggio; assenza di memoria storica e visionarietà espressionistica (Svevo e Tozzi a confronto). Il romanzo futurista: elementi del romanzo 'sintetico', la sua sintassi narrativa e il frammento. Il contesto culturale: le riviste («Lacerba», «La Voce»).

RAOUL BRUNI, *Da un luogo alto. Su Leopardi e il leopardismo*, Firenze, Le Lettere, 2014.

Emilio Bigi, Emilio Peruzzi, Mario Marti, e poi – sul versante recanatese – Franco Foschi, per lungo tempo direttore del CNSL, la contessa Anna Leopardi, e infine Ermanno Carini, il bibliotecario premuroso del Centro: pensando a tutte le dolorose scomparse avvenute negli ultimi anni, di studiosi importanti che hanno segnato intere stagioni della leopardistica del secolo scorso o di personalità operanti con passione e competenza nei luoghi stessi del poeta, e che per i cultori della materia erano divenute presenze obbligate e quasi insostituibili, si ha la sensazione improvvisa come di un mondo avviato verso un lento, inevitabile crepuscolo, di una tradizione ermeneutica di alto profilo, cioè, ricca di figure famose e di opere importanti, giunta irrimediabilmente – e per sempre – alla sua malinconica fine. Ma quando poi si ha l'occasione (e la fortuna) di poter leggere le dense pagine di uno studioso come Raoul Bruni, uno dei più interessanti fra i molti delle nuove generazioni di critici leopardiani, allora quella immagine triste di un definitivo tramonto appare di colpo più evanescente e lontana, forse sparisce del tutto: anzi, diventa terreno fecondo dal quale prendono vita altre stagioni di studi, non meno esaltanti – si spera

– di quelle già consegnate alla storia, oramai.

Il volume raccoglie una serie di interventi quasi tutti già editi, nello scorso decennio, su prestigiose riviste («Lettere italiane», «Giornale storico della Letteratura italiana», ad esempio) o in Atti di Convegni, ma qui in molte parti rivisitati e rielaborati alla luce di nuove visioni esegetiche. «L'opera leopardiana appare, anche al lettore odierno, come il frutto di uno sguardo *dall'alto*, di un'insuperata lungimiranza poetica e filosofica»: si leggono, queste parole, nella breve premessa, laddove l'autore – richiamando il brano famoso dello *Zibaldone*, che descrive appunto questa singolare potenza visiva, appartenente soprattutto al poeta lirico o al filosofo – sottolinea l'esistenza di un comune orizzonte che sembra tenere avvinti fra loro, a posteriori, i diversi saggi raccolti. I vari percorsi testuali privilegiati volta per volta dallo studioso, infatti, hanno sempre sullo sfondo questa immagine peculiare dello scrittore marchigiano, anzi vi aggiungono altri elementi importanti, quasi a farla divenire più inconfondibile e netta.

Così accade, per offrire prove concrete, nel saggio iniziale dedicato al rapporto fra poesia e ispirazione in Leopardi, un argomento ben noto a Bruni, che anni addietro lo ha studiato con competenza e passione, documentandone la estrema diffusione topica: cfr. il suo volume *Il divino entusiasmo dei*

poeti. *Storia di un topos* (Torino, Aragno, 2010). La lettera del 5 marzo 1824 al cugino Giuseppe Melchiorri è rivelatrice da questo versante, perché apre allo sguardo dei lettori il laboratorio segreto nel quale prendono forma brevi poesie, parla cioè della estrema lentezza nel comporre i suoi versi («[...] non mi è possibile terminare una poesia, anche brevissima, in meno di due o tre settimane»), e soprattutto del ruolo fondamentale della ispirazione nella sua quotidiana ricerca di parole poetiche («Questo è il mio metodo, e se l'ispirazione non mi nasce da sé, più facilmente uscirebbe acqua da un tronco, che un solo verso dal mio cervello»): rivelatrice e, per tale ragione, giustamente collocata da Bruni proprio ad apertura del saggio, metaforica soglia da cui prende avvio un breve viaggio nell'universo leopardiano, che consente di delineare in modo puntuale la fondamentale importanza di tale tematica (la ispirazione irrinunciabile e il rapporto osmotico fra poesia e filosofia).

Perché quel “moralì” nel titolo delle *Operette*? L'immensa bibliografia accumulatasi negli anni intorno alle prose filosofiche di Leopardi ha soltanto sfiorato, a giudizio del critico, le ragioni profonde di una scelta meditata, anzi talvolta l'ha totalmente ignorata condannandola allo stesso, singolare destino della lettera scomparsa nel racconto famoso di Poe: è una lacuna che Bruni vuole colmare attraverso una rilettura puntuale dei testi, sia ridando voce a Leopardi, sia richiamando alla mente certe pagine di filosofia morale antiche e moderne (di Nietzsche, soprattutto). Se la virtù deve essere cosa amabile non

per forza di ragione ma di passione, come ben sapeva la grande letteratura greco-latina, allora quella delle *Operette* è la scommessa paradossale di suscitare un effetto etico attraverso l'immaginazione e l'entusiasmo: una scommessa concepita come unico e debole argine nei confronti del male che ha invaso il mondo moderno e non a caso affidata ad una elaborata struttura teatrale (la funzione morale del teatro antico!).

Fra gli altri saggi del volume, merita molta attenzione quello dedicato alla scrittura dello *Zibaldone*, nel quale lo studioso segue la nascita del testo leopardiano, dal suo iniziale legame con le pagine erudite dell'abate alsaziano Vogel fino al successivo allontanamento dall'amato modello e all'approdo consapevole alla forma del diario, con date e feste religiose che scandiscono i pensieri che lo scrittore mette sulla carta quasi quotidianamente, e poi con gli indici destinati a riordinare l'immensa materia: un diario nel quale il limite giornaliero della scrittura spinge ad affrontare le diverse problematiche quasi con naturalezza, seguendo cioè il ritmo naturale della vita. E non minore attenzione merita di sicuro il successivo intervento, che propone un breve capitolo di letteratura comparata, dove Leopardi (la sua biografia, la sua opera) rivela all'improvviso certe analogie con una personalità importante come lo scrittore americano Ralph Waldo Emerson (1803-1882). Un singolare, quasi affettuoso rapporto con l'antichità; il desiderio incessante di un contatto diretto con la natura; somiglianze temperamentalmente inaspettate; molte fonti condivise e, per finire, un

ammiratore comune, Nietzsche: sono questi i sentieri lungo i quali si muove il discorso di Bruni alla ricerca di convergenze e contatti, in pagine che sfiorano spesso i momenti più alti di questo importante volume, dove i due saggi finali – dedicati, rispettivamente, al leopardismo filosofico di Giuseppe Renzi e a quello letterario e umano di Giovanni Papini – sono ultimi solo nell'indice.

Emilio Giordano

GIUSEPPE MANITTA, *Giacomo Leopardi, Percorsi critici e bibliografici (2004-2008) Con appendice (2009-2012)*, Castiglione di Sicilia (CT), Il Convivio Editore, 2017.

A distanza di quasi due anni dalla prima edizione, Giuseppe Manitta presenta, in un medesimo volume, un'ampia discussione critica sugli studi leopardiani pubblicati tra il 2004 e il 2012 a cui si aggiunge una bibliografia che, per il periodo esaminato, raccoglie oltre 1500 titoli. L'autore afferma che la ripubblicazione del testo si è resa necessaria giacché esso era divenuto introvabile. Per tale ragione non sono state apportate modifiche sostanziali al testo, a parte qualche piccola aggiunta o variazione formale. Il volume si presenta come un connubio intelligente tra discussione critica leopardiana (che dopo il bicentenario della sua nascita, nel 1998, ha vissuto una crescita esponenziale in termini di contributi) e *recensio* bibliografica, che permette di avere un quadro ordinato, chiaro e dettagliato di tutti i dibattiti e gli studi in corso riguardo il poeta recanatese.

Il lavoro di Manitta copre un arco temporale che va dal 2004 al 2008, a cui si aggiunge l'appendice che copre gli anni 2009-2012. L'acribia con cui questo volume è stato assemblato è notevole e riesce a tracciare un itinerario lineare di tutti i contributi critici e le edizioni dei testi relativi alle opere e al pensiero di Leopardi: Manitta concepisce la filologia come rispetto della verità, tensione critica rivolta alla ricerca, apertura alla discussione, e il suo metodo di ricostruzione delle fonti è attento e scrupoloso. L'impostazione inclusiva della sua raccolta di studi bibliografici rende questo volume un ricchissimo strumento tecnico, testimone dell'impegno dell'autore, che dal 2016 cura la bibliografia leopardiana del "Laboratorio Leopardi" dell'Università La Sapienza di Roma. Esso si divide principalmente in due parti: dopo la *Premessa* a cura dell'autore vi è il capitolo *Giacomo Leopardi nella critica (2004-2008)* seguito dall'*Appendice (2009-2012)*. In questa sezione si affronta prima la questione *Tra bibliografia e biografia. Intersezioni leopardiane*, poi si passa alle interpretazioni, alle letture e agli orientamenti riguardo i *Canti* e la poesia di Leopardi. Successivamente si affrontano i commenti, le interpretazioni e le proposte relative alle *Operette morali*. Si giunge, dunque, alla storia e alle forme del pensiero leopardiano, secondo tre linee di orientamento: *lungo una linea platonica, Leopardi e il pensiero scientifico, Leopardi, la Bibbia e il cristianesimo*. Infine, il capitolo si chiude con un'analisi dettagliata dello stato della questione *Leopardi tra antichi, moderni e contemporanei*. La seconda

parte del volume è invece costituita dalla *bibliografia leopardiana (2004-2008)* con la sua *appendice (2009-2012)*: anche qui lo studioso di italianistica riesce a collocare in maniera essenziale e facilmente consultabile tutte le tematiche, dalla storia della critica e della biografia all'ambiente culturale e agli studi sulle singole opere, dagli atti complessivi alle forme e ai temi del pensiero leopardiano, dai nodi critici della religione e delle scienze fino all'intertestualità e al leopardismo, passando infine per contributi di varia natura e recensioni. È indubbio che Manitta abbia affrontato, per organizzare questo meticoloso percorso bibliografico, un indispensabile lavoro di ricerca *per la ricerca*, senza mai abbandonare la precisione e l'equilibrio del suo studio minuzioso, premessa fondamentale per chi vuole avvicinarsi allo studio della vicenda poetica e filologica di Giacomo Leopardi.

Eleonora Rimolo

L'arte di Eduardo. Forme della Messinscena a cura di Isabella Innamorati, Antonia Lezza, Annamaria Sapienza, Co-senza, Luigi Pellegrini Editore, 2017.

Il volume *L'arte di Eduardo. Forme della messinscena* a cura di Isabella Innamorati, Antonia Lezza e Annamaria Sapienza, pubblicato nella collana *Frontiere* della Luigi Pellegrini Editore, raccoglie i contributi scientifici delle giornate di studio svoltesi tra febbraio e ottobre del 2014 all'Università degli Studi di Salerno riunite sotto il titolo *Eduardo con gli attori: forme della messinscena*, che rappresentano un segmento dell'ampio progetto ideato dall'Uni-

versità della Calabria per il trentennale della morte di Eduardo De Filippo intitolato: *I giorni e le notti: l'arte di Eduardo*. In sinergia con la Fondazione Eduardo De Filippo, il progetto si è sviluppato in vari luoghi significativi e sedi universitarie italiane: l'Università della Calabria, capofila, il Centro Sperimentale di Cinematografia/Cineteca Nazionale, l'Università di Salerno (Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale), l'Università Suor Orsola Benincasa, l'Università di Messina/Centro Interdipartimentale di Studi sulle Arti Performative.

L'Università di Salerno, in collaborazione con l'associazione Casa del Contemporaneo, diretta da Igina Di Napoli, ha organizzato cinque giornate di studio (febbraio/ottobre 2014) molto dense e ricche di spunti originali. Il volume è incentrato sulle messinscene delle opere di Eduardo in relazione al cinema, alla musica, alla televisione e alla diffusione delle sue opere non solo in Italia, ma nel mondo. Per la varietà e complessità delle forme espressive utilizzate il volume è diviso in tre aree tematiche: *L'Arte di Eduardo* (Poetiche, invenzioni, vita e documenti); *Forme della messinscena* (Forme della messinscena in Italia-Forme della messinscena nel mondo); *Testimonianze*. Arricchito da un'introduzione delle curatrici e da un intervento del Presidente della Fondazione "Eduardo De Filippo", Francesco Somma, sul valore universale del mondo eduardiano, il volume rappresenta un nuovo importante contributo ai numerosi studi su Eduardo per i suoi saggi originali e fondanti.

In apertura, il saggio di Maddalena Mazzacut-Mis è incentrato sulla poetica di Eduardo, sulla vicinanza di Eduardo a Diderot, al paradosso del teatro, «chiave interpretativa di tutto un secolo, che guarda al teatro come luogo del rinnovamento delle capacità e del valore espressivi». C'è nel teatro di Eduardo un forte legame tra l'attore e il pubblico, ma anche un evidente bisogno di descrivere la scena, i luoghi, perché – come annota la studiosa – «il personaggio è sempre puntualmente dislocato, occupa un posto, è spazialmente concepito». Eduardo – come Diderot – rivolge la sua attenzione all'attore, al suo agire, ama la Commedia dell'Arte ma detesta l'improvvisazione. L'improvvisazione va studiata. Il teatro è il luogo della vera finzione. Ecco perché la naturalezza a teatro è molto difficile da ottenere, ecco perché l'arte dell'attore, e Eduardo lo afferma con forza, è di per sé paradossale. Al teatro, a come si fa il teatro, richiama il saggio di Bruno Roberti. Ricchissimo di riferimenti ai testi teatrali, al cinema, al ruolo di Eduardo nel teatro del Novecento. Il saggio partendo da un episodio inedito, qual è quello dei Bottoni, tra cronaca e analisi critica, analizza il ruolo dell'attore, quello che traspare dietro la maschera. Al cinema è dedicato il bel saggio di Alberto Castellano che si propone – e lo fa egregiamente – di spiegare senza infingimenti, la frattura avvenuta tra i tre fratelli, soprattutto tra Eduardo e Peppino, il significato che assumeva per loro il cinema rispetto al teatro, ma soprattutto la differenza/contrapposizione nella re-

citazione a cinema, tra i due fratelli. Chiude la prima sezione il saggio di Maria Procino sull'Archivio di Eduardo, un archivio di persona che, oltre a custodire, conservare documenti di diversa tipologia, in cui hanno svolto un ruolo fondamentale le donne di Eduardo, la madre Luisa, la sorella Tina, le mogli Dorothy, Thea e soprattutto Isabella, «racconta una storia che non è mai unicamente quella individuale ma si intreccia, si incardina con quella sociale, economica e culturale del Paese». Dopo un'ampia introduzione storico-critica la Procino spiega con riferimenti precisi il suo prezioso lavoro condotto sull'Archivio e sull'epistolario.

Un ricco corpus di interventi è dedicato a *Napoli milionaria*, opera simbolo della Napoli del dopoguerra. «Eduardo attraverso la figura del protagonista Gennaro Iovine – scrive Pietro Cavallo nel suo saggio *Guerra e dopoguerra. Il racconto di Eduardo tra storia, teatro e cinema* – sottolineava la presenza di una grande malattia morale che aveva travolto il modo di vivere e di comportarsi degli abitanti della città partenopea, facendo venir meno antiche solidarietà». Insiste molto Cavallo sulle ripercussioni morali della guerra che ha distrutto tutto e analizza, confrontandolo anche con *Napoli milionaria*, uno dei primi film del dopoguerra, *La vita ricomincia*, di Mario Mattoli, in cui Eduardo interpretava il ruolo del Professore. Di questo film come di altri parla diffusamente Pasquale Iaccio nel suo saggio e si sofferma su *Napoli milionaria* che – secondo lo studioso – è un'opera

che immette Eduardo in quel grande movimento che fu il Neorealismo. Lo studioso mette a confronto – con forte senso critico e intelligente interpretazione dei fatti – il testo teatrale al film e insiste molto sull'importanza del messaggio del film che forse – osserva – se fosse uscito qualche anno dopo avrebbe avuto certamente problemi di censura. Ricorda, inoltre, il valore dell'attività cinematografica di Eduardo che non si limita solo a *Napoli milionaria*. Si pensi all'episodio *Marito e Moglie*, un cortometraggio del 1952, o a *Peppino Girella*, uno sceneggiato per la televisione in sei puntate. Il saggio *La ricostruzione del melodramma*. “*Napoli milionaria*” di Nino Rota di Francesco Ceraolo ricostruisce particolarmente il terzo momento del testo: commedia, film, dramma lirico. L'opera è del 1977, il libretto è di Eduardo, la musica di Nino Rota: i suoi tre “capitoli” sembrano costituire le tappe di un cammino verso “un'opera d'arte totale”, un percorso eccezionale nell'opera di Eduardo.

La seconda area tematica del volume è dedicata agli aspetti della messinscena con una serie di interventi ricchi di riferimenti pertinenti. Il saggio di Annamaria Sapienza (*Eduardo e la Scarpettiana: gli anni del laurismo*) analizza il rapporto di Eduardo con la Scarpettiana (compagnia formata dall'artista e attiva dal 1954 al 1960) e tratteggia con rigore e ricchezza di riferimenti i lineamenti storici e sociali degli anni Cinquanta a Napoli; quelli del laurismo: Achille Lauro fu sindaco di Napoli dal 1952 al 1957. Questi anni coincidono con l'affermazione

di Eduardo a livello nazionale e internazionale, ma soprattutto con l'impresa del San Ferdinando dove nasce e agisce, in nome della tradizione napoletana, la Scarpettiana. Mentre Annamaria Sapienza ricostruisce accuratamente le fasi salienti dell'attività di Eduardo a Napoli, l'impresa del San Ferdinando, il rapporto con gli attori, Isabella Innamorati sposta l'attenzione su Milano, sul Piccolo Teatro, sull'amicizia tra Eduardo e Paolo Grassi, sul rapporto con Strehler. La studiosa, con chiarezza e ricchezza di riferimenti, insiste tra l'altro sul valore della tradizione popolare che si contrapponeva ai falsi valori della classe dominante e sul ruolo del dialetto, sulla sua carica eversiva. «Nella visione dei fondatori del Piccolo», scrive la Innamorati, «Eduardo, benché contemporaneo, assurgeva alla stregua di un classico, era l'ultimo testimone dell'arte teatrale italiana all'antica, un attore-autore intrinsecamente legato alla vita e alla sensibilità del proprio popolo, un grande maestro della drammaturgia in dialetto»; inoltre, incline ai cambiamenti, al punto di far parlare il napoletano ad attori settentrionali. Ad uno dei testi più famosi di Eduardo, *Le voci di dentro*, è dedicato il saggio di Anna Barsotti, che, pur partendo dal testo, di cui segnala la storia in puntuali riferimenti bibliografici, si sofferma sul valore di esso, sul rapporto sogno/realtà e sulla tematica sonno/sogno in tre messinscene: quella di Rosi, di Santagata e di Servillo.

Seguono due contributi che mettono a confronto Eduardo con due drammaturghi del secondo Novecento, due grandi autori-attori: Ruccello

e de Berardinis. Nel primo Dario Tommasello, sgomberato il campo su una paternità di Viviani rispetto all'opera di Ruccello, ipotizza invece affinità tra Eduardo e Ruccello, con riferimenti precisi a *Il Rione* e a *Napoli-Hollywood... un'ereditiera?*. Alfonso Amendola parla invece del rapporto eretico tra Eduardo e de Berardinis e dopo alcune suggestive osservazioni sul teatro di Leo, sul teatro di Marigliano, si sofferma su *Ha da passà 'a nuttata*: «un'opera-summa dove ritroviamo fermenti e stralci (amalgamati e contrapposti, sporcati e reinventati) tratti da quattro opere eduardiane». Ma soprattutto un vero “corpo a corpo”, un incontro diretto, una sorta di “equilibrio” verso Eduardo.

Ma il teatro di Eduardo si è diffuso oltre i confini nazionali come dimostrano i contributi di Aurora Egidio (*Eduardo e la Russia*), Alessandra De Martino (*La ricezione di Eduardo nel Regno Unito*), Edoardo Esposito (*Alcune messinscene recenti del teatro di Eduardo in Francia*). Molto interessante e ben concepito il saggio di Aurora Egidio analizza le messinscene delle opere di Eduardo in Russia, in particolare *Filumena Marturano*, il testo lì più famoso e acclamato. La Egidio si sofferma sulle date 1956, 1957, 1958, che dimostrano come la diffusione dei drammi di Eduardo sia capillare in quella che viene chiamata la stagione del disgelo. Eduardo piace perché il suo teatro, pur ponendo al centro del testo l'uomo con le sue debolezze, è immerso nel mondo esterno, «i suoi drammi sono veri e umani» senza la «problematica marxista».

Alessandra De Martino si sofferma sulla diffusione del teatro di Eduardo in Gran Bretagna e parte da una data: 1958, anno in cui andò in scena *Questi fantasmi*. Da quel momento Eduardo è stato rappresentato ininterrottamente in allestimenti famosi con attori celebri, riscuotendo sempre il gradimento del pubblico. Tuttavia la De Martino insiste su un aspetto in particolare, quello della traduzione, mettendone in evidenza incongruenze e banalità. I traduttori inglesi – secondo la De Martino – hanno adottato un inglese standard, neutrale, che mal “traduce” le sfumature del dialetto con evidenti ricadute sul piano drammaturgico. In Gran Bretagna, infatti, la scarsa considerazione dei dialetti e la mancanza di una competenza linguistica specifica hanno generato traduzioni poco convincenti per effetto di quello la De Martino definisce «neocolonialismo linguistico».

In Francia invece l'appassionato lavoro di traduzione e divulgazione delle commedie da parte di Huguette Hatem ha facilitato la diffusione dei testi teatrali di Eduardo dalla fine degli anni Ottanta in poi. Infatti Edoardo Esposito analizza nel suo saggio, con un lavoro critico attento e documentato, alcune messinscene più recenti, dal 1992 al 2012, ed afferma che da un censimento degli allestimenti più recenti emerge quanto il teatro di Eduardo abbia beneficiato dell'interesse e della disponibilità di attori professionisti, di critici e di pubblico, al di là degli stereotipi e dei luoghi comuni su Napoli. Anche in Francia, ma in misura minore rispetto al Regno

Unito, è stata spesso marginalizzata la vitalità linguistica regionale. Da ciò deriva – scrive Esposito – il fervore determinato da testi come *La grande magia* e *L'arte della commedia*, meno legati a una connotazione regionale. Ma certamente è *Napoli milionaria!* (*Naples millionaire!*) il testo più interessante per Esposito che si sofferma dettagliatamente sulla tematica e sul valore storico del testo (nella messinscena di Anne Coutureau) ma soprattutto sulla recitazione che raggiunge risultati eccellenti anche sul piano linguistico. Una grande, vera sfida!

L'ultimo segmento del volume riguarda le *Testimonianze* e contiene scritti degli artisti che durante le giornate salernitane hanno reso omaggio all'universo eduardiano attraverso azioni performative, o sono intervenuti arricchendo l'aspetto teorico-critico sull'autore. Troviamo in questa sezione il testo *E ccà ce sto io*: un excursus sui personaggi femminili costruito da Ippolita Di Majo e interpretato da Iaia Forte; la testimonianza di Alfonso Santagata sulla sua rivisitazione di alcune opere di Eduardo a partire da *Petito Strenge*; l'intervento di Pierpaolo Sepe sul suo *Sik-Sik*; il racconto di Antonio Sinagra sulla nascita di una versione audio interpretata da Eduardo in occasione della composizione delle musiche per la traduzione della *Tempesta* di Shakespeare; un breve, affascinante inedito di Enzo Moscato scritto in memoria di Eduardo e infine la testimonianza di Fausto Russo Alesi sul suo importante lavoro condotto su *Natale in casa Cupiello*.

Ad impreziosire il volume le pun-

tuali schede sugli spettacoli andati in scena al teatro d'Ateneo, scritte da docenti e critici: Antonia Lezza (*Riscrivere "Natale in casa Cupiello"*) e Su "Tà-kài-Tà" di Enzo Moscato), Giulio Baffi (*Sik-Sik, un "artefice magico" da Eduardo a Pierpaolo Sepe*), Stefano De Matteis (*"E ccà ce sto io". Elogio di Iaia Forte*).

Antonella Babbone

VICENTE BARRA, *Il cammino che non c'è* (2012), *Salerno... il cammino ritrovato* (2015), *Salerno... perché non è Compostela...* (2017): una trilogia, Nocera Superiore (SA), Print Art Edizioni.

Nato in Venezuela, a Caracas, ma ora salernitano doc, Vicente Barra, dirigente medico ospedaliero di ortopedia e traumatologia, fin dall'inizio di questo Millennio si è cimentato con la poesia, pubblicando tre sillogi poetiche "amorose", tema a lui congeniale di ispirazione e di vita, nel giro del primo decennio: *Vivere l'amore* (2000), *Un desiderio chiamato amore* (2007), *L'estasi d'amore* (2008), con cui ha riscosso lusinghieri successi di lettori sensibili e di premi letterari. Nel corso di questo secondo decennio, ha voluto sperimentare un genere di più vasta circolazione, il romanzo, pubblicando ben cinque opere, come *Trotula* (2014) e *Aspettando Claudia* (2016), ma soprattutto la trilogia sul Patrono di Salerno, San Matteo, del quale è fedelissimo: *Il cammino che non c'è* (2012), *Salerno... il cammino ritrovato* (2015), *Salerno... perché non è Compostela...* (2017).

Prima di affrontare il lavoro letterario più ampio e impegnativo di

Barra, il trittico narrativo dedicato al primo Evangelista e alla sua Salerno, occorre dare uno sguardo, per cogliervi eventuali tracce e incunaboli, alla sua produzione poetica e particolarmente al suo momento più maturo. All'apice delle sue tre raccolte di poesie si colloca, infatti, la silloge del 2008, *L'estasi d'amore*, il cui motivo dominante è rappresentato dal congiungimento di due vicende esistenziali, la sua e quella della donna amata: il loro reciproco espandersi e compenetrarsi diviene linfa vitale, che li inonda di nuove e inesauribili energie. Soprattutto è la luce degli occhi della donna a diffondersi con l'ineffabile splendore del suo sorriso e a dilatarsi nello spazio, fino a invaderlo con la sua bellezza in un gioco di riflessi abbaglianti, che superano le risorse pur indomabili della ragione.

L'amato corpo femminile diviene pertanto come il centro dell'universo, calamitando in sé anche i sogni e le fantasticherie, assorbendo e dissolvendo il tempo esterno e cronologico, annientando ogni frammento inopportuno di realtà, che si frapponga tra gli amanti nell'attimo in cui vivono un'esperienza unica e totalizzante. L'immagine, proposta da Vicente, del mondo intero «racchiuso / nel palmo della mano» della donna rende in sobria ed elegante versificazione questa idea, fondamentale e significativa, della silloge poetica. Si spiega anche perché la vita finisce per avere il colore dei suoi occhi luminosi, «intensi e profondi», che penetrano nell'anima e regolano i ritmi del tempo interiore: una vera e propria possessione, che l'amante subisce e accetta, riscoprendo in essa

la propria salvezza, il motivo essenziale del suo vivere e dell'amore stesso per la vita.

L'ammirazione dell'avvenenza corporea, infatti, lo avvolge in un sospeso ed «estasiato» incanto, che lo incatena in una splendida gabbia dorata, da cui non può agevolmente uscire, perché l'essenza stessa della Bellezza è complessa e immensa, non conosce limiti di spazio e di tempo, si estende nella realtà circostante, si prolunga nella luce del giorno e nelle tenebre della notte. Lo slancio dell'amante assurge, quindi, a dimensione mistica («ogni respiro tuo / è battito di Dio»); la sua mente – mentre la vita gli sembra fuggire come una «cometa impazzita» – si perde e si disintegra in questa sorta di profano “indiamiento”, di tormentata ansia erotica, protesa alla ricerca dell'Assoluto.

L'impatto tra i due corpi e le due anime è devastante, nel momento della reciproca compenetrazione («immersa in me / com'io in te»), della fusione completa, che non annulla, ma accresce la forza interiore, vivendo i due amanti all'unisono, immersi l'uno nell'altra, tanto da avere non più due visioni del mondo, ma una sola percezione della realtà, sentita come lontana e degradata, ricca solo di menzogne e insidie, vuota, nella sua insulsa follia. Lo slancio mistico-erotico viene vissuto come in *trance*, come un'ubriacatura della coscienza («e la mente s'ubriaca»), che tenta l'avventura dell'Ignoto, lo sconfinamento oltre la rassicurante e consueta sfera quotidiana, l'“Oltre” inesplorato, in cui sono forse custodite e celate le ragioni ultime dell'umano “Essere-al-Mondo”. Di qui la tensione

verso una nuova e diversa dimensione espressiva: non più le parole possono rendere un'esperienza unica, ai limiti dell'incomunicabilità, ma le note aeree e sfuggenti, invisibili e inafferrabili della musica.

Nella XII lirica, infatti, «le parole si fermano alla gola», non possono essere pronunciate, anzi non esistono parole «altre», che si differenzino dall'unica Parola possibile («non esistono parole / diverse dal tuo nome»), quella che identifica la donna amata, proprio perché la sua natura sovrasta qualsiasi ampio aspetto della realtà («le dita tue / più grandi del mare»; «s'espande il tuo seno / grande più del cielo / immenso più del mare» [XIII]). Nell'«ora e qui» di questa privilegiata «visione», di cui solo la musica può rendere le impalpabili sensazioni, si possono raggiungere esaltanti fremiti di «felicità», che non è per Vicente un bene definitivamente acquisito, uno statico e irreversibile appagamento dei sensi, ma una meta sempre nuova, un continuo, labirintico perdersi e un ininterrotto, illuminante ritrovarsi, un sentirsi spesso diverso e un constatarsi sempre uguale a se stesso («Sono / quello che tu vuoi io sia / quello che sempre sono stato»).

In uno spazio sempre e comunque invaso e dominato dalla figura femminile, assolutamente ubiquitaria, all'amante, ovunque raggiunto, ovunque toccato dalle sue «lunghe mani», non resta che scandire con ritmo sincopato, ossessivo, martellante il suo inesausto dono d'amore («amarti, amarti, amarti»), costruendo un'iperrealtà onirica, dove si consuma l'osmosi («vengo nel sogno tuo / e tu nel mio»), lo scambio

definitivo dell'Io, da cui promana il dettato poetico, e del Tu, a cui l'allocazione è rivolta, la destinataria e dedicataria del *corpus* lirico. La scansione anaforica ritorna inesorabile nell'*incipit* di ogni strofa della XXI («mi nutro»), dove la ricerca spasmodica del succo vitale è tutta tesa verso gli atteggiamenti, variegati da vibratili e intense sfumature, della conturbante fisicità della donna e culmina nell'«estasi» finale del congiungimento, l'attimo in cui le pulsioni inconscie dell'io desiderante e il suo profondo misticismo erotico toccano finalmente l'acme, la «vetta» suprema, che sembrava irraggiungibile.

La tendenza espressiva di Barra per il ritmo anaforico è confermata dalla XXIII, con un inedito *incipit* strofico, bisillabico, iterato per ben sei volte e in *enjambement* con il verbo iniziale del verso successivo («Di te / odora ...»), dalla cui funzione principale e reggente si sprigiona la vasta gamma delle funzioni connotanti l'aura fascinosa della sua *mulier fortis*, detentrica di un'arcana potenza, di una miriade di insondabili segreti e di latenti energie, capaci di invadere con una scia di inebrianti profumi gli «spazi infiniti». Vicente è consapevole di questa fatata dimensione di incanto ai limiti della pura razionalità («si ferma la ragione» [XXV]), ma per lui conta essenzialmente gioire di quell'abbagliante splendore, perdersi come negli abissi di un immenso oceano, naufragare nel salso e, allo stesso tempo, dolce mare, dalle cui onde spumeggianti sorge, avvolta in un mitico alone, la «sua» Venere, che è soprattutto la sua unica, insostituibile, duratura «Musa» ispiratrice.

In un raffinato gioco delle parti, in una sorprendente metamorfosi, questa Musa, la donna amata, finisce per identificarsi *tout court* con la Poesia. A rifletterci bene, Barra non intende l'espressione lirica se non come canto d'amore; per lui, la Donna Amata è anzitutto Poesia e il "corpo" della poesia, ossia il suo tessuto verbale, è essenzialmente il corpo stesso della donna amata. Non a caso, il più grande poeta d'amore di tutti i tempi, Francesco Petrarca, metaforicamente immerge nelle «chiare, fresche e dolci acque» della sua incomparabile Poesia le «belle membra» di colei che sola a lui «par donna».

Con l'ingresso nella narrativa e nella prosa, tutta l'ispirazione poetica "amorosa" di Barra si espande, avvolge e coinvolge due Soggetti per lui importanti e determinanti: San Matteo e Salerno. Ad apertura del primo romanzo della trilogia, *Il cammino che non c'è*, balza tuttavia evidente una prima caratteristica: a scriverlo, insieme con Vicente, è anche il conduttore e giornalista televisivo Enzo Landolfi. Pur avendo personalità ed esperienze culturali diverse, l'indubbia comunanza di metodi e di idee, la consonante inclinazione a narrare, l'analoga curiosità intellettuale, soprattutto per gli eventi storici di un lontano e glorioso passato, hanno spinto i due autori a mescolare le loro differenti modalità espressive in una sola e omogenea unità linguistica, che costituisce il tessuto verbale di un singolare e nuovo prodotto letterario. L'altra esplicita connotazione, che, attraverso il romanzo, rivela e manifesta questa sintonia, è l'amore solido e, allo stesso tempo, spontaneo, senza sfo-

ciare in un chiuso provincialismo e nel fanatismo municipalistico, per la città al centro del racconto: Salerno, incastonata tra il suo mare e i suoi monti, con l'inconfondibile e originale centro storico, il suggestivo intrico delle vie e delle piazze, il ruolo eccezionale svolto nella Cristianità dal suo patrono, San Matteo.

Ed è proprio dal primo evangelista che cominciano le vicende narrate in terza persona, o meglio dallo strano sogno del protagonista, il chirurgo ortopedico Niki: completamente avvolto tra le braccia di Morfeo, il medico incontra nella sua scena onirica il Santo, che gli chiede in autentico dialetto salernitano di liberarlo da un'ingiusta emarginazione, di restituirgli il prestigio consono alla straordinaria importanza di apostolo e di fondamentale divulgatore del messaggio di Cristo. Di qui procedono a ritmo serrato e con logica concatenazione i molteplici segmenti diegetici del romanzo, che si addentra nei tanti e diversi aspetti della vita attuale dei personaggi e negli eventi, lontani nel tempo, della Salerno dell'alto Medioevo con le sue memorabili figure storiche: dai Longobardi di Gisulfo I ai Normanni di Roberto il Guiscardo, agli Svevi di Federico II, dal grande Gregorio VII al colto arcivescovo Alfano I.

Niki e la sua compagna, l'affascinante e intrepida giornalista Pamela, conducono un'inchiesta, apparentemente e innocuamente erudita, ma, nella realtà intricata dei fatti, costellata da imprevisti pericoli; devono, infatti, risolvere un arcano rebus storico, rispondendo ad alcune precise domande: perché San Matteo, nonostante il suo

prestigio, non ha avuto un culto, non è stato meta di pellegrinaggi, come Santiago di Compostela; perché il “cammino”, che porta a visitare le reliquie dell’apostolo Giacomo, “non c’è” anche per venerare le sante spoglie del primo evangelista; perché, dunque, i fedeli vanno a Compostela e non a Salerno? Chi ha voluto mettere in ombra la grandezza di San Matteo e, quindi, della città di Salerno, scenario naturale di incomparabile bellezza, già eminente e famosa sede della Scuola Medica, che avrebbe tratto un enorme vantaggio dai pellegrinaggi partiti da tutto il mondo cristiano, accrescendo la sua potenza economica e politica di strategico scalo marittimo aperto gli scambi commerciali con l’Oriente? La soluzione sarà trovata da Niki e da Pamela e il lettore, abilmente condotto a leggere con interesse pagina dopo pagina, la conoscerà alla fine dell’avvincente narrazione.

Intanto, i protagonisti si imbattono in ambigui personaggi: qualcuno, come l’antiquario Luciano, con una doppia attività, commerciante di antichi reperti e occasionale spia nel Duomo cittadino; un uomo mingherlino con «il viso da furetto», insospettabile funzionario statale e compartecipe di riti ancestrali; lo zio Agostino, studioso, docente universitario, e implicato nel traffico illegale di opere d’arte. Tutti appartenenti per discendenza familiare alla fantomatica setta dei «Processionali», che, pur affondando le proprie radici storiche nel tardo impero romano ed esercitando una vera e propria egemonia in età medievale come confraternita impegnata nella custodia e salvaguardia

delle sacre reliquie di martiri cristiani, perpetua i suoi rituali, spesso cruenti, con vistosi e scenografici cerimoniali anche nel mondo contemporaneo.

Non è da escludere che gli autori, attraverso l’invenzione romanzesca della setta, abbiano voluto lanciare un inquietante messaggio: proprio l’interessato recupero in epoca moderna di miti e riti antichi, che, con le loro seducenti simbologie e la teatralizzazione di gesti e parole oracolari, suggestionano e producono un notevole impatto sull’emotività personale, nasconde altri fini, ben più materiali, volti al lucro o all’acquisto di potere economico e politico. Non a caso, Niki è irridente e dissacrante verso queste forme rituali, che, oltre a risultare superate e ridicole, come gli apparati spettacolari dei «Processionali», a un’indagine rigorosamente razionale finiscono per mostrare il loro vero volto di occulti e illegali maneggi.

L’indagine condotta dai protagonisti non si svolge solo sul filo della logica o anche attraverso gli scatti “visionari” di Niki, ma anche con il sussidio delle opere di storia locale e di opere d’arte, tra cui lo stupendo dipinto di Caravaggio descritto nel romanzo, che si trasforma in chiave ermeneutica per decifrare la concezione trinitaria di San Matteo, di fondamentale e decisiva importanza per il Cristianesimo occidentale e, a sua volta, causa prima della complicata storia di tanti inconvenienti e timori sorti intorno alle sacre reliquie dell’apostolo. Gli autori, quindi, riescono agevolmente a muoversi su piani diversi, intrecciando l’antico al moderno, la finzione alla realtà, il puro racconto degli eventi alla riflessione

sui percorsi esistenziali dei personaggi.

Tra questi, risulta ben disegnata la figura di Pamela, la sua prorompente femminilità, la coraggiosa professionalità di inviata speciale sui fronti di guerra, la raffinata tensione erotica, che condivide con il compagno, per il sesso e il cibo, l'intimo sconvolgimento per il mancato stupro, il turbamento e la delusione per avere scoperto la doppia identità, la vera inclinazione a delinquere di una persona amata fin dall'infanzia come un padre. Insieme con i personaggi, per così dire, minori, come gli «sfigati» Paolo e Ludovico, l'imprenditore e lo studente, l'amico poliziotto Gennaro, la professoressa Wanda, il diacono Tonino, anche lo «zio Agostino» («Ago») è costruito con un'attenta descrizione delle sfumature psicologiche, soprattutto nella sua duplice e contraddittoria natura, paterna e professorale, da un lato, truffaldina e mistificatoria, dall'altro.

Il cammino che non c'è trova, quindi, un percorso, una direzione, lungo la quale si avviano con sicurezza i due autori, consultando libri, sviluppando meditazioni, manifestando la loro incondizionata ammirazione per la città di Salerno e soprattutto per il suo golfo e il suo mare, la cui potenza numinosa aleggia sempre sulle pagine del romanzo, a volte come sfondo legato agli eventi, a volte balzando in primo piano con le sue acque azzurre e i suoi orizzonti sconfinati. Questo avvincente "camminamento" non avviene solo nei quartieri cittadini, ma anche nella storia del passato e nella cronaca del presente, nella produzione letteraria e artistica, nel cuore e nella mente

dei personaggi; comincia dalle loro azioni, che contribuiscono a formare il complesso puzzle romanzesco, e si conclude, come alla fine di un religioso pellegrinaggio, nel profondo silenzio della cripta del Duomo con l'intensa emozione di chi si sente vicino alla rivelazione di una sfuggente verità.

Il "doppio sogno", che evoca il celebre racconto di Arthur Schnitzler (il romanzo inizia e termina con scenari onirici), con al centro la dura pietra angolare rivolta a nord-est, allegoricamente significante la solida base della dottrina cristologica di San Matteo, su cui poggia la comunità cristiana occidentale retta dalla Chiesa di Roma, consente a Niki e a Pamela di trovare l'ultima tessera, la decisiva, per completare il variegato mosaico di tutti gli eventi apparentemente irrelati. I lettori dovranno, anche loro, provare a ricomporlo insieme con i protagonisti, stando però attenti che qualche ulteriore quesito, forse volutamente sfumato, potrebbe richiedere più di una risposta.

Si tratta ora di verificare se questa risposta, almeno in parte, possa trovarsi nel secondo romanzo della trilogia, *Il cammino ritrovato*, che, una volta da opera narrativa trasformata in sceneggiatura e quindi in film, dovrebbe avere per colonna sonora una composizione musicale del cantautore spagnolo Juan Manuel Serrat, ispirata a una poesia di Antonio Machado, i cui versi centrali e significativi, ma soprattutto allusivi del senso complessivo del racconto, e per questo ininterrottamente evocati come un insistente e intrigante *leit motiv*, suonano: «Caminante non hay camino, se hace camino al andar»

-“Camminante non c’è il cammino, il cammino si fa andando”. E, infatti, il protagonista, Niky, insieme con i suoi amici, non percorrono un cammino esistente, ma sono loro stessi a inventarlo camminando, secondo un intimo dettato spirituale, che ingiunge di seguire lo stesso percorso fatto in epoca altomedievale per traslare le reliquie di San Matteo da Velia, dove si trovavano provenienti dall’Etiopia Pontica in Turchia, attraverso Capaccio, a Salerno. Nessuno sa quale sia stato realmente questo cammino, per mancanza di prove concrete e persuasive, ma i personaggi del romanzo provano a immaginarlo e a percorrerlo lungo i sentieri interni del Cilento, consapevoli che sono essi a “farlo andando”, come appunto nei versi di Machado.

Il nuovo romanzo ripropone gli stessi personaggi del precedente, così che chi non l’ha ancora letto è motivato a farlo, mentre i lettori del primo possono finalmente conoscere gli sviluppi e gli esiti esistenziali dello sciocco antiquario Luciano e dell’inquietante e diabolico professore, lo zio Ago della giornalista Pamela, appassionata di esoterismo, ora sola, e non più con il suo Niky, a svolgere una rocambolesca indagine su alcune misteriose pergamene. Gli Autori, con la tecnica del montaggio alternato, ormai televisivamente affermatasi, hanno intrecciato questa vicenda da *spy story* con i canonici colpi di scena, le immancabili e inaspettate sorprese finali con la trama centrale del romanzo, che scorre in maniera lineare, spinta da motivazioni ben più profonde. Il cammino, che avrebbe percorso la processione guidata dal vescovo di

Capaccio per traslare le reliquie di San Matteo, pur essendo del tutto fantasioso, non è una semplice scampagnata tra amici, ma acquista, andando, in questa ricerca tra fitti boschi e impraticati sentieri, una dimensione eminentemente spirituale, accompagnata da visioni di un lontano passato, voci inspiegabilmente risonanti nell’aria, sogni in sorprendente contatto con la realtà, anche se questo modulo onirico, divenuto di moda dopo il film del 1999 di Stanley Kubrick, *Eyes Wide Shut*, ispirato alla *Traumnovelle (Doppio sogno)* del 1925 di Arthur Schnitzler, è destinato a diventare un’applicazione meccanica, specie se ripetuto più volte e in contesti non necessariamente adeguati a riceverlo.

Si tratta, quindi, di una spiritualità misticheggiante, non controllata razionalmente, che si nutre non solo di devota certezza, di fede nel Santo Patrono di Salerno, ma anche di una panica, sotterranea e intima comunione con le forze occulte della Natura, di un’osmosi con l’armonia universale. Come nel verso di Ungaretti, in cui il poeta si sente una «docile fibra dell’universo», così il protagonista trae le sue intuizioni sulle varie tappe raggiungibili proprio dal suo percepirsi parte integrante del Cosmo e, dunque, in quanto tale, dagli strati più profondi e inconsci della suo ‘essere-al-mondo’. Il “ritrovamento” del cammino, da questo eccentrico punto di vista, non dipende da eventuali, ma inesistenti reperti archeologici, anche se sono bene illuminati sulla ribalta del racconto gli incantevoli scenari naturali dell’interno Cilento (essendo improbabile la traslazione lungo la costa, allora infestata da

saraceni), i suoi vari e diversi prodotti enogastronomici, accompagnati dagli opportuni collegamenti storico-antropologici con il territorio visitato, ivi comprese etimologie e leggende.

Il cammino è, invece, “ritrovato” a colpi rapinosi d’ispirazione, che promana dalla stessa essenza umana, in cui risplende sempre una scintilla del divino, secondo l’idea fondamentale di Sant’Agostino che nella dimensione interiore dell’uomo è radicata la Verità. In tale accezione, il cammino diventa per Niky, per i suoi amici, da lui suggestionati e coinvolti, anche un cammino in se stessi, per meglio conoscersi e rinnovarsi, e contestualmente un cammino nel e attraverso il tempo, quasi una proustiana ricerca di un remoto passato, che si riteneva irrimediabilmente perduto, ma che, essendo solo sepolto, può rinascere nella memoria e ripresentificarsi nell’immaginazione con impreviste e balenanti epifanie che disoccultano una realtà ancora viva e vitale, come nella processione finale, in cui i personaggi del presente si vedono e si riconoscono in quelli di un lontano e sacro evento storico.

Gli eventi sacri non possono non essere anche rituali, ma questa continuità non è avvenuta per San Matteo, in quanto il cammino, che ricordi e rinnovi il percorso dei fedeli durante la traslazione delle reliquie, è rimasto per secoli ignoto. L’impresa dei “camminanti” del romanzo non solo, pertanto, è un atto di fede, ma anche di giustizia, nel senso che si tratta di rendere a San Matteo, il più importante degli Evangelisti, un cammino analogo a quello di San Giacomo: particolare

questo che unisce saldamente, oltre alla comparsa degli stessi personaggi, il secondo romanzo al primo, in cui il sogno fatto dal protagonista del Santo Patrono offeso per l’ingiustizia subita rappresenta l’asse centrale intorno al quale ruotano diegeticamente tutte le vicende narrate. Sarà Niky a stabilirne le coordinate analogiche: se il cammino per Santiago di Compostela è stato definito il cammino della luce, quello che porta da Velia a Salerno, sulle orme della traslazione, dovrà essere chiamato dell’amore, perché solo un atto d’amore, che abbraccia in sé fede e giustizia, e non un’indicazione storica o topografica, ha ispirato, guidato e gli ha fatto “seguire” il cammino “suo” e degli amici.

L’amore, infatti, è l’altro tema del romanzo: non solo amore per la natura, per l’armonia universale, per il divino, per San Matteo, per l’umanità tutta, ma amore, concreto, sensibile, mondano, per la donna. Rispetto al precedente, in questo libro l’amore risulta più scorporato di elementi sensuali: è un amore vissuto da lontano, a causa di ombre e incomprensioni, che si trasforma in amore-sofferenza, in amore, che fa provare telepaticamente agli amanti le stesse sensazioni di piacere e di dolore, in amore-olocausto, per cui il protagonista offre a Pamela tutto se stesso, anche senza da lei nulla ottenere. Gli Autori riescono, quindi, a creare una simbiosi di tutte le possibili sfaccettature dell’amore, che fa muovere all’unisono i personaggi positivi del racconto, implicitamente stabilendo una netta contrapposizione tra buoni e cattivi, senza sfumature intermedie.

Di conseguenza, la struttura del romanzo è attraversata da un doppio registro tonale: contemplativo nelle riflessioni e vagamente liricheggiante nelle descrizioni di paesaggi e sentimenti amorosi, asciutto, oggettivo e più narrativamente prosastico nelle vicende da film d'azione e di spionaggio vissute da Pamela alle prese con il subdolo zio Ago. Paradossalmente i dialoghi, a mio avviso, migliori, con battute drastiche e taglienti, a volte ironiche e sarcastiche, sul filo di una brillante dialettica, si trovano proprio in quest'ultima storia, rappresentata come secondaria rispetto alla trama principale, in cui, invece, i colloqui dei personaggi risultano spesso convenzionali, costruiti con stereotipi, a cui nulla aggiunge la ben nota polemica nord-sud d'Italia, messa in campo dall'ingresso nel gruppo dei "camminanti" della pittrice leghista, poi convertitasi in ammiratrice dei meridionali. Questo comporta che alcune sequenze si ripetono con qualche minima variante, anche per la sostanziale uniformità dei luoghi attraversati, che, detto onestamente, nulla hanno a che vedere con quelli che, lungo circa ottocento chilometri percorsi da milioni di pellegrini di tutto il mondo, portano a Compostela, immortalati da secoli di storia e devozione, ormai dichiarati dall'UNESCO Patrimonio dell'Umanità, riproposti nel film di Emilio Estevez del 2010 con Martin Sheen, *Il cammino per Santiago*, in cui l'epifonema di Daniel Avery, «la vita non si sceglie; si vive», trova un'adeguata rispondenza musicale nell'ottima colonna sonora di Tyler Bates.

Il primo a essere razionalmente

consapevole di questa incolmabile differenza è proprio lo stesso Niky, e gli Autori con lui, perché, con pronta intuizione visionaria, trasforma fantasticamente eventi e scenari, mescolando passato e presente, includendo voci e personaggi misteriosi per spingerlo al cammino, intercalando sogni, in cui la scena onirica si confonde con quella reale, che raggiungono un effetto magico quando uno dei suoi amici volteggia sospeso nell'aria, come in alcuni celebri quadri di Marc Chagall. Queste metamorfosi venate di surrealismo gli sono possibili, gli consentono di trovare, anzi, di "ritrovare" il cammino italico dell'evangelista Matteo e di fare un illuminante viaggio in sé stesso, andando a ritroso nel tempo, in quanto a suggerirle sono i veri protagonisti del romanzo: la Giustizia, da rendere al Santo Patrono della sua città, la Fede, ispirata a una profonda spiritualità religiosa, l'Amore, che «muove il sole e l'altre stelle», ma è, al tempo stesso, divino e umano.

Nell'ultimo romanzo della trilogia dedicata a San Matteo, *Salerno... perché non è Compostela...*, si ritrovano tutti i personaggi dei primi due: non solo i protagonisti, Niky e Pamela, ma anche Luciano, Ludovico e Paolo; tra i nuovi, un avventuroso giornalista tedesco, Otto. Con i personaggi ritornano, evocati di scorcio, fatti ed episodi delle due narrazioni precedenti, a cominciare dall'immane ricordo dello zio Agostino, come se Barra non solo volesse richiamarli alla memoria dei lettori, ma intendesse, contemporaneamente, ricapitolare tutti gli eventi salienti della storia finora raccontata

e indicarne un filo conduttore che le conferisca organicità e continuità. Il motivo, infatti, da cui tutto il racconto trae origine è, ancora una volta, ripetuto: trovare la ragione per cui San Matteo e Salerno non hanno avuto storicamente nei secoli culto e pellegrinaggio come San Giacomo e Compostela. Trovare questa ragione e rimuoverla significa rendere la meritata giustizia al primo Evagelista.

Sfondo ambientale del romanzo è sempre Salerno, con le sue vie e le sue piazze, i vicoli del pluristratificato centro storico e l'azzurro del suo mare, le indelebili tracce del suo prestigioso Medioevo, con la Scuola Medica, Alfano I, Roberto il Guiscardo, e il frenetico presente, illuminato dai melodici versi di Alfonso Gatto. Dopo il cammino attraverso il Cilento, a partire da Casal Velino, percorso dal protagonista nel romanzo precedente, la scena ora si sposta anche a Istanbul, in cui domina l'azione con inseguimenti, fughe, tentativi di sequestro di persone, morti violente e improvvise, misteriose scomparse. E da Istanbul si giunge fino alla romana Etiopia Pontica, la mitica Colchide, oggi Georgia, dove, all'incrocio di due fiumi, il Santo fu martirizzato dal feroce tiranno Irtaco, così come si vede nello stupendo quadro di Caravaggio, e vi ebbe la sua prima sepoltura.

I personaggi sono, dunque, gli stessi, ma, tranne i due protagonisti, sempre presi dalla loro ricerca, l'amico poliziotto Gennaro, preoccupato di non poterli proteggere in questo viaggio all'estero, e il sempre cattivo Paolo, divenuto spietato capo di un'organizzazione cri-

minale, quelli che sono incredibilmente cambiati e sulla via di una purificazione interiore sono lo scippatore Ludovico e il losco Luciano. Chi l'avrebbe mai immaginato di ritrovare un Ludovico non solo eletto 'magister magnus' dei Processionali, ma anche utopicamente ispirato alle dottrine di Gioacchino da Fiore e deciso nel volere riportare la secolare confraternita all'originaria purezza? Il suo compito è di operare il bene e la giustizia nel mondo, un vero e proprio risarcimento di tutta l'attività truffaldina svolta in tempi recenti dai Processionali, fondati per proteggere le reliquie dei santi martiri e trasformati in un'organizzazione per trafugare e commerciare opere d'arte.

La metamorfosi più sconvolgente è però quella di Luciano, che l'autore, intrecciandola con le altre vicende, descrive in tutte le complesse sfumature psicologiche e morali. Luciano fugge dal carcere, intraprende un pericoloso viaggio da clandestino per recarsi sul luogo del martirio e della prima sepoltura di San Matteo, con il fine quasi asceticamente perseguito di redimersi dalle sue colpe, chiedere e ottenere il perdono. L'invenzione più originale, una concessione alla dottrina pitagorico-platonica della metempsicosi, ma intelligentemente interpretata in senso moderno, poiché lievitante verso la dimensione onirica e il surreale allucinante, consiste nel fatto che Luciano rivive e ripresentifica lo stesso viaggio, ma facendolo a ritroso, intrapreso, tanti secoli prima, dal suo avo, un mercante britannico, che aveva trafugato le sacre spoglie del Santo per venderle al migliore offerente.

Egli deve non solo liberarsi da questo peccato atavico, un ignobile sacrilegio, ma anche dalle colpe commesse nella sua stessa vita, turpemente vissuta nella realtà moderna. La coesione spazio-temporale, l'ibridazione antico-presente, il percorso effettuato in senso inverso negli stessi luoghi, il rapporto tra realtà vissuta e realtà immaginata, in dissolvenza l'una nell'altra, come in un sogno o in un montaggio cinematografico, sono nuclei narrativi resi intercomunicanti dalla scrittura fluida e scorrevole di Barra.

La stessa tecnica letteraria è usata dall'autore nel viaggio dei due protagonisti. Ritrovato un nuovo slancio d'amore, Pamela, in attesa di un figlio, e Niky, che ama seguire l'ispirazione e la voce del cuore, affrontano il pericoloso itinerario verso l'antica Etiopia Pontica nel tempo presente, ma, improvvisamente, come risucchiati nel buco nero dello spazio cosmico, dove agisce una misteriosa e ineffabile macchina del tempo, si ritrovano a continuarlo nel 58 dopo Cristo, alcuni giorni prima del martirio di San Matteo, che vorrebbero vanamente scongiurare, come se potessero fermare la storia e ribaltare il corso provvidenziale degli eventi. Questa avventura retrodatata si inserisce quasi naturalmente nel racconto, perché anch'essa si sviluppa in maniera che, dopo un momento di perplessità, segnala al lettore, attraverso alcuni impercettibili dettagli, la sua struttura diegetica immaginaria e onirica, quasi un'incontenibile forza della volontà rappresentativa che inconsciamente supera ed eclissa, per dirla con Freud, il principio di realtà.

Si stabilisce, pertanto, nella seconda parte del romanzo un'interessante alternanza di piani temporali, perché tutti i personaggi più significativi convergono sul sacro luogo della prima sepoltura di San Matteo, ma in maniera diversa: il claudicante Ludovico segue il suo percorso nella più assoluta modernità, con aerei e automobili; Luciano per mare, come un clandestino a bordo, e a piedi, ma con momenti di totale immedesimazione metapsichica nel progenitore britannico, che aveva effettuato il leggendario e antico viaggio con le reliquie dell'Evangelista in senso contrario al suo; i due spericolati protagonisti, guidati dall'istinto e dalla fantasia, dopo l'itinerario, svolto nel tempo presente anche con una fuga rocambolesca in macchina, lo proseguono a cavallo, ormai surrealisticamente proiettati nel primo secolo dell'era cristiana. Tre viaggi diversi, ma anche tre differenti destini esistenziali, che, spinti dalla stessa fede, ma con divergenti motivazioni, a visitare e pregare nel luogo dove era stato seppellito il santo e venerato patrono della loro Salerno, si incontrano in una mistica atmosfera di pace, la sola possibile in cui si riescono a spiegare un difficile perdono, chiesto e alla fine ottenuto, e un inaspettato e benefico miracolo.

La stessa atmosfera pervade la parte conclusiva del romanzo, quando la trasfigurazione del reale, con la visione onirica dell'epifania di San Matteo, chiude, in maniera perfettamente circolare la trilogia narrativa, iniziata proprio con un sogno, in cui dalla richiesta di giustizia del primo Evangelista era scaturita la promessa di

Niky di poter fare dell'attuale suo tempio, il medievale duomo salernitano, un luogo sacro di culto e di pellegrinaggio come Santiago di Compostela e, contestualmente, era nata la ragione stessa del lungo e tripartito racconto. Viene però data la spiegazione, nel titolo affermativo e non più interrogativo del libro, *Salerno... perché non è Compostela...*, trovandosi questo santuario in una regione considerata, nella storia della cristianità occidentale, Terra Santa, in quanto difesa con cruenti combattimenti, allo stesso modo della più celebre in cui è il sepolcro di Cristo, contro l'invasione mussulmana della penisola iberica.

Non era dunque possibile per il protagonista mantenere completamente la sua promessa, ribaltando secoli di storia, ma San Matteo, così come afferma nella proiezione fantasmatica dell'immaginaria apparizione finale, si ritiene comunque soddisfatto, per la fede e la devozione da lui dimostrate, per la sua inesausta ricerca, condotta con l'istinto e con il cuore, ripercorrendone, in modo un po' vero, un po' fantasioso, la traslazione delle reliquie, nel loro secondo viaggio, da Casal Velino a Salerno, raccontato nel secondo romanzo, e nel loro primo tragitto, dall'antica Etiopia Pontica a Casal Velino, narrato nel terzo. Il racconto di questo itinerario iniziale rivive però attraverso l'immedesimazione di Luciano nel suo avo mercante, quando ritorna sul luogo del martirio del Santo in cerca di una totale catarsi etica. Vicente Barra, descrivendone con duttile linguaggio tutte le delicate fasi della metamorfosi psicologica e della

palingenesi morale, costruisce letterariamente in maniera originale, forse meglio e più di Pamela, l'altro vero protagonista di quest'ultimo romanzo della trilogia.

Alberto Granese

ANTONIO LUCIO GIANNONE, *Sentieri nascosti. Studi sulla Letteratura italiana dell'Otto-Novecento*, Lecce, Milella, 2016.

Sentieri nascosti. Studi sulla Letteratura italiana dell'Otto-Novecento è il titolo dell'ultima fatica critica di Antonio Lucio Giannone, ordinario di Letteratura italiana moderna e contemporanea presso l'Università del Salento. Il volume, uscito nel dicembre 2016, si incastona al n. 6 della *nuova serie* della Collana *Contemporanea*, diretta dallo stesso Giannone per i tipi dell'editore Milella di Lecce e raccoglie undici studi, apparsi in varie sedi e composti per diverse occasioni, organicamente strutturati in tre sezioni omogenee.

La prima comprende un trittico su Sigismondo Castromediano; la seconda presenta cinque saggi su *Scrittori e scrittrici del Novecento*; la terza e ultima è dedicata a specifici aspetti inerenti alla metodologia critica e a tre figure eminenti della critica letteraria.

Nei tre saggi della I parte, il critico analizza a tutto tondo la figura e l'opera del Bianco Duca (Cavallino di Lecce, 1811-1895), con il dichiarato e, mi pare, riuscito intento di una più avveduta collocazione del Castromediano nel contesto nazionale ed europeo. Ecco allora che nel primo contributo,

Sigismondo Castromediano e la memorialistica risorgimentale, Giannone "mette a confronto" l'opera più nota dello scrittore di Cavallino, *Carceri e galere politiche* (Lecce, 1895-'96), inserita a giusta ragione all'interno della memorialistica risorgimentale, nella più specifica tematica carceraria, con "altri scritti appartenenti a questo genere", sottolineandone la valenza politico-letteraria, spesso non riconosciuta, ma anche quella di carattere «socio-antropologico», evidente in talune «digressioni che fanno luce su vari aspetti della realtà e della società meridionale dell'Ottocento». È il caso, ad esempio, della digressione su *Camorra e camorristi*, che occupa l'intero cap. XVI e a proposito della quale Giannone individua con acutezza un possibile ascendente anche nel libro di Marc Monnier, *La camorra: notizie storiche raccolte e documentate* (Firenze, 1862). Il Castromediano – scrive il critico – «descrive la struttura di quella che definisce 'una schiatta infernale', che regnava nelle carceri e galere napoletane, incominciando dalla etimologia del nome e proseguendo col regolamento, con i vari componenti, con la descrizione dei vestiti dei camorristi, delle sentenze implacabili di morte che emanavano all'interno del carcere». Per quanto riguarda i modelli di riferimento dello scrittore salentino, in almeno due occasioni nella sua opera egli cita il Pellico, definito "il più gentile e intemerato spirito italiano", anche se, come sottolinea con acume Giannone, *Le mie prigionie* non è un libro di lotta politica, giacché prevale lo sdegno morale, "un fine di edificazione morale", mentre le *Memorie* del

Castromediano, come peraltro quelle del Settembrini, si orientano nella direzione di una marcata «denuncia delle ingiustizie patite nel carcere», giacché l'autore vuol proporsi quale «storico dei dolori collettivi, cioè delle sofferenze quotidiane subite dai compagni nelle galere borboniche». E pur tuttavia, secondo Giannone, l'opera del Pellico «influenza, sia pure in minima parte, anche la struttura delle *Memorie*, per il gusto del bozzetto, di tipo patetico e sentimentale», come nel caso, ad esempio, della improvvisa quanto consolatoria apparizione di figure femminili (Carmela-Maddalena). Ma l'opera certamente più vicina alle *Memorie* sono le *Ricordanze della mia vita* di Luigi Settembrini (Napoli, 1879-'80), oltre che per motivi cronologici, per motivi di natura geografica e culturale, «nonché» sottolinea Giannone – «storici e biografici, dal momento che con Settembrini Castromediano si incontra sulla nave che doveva portarli, esuli, in America». Anche in questo caso, però, l'attenta analisi di Giannone pone in rilievo le differenze, e non proprio poche, tra le due opere; differenze di carattere contenutistico e formale. Il Settembrini, ad esempio, dedica ampio spazio alla narrazione delle fasi della sua vita, compresa la fanciullezza, mentre lo scrittore di Cavallino punta tutto sulle esperienze carcerarie, ritenendo non meritevole di attenzione la sua «prima età»; per quanto riguarda le scelte sintattico-linguistiche, invece, Giannone evidenzia la lineare semplicità di quelle operate dallo scrittore di Napoli rispetto al tono classicheggiante, a volte antiquato, adottato dal Castromediano,

attribuendo siffatta scelta del salentino agli anni della formazione in collegio e alla mancanza di contatti con ambienti culturali più stimolanti, piuttosto che a una convinta consapevolezza del patriota di Cavallino. Certo è che l'opera del Castromediano, «pur essendo una delle più significative, e non solo per la mole, della memorialistica ottocentesca, solo raramente figura nelle trattazioni dedicate a questo specifico argomento» e ciò – rimarca Giannone nel secondo saggio, intitolato *Epopea risorgimentale nel Sud: Castromediano e altri memorialisti* – per “la consueta emarginazione che vicende e personaggi della storia meridionale hanno subito e purtroppo subiscono ancora nei manuali, nelle antologie, nei dizionari, nei repertori”, pensati e scritti secondo una prospettiva centro-settentrionale. E non basta; anzi, nota acutamente il critico, se alle *Memorie* del Castromediano almeno qualche citazione è riservata, altri scritti dello stesso argomento non vengono neppure menzionati, sebbene costituiscano quella che Giannone, con motivate e convincenti argomentazioni, non esita a definire «una sorta di epopea risorgimentale del Sud, forse l'unica, la vera epopea che ha caratterizzato il Mezzogiorno d'Italia nell'Ottocento», in una duplice accezione: per indicare «le vicende gloriose, memorabili di questo gruppo di patrioti meridionali che ne sono stati i protagonisti e per fare riferimento all'insieme delle opere memorialistiche che narrano queste vicende». Solo considerando in maniera organica tali scritti si possono cogliere la completezza e il senso corale che li

hanno ispirati: e così, Giannone passa in rassegna *Raffinamento della tirannide borbonica ossia i carcerati di Montefusco* (1863) di Nicola Palermo; *Antonio Garcea sotto i Borboni di Napoli e nelle rivoluzioni d'Italia dal 1837 al 1862* (Torino, 1862), scritto da Giovannina Garcea Bertola, moglie del patriota calabrese; *Ricordi della galera* (Lecce, 1881) di Cesare Braico, fino alle *Ricordanze della mia vita* (Napoli, 1879-'80) di Luigi Settembrini e per ognuno di questi scritti evidenzia i motivi di consenso e quelli di dissenso con le *Memorie* del Castromediano. Né trascura, nel terzo saggio del trittico, di analizzare la trasfigurazione letteraria di cui sono stati oggetto alcuni di questi patrioti, il calabrese Domenico Lopresti e il duca di Cavallino. In particolare, egli si sofferma sul bel romanzo di Anna Banti, *Noi credevamo*, nel quale l'autrice, discendente del Lopresti, ricostruisce in maniera romanzata le vicende carcerarie dell'avo. Il Lopresti, pur su posizioni ideologicamente assai lontane da quelle del Castromediano, riconosce al patriota di Cavallino una incrollabile dirittura morale, esaltando l'atteggiamento da lui tenuto in circostanze difficilissime, definendolo «il più leale tra noi». In particolare, il Lopresti rimarca il fermo e fiero atteggiamento assunto dal Castromediano in occasione della sua convocazione a Napoli insieme con altri sei condannati, che in realtà erano agenti infiltrati con il compito di convincere i detenuti a chiedere la grazia al sovrano. Il patriota di Cavallino rifiutò di far domanda di grazia e, dopo un mese, fu ricondotto tra i suoi compagni di prigionia.

La seconda parte del volume è dedicata a *Scrittori e scrittrici del Novecento* e comprende cinque studi: il primo, che a me pare assai convincente, è intitolato *Ada Negri e la «Rivista d'Italia»*. Giannone ricostruisce qui il rapporto di collaborazione della scrittrice con il periodico nel biennio 1818-1819, alla luce di documenti poco noti, come il fitto rapporto epistolare con Michele Saponaro, scrittore di San Cesario di Lecce. Ma, oltre a ciò, ha il merito di segnalare all'attenzione della critica e dei lettori la delicata sensibilità delle liriche di Ada Negri, per troppo tempo ai margini degli interessi, anche dei più accorti studiosi. Il secondo saggio è dedicato ad un romanzo di «formazione», *Il fiore dell'amicizia*, di Vittorio Bodini, scrittore del quale Giannone si è interessato a fondo, divenendone il massimo esperto; il terzo ai reportage dalla Puglia di Anna Maria Ortese; nel quarto saggio, lo studioso propone le coordinate per una "riletura" *Tra realismo e sperimentalismo del romanzo La malapianta di Rina Durante*; infine, nell'ultimo contributo, «*Lu senza de la vita*»: la poesia 'filosofica' in dialetto di Nicola G. De Donno, scandaglia un significativo aspetto della produzione poetica in dialetto del poeta di Maglie, sul quale, peraltro, di recente si è tenuto un interessantissimo Convegno di Studi, i cui Atti, per le cure dello stesso Giannone, sono ora raccolti in un bel volume (Milella, 2016).

Nella terza e ultima parte del volume, vengono sottolineati i fondamentali contributi offerti alla critica da tre dei maggiori studiosi del secolo scorso: Luigi Russo, Mario Marti e

Donato Valli. A proposito del Russo e della sua interpretazione della poesia di Vincenzo Monti, Giannone individua la sostanziale differenza tra il primo (1928) e il secondo (1951) giudizio critico sul poeta nella subentrata metodologia storicistica, in base alla quale il Russo «lega più strettamente l'opera d'arte alla storia, al periodo storico in cui un'opera nasce, al fine di vederne i legami, di tipo ideologico, filosofico, politico, estetico con quello».

Metodo storicistico nel quale eccelle certamente il maestro Mario Marti, al quale Giannone ribadisce di sentirsi professionalmente, metodologicamente e anche emotivamente legato, sin da quando, in anni ormai lontani, cominciò a frequentare assiduamente le sue lezioni presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Ateneo leccese. In questo studio, in particolare, il critico analizza a fondo il contributo offerto da Marti agli studi sul Novecento, dal momento degli esordi (1943) e fino agli ultimi saggi su autori e aspetti significativi della temperie culturale novecentesca, sempre nel segno del proficuo e indissolubile nesso regione-nazione, alla luce di un metodo d'indagine sorretto dalla necessità di quella filologia integrale che connota tutta l'attività critica di Marti.

Infine, a conclusione del volume un doveroso omaggio di Giannone al suo maestro, Donato Valli, nei confronti del quale lo studioso manifesta gratitudine, riconoscendo al maestro il merito di essere riuscito a trasmettergli, sin dagli anni Settanta del Novecento, «quella passione per il Salento, per la 'piccola patria'», mai più dimessa. Proprio alla passione per il Salento, d'altro canto,

vanno ricondotti i pregevoli studi di Valli sulla letteratura di una regione periferica e su «nomi allora ancora poco noti non solo in campo nazionale ma anche locale». Tra questi, spicca senza dubbio Girolamo Comi, con il quale Valli stabilì un duraturo sodalizio, tanto che Giannone non esita a parlare di «lunga fedeltà», a far data dal dicembre 1958, allorché sulla «Gazzetta del Mezzogiorno» venne pubblicato il primo articolo di Valli sul poeta salentino, *Vita del linguaggio nella poesia di Comi* e fino al volume *Chiamami maestro. Vita e scrittura con Girolamo Comi* (2008), «l'ultimo omaggio dell'allievo al suo venerato maestro, non uno studio critico ma proprio la storia di questo sodalizio – scrive Giannone –, di questo profondo rapporto umano e intellettuale tra il 'maestro' Comi e il 'discepolo' Valli».

Le tre parti del volume potrebbero sembrare monadi a sé stanti, apparentemente slegate o poco coese; tuttavia, subito, a una più attenta lettura esse risultano inequivocabilmente tenute saldamente insieme da sicuro rigore di metodo e filologica passione per i testi. Passione e attenzione per il testo, che – come afferma perentoriamente il critico nell'utile *Avvertenza* – «purtroppo sembra essere diventato ormai un elemento opzionale della critica letteraria, mentre ne dovrebbe essere sempre il centro, il cuore pulsante» (p. 9). Ecco, dunque, il potente collante degli undici studi: la costante e irrinunciabile attenzione rivolta al testo, «ben al di là dei generi a cui appartengono le opere affrontate nel volume: la memorialistica, la poesia, in lingua e in dialetto, il romanzo, il reportage, lo

stesso saggio critico». Ciò spiega pure la preferenza accordata da Giannone a scrittori "rimasti un po' ai margini del lavoro critico, trascurati, se non a volte ignorati, o ad aspetti meno noti della produzione di altri": percorso faticoso, in verità, ma stimolante e foriero di indicazioni utili a inerpicarsi lungo sentieri nascosti o poco battuti, col gusto e il piacere della scoperta.

Fabio D'Astore

MENA DE LUCA, *Canzoniere di diverse stagioni* (2ª edizione riveduta e ampliata), Arcidosso (Grosseto), Effigi Edizioni, 2015.

«Ti perseguito il carnefice, / l'impiegato della Macchina infernale: / invocasti pietà alla mente / per gli occhi tuoi dolci, / di ragazzo» (Franz Kafka): questi versi dialoganti con l'anima segreta dello scrittore praghese, con la sua mente e le sue sofferte parole non erano presenti nella prima edizione di questo volume, alla quale abbiamo già rivolto la nostra attenzione qualche tempo fa (cfr. «Misure critiche», a. 2015). Sono stati inseriti proprio nel corpus della seconda parte del libro (*Primavera di sangue: nuove conversazioni*), laddove la cadenza cronologica ne consentiva l'ospitalità, e rap presentano il primo scarto importante rispetto alla precedente struttura: non il solo, però. Infatti, mentre la prima sezione poetica (*Prime stanze*) è rimasta identica, la seconda appare ora arricchita – oltre che dai versi "kafkiani" ora citati – da 14 nuovi testi, collocati nella parte finale e con un proprio ordine cronologico interno, come solido blocco aggiunto ad un organismo verbale già esistente. A queste novità fa seguito poi quella più evidente e degna di nota, in qualche misura: la presenza di una terza e conclusiva sezione (*La città nuova: verso casa*), che rende il volume, e il

discorso, più articolato e compatto e che raccoglie poesie scritte fra il 2013 e il 2015. I nuovi versi si muovono anch'essi lungo i sentieri già indicati una volta per sempre dalle parole rimaste quasi a presidio della soglia ben custodita, non a caso riproposta prive di alcuna variante: «Poetare: pensiero leggero / leggero, lieve sulle cose, / greve sul cuore; grave / nella parola: come sasso». Dire il dolore e i rimpianti, l'amore e i rancori, scavare nei misteri dell'esistenza umana, con una leggerezza mentale e verbale che spesso apre la strada a una musica segreta e coinvolgente: lo sguardo della poetessa sul mondo non subisce, insomma, alcun mutamento nel nuovo epìu ampio orizzonte poetico costruito nel tempo. È sempre la medesima leggerezza, di pensieri e di parole, a delineare la scena e a colpire il lettore, sia quando vengono ricordati momenti di pace improvvisa quasi generati da una non ostile realtà circostante («Amici della mente, che mi corrispondete, / ogni giorno, ogni ora: / umani immensi di un umano paese / della Versilia: Monteverdi antica, / rosa come ninfa tra le colline / e il mare»: *Per gli amici del bar dello sport*), o altrettanto improvvisi abbandoni agli assalti della malinconia («L'avvenire lo compro a brani, / in questo tempo di malinconia»: *Verso*).

Una leggerezza che viene messa di continuo alla prova, costretta com'è a confrontarsi ogni volta con il dolore, col dramma, che rappresenta la cifra, quasi il respiro dei nuovi versi, sia che venga raccontata – nei modi di una dolce cantilena – la fine triste di un amore intensamente vissuto, sia che venga ricordata la tragedia di un lutto familiare («Mano, tenuta da fanciulla, / e poi alla vigilia della morte: / tu memore del tempo andato, / delle stagioni lunghe del mio cuore; / mano, da bambina, carezza leggera / e casa e culla, oggi spina di dolore»: *Per la morte di*

mio padre), o la incancellabile realtà di una malattia che non dà tregua e consuma lentamente il desiderio di vivere. «Amica cui darò i ricordi / che t'hanno cancellato dalla mente / per viltà, per tranquillità delle ore. / Curerò la tua malattia coi sogni, / e troverà spazio e potere ancora / il tuo cuore negato, di ragazza» (*Fuori dai cancelli*): versi – questi – dedicati alla sorella malata e intensamente amata che vivono in un ben de finita orizzonte, poetico, dove la malattia senza nome, la malattia di colei che scrive, irrompe d'improvviso e più volte sulla scena, affidando alle parole leggere il peso di una sofferenza senza fine («In questa casa libera, / che, dopo anni di prigionia, / torno nuovamente ad abitare, / sento tuttavia ancora il gravame / delle visite periodiche / di assistenti sociali e psichiatri»: *La casa*).

La poesia, dunque come denuncia del male presente in ogni esistenza e, insieme, farmaco che sparge miele su ferite mai del tutto guarite, una vocazione spesso vacillante sotto i colpi di qualche reiterato sconforto («Le voci dei poeti / gridano, sussurrano, / cantano parole di verità ... Mi fa paura, ho paura / dell'inutilità sociale / di qua sto mio dire / poesia, di questo mio stare / coi pochi nella poesia»: *Voci di poeti*), ma che sempre tale rimane, una forza insopprimibile che nasce in un luogo segreto del proprio corpo e che spinge a reinventare parole, a dare ritmo e musica ai più dolci o più amari pensieri: «Talvolta m'assalta l'amore / per la parola, se il mondo / per un attimo tace per me dalle / sue baie, se il male mio / scema dall'autocompianto, / ed è la poesia. / ... L'accolgo nel cavo della mia mano / e la tengo stretta, / perché non fugga via coi vani pensieri, / consegnandosi al tempo. / Un attimo dopo e un attimo / prima dell'ora, dell'adesso, / è il poetare per me» *La mia scrittura poetica*).

Vocazione profonda, stati di grazia

invocati e improvvisi che danno vita a nuovi sguardi sul mondo: i tanti testi datati, a gruppi, ai medesimi giorni, ne costituiscono un riflesso evidente.

Emilio Giordano

MENA DE LUCA, *Eros mistico e misticismo erotico* nella poesia e nella prosa di Alda Merini, Arcidosso (Grosseto), Effigi Edizioni, 2017.

In questo agile volumetto è documentato un rapido attraversamento della biografia e dell'opera di Alda Merini, breve ma accurato, e problematico in molti punti, che prende forma oltre che da una attenta rilettura dei testi della poetessa, da un puntuale confronto con gran parte della bibliografia critica accumulatasi nel tempo intorno all'argomento. Al centro di tutto, come capitolo decisivo di una vita, è l'esperienza della malattia mentale, con il conseguente internamento in manicomio dal 1965 al 1979, salvo brevi interruzioni. La studiosa dedica solo poche pagine alla cronaca dolorosa dell'esperienza drammatica, come non molte ne spende per raccontare altri eventi della sua lunga esistenza (i due matrimoni con Ettore Carniti e con il poeta tarantino Michele Pierri, la nascita delle figlie, la frequentazione di casa Spagnoletti a Milano, le storie d'amore con Quasimodo e Manganelli, ad esempio), perché la sua attenzione è rivolta a cogliere i modi e le forme in cui essi rivivono nello spazio letterario lentamente costruito negli anni, e soprattutto a definire con cura e con diversi riferimenti testuali i tratti peculiari della scrittura della Merini.

Ed ecco allora, fra le tante osservazioni, il raffronto con l'esperienza umana e poetica – anch'essa “onirica e visionaria” – di Dino Campana, o quello con l'amato Rilke, sul quale anche Pasolini ebbe a scrivere molti anni fa (*Una linea orfica*, in «Paragone»,

60, dicembre 1954): del resto, già nella sua prima raccolta di versi (*La presenza di Orfeo*, 1953), la Merini rivelava – anche nel titolo – la concreta realtà di un modello letterario consapevolmente operante. Ma ecco, soprattutto, le parole stesse della poetessa tese a definire, in più occasioni, il nucleo della sua arte, il senso profondo della sua scrittura: «Che cos'è un poeta? È un'ombra molesta, un'ombra maldicente di sé e degli altri, ma pur sempre un morto nella vita» (*Reato di vita: autobiografia e poesia*, 1994). E poi: «Mi hanno detto che la mia poesia non ha un centro / che è come una incandescenza pura / e che alla fine non genera figura ... / Ma io sono il Nilo che a volte straripa, / straripando può mettere paura / ma dopo ti fa crescere la rosa / e l'indole dell'Egitto» (*La Terra Santa e altre poesie*, 1984); e ancora: “...perché cristiana son io ma non ricordo / dove e quando finì dentro il mio cuore / tutto quel paganesimo che vivo» (*Tu sei Pietro*, 1962).

Proprio alle peculiarità di un cristianesimo reiteratamente esibito e problematico, insieme, la De Luca dedica per intero il terzo e ultimo capitolo del saggio (*La concezione religiosa*), ma si può dire che il tema è presente e sfiorato in tutto il libro come una sorta di convitato di pietra con il quale è impossibile non confrontarsi pagina dopo pagina. Emerge allora dai testi quella “fusione ossimorica” – così l'ha definita qualche critico – fra erotico e mistico, fra eventi terreni ed episodi biblici che costituisce la reale sostanza della scrittura di Alda Merini. Questo vero e proprio «delirio mistico, infernale e paradisiaco al tempo, con percezione di profumi, sentiti come da estasi mistica», vive soprattutto nelle parole che raccontano la terribile (e dolce, in qualche misura) esperienza manicomiale: «L'anima si rarefaceva ogni giorno. Ogni giorno diventavo più spirituale e da quella immensa vetrata da quel grande lucernario

che illuminava la sala, qualche volta vedevo scendere gli angeli» (*L'altra verità: diario di una diversa*, 1986). Non soltanto gli angeli, nelle sue visioni mistiche, ma anche altre presenze, nelle sue giornate consumate fra elettroshock e umiliazioni: «Mi misero a letto, mi legarono mani e piedi e in quel momento, in quel preciso momento, vissi la passione di Cristo». È un misticismo, un'estasi mistica, ricca di una prepotente carica sensuale che talvolta sembra incontrare nel proprio cammino l'eco, quasi il respiro di certi versi generati dalla mente e dalla mano di David Maria Turolfo.

Emilio Giordano

ROSALBA PERROTTA, *L'uroboro di corallo*, Milano, Salani, 2017.

Il romanzo di Rosalba Perrotta ha innanzitutto il merito di trasmettere al lettore il piacere della lettura, fondato su una accattivante costruzione narrativa e su un linguaggio che unisce classicità ed eleganza a increspature veicolate dall'uso di parole e locuzioni dialettali e dalla brezza costante dell'ironia, che attraversa tutto il racconto, quasi un asse esistenziale e ideologico.

Il romanzo riconcilia anche con una narrativa italiana contemporanea in cui la debordante invasione di alcuni generi e sottogeneri – quali giallo, thriller, noir – spesso nasconde una fragilità della forma romanzo, una difficoltà di fondere narrazione, scrittura, tensione ed emozione. In questo romanzo della Perrotta il lettore è invitato ad entrare in una storia e a conoscere personaggi che non hanno nulla di straordinario: sono figure del nostro vissuto quotidiano: Anastasia, la protagonista principale, che tiene le fila di tutta la narrazione, è una signora matura della media borghesia catanese, ha due figlie, Doriana e Nuvola, rappresentative delle nuove generazioni con le loro difficoltà, utopie, fragilità.

Anastasia già da alcuni anni è stata lasciata dal marito, che ha preferito inseguire la sua carriera di archeologo e l'esperienza di un nuovo amore con una sua allieva.

Il romanzo si apre su questa condizione della protagonista, che non ha ancora elaborato l'abbandono tanto che nei momenti di solitudine continua a chiedersi perché tutto questo è accaduto, mentre «manda giù sorsi di orzoro e lacrime». Ma il lettore percepisce subito che Anastasia non è una donna che si lascerà travolgere dalla fine del proprio matrimonio, restandone vittima tra stordimenti e alterazioni, come la protagonista dell'ultimo film di Francesca Comencini, *Amori che non sanno stare al mondo*; il suo percorso di coscienza e di affermazione femminile prenderà altre strade. E l'abbrivio è dato da un'eredità imprevista che per le storie e i personaggi cui si lega, tra passato e presente, diventa l'occasione per mettere in discussione il proprio passato, ma soprattutto per ricollocare la propria condizione esistenziale.

Anastasia è una donna colta, non solo per la sua professione: come per molte donne e uomini della sua generazione i libri, i film, le musiche, le canzoni hanno costituito un bagaglio inseparabile nella costruzione del proprio io e del percorso di vita; e di tutto questo nel romanzo vi sono costantemente tracce che danno alla narrazione curvature sensibili e insieme credibilità sociologica, quindi una sostanza ulteriore di vitalità narrativa.

Ed è con queste peculiarità che Anastasia comincia il suo viaggio di "rinascita", come lei stessa sottolinea. C'è spazio anche per la fantasia – la «capretta pazza» come la definiva a scuola il suo professore di religione – alimentata dai ricordi di infanzia: una recita natalizia, in cui un bambino, Igor, le aveva fatto una dichiarazione d'amore; e questi ricordi aprono il varco agli interrogativi che per tutti entrano in campo nel

tempo della maturità e del bilancio della propria esistenza: ciò che poteva essere e non è stato, riandando al bivio delle strade che la vita ci ha posto davanti e abbiamo scelto o dovuto scegliere.

Nel difficile inizio dell'elaborazione dell'abbandono, Anastasia ha deciso di chiudere a chiave «la stanza matrimoniale (troppo carica di ricordi) e il saloncino-studio (privo dei libri del marito e privo di senso)», e si è trasferita nella stanza degli ospiti.

Ma può anche accadere che eventi impreveduti – un'eredità, una spilla di corallo a forma di uroboro, un incontro attraverso internet – diventano occasioni e veicoli per un nuovo percorso di vita, su cui la protagonista si incamminerà con sempre maggiore consapevolezza e realistica progettualità.

E così anche Igor può riemergere da un passato lontanissimo; era finito nella Guadalupa e ricompare attraverso internet a ricongiungere i fili del tempo lontano. Ma Igor, come altri uomini, che si affacciano all'orizzonte come possibili nuovi compagni, in realtà sono solo figure strumentali di storie sentimentali ipotetiche, che servono invece ad accompagnare il percorso di Anastasia di uscita dalla condizione dell'abbandono e di conquista di una nuova prospettiva esistenziale, aperta al mondo, a nuove esperienze sociali, culturali, a nuove solidarietà femminili e non solo.

Per questo nuovo progetto di vita Anastasia decide di liberarsi di alcuni ricordi e presenze troppo ingombranti, a cominciare dalla sua «camera da letto di sposa e lo studio del marito»; dare un'immagine diversa a quella casa che «custodisce le memorie di una vita» e dove «tutto è rimasto imbalsamato» da quando il marito è andato via; «è arrivato il momento doloroso di amputare il passato».

Ma tutto questo senza rabbia, senza stordimento, senza rancore e desideri di

risarcimento, tanto da essere convinta che nessun altro uomo entrerà nella sua camera: «l'unico suo uomo è stato, e sarà sempre, il marito [...] È triste, ma va bene così».

Ne è ulteriormente convinta dopo un imprevisto ultimo incontro con il marito, che è venuto a visitare lei e le due figlie: «L'ha cercata. E questo vuol dire che lei conta, che la sua famiglia conta, che il loro passato insieme conta. E il passato, a lei, nessuno potrà rubarglielo [...]. Anastasia sentiva che non era stata buttata via».

Allora forse potrebbe anche realizzarsi una possibilità di ritorno: «A casa, di nuovo, lei ce lo vorrebbe? Forse no: è una fase conclusa». Dice a se stessa Anastasia; ora ha raggiunto una sua estrema maturità e conquistato una dimensione esistenziale fatta di autonomia, del piacere di immergersi in nuove esperienze, rapporti sociali, nuove conoscenze e solidarietà, guardando oltre il passato che non passa. Potrebbe benissimo riconoscersi in quanto riferito ad un altro personaggio del romanzo: «avrebbe tutti gli elementi per essere felice. E potrebbe esserlo, se solo smettesse di pensare al passato e al futuro: la radice dell'infelicità sta nel rammarico per cose accadute e nell'ansia per ciò che potrebbe accadere o non accadere».

Dunque, una scrittura narrativa che con leggerezza calviniana mette in campo un percorso di uscita dall'abbandono verso la conquista di una nuova condizione, senza necessariamente rinnegare il proprio vissuto, con le sue gioie e i suoi dolori, macerandosi in uno scontro permanente con storie, volti e ombre di quel passato.

Nel romanzo di Rosalba Perrotta c'è anche altro: c'è la rappresentazione di un *habitat* urbano, sociale, antropologico, quello della Catania a partire dagli anni Cinquanta, disegnato con perizia sociologica oltre che per conoscenza diretta. Naturalmente a supporto vi sono le competenze professionali dell'autrice che però

operano con discrezione estrema, sempre risolte nel disegno di personaggi che con le loro storie di vita, il loro linguaggio, il loro modo di essere rinviano al quadro variegato di una società nei decenni del

grande cambiamento, della grande mutazione economica, sociale e antropologica che ha investito la Sicilia e il paese intero nel tempo che è alle nostre spalle.

Sebastiano Martelli

LIBRI RICEVUTI

- ALESSANDRI GIUSEPPE, *Latitante a domicilio. La storia di Vito Nardiello, il lupo d'Irpinia*, Avellino, Il Terebinto Edizioni, 2015.
- Alfonso Gatto. *Laboratorio di traduzione*, DIPSUM-Università di Salerno, Fondazione Culturale Alfonso Gatto, 2017.
- ALLASIA CLARA, «*La testa in tempesta*». *Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico*, Novara, Edizioni Interlinea, 2017.
- ANSELMI GIAN MARIO, *L'immaginario e la ragione. Letteratura italiana e modernità*, Roma, Carocci, 2017.
- «ANTEREM». Rivista di ricerca letteraria, 94, I semestre 2017.
- «ANTEREM». Rivista di ricerca letteraria, 95, II semestre 2017.
- BÀINO MARIANO, *Prova d'inchostro e altri sonetti*, Torino, Arago, 2017.
- BARRA FRANCESCO (a cura di), *Dizionario biografico irpino*, vol. I (lettera A), Avellino, Il Terebinto Edizioni, 2017.
- BARRA FRANCESCO, *Storia di un territorio. Palinuro, Molpa, San Severino, Foria, Centola*, Avellino, Il Terebinto Edizioni, 2017.
- BATTISTINI ANDREA (a cura di), *Ezio Raimondi lettore inquieto*, Bologna, Il Mulino, 2016.
- BILÒ FEDERICA-VADINI ETTORE, *Matera e Adriano Olivetti*, a cura di Francesca Limana, Roma, Edizioni di Comunità, 2016.
- BISCHI GIAN ITALO-CURCIO LILIANA, *La matematica secondo Sinisgalli*, Montemurro (PZ), Fondazione Leonardo Sinisgalli, 2017.
- BOGGIO MARICLA-LOMBARDI SATRIANI LUIGI M., *Viaggio nell'identità napoletana*, Roma, Armando Editore, 2015.
- BRUNI FRANCESCO, *Tra popolo e patrizi. L'italiano nel presente e nella storia*, a cura di R. Casapullo, S. Covino, N. De Blasi, R. Librandi, F. Montuori, Firenze, Cesati, 2017.
- CESAROTTI MELCHIORRE, *Poesie*, Edizione critica e commento a cura di Valentina Gallo, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2016.
- COLUCCI DALILA, «*L'eleganza è frigida*» e «*L'Empire des signes*». *Un sogno fatto in Giappone*, Firenze, Firenze University Press, 2016.
- DAINOTTI FABIO (a cura di), *Il pensiero poetante. Il mito*, Torino, Genesis Editrice, 2017.
- DALLA BONA FABIANO, *Paisagens de Palavras na obra de Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Rio de Janeiro, Rio Books, 2017.
- DE AMICIS EDMONDO, *Em Alto-Mar*, tradução, curadoria e notas de Adriana Marcolini, São Paulo, Nova Alexandria, 2017.
- DE BLASI NICOLA, SABBATINO PASQUALE (a cura di), *Eduardo De Filippo e il teatro del mondo*, Milano, FrancoAngeli, 2015.
- DE CAMPOS AROLDI, *Traduzione, transcreazione. Saggi*, Nota introduttiva di Umberto Eco, a cura di Andrea Lombardi e Gaetano D'Itria, Salerno, Oèdipus, 2016.
- DELL'AQUILA GIULIA, *La perfidia eleatica. Studi su Leonardo Sinisgalli*, Montemurro-Venosa, Fondazione Leonardo Sinisgalli-Osanna Edizioni, 2017.
- DI BIASIO RODOLFO, *Mute voci mute* (poesie), Formia, Ghenomena Edizioni, 2017.
- DI NOLA ANTONIO, *Lettere dal Purgatorio* (poesie), Prefazione di Lorenzo Fiorito, Lettera di Rino Mele, Salerno, Oèdipus, 2016.
- DUQUE AMUSCO ALJANDRO, *Poesie*, DIPSUM-Università di Salerno, Fondazione Culturale Alfonso Gatto, 2017.

- DURANTE FRANCESCO, *La letteratura italoamericana*, Brescia, La Scuola Editrice, Morcelliana, 2017.
- ESPOSITO ROSSANA, *Mito e storia nei viaggiatori italiani in Grecia del Novecento*, Athens, Ocelotos Publications, 2016.
- L'Europa moderna e l'antico Vesuvio*, a cura di Alfonso Tortora, Domenico Cassano, Sean Cocco, Battipaglia, Laveglia & Carlone, 2017.
- FEDI FRANCESCA, TONGIORGI DUCCIO (a cura di), *Diplomazia e comunicazione letteraria nel secolo XVIII: Gran Bretagna e Italia*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2017.
- «FORUM ITALICUM», vol. 51, May 2017.
- FOSCOLO UGO, *Commentari della storia di Napoli. La Rivoluzione di Napoli negli anni 1798, 1799*, a cura di Milena Montanile, Salerno, Edisud, 2017.
- FRANZINA EMILIO, *Il caleidoscopio della Grande Guerra. Vetrini di donne, di canti e di emigranti (1914-1918)*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2017.
- FRANZINA EMILIO, *Entre duas Pátrias. A Grande Guerra dos imigrante italo-brasileiros 1914-1918*, Belo Horizonte, Ramalhete, 2017.
- FRANZINA EMILIO, *La Venere vagante e il buon soldato. Storie sessuali e di loisir della grande guerra italiana*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2017.
- FUCCELLA PALMAROSA (a cura di), *Lucani lontani. Nuove e vecchie storie di migranti*, Introduzione di Donato Verrastro, Rionero in Vulture (PZ), Calice Editori, 2017.
- GABRIELE M. MARIO, *In viaggio con Godot* (poesie), Campobasso, Edizioni Progetto Cultura, 2017.
- GATTO ALFONSO, *Pensieri*, a cura di Federico Sanguineti, Torino, Aragno, 2016.
- GATTO ALFONSO, *Un poeta in prosa. Alfonso Gatto. Cronache del piacere (1957-1958)*, a cura di Epifanio Ajello, Avellino, Edizioni di Sinestesia, 2016.
- GATTO ALFONSO, *Tutte le poesie*, a cura di Silvio Ramat, Milano, Mondadori (Oscar Baobab), 2017.
- GENOVESE GIANLUCA, *Le vie del Furioso*, Napoli, Guida, 2017.
- GIALDRONI MICHELE, *Carcamani. Scrittori italiani in America Latina*, Sommacampagna (Verona), Cierre Edizioni, 2017.
- GIANNANTONIO VALERIA, *Enrico Panzacchi. Il critico e il letterato*, Pisa, ETS, 2017.
- GIGLIO RAFFAELE, *Il lettore innamorato. Studi danteschi*, Napoli, Paolo Loffredo, 2017.
- GIGLIO RAFFAELE, *Il non-detto. Beatrice*, Napoli, Edizioni Senza Torchi, 2017.
- GIGLIO RAFFAELE (a cura di), *Temi e voci della poesia del Novecento*, Napoli, Loffredo, 2017.
- Gioco e giocattolo*, Atti del XIII Incontro, Museo delle tradizioni popolari di Canepina (5-7 dicembre 2014), a cura di Valentina Rossi, Viterbo, Editrice Silvio Pellico, 2017.
- GIUSTI SIMONE, *Tradurre le opere, leggere le traduzioni*, Torino, Loescher, 2018.
- «GRADIVA», Rivista internazionale di poesia italiana, n. 51, Spring 2017.
- «GRADIVA», Rivista internazionale di poesia italiana, n. 52, Fall 2017.
- GRANESE ALBERTO, *Il metodo umano. Gramsci e Debenedetti: politica nazionale e cultura europea*, Salerno, Edisud, 2016.
- GRIMALDI GIOVANNA, *Il mare che c'è* (romanzo), Formia, Ghenomena, 2017.
- «L'IMMAGINAZIONE», 297, gennaio-febbraio 2017.
- «L'IMMAGINAZIONE», 302, novembre-dicembre 2017.
- «JOURNAL OF ITALIAN TRANSLATION», Editor Luigi Bonaffini, vol. XII, n. 1, Spring 2017.

- JOVINE FRANCESCO, *Viaggio nel Molise*, Edizione ampliata a cura e con un saggio di Sebastiano Martelli, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2017.
- LIVI FRANÇOIS, *Un "Africano a Parigi". Saggi sulla poesia di Giuseppe Ungaretti*, Roma, Casa Editrice Leonardo da Vinci, 2016.
- LUATTI LORENZO, *L'emigrazione nei libri di scuola per l'Italia e per gli Italiani all'estero. Ideologie, pedagogie, rappresentazioni, cronache editoriali*, Roma-Todi, Fondazione Migrantes-Editrice Tau, 2017.
- Lucania within us. Carlo Levi e Rocco Scotellaro*, Guest editors Giulia Dell'Aquila, Sebastiano Martelli, Franco Vitelli, «Forum Italicum», Special issue, vol. 50, August 2016.
- LUPO GIUSEPPE, *La letteratura al tempo di Adriano Olivetti*, Roma, Edizioni di Comunità, 2016.
- «LYCEUM», n. 54, dicembre 2017.
- MAGHERINI SIMONE (a cura di), *In trincea. Gli scrittori e la Grande Guerra*, Atti del convegno nazionale di studi (Firenze, 22-24 ottobre 2015), Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2017.
- MARSELLI GILBERTO-ANTONIO, *Mondo contadino e azione meridionalista. L'esperienza del gruppo Rossi-Doria a Portici*, Prefazione di Ernesto Mazzetti, Postfazione di Franco Vitelli, Napoli, Editoria Scientifica, 2016.
- Il matrimonio. Dalla tradizione al neofolklore. La cerimonialità*, Atti del XII Incontro, Museo delle tradizioni popolari di Canepina (29 novembre-1 dicembre 2013), a cura di Valentina Rossi, Viterbo, Union Printing Edizioni, 2016.
- MENNA MIRKO, OLIVA GIANNI (a cura di), *Dantis Amor. Dante e i Rossetti*, Atti del Convegno internazionale (Chieti-Vasto, 18-21 novembre 2015), Centro europeo di studi rossettiani, «Studi Medievali e Moderni», XX, 2, 2016.
- MIGNANO SILVIO, *IVenerdì Santi*, Prefazione di Claudio Giovanardi, Firenze, Passigli, 2017.
- MIGNONE MARIO B. (edited by), *The Idea of the Mediterranean*, Stony Brook (N.Y.), Forum Italicum Publishing, 2017.
- MONTANO ROCCO, *Manzoni o del lieto fine*, Salerno, Edisud, 2017.
- MORETTI FRANCO, *Il borghese. Tra storia e letteratura*, Torino, Einaudi, 2017.
- NOTO GIUSEPPE, *Letterature e letteratura delle origini: lo spazio culturale europeo*, Torino, Loescher, 2018.
- OLIVA GIANNI, *D'Annunzio. Tra le più moderne vicende*, Milano-Torino, Bruno Mondadori, 2017.
- ONESTI POMPEO, *Gente del sud*, Milano, Mursia, 2017.
- PANICO GUIDO, *La storia e il suo racconto. La retorica in soccorso di Clio*, Milano, FrancoAngeli, 2017.
- PARUOLO ELENA, *Il «Pinocchio» di Carlo Collodi e le sue riscritture in Italia e in Inghilterra*, Prefazione di Laura Tosi, Roma, Aracne, 2017.
- PERONI MARCO, *Ivrea. Guida alla città di Adriano Olivetti*, Roma, Edizioni di Comunità, 2016.
- PIETROPAOLI ANTONIO, *Tomoterapia e altro*, Postfazione di Franco Contorbis, Salerno, Oèdipus, 2017.
- PRISCO MARIO, *Port'Alba o la magia dei libri*, Napoli, Stamperia del Valentino, 2017.
- RAMAT SILVIO, *Fuori stagione*, Milano, Crocetti, 2017.
- «RASSEGNA STORICA SALERNITANA», 67, giugno 2017.

- «RASSEGNA STORICA SALERNITANA», 68, dicembre 2017.
- REA DOMENICO, *Re pomodoro*, a cura di Raimondo Di Maio, Prefazione di Vincenzo Salerno, Napoli, Dante & Descartes, 2017.
- RICCARDI CARLA, *Milano-Europa. Sette capitoli sull'Ottocento tra letteratura e storia*, Novara, Interlinea, 2017.
- Le ricerche etnomusicologiche di questi ultimi decenni in area toscano-umbro-laziale: esperienze e prospettive*, Atti del XV Incontro, Museo delle tradizioni popolari di Canepina (17 settembre 2016), a cura di Valentina Rossi, Nepi, Edizioni ArcheoAres, 2017.
- ROSO LOJO MARIA, *L'albero di famiglia*, trad. di Maria Donat, Introduzione di Rosa Maria Grillo, Salerno, Oèdipus, 2016.
- SAIBENE ALBERTO, *L'Italia di Adriano Olivetti*, Roma, Edizioni di Comunità, 2017.
- SALERNO VINCENZO, *Dante. Traduzione, tradizione, intertestualità*, Modena, Mucchi Editore, 2017.
- SALERNO VINCENZO, *Paraphrase. Ovidio, Teocrito, Omero, Virgilio e Chaucer tradotti da John Dryden*, Salerno, Edisud, 2017.
- SANTAGATA MARCO, *Il poeta innamorato. Su Dante, Petrarca e la poesia amorosa medievale*, Milano, Guanda, 2017.
- SANTAGATA MARCO, *Il racconto della Commedia. Guida al poema di Dante*, Milano, Mondadori, 2017.
- SCARPATI FERDINANDO, *Il filo dei ricordi. Lettere di emigranti sarnesi 1923-1941*, Sarno, Banco Solidale Onlus, 2017.
- SCOGNAMIGLIO GIUSEPPINA, *Giovan Battista Bergazzano e il risveglio violento del «Bello Addormentato» nel 1631*, Napoli, ESI, 2015.
- SOLE MARINA, *La Bottega dell'orologiaio*, Salerno, La Fenice Editrice, 2017.
- SPAGNUOLO ANTONIO, *Canzoniere dell'assenza*, Prefazione di Silvio Perrella, Napoli, Kairós Edizioni, 2018.
- SPALANCA LAVINIA, *Il governo della menzogna. Anton Francesco Grazzini e l'allegoria del potere*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2017.
- «STUDI D'ITALIANISTICA NELL'AFRICA AUSTRALE», vol. 29, n. 2, 2016.
- «STUDI D'ITALIANISTICA NELL'AFRICA AUSTRALE», vol. 30, n. 1, 2017.
- «STUDI D'ITALIANISTICA NELL'AFRICA AUSTRALE», vol. 30, n. 2, 2017.
- «STUDI MEDIEVALI E MODERNI», a. XXI, 1, 2017.
- «TESTI e LINGUAGGI», 11, 2017 [S. Lubello e C. Stromboli (a cura di), *L'italiano migrante*].
- «TESTO A FRONTE», n. 56, 1° semestre 2017.
- TETI VITO, *Quel che resta. L'Italia dei paesi, tra abbandoni e ritorni*, Roma, Donzelli, 2017.
- TORTORA ALFONSO, *I valdesi nel Mezzogiorno d'Italia. Una breve storia tra Medioevo e prima età moderna*, Roma, Carocci, 2017.
- VIOLA CORRADO, *Leopardi inedito. Due lettere a Giacomo Mosconi*, estr. da «Giornale storico della letteratura italiana», fasc. 647, 2017, pp. 369-378.
- VITELLI FRANCO, *La lanterna degli anfratti. Studi per Leonardo Sinisgalli*, Montemurro, Fondazione Leonardo Sinisgalli, 2017.

Guida Editori

Via Bisignano, 11 - 80121 Napoli

- *Occasioni e percorsi di letture. Studi offerti a Luigi Reina*, a cura di Raffaele Giglio e Irene Chirico
- *Non di tesori eredità. Studi di letteratura italiana offerti ad Alberto Granese*, Introduzione e cura di Rosa Giulio, 2 voll.
- RAFFAELE VIVIANI, *Poesie, opera completa*, a cura di Antonia Lezza
- ANTONIO PIETROPAOLI, *Fra retorica e metrica. Saggi sulla poesia italiana contemporanea*
- ANTONELLA SANTORO, *D'Annunzio o Svevo*
- RENATO RICCO, *Sulle tracce di Didone. Fra età classica e Rinascimento, l'evoluzione letteraria di un mito*
- GIORGIO SICA, *Il vuoto e la bellezza. Da Van Gogh a Rilke: come l'Occidente incontrò il Giappone*
- ANTONELLA SANTORO, *Camillieri tra Montalbano e Patò. Indagine sui romanzi storici e polizieschi*
- ANTONIO PIETROPAOLI, *Le strutture dell'antipoesia. Saggi su Sanguineti, Pasolini, Montale, Arbasino, Villa*
- EMMA GRIMALDI, *Inseguendo Orlando. Un pretesto per rileggere il "Furioso"*

Liguori Editore

Via Posillipo, 394 - 80123 Napoli

- *Alfonso Gatto. L'uomo, il poeta*, a cura di Luigi Reina e Nunzia Acanfora
- *Antologia teatrale*, a cura di Antonia Lezza, Nunzia Acanfora e Carmela Lucia
- *Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico*, Atti del Convegno di studi (Università di Salerno, 15-16 novembre 2012), Introduzione e cura di Rosa Giulio
- EPIFANIO AJELLO, *Arcipelaghi. Calvino e altri. Personaggi, oggetti, libri, immagini*
- *Macramé. Studi sulla letteratura e le arti*, a cura di Rosa Giulio, Donato Salvatore, Annamaria Sapienza
- *Oltre la Serenissima*, a cura di Antonia Lezza e Anna Scannapieco
- EPIFANIO AJELLO, *Ad una certa distanza. Sui luoghi della letterarietà*
- CARLO GOLDONI, *Memorie italiane*, edizione critica a cura di Epifanio Ajello

Finito di stampare nel mese di marzo 2018
presso la Tipografia Buonaiuto sas
Prol.to Matteotti - Sarno (Sa)

