

Italianistica 1

Studi sul Sette-Ottocento offerti a Marinella Colummi

a cura di
Serena Fornasiero e Silvana Tamiozzo



Edizioni
Ca' Foscari



Studi sul Sette-Ottocento offerti a Marinella Colummi

Italianistica

Collana diretta da
Tiziano Zanato

1



Edizioni
Ca' Foscari

Italianistica

Direttore

Tiziano Zanato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico

Alberto Beniscelli (Università di Genova, Italia)

Giuseppe Frasso (Università Cattolica di Milano, Italia)

Pasquale Guaragnella (Università di Bari, Italia)

Niva Lorenzini (Università di Bologna, Italia)

Cristina Montagnani (Università di Ferrara, Italia)

Matteo Palumbo (Università di Napoli, Italia)

Carla Riccardi (Università di Pavia, Italia)

Lorenzo Tomasin (Università di Losanna, Svizzera)

Comitato di redazione

Saverio Bellomo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Ilaria Crotti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Serena Fornasiero (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Pietro Gibellini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Daria Perocco (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Ricciarda Ricorda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Silvana Tamiozzo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Piermario Vescovo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione

Dipartimento di Studi Umanistici

Palazzo Malcanton Marcorà

Dorsoduro 3484/D

30123 Venezia

Studi sul Sette-Ottocento offerti a Marinella Colummi

a cura di
Serena Fornasiero e Silvana Tamiozzo

Venezia
Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
2015

Studi sul Sette-Ottocento offerti a Marinella Colummi
Serena Fornasiero, Silvana Tamiozzo (a cura di).

© 2015 Serena Fornasiero, Silvana Tamiozzo

© 2015 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing

Università Ca' Foscari Venezia

Dorsoduro 3246

30123 Venezia

<http://edizionicafoscari.unive.it/>

ecf@unive.it

1a edizione aprile 2015

ISBN 978-88-6969-005-1 (pdf)

ISBN 978-88-6969-006-8 (stampa)

Progetto grafico di copertina: Studio Girardi, Venezia | Edizioni Ca' Foscari

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Sommario

Serena Fornasiero, Silvana Tamiozzo Premessa	9
Marina Paladini La nostra Università	21
Caterina Carpinato Filellenismo minore ai tempi della rete Qualche spunto di riflessione attraverso testimonianze letterarie italiane e greche	29
Ilaria Crotti Cornelia Barbaro Gritti, una nobildonna veneziana alla corte di Carlo Goldoni	49
Cesare De Michelis Una lettera inedita di Nievo (8-9 aprile 1849)	63
Francesco Fiorentino La felicità nel crimine e l'innocenza perseguitata Appunti di un dibattito	69
Monica Giachino «Congiungendo non a caso il passato con il presente» <i>I Cento anni</i> di Rovani allo scoperto	79
Elvio Guagnini Il romanzo, il racconto, la letteratura 'militare' in Italia tra secondo Ottocento e primo Novecento: Arturo Olivieri Sangiacomo	93
Pasquale Guaragnella «Un succedersi di evanescenze» Amori e politica in due romanzi di Federico De Roberto (<i>L'Illusione</i> e <i>L'Imperio</i>)	105
Anco Marzio Mutterle Dieci sibilloni sulle donne e altro	129

Ugo Maria Olivieri Per l'edizione degli <i>Scritti giornalistici</i> di Ippolito Nievo	145
Enrico Palandri Karl Bunsen sul primo incontro di Niebhur e Leopardi	157
Matteo Palumbo «Un libro che non si legge mai; si ode sempre» Foscolo e la questione del romanzo	167
Daniela Picamus L'Anello: Giornale per tutti	181
Elide Pittarello Romanzo, storia, poesia, pittura Immagini da <i>Tu rostro mañana</i> di Javier Marías	193
Gilberto Pizzamiglio Il Gozzi di Tommaseo	205
Ricciarda Ricorda Per la corretta attribuzione del <i>Romanzo delle donne contemporanee in Italia</i> (1863)	213
Michela Rusi Retorica dell'autobiografia nella <i>Vita</i> di Alfieri	225
Valerio Vianello «Dai giardini ai deserti» L'esperienza della natura nel primo Ortis	243
Enrica Villari «Falsehood is so easy, truth so difficult» <i>Adam Bede</i> e il realismo di George Eliot	253
Tiziano Zanato Note a margine delle <i>Novelle</i> di Ippolito Nievo	267
Giuliano Scabia Lettera a Ippolito	291



Marinella Colummi
(Fotografia: Ghitti Darugar)

Studi sul Sette-Ottocento offerti a Marinella Colummi

a cura di Serena Fornasiero e Silvana Tamiozzo

Premessa

Serena Fornasiero, Silvana Tamiozzo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Gli interventi raccolti in questo volume vogliono essere prima di tutto l'omaggio di un gruppo di studiosi e amici che negli anni hanno condiviso con Marinella Colummi alcuni interessi di ricerca. Non solo, dunque, i colleghi veneziani coi quali ha intessuto rapporti di studio e amicali fin dal suo trasferimento, nel 1980, dall'università di Trieste a Ca' Foscari come titolare dell'insegnamento di Letteratura italiana presso la Facoltà di Lingue e Letterature straniere.

Le firme dei diversi contributi, va detto pure, non esauriscono certo la rete di rapporti, amicizie e collaborazioni di cui sono intessute la vita e la carriera di Marinella: per esempio si può dire che abbia visto crescere con lei l'Associazione degli italianisti italiani (ADI) nel cui Consiglio direttivo ha operato fino al 2001.

Marinella, infatti, ha dietro di sé non solo una scia di relazioni a convegni nazionali e internazionali in Italia e all'estero, ma anche un lavoro fattivo in diversi Centri di ricerca. Senza alcuna presunzione di censimento dettagliato, ricordiamo almeno che già negli anni '70 aveva aderito all'accordo tra le Università di Trieste, Zurigo e Budapest (Centro per l'insegnamento degli italianisti all'estero) e che dal 1993 al '95, come *Professeur invité* presso l'Università Charles de Gaulle-Lille 3, ha tenuto seminari per il Diplôme d'Études Approfondies, e ha svolto i programmi per i concorsi C.A.P.E.S. e Agrégation.

La linea scelta per il volume è quella sette-ottocentesca: sia perché una raccolta in certa misura omogenea è sembrata condizione necessaria perché il dialogo con la studiosa non solo permanga vivo, ma si arricchisca di nuove proposte, sia perché è questa la pista della sua ricerca che ha dato i più ricchi risultati (per l'Ottocento in particolare pensiamo a Manzoni, Tenca, Percoto, Tarchetti, Cantù, Tommaseo, per non parlare di Nievo e del dibattito sulla forma romanzo nelle sue trasformazioni).

È un terreno attraversato con riconosciuta finezza critica a cui non sono estranei la formazione con Giuseppe Petronio e gli apporti teorici di altri suoi colleghi e maestri (da Mario Baratto a Giancarlo Mazzacurati e Francesco Orlando).

Il modo ora lieve, ora pignolo e meticoloso di rapportarsi ai suoi autori, l'irrequieta *curiositas* l'hanno sempre condotta a dare ascolto con profonda serietà a diverse sollecitazioni letterarie anche nell'ambito della contempo-

raneistica: basti pensare agli importanti studi su Daniele Del Giudice; ma l'omaggio di questo volume va nella direzione di assecondare l'eleganza e l'umorismo raffinato di Marinella sempre coniugati con la competenza nel dissodare un territorio cronologico come quello considerato che, mentre si allontana, si rivela sempre più chiaramente come punto di confluenza di stili, di metodi e di fatti semantici di indiscusso interesse.

In altre parole, da questo nuovo capitolo della vita e degli studi della nostra amica e collega, alleggerito da lacci e lacciuoli delle incombenze burocratiche e strettamente accademiche, ci aspettiamo tutti molto. Che Marinella non si illuda di tirare i remi in barca accampando ragioni varie, sarà nostra cura non permetterglielo.

Ci piace che questo libro sia segnato, in apertura e in fine, da due movenze epistolari.

La prima lettera, affettuosa testimonianza di un percorso comune e di un modo condiviso di guardare agli studi letterari, è quella che Marina Paladini indirizza all'«amica di una vita». È uno spaccato dell'istituzione universitaria italiana e soprattutto triestina agli inizi degli anni '60: si attraversano tutti i passaggi di un comune apprendistato universitario, dalle prime scoperte da studentesse in un ateneo allora «periferico» come Trieste, all'arrivo di una personalità come quella di Giuseppe Petronio (vero perno di questa appassionata ricostruzione) che letteralmente ne capovolge l'assetto didattico e scientifico. Paladini ripercorre il nuovo corso condiviso con Marinella, la messa al centro del sistema dei generi e la loro evoluzione, i problemi di metodo, e, sul versante didattico, il fervore dei dibattiti e dei confronti seminariali del tutto innovativi per l'epoca. La ricostruzione puntuale e affettuosa allo stesso tempo non può che marcare la distanza con il mondo universitario odierno, non più scuola e luogo scientifico di formazione, non più luogo dove è possibile fare ricerca di lungo respiro. Quanto alla letteratura, l'esperienza di queste due amiche, che fin dall'inizio hanno seguito il dibattito della propria disciplina con appassionato rigore, offre la visione di come sia stato possibile misurarsi con le nuove metodologie nella consapevolezza di appartenere a una generazione a cui «fu dato in sorte il privilegio di vivere una fase di grandi trasformazioni culturali e di appassionati dibattiti metodologici». Anche con il loro contributo, si abitava un mondo in cui era possibile pensare non solo di capire ma anche di cambiare la società.

Giuliano Scabia sigilla il volume, all'altra estremità, con una missiva immaginaria rivolta a Nievo, così saldando e sottolineando il rapporto privilegiato che per un lungo tratto ha legato gli interessi e i lavori di Marinella proprio agli studi su Nievo, a cominciare dagli anni Settanta (*Idillio e propaganda nella letteratura sociale del Risorgimento*. Liguori, 1975), quindi con il fortunato «profilo» del 1991 (*Introduzione a Nievo*, per Laterza), per approdare al suo libro più recente, l'edizione delle *Novelle* curata per l'ed.

nazionale Marsilio nel 2012. Fin dall'incipit la lettera si configura come il sogno di un incontro strano e straordinario: Nievo è il lupo che gioca con Scabia a Pellestrina, è il giovane «innamorato dell'Italia e dell'acqua del mare», ma al tempo stesso è l'autore di *L'angelo di bontà*, abitato dall'acqua della laguna, «un'acqua di chiacchiere e trame, infetta della corruzione dentro cui si sta sgretolando Venezia». Difficile raccontarla, questa epistola poetica (pervasa anche dallo spirito delle *Novelle* curate da Marinella) in cui entrano Pasolini, le traduzioni da Heine e il capolavoro delle *Confessioni*, ma anche i Mille, la Resistenza e l'Italia dei fratelli «che a un certo punto si scannano - che hanno odio e non amore». Questo Nievo, giovane dio a cui ancora guardare non per essere sicuri di vincere ma per potersi dire almeno non vinti, sarebbe bello anche ascoltarlo dalla voce di Scabia.

Così, fra un «Cara Marinella» e un «Caro Ippolito» si realizza una saldatura elettiva, una predilezione che molti fra i partecipanti a questo dono miscelaneo hanno voluto rimarcare, offrendo a propria volta dei contributi nieviani: è il caso di Cesare De Michelis, che pubblica qui una lettera di Ippolito ad Attilio Magri spedita da Pisa nell'aprile 1849 - lettera sottratta alle carte del destinatario e andata dispersa, salvo ricomparire sul mercato antiquario per essere infine acquistata dall'Università di Padova. Rimasta fin qui inedita, la missiva rappresenta un piccolo ma prezioso tassello riguardo al soggiorno toscano di Nievo nei mesi che vanno dal febbraio all'agosto del '49, periodo di cui si possiedono solo frammentarie notizie. La lettera documenta le ansie e le incertezze (soprattutto sentimentali) del giovane Ippolito, il suo senso di isolamento e la nostalgia di casa; di contro, non autorizza assolutamente l'ipotesi della sua partecipazione ai moti livornesi del maggio 1849.

Il pezzo che più strettamente dialoga con gli studi di Marinella è però quello di Tiziano Zanato, vera e propria presentazione/recensione del testo delle *Novelle* così come è stato edito e commentato dalla dedicataria nel 2012. Queste corpose «Note a margine» rendono omaggio al lavoro profuso da Marinella intorno a un settore nient'affatto trascurabile della produzione nieviana, anzi forse «lo spicchio più sperimentale, aperto a sbocchi spesso raccolti e sviluppati nelle altre opere, ma anche rimasti splendidamente isolati, frammenti autonomi e compiuti di un'incessante attitudine affabulatoria». Zanato ripercorre il libro con l'occhio del filologo e del linguista, soffermandosi su alcuni casi di lettura problematica degli originali manoscritti, proponendo qualche intervento correttivo, in altre occasioni corroborando con ulteriori prove le conclusioni dell'editrice. Di particolare rilievo è, fra l'altro, la minuziosa analisi linguistica riservata alla quarta novella della raccolta, *Un veglione*, in cui le scelte lessicali di Nievo appaiono funzionali alla creazione di un'atmosfera delirante e trasfigurata. La puntigliosa accuratezza di questa lettura parla dunque sia della importanza dell'edizione di Marinella sia della raffinata competenza nieviana del suo chiosatore.

Ugo Olivieri titola il suo contributo *Per l'edizione degli Scritti* giornalistici di I. Nievo. Il suo studio, riagganciandosi alle considerazioni di Colummi riguardo alla forma breve in narrativa, ne riprende il concetto di « direzione di lettura » adattabile non solo alle novelle ma anche agli scritti giornalistici le cui stratificazioni compositive si muovono pure « in direzioni diverse e complementari ». Olivieri mostra come accanto alla dimensione pedagogica nel giornalismo nieviano (soprattutto negli articoli per *Il Pungolo* e per *L'Uomo di Pietra*) si affaccino riferimenti a Sterne e Balzac e allo stesso a Heine « amato e tradotto » negli anni 1856-1857; Marinella è chiamata in causa anche per le sue importanti osservazioni sul giornalismo di Nievo (già nelle pagine del suo libro laterziano), con la ricognizione degli aspetti ancora da indagare. Ne risulta una vitalità e una ricchezza di spunti e di proposte di riflessione che, proprio nella perdita attuale delle certezze sui canoni, ci appare di sorprendente modernità. Basti scorrere alcune immagini davvero memorabili che Olivieri riporta dalle *Corrispondenze da Venezia per L'uomo di Pietra* puntate sulla consapevolezza della decadenza della città. Venezia vi è rappresentata come una nave arenata in laguna, « una galea dei tempi di mezzo, un tarlato avanzo delle Crociate », contrapposta all'Inghilterra, veloce nave da carico pronta a salpare per l'Atlantico.

E di giornalismo ottocentesco si occupa anche il saggio di Daniela Picamus, che ripercorre con attente campionature la breve esistenza del trisettimanale *L'Anello: Giornale per tutti*. Fondato a Trieste nel 1856 dal giovanissimo Emilio Treves (il futuro editore), il periodico uscì fino al marzo del '58. Si presentava come un giornale « universale » intenzionato a istruire e dilettere, e ispirato a idealità nazionali e italiane, seppur nei limiti imposti dalla censura austriaca. Fra i temi trattati, oltre a quelli tradizionali della cultura letteraria e teatrale, trovano spazio frequenti riflessioni sulla complessità del lavoro giornalistico, ma anche il ruolo delle donne nella società, le novità scientifiche e tecniche, i problemi della formazione morale e dell'educazione dei fanciulli, e perfino l'uso della Grammatica, inserito nel più ampio discorso della istruzione linguistica in italiano.

Anche il romanzo dell'Ottocento è un tema che ha ispirato diversi contributi di questo volume, con lavori che riguardano sia l'ambiente culturale italiano che quello europeo, quasi a riproporre idealmente quella proficua collaborazione che ebbe luogo, negli anni Ottanta, all'interno di un progetto nazionale di ricerca di cui Marinella faceva parte, puntato soprattutto sul romanzo storico. A quest'area appartengono i contributi dei colleghi veneziani Monica Giachino, Ricciarda Ricorda e Valerio Vianello, e degli amici Matteo Palumbo, Pasquale Guaragnella e Elvio Guagnini.

La storia contemporanea narrata « congiungendo non a caso il passato con il presente » è al centro del bel saggio rovaniano di Monica Giachino, che dedica al padre della Scapigliatura milanese un'attenta disamina della genesi dei *Cento anni*. Rovani è temperamento assai diverso da Nievo e narra e partecipa (anche perché ha un'età diversa) alle vicende risorgi-

mentali con altre modalità. Ma gli incroci, anche giornalistici, e i modelli sono gli stessi. L'accidentata vicenda editoriale del suo romanzo più famoso lascia leggere in filigrana una coscienza lucidissima e appassionata che sa rivelarsi anche nella testata ufficiale nelle cui appendici esce a puntate mezzo romanzo: «Con sorniona abilità aveva anzi tessuto un costante rapporto intertestuale con la *Parte Ufficiale* della "Gazzetta", voce del governo austriaco, in un sottile gioco a rimpiattino con la censura». La studiosa segue il romanzo nel suo farsi, evidenzia soprattutto l'abilità di Rovani nel raccontare il passato «pensando al presente in un gioco di equilibri complesso». Il romanzo è infatti legato alla storia e alla cronaca contemporanee e se, come mostra con finezza Giachino, durante la dominazione austriaca il dialogo con la cronaca della *Gazzetta* resta sotterraneo, a cominciare dall'annata 1860 viene in superficie e le pagine del romanzo risultano «fortemente tarate sul presente per ammissione esplicita».

Ricciarda Ricorda prende in esame il saggio, uscito anonimo nel 1863 sul *Politecnico*, che s'intitola *Sul romanzo delle donne contemporanee in Italia*. A più riprese la paternità del saggio è stata assegnata a Carlo Cattaneo, fino a diventare l'attribuzione vulgata; non sono mancate tuttavia opinioni più caute e voci dubbiose in proposito, fra le quali - nota l'autrice - anche quella di Marinella nel suo *Discorsi sul romanzo*. Finalmente, grazie agli studi più recenti sui collaboratori del *Politecnico*, è stato possibile associare con certezza la paternità del saggio al nome di Paolo Lioy, un vicentino dall'esistenza attivissima e dagli interessi più svariati, autore di pubblicazioni scientifiche, saggista letterario, romanziere, pubblicista, nonché deputato per varie legislature e senatore dal 1905. Ricciarda Ricorda, che ha contribuito a suo tempo a dimostrare la corretta attribuzione del saggio, ne ripercorre quindi l'organizzazione interna; parallelamente, viene documentato anche l'atteggiamento ambivalente di Cattaneo nei confronti di Lioy - un misto di stima e di insofferenza - in cui non mancano perplessità riguardo ai contenuti di alcuni pezzi del giovane collaboratore, le critiche all'atteggiamento intellettuale e perfino le riserve sullo stile («è un continuo miscuglio d'italiano, di francese e di riboboli toscani. Non si può pubblicare senza ch'io verifichi le correzioni ultimate»).

L'elegante saggio di Valerio Vianello ripercorre l'evolvere del sentimento del paesaggio nelle successive redazioni dell'*Ortis* documentando in un'attenta selezione dei passi più significativi come il romanzo vada progressivamente allontanandosi dai modelli europei più prossimi per conquistare una propria maggiore autonomia di cui è specchio la riplasmata funzione del giardino e dell'ambiente naturale. L'*Ortis* bolognese è incentrato sulle pene d'amore del protagonista che si consumano in larga parte nel suggestivo giardino di Teresa. Nell'antitesi idillica alla città e nella consolidata retorica del locus amoenus Vianello segue «una trama di tessere» che dalle canoniche *auctoritates* di Petrarca e di Boccaccio si allungano a Richardson, Rousseau e Goethe e raggiungono Pindemonte, Isabella Teotochi e Melchiorre

Cesarotti. «L'atroce attentato» che si compie nel giardino di una Teresa in pieno dissidio tra i suoi doveri di sposa e la passione per Jacopo – sequenza che sarà rimossa fin dalla revisione per l'edizione Marsigli – ricalca l'analogo episodio del *Werther* (né mancano riscontri con la *Nouvelle Héloïse*). Tuttavia l'elaborazione che avviene tra una redazione e l'altra del romanzo confinerà il giardino di Teresa a fondale non più determinante. Il vero giardino diventa allora la Toscana con la sua gente e la sua aria salubre piena di vita; come rileva Vianello, il vecchio maestro Parini, nell'affidare al protagonista un'eredità morale e politica, «sostiene un progetto pedagogico di lungo termine imperniato sulla maturazione civile e nazionale del popolo e sulla capacità della parola di preservare la memoria».

Foscolo occupa anche la riflessione di Matteo Palumbo che col suo saggio entra nel vivo dei temi teorici trattati da Marinella riguardanti lo statuto del romanzo. Perno di questo importante studio sono *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, opera con la quale l'autore si confronta in maniera sistematica con l'identità del romanzo moderno. Ed è in primo luogo il Foscolo del *Saggio sulla letteratura italiana contemporanea* del 1818 che ci viene incontro con la qualifica dispregiativa di «romanzesco» applicata ai best-seller dell'epoca e ai loro pigri e rozzi lettori. L'*Ortis* rispetto agli esemplari italiani è decisamente innovativo e rappresenta il vero legame con la tradizione europea. Riutilizza il modello formale del *Werther*, ma lo combina con il motivo politico, va oltre i modelli di Rousseau, Goethe e dello stesso Richardson: «di fronte alla sublimazione etica tentata da Rousseau, ma anche rispetto alla via sentimentale di Goethe, Foscolo esalta la ricchezza del proprio testimone [...] L'*Ortis* si impregna di storia. Trasporta la crisi del mondo all'interno del protagonista». Come avverte Palumbo, le protagoniste del romanzo foscoliano sono le parole e il tipo di ascolto che pretendono dal lettore. Nel passo della lettera del 4 dicembre da Milano con l'incontro col vecchio Parini, Foscolo sembra fissare non solo il contenuto del racconto ma anche «il modo con cui il racconto deve avvenire», la sua veste adeguata. La questione dell'*Ortis* allora «diventa retorica e stilistica: come si può tradurre in scrittura il volume della voce?» e il risultato sarà appunto quell'«armonia discorde» che ancora oggi rende affascinante il romanzo. Il «rapido viaggio all'interno di un genere rivoluzionario nella narrativa del secondo Settecento» si conclude su Laoclos e Sterne, quest'ultimo decisamente scelto come riferimento stilistico e teorico nelle *Lettere scritte dall'Inghilterra*. Di fatto due modi di intendere il rapporto tra soggetto e mondo ed entrare con la leggerezza sorridente dell'umorismo e con la passione tragica nel nuovo scenario del romanzo italiano dell'Ottocento.

Lo studio di Enrico Palandri illustra, anche nei suoi risvolti sul versante filosofico e politico, un tassello suggestivo dell'incessante dialogo di Leopardi con il mondo classico. Sulla scorta di Timpanaro, Palandri sottolinea l'affinità dello studio solitario del poeta sui classici con i metodi che si sviluppavano in Germania. Ne è un esempio Niebhur, conosciuto a Roma

e da subito contrapposto a personaggi vicini al Vaticano come Cancellieri, ritenuto da Leopardi scientificamente inadeguato e liquidato come «fiume di ciarle». Le scarse ma significative testimonianze dei rapporti di Leopardi con Niebhur e in seguito col suo segretario Bunsen su cui si sofferma lo studio di Enrico Palandri parlano di un riconoscimento autentico e partecipe che arriva al poeta dai massimi filologi del tempo.

Pasquale Guaragnella nel suo lungo scritto si concentra su due scene del grande affresco narrativo di De Roberto, ovvero sui romanzi *L'illusione* e *L'Imperio*, seguendo in particolare la parola-tema «disinganno». Lo studioso si sofferma sull'intersecarsi in un groviglio indissolubile di amore, potere, affari e politica nella vita parlamentare e nei salotti dell'Italia post unitaria. La vicenda di Teresa e Paolo Arconti e il loro progressivo «disamoramento» sembrano anticipare quello che De Roberto tenterà di dimostrare più tardi in un suo trattato sull'amore e sullo «stato di guerra tra i sessi». Nelle riflessioni finali di Teresa ormai vecchia Guaragnella mette in luce come il tema del disinganno si leghi a quello dell'illusione che dà il titolo al romanzo ovvero alla gran vanità dei sogni e alle lusinghe della vita. Nell'*Imperio* l'autore dei *Vicerè* disegna in chiave polemica verso l'ambiente politico-parlamentare il carattere di Consalvo, il cui modello acclarato è il sindaco di Catania Antonio di San Giuliano. Politica e potere e universo femminile e amori si ricompongono forzatamente nel finale del romanzo all'insegna dell'ordine e del buon senso. Ma, come sottolinea Guaragnella, sono falsi finali, inconcludenti in entrambi i romanzi. Da questo punto di vista, in particolare, *L'Imperio* è un «libro terribile, come aveva segnalato lo stesso De Roberto in uno dei suoi momenti di spietata confessione».

Il pezzo di Elvio Guagnini attraverso la figura del capitano Arturo Olivieri Sangiacomo presenta un interessante aspetto della letteratura «militare» in Italia tra secondo Ottocento e primo Novecento. Il suo excursus prende le mosse da De Amicis e dal suo sostegno alle istituzioni (alcune pagine di *Cuore* ma soprattutto i bozzetti della *Vita militare*, veri apripista del genere, definiti «rosei» da quella linguaccia di Dossi e «amabilmente falsi» dallo stesso Olivieri Sangiacomo) cui si contrappongono le riflessioni antimilitariste di Tarchetti incardinate in *Una nobile follia* del 1867 e, più avanti, le riflessioni di Boine nei *Discorsi militari* (1915). Olivieri Sangiacomo è scrittore abbastanza prolifico, anche se non sistematico: come riferisce non senza un sorriso Guagnini, dava spesso un ordine casuale ai suoi scritti, scegliendo ad esempio di «scrivere tutti i titoli, metterli in un cappello e tirare a sorte»). Dalle vicende intrecciate dei vari protagonisti emerge una storia militare documentata dall'interno che offre diverse prospettive nei romanzi e nelle novelle (*La vita nell'esercito*, *I richiamati*, *Il colonnello*, *La spia*, quest'ultimo antesignano del genere). È un panorama interessantissimo che lo stesso Croce rileva e segnala, soprattutto per la valenza di «romanzi documentari a servizio della storia».

Enrica Villari dedica a *Adam Bede* di George Eliot un saggio tra i più vicini al solco teorico di Marinella. L'analisi di questo romanzo mette in primo piano l'originalità di una scrittrice nella cultura del romanzo dell'Ottocento in contrapposizione con il modello di Zola. Il termine «realismo» è al centro di questo studio: secondo George Eliot esso si nutre della natura umile e fedele della natura contrapposta alla «nebulosità dell'immaginazione sentimentale» ed era in grado di accorciare «le distanze tra i personaggi e l'artista creatore in un corto circuito che collegava vita e arte». L'energia sprigionata dalla «simpatia» come unica forza in grado di contrastare la stupidità morale è nozione chiave. Lo studio di Villari intreccia diverse voci, a partire da quella critica di Virginia Woolf ma soprattutto quella di Ruskin alla cui lezione «rivoluzionaria e profetica» Eliot si ispira e quella di Flaubert per le significative convergenze delle due storie di provincia. Il personaggio di Hetty condivide con quello di Emma Bovary i freddi sogni di grandezza; la ricerca del lusso e del piacere indebolisce in entrambe il sentimento materno e, più in generale, porta all'appannamento degli affetti. La distanza tra il capolavoro di Flaubert e il primo romanzo della Eliot, sul piano della storia è rappresentato dal personaggio di Adam: nel suo piccolo mondo il valore della cultura del lavoro e del dovere si accompagna all'assenza di ogni aspirazione ad essere diverso da quello che è. Il che non gli impedisce, alla fine della tragica vicenda, di tornare lentamente «alla vita allargata», che incorpora quella degli altri la cui essenza, come ben mette in luce Villari, secondo George Eliot, è l'arte.

Quest'ultimo saggio, che affronta fra l'altro il problema dei destini tragici o infelici delle protagoniste, si connette strettamente a quello di Francesco Fiorentino, orientato a investigare sul rapporto tra crimine e felicità, dolore e innocenza nel romanzo europeo, nonché sulla distribuzione finale di premi e castighi ai personaggi in funzione della loro diversa tenuta morale; se fino a tutto il Settecento la provvidenza romanzesca si è presentata come uno specchio di quella divina, riservando ai buoni un lieto fine, o almeno una redenzione o un'apoteosi post mortem, a partire dall'Ottocento, con il secolarizzarsi del romanzo, si affermano finali tristi e soprattutto non provvidenziali. Tale evoluzione è scandita da momenti di passaggio legati a importanti svolte nei codici ideologici (oltre che letterari) della storia europea. Nella sua disamina Fiorentino mette a confronto autori che abbiano trattato frontalmente il tema del male, del rimorso, della teodicea: prende avvio dalla polemica sorta fra Voltaire e Rousseau dopo il terremoto di Lisbona, in cui legge la fine dell'ottimismo illuministico e la nascita del predominio delle istanze soggettive. Passa poi a De Sade e a De Maistre, che danno risposte diametralmente diverse al quesito se i malvagi possano essere felici. Conclude con Zola (il «grande studio psicologico e fisiologico» di *Thérèse Raquin*) e Barbey d'Aurevilly (il racconto *Les Diaboliques*): mentre il primo fa assurgere la coscienza dell'uomo al ruolo di tribunale implacabile, ben adatto a sostituire la giustizia divina, il

secondo - che pure era un cattolico intransigente - dona ai suoi protagonisti una completa e perfetta felicità benché siano amanti e assassini, quasi a denunciare la coscienza come invenzione di una borghesia che pretende senza diritto di autoregolarsi.

La prima parte dello studio di Fiorentino ci ha portati indietro, al diciottesimo secolo. Ne approfittiamo per allegare altri due segmenti della nostra miscellanea.

Nel suo denso saggio *Retorica dell'autobiografia nella "Vita" di Alfieri*, Michela Rusi mette in primo piano la prevalenza-persistenza di un registro autoironico che pervade l'opera fin dalle prime battute dell'*Introduzione*, incentrandosi nell'area semantica della chiacchiera e del vecchio che può sragionare. Così se l'epoca quinta della vecchiaia è caratterizzata dal «rimbambinare», la linea del discorso passa per la rappresentazione di sé attraverso il topos (di ascendenza classica) dell'asino, preliminare a quello del vecchio, che di diritto può «chiacchierare» e «sragionare anche meglio». Rusi si addentra in alcune specifiche caratteristiche della lingua della *Vita* (in particolare la tendenza all'iperbole nell'aggettivazione, la rappresentazione di sé in chiave antisublime, la ricorrenza di sintagmi come «per mia disgrazia» o «pessima educazione») e nella segnalazione stilistica di fenomeni come la compresenza di comico e sublime, con un'interessante fermata sulle titolazioni dei capitoli. L'idea di «una polemica volontà da parte di Alfieri di rimescolare le carte» si concretizza proprio nella «chiacchiera» che metaforizza la scrittura come scelta opposta a quella del diario, come «scrittura sulla scrittura».

Fra Sette e Ottocento ci conduce anche il pezzo di Gilberto Pizzamiglio, che documenta (a partire almeno dal 1824) l'interesse culturale ed editoriale di Niccolò Tommaseo per gli scritti di Gasparo Gozzi. Il progetto concreto di dare alle stampe due o tre volumi di «cose scelte» del Gozzi «con note accennanti allo stile» prende forma nei primi anni Quaranta, come testimonia il carteggio con Le Monnier; annunciata per la primavera del 1847, l'opera finisce per intersecarsi con il tormentato periodo del Quarantotto veneziano e ne accompagna le vicissitudini, tanto che nel '49, quando finalmente viene pubblicata, Tommaseo vi premette delle parole davvero toccanti: «Di questo Ragionamento gli appunti furono da me raccolti in Venezia, Roma e Firenze; fu cominciato a scrivere in Venezia, compiuto nella carcere accanto al palazzo ducale; e le bozze furono finite di correggere nella sala del maggiore consiglio addì quattro di luglio prima e dopo il momento che l'Assemblea sottomise Venezia alla Maestà di Carlo Alberto, re di Gerusalemme e di Cipro». Con giusta sottolineatura, Pizzamiglio segnala poi la modernità metodologica del lavoro di Tommaseo, che andava riscontrando sistematicamente sui manoscritti le opere trascelte, nella convinzione che sia «buona scuola di stile» studiare le «correzioni fatte alle cose proprie dagli scrittori valenti»: non siamo troppo lontani dalla variantistica d'autore e dalla critica degli scartafacci.

Due «quadri» di vita culturale veneziana sono contenuti nei saggi di Ilaria Crotti e di Anco Marzio Mutterle: la prima traccia un ritratto di Cornelia Barbaro Gritti (1719-1808), nobildonna veneziana figlia del senatore Bernardo Barbaro e sorellastra del poeta dialettale Angelo Maria Barbaro, andata sposa al patrizio veneziano di chiacchierata moralità Gian Antonio Gritti e madre del poligrafo Francesco, mediatore della cultura e letteratura francese nella Venezia della seconda metà del XVIII secolo. Ma la storia di questa gentildonna, che in Arcadia aveva assunto il nome di Aurisbe Tarsense, si confonderebbe con quella di altre figure femminili di talento se non avesse attirato l'attenzione di Carlo Goldoni che alla sua personalità riservò la *Lettera di dedica* all'edizione di *La pupilla* (commedia in cinque atti in versi sdrucchioli). Crotti analizza con ricchezza di riferimenti teorici e letterari (come per Casanova e Frugoni) questo testo dal gusto «squisitamente arcadico». Vi evidenzia una vera e propria «funzione Cornelia» nelle figure femminili del grande commediografo, con una coloritura autobiografica che non può non colpire: «lasciarsi alle spalle Aurisbe, e con lei anche la preziosa quanto insostituibile sociabilità veneziana, non può non caricarsi di valenze che travalicano una lettura di primo grado».

Ai primi dell'Ottocento risalgono invece i *Dieci sibilloni sulle donne* e i sette sul cibo pubblicati qui per la prima volta da Anco Marzio Mutterle, che li trae dall'ampia silloge conservata in un codice Cicogna del Museo Correr, già oggetto di suoi studi precedenti. Si tratta di sonetti «regolari», espressione del gruppo di amici veneziani che si raccoglievano intorno all'avvocato Ruggero Mondini sotto l'emblema dell'Accademia dei Sibillonisti. Apparentemente leggeri e scherzosi, oltreché costruiti con discreta perizia formale, questi testi si presentano ad un'approfondita analisi come il prodotto di un «petrarchismo approssimativo e ormai disfatto» che interpreta, sul piano ideologico, le istanze di un conservatorismo senza speranze, favorevole al regime austriaco e indifferente - se non ostile - alle manifestazioni del mondo nuovo.

Caterina Carpinato ci porta verso le possibilità (e forse un po' anche le insidie) della rete, ormai strumento indispensabile di studio e di lavoro che cambia, ad esempio, «la prospettiva con la quale si sono studiati i fenomeni "filoellenici" e "neoellenici"». Nello specifico il sistema dei motori di ricerca permette l'accesso a testi rari fino a ieri difficilmente consultabili. Carpinato ripercorre a grandi linee lo stato dell'arte degli studi sul filioellenismo italiano, a partire dalla fine del Settecento su impulso di Winckelmann, con la riscoperta di Omero e le nuove traduzioni dell'*Iliade*. Su altro versante, nell'indicare che un quadro culturale d'insieme in Grecia nel corso dell'Ottocento è possibile sulla scorta delle traduzioni pubblicate da K.G. Kasinis, suggerisce l'opportunità di un'analisi delle traduzioni italiane in greco che porterebbe alla luce interconnessioni culturali e linguistiche di sicuro interesse tra i due paesi. Gli incontri «virtuali» di Carpinato sul «filioellenismo minore» toccano diverse personalità quali Falletti, Semmo-

la, Giuria, Ricciardi, Drossos, Enrichetta Caracciolo, Vollo, fino al cugino di Giovanni Verga Antonino Abate e al patriota veneziano Marco Antonio Canini che scatenò una polemica accesa con Graziadio Isaia Ascoli. Nella convinzione che il lavoro di ricerca individuale sia definitivamente tramontato Carpinato conclude con l'auspicio di una nuova stagione di studi contrassegnata «da un sereno confronto interdisciplinare».

Così come nei saggi di Villari e Fiorentino, anche in quello di Elide Pittarello è centrale il tema del male, stavolta indagato nella potente e complessa rappresentazione che ne dà Javier Marías in *Tu rostro mañana*, romanzo del 2009. Siamo dunque di fronte a un oggetto letterario assolutamente contemporaneo, ma purtuttavia l'autrice rispetta il «vincolo» ottocentesco della miscellanea grazie alla presenza - nella storia narrata da Marías - di una vera e propria «fuga psichica» compiuta da un personaggio in direzione di due dipinti dell'Ottocento: il celeberrimo *Los fusilamientos* di Goya (del 1814) e *El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros* di Gisbert, una tela di dimensioni colossali che fu presentata a Madrid nel 1888. I due quadri fungono da immagini-sintomo (secondo la definizione di Didi-Huberman) e permettono al personaggio di sganciarsi dalla percezione diretta di scene insopportabilmente violente e angosciose per rifugiarsi in un campo ermeneutico noto. E poiché la riproduzione dei dipinti è inserita accanto al testo che ne parla, il lettore può far sua l'esperienza del personaggio: Marías rinnova in questo modo la sua sfida intersemiotica iniziata nel 1989 con *Todas las almas*, e ancora una volta rompe il canone del romanzo.

Nel congedare il volume ci corre l'obbligo di ringraziare non solo gli studiosi amici di Marinella che hanno contribuito a costruirlo e farlo nascere, ma anche coloro che per motivi indipendenti dalla loro volontà non hanno potuto esserci e tuttavia hanno partecipato all'impresa con suggerimenti e, soprattutto, onorando la consegna del silenzio; un grazie affettuoso a Guia per la bellissima fotografia rubata (e restituita prontamente con leggiadra abilità).

Studi sul Sette-Ottocento offerti a Marinella Colummi

a cura di Serena Fornasiero e Silvana Tamiozzo

La nostra Università

Marina Paladini (Università degli Studi di Trieste, Italia)

Abstract As her fellow student first and then as a colleague, but above all as a good friend of hers, Marina Paladini writes a letter to Marinella Colummi where she recollects the essential steps of their common intellectual growth: from Giuseppe Petronio's magisterial teachings to the development of their own individual methods and fields of research, and of their constant habit of a rich and fertile exchange of ideas.

Cara Marinella,

so bene che i 'riti' dell'Accademia non prevedono che l'omaggio ad una collega che esce dai ranghi dell'Università possa consistere in una testimonianza personale, anche se finalizzata a rievocare alcune tappe del percorso scientifico e professionale di quella stessa collega. E di certo nel caso tuo non sarebbero mancati gli argomenti su cui scrivere un saggio dato il contributo determinante che la tua produzione scientifica ha apportato da un lato alla conoscenza del romanzo ottocentesco (da Manzoni a Tenca, dalla Percoto a Tarchetti, da Cantù a Tommaseo, all'amato Nievo), dall'altro alla ricostruzione del dibattito - e al riconoscimento della sua importanza - che ha accompagnato lungo tutto il corso dell'Ottocento l'affermazione del genere romanzo e le sue trasformazioni.

Ma tu, Marinella, per me non sei solo una collega, sei un'amica, l'amica di una vita, con cui ho avuto la fortuna di condividere non solo gli anni dell'Università e il primo decennio della carriera universitaria, ma molta parte anche della mia vita privata. E renderti omaggio oggi per me non può prescindere dal rievocare questa rarissima e preziosa sintonia e con essa i nostri comuni ricordi.

Sono grata dunque ai curatori del volume per avermi concesso questo strappo.

Credo, d'altronde, che proprio dai ricordi legati alla nostra bella amicizia, nata sui banchi dell'università, sia possibile ricavare un dato di interesse generale: un'idea cioè dell'atmosfera che si respirava negli anni Sessanta all'università e della disposizione con cui la nostra generazione ha vissuto la propria condizione di studente prima, di ricercatore poi, di docente infine. Un atteggiamento sostenuto da una fiducia nel ruolo civilizzatore della cultura che definirei esaltante, neppure lontanamente paragonabile al disagio che la situazione di stallo, ma potrei dire di scacco, in

cui si trovano oggi l'università e gli studi umanistici in particolare, provoca tanto negli studenti che nei docenti. A noi, infatti, ma penso che questo possa valere, con tutte le differenze del caso, per gran parte di quel corpo docente che ora per raggiunti limiti di età si appresta a lasciare l'università italiana, fu dato in sorte il privilegio di vivere una fase di grandi trasformazioni culturali e di appassionati dibattiti metodologici, che ci portò a maturare la convinzione che il nostro lavoro, il nostro modo di rileggere il passato, avrebbe potuto offrire la chiave per capire, ma soprattutto per cambiare, la società in cui vivevamo.

Quella rivoluzione si materializzò per noi nell'arrivo da Cagliari di un professore irriuale come Giuseppe Petronio. Grazie alla sua decisione di fermarsi a Trieste, ateneo periferico in cui generalmente i professori fuori sede si limitavano a transitare in attesa di destinazioni più prestigiose, a noi due, appena iscritte alla facoltà di Lettere e Filosofia, capitò la fortuna di vivere, anno dopo anno, un vero capovolgimento dell'assetto didattico e scientifico della facoltà, che, se prima poteva dirsi incentrato sugli studi classici, ora si andava via via arricchendo di nuove prospettive disciplinari, che spostavano la nostra attenzione dallo studio del passato a quello del presente o meglio ad uno studio del passato la cui finalità e il cui senso andavano cercati, però, nel presente.

Era - per chi usciva in quegli anni da una scuola fondamentalmente nozionistica dove lo studio del greco e del latino assorbiva gran parte dell'impegno richiesto allo studente e non sempre riusciva a tradursi in riflessione problematica sull'uomo e la sua storia - la felice dimostrazione che gli studi umanistici potevano offrire strumenti molto efficaci per capire la realtà e le sue trasformazioni.

Certo non per tutti questa era una novità assoluta: tu, ad esempio, cara Marinella, provenendo dalla mitica sezione C del liceo classico «Francesco Petrarca» possedevi già un bagaglio critico che ti predispondeva ad accogliere quella lezione, ma anche per te l'incontro con un professore controcorrente come Giuseppe Petronio fu uno shock salutare. Seduto accanto a noi nei banchi delle aule universitarie anziché in cattedra, sempre pronto a smontare con la sua ironia dissacrante le nostre false certezze, con una logica stringente che non lasciava alcuno spazio alla compiacenza retorica, ci dimostrava come attraverso lo studio delle opere letterarie, una tra le più alte e complesse espressioni culturali della nostra civiltà, si potessero e dovessero capire la società che le aveva espresse, la sua composizione sociale e le sue dinamiche interne, i problemi che essa si era posta o si era trovata ad affrontare, gli esiti e le modalità con cui i diversi autori avevano rappresentato quei problemi e cercato di dar loro una soluzione.

Corso dopo corso egli offriva alle nostre riflessioni un inedito profilo di storia letteraria moderna e contemporanea, che aveva al centro il sistema borghese dei generi (teatro e romanzo) e la loro evoluzione. Un profilo che egli rendeva ancor più interessante grazie all'innovativa istituzione di

un corso di storia della critica in cui affrontava e dibatteva le più importanti questioni di metodo. Se aggiungiamo che era possibile iterare questi insegnamenti anche più d'una volta, e che Petronio era maestro nel coinvolgerci in relazioni e dibattiti seminariali in cui non vi erano barriere tra docente e studenti, risulterà evidente come quel metodo di insegnamento, che ci abituava a ragionare e ci invitava a non dare mai nulla per scontato, a partire dalle definizioni più semplici e apparentemente banali, dovesse rivelarsi, anno dopo anno, un formidabile strumento maieutico destinato a sviluppare in ciascuno di noi propensioni personali e competenze autonome. Un metodo inoltre che, favorendo le relazioni intellettuali tra di noi (tanto che alla fine dei quattro anni di corso potevamo già dirci una 'scuola') e infondendoci dosi massicce di autostima, ci abituava a confrontare democraticamente le nostre idee, ma anche a difenderle con passione.

L'invito al confronto che questo metodo di studio implicava è stato, d'altronde, un nutrimento fondamentale anche della nostra amicizia cresciuta giorno dopo giorno in lunghi pomeriggi di studio. A quel quadriennale, quotidiano scambio e confronto di idee credo di dovere molte cose, non ultimo quel profondo e persistente interesse per il dibattito metodologico, che è stata una delle peculiarità della mia attività di ricerca. Forse non avrei mai coltivato quell'interesse se non avessi ammirato la maturità con cui tu, che per tante ragioni vivevi in un ambiente aperto alle frequentazioni intellettuali e ne sapevi cogliere gli stimoli, e che potevi vantare già allora una conoscenza non superficiale del dibattito politico di quegli anni, riuscivi a far interagire quegli spunti con le questioni che il nostro campo di studi ci poneva.

Che straordinario esercizio di dialettica sono stati gli interminabili pomeriggi di studio trascorsi a discutere del significato di un testo o della minore o maggiore coerenza di una tesi critica. E quale straordinaria pratica al confronto non pregiudiziale dei diversi punti di vista, all'approfondimento dei presupposti di qualunque ragionamento. Tanto più che in tanti anni di intenso scambio intellettuale non c'è mai stato tra di noi il minimo screzio. A quella abitudine al confronto quotidiano e alla sistematica problematizzazione di ogni questione credo di dovere moltissimo e per molti anni so di aver cercato e sfruttato ogni possibile occasione per ricreare quello straordinario e gratificante confronto con te, cara Marinella, ogni volta che era possibile, in occasione di convegni o di periodiche consultazioni nelle varie biblioteche d'Italia, di concorsi o semplicemente di vacanze comuni. E potertene rendere merito oggi mi è particolarmente caro!

Era forse scontato che per tutte le ragioni che ho cercato di rievocare dovesse maturare in noi, sin d'allora, l'ambizione di poter divenire a nostra volta studiosi, anche se quell'ambizione era poi ostacolata da una forma di insicurezza nelle nostre capacità altrettanto forte, come ben sappiamo e sanno purtroppo tutti i nostri cari, che ne hanno dovuto sopportare le conseguenze.

Non capiremmo però l'ambizione che maturava in noi senza metterla in correlazione con il clima rivoluzionario del '68, senza collegarla alla baldanza con cui le giovani generazioni si preparavano a contestare ogni forma di autorità e a denunciarne l'inscindibile carica di violenza. In quel contesto l'approccio petroniano alla letteratura sembrava poter offrire il terreno ideale per testimoniare, al di là dell'illusoria rivendicazione dell' 'autonomia' delle opere letterarie, e dei giudizi di valore dimostratisi così mutevoli nel tempo, la natura tutta sociale e politica della letteratura. Approccio che presupponeva un rovesciamento del concetto stesso di letteratura, un suo allargamento a tutto ciò che di volta in volta era stato prodotto e sentito come tale dal pubblico, senza distinzione di livelli e valore, e che ci portò già allora a riconoscere l'importanza fondamentale del dibattito che su giornali e riviste letterarie aveva accompagnato la nascita e l'evoluzione della produzione letteraria moderna e contemporanea. Risalgono al periodo degli anni universitari le nostre prime assidue frequentazioni delle biblioteche locali per consultare giornali e riviste culturali dell'Ottocento e le prime 'scoperte' di materiali inediti, che nel tuo caso, già a partire dalla tesi di laurea, ti avrebbero permesso di gettar luce su una produzione, quella della Percoto, fino allora poco nota e studiata e di formulare nuove prospettive interpretative sulla letteratura sociale della prima metà dell'Ottocento.

Ciò che oggi è difficile spiegare è proprio il fatto che senza apparente fatica e con una forte componente di gratificazione personale ci trovammo, già al momento di scegliere la tesi, con un bagaglio di conoscenze e una competenza metodologica che oggi forse neppure i dottorandi riescono spesso ad acquisire, saperi che, per quel che ti riguarda, ti permisero di scegliere con sicurezza la strada che la tua ricerca da allora in poi avrebbe imboccato e seguito con grande coerenza e fedeltà e che ti avrebbe fatto diventare una delle studiosse del romanzo dell'Ottocento più apprezzate e stimate.

A partire dalla tesi di laurea su Caterina Percoto, frutto di una ricerca di prima mano condotta su testi spesso inediti e su pagine di riviste altrettanto poco note, il tuo obiettivo fu quello di ricostruire il quadro della narrativa sociale tra anni Quaranta e Sessanta dell'Ottocento alla luce di un metodo che potrei definire gramsciano: capire se si trattava di una letteratura che coglieva e rappresentava istanze autenticamente popolari o, invece, di produzione viziata da pregiudizi e preoccupazioni di classe, destinata, inevitabilmente, ad esiti 'populistici'. Una ricerca che si situava sullo sfondo di una riflessione 'politica' sul ruolo avuto dagli intellettuali italiani nel processo di costruzione della nazione italiana e che di quel processo contribuiva a cogliere limiti e contraddizioni.

A testimoniare i frutti di quella ricerca pluriennale fu il bel volume di quasi trecento pagine, *Idillio e propaganda nella letteratura sociale del Risorgimento* pubblicato, nel 1975, nella prestigiosa collana dell'editore

Liguori *Le forme del significato (progetti per una storia critica delle strutture letterarie)*. In quel volume tu avevi condensato tutta l'esperienza e la 'scienza' di quegli anni di formazione e il risultato poteva ben dirsi una nuova pagina di quella vicenda letteraria che ambivamo a riscrivere.

Anche in questo caso il confronto con la situazione odierna mette in luce differenze profonde, che spingono a chiedersi se la ricerca di lungo respiro riuscirà a sopravvivere in presenza dell'obbligo imposto ai giovani ricercatori di sfornare annualmente un certo numero di prodotti per rispettare gli standard della valutazione, o se gli studi letterari finiranno, invece, inevitabilmente, con il rinchiudersi entro i limiti sempre più angusti di uno specialismo autoreferenziale. La tranquillità, che proveniva dalla libertà di non dover mettere la parola fine ad una ricerca se non quando la ricerca stessa l'avesse richiesto, era, infatti, inseparabile - per noi giovani borsisti - dalla sicurezza di una condizione che sentivamo comunque garantita (il periodo di precariato coperto da borse di studio ministeriali corrispondeva al tempo d'attesa di un ruolo che eravamo certi sarebbe puntualmente arrivato). Una tranquillità che è, e sarà anche per il prossimo futuro, purtroppo, solo un ricordo, ma a cui la nostra generazione deve forse parte della qualità della propria ricerca.

A rileggere oggi quella tua prima monografia, pur inevitabilmente datata, colpisce la maturità delle premesse teoriche e la vastità delle conoscenze messe in campo nel ricostruire un arco di posizioni molto esteso. Partendo dagli scritti di Vincenzo Cuoco, attraverso l'analisi e l'illustrazione delle diverse voci del dibattito culturale svoltosi sulle pagine delle riviste letterarie del primo e di metà Ottocento, dibattito che tu avevi meritoriamente ricostruito grazie allo spoglio sistematico di alcune tra le più importanti riviste letterarie del tempo (*Il Conciliatore*; *l'Antologia* del Vieusseux; *la Rivista Europea*; *la Favilla*; *Il Crepuscolo*; *Il Politecnico*) tu offrivi un quadro estremamente ricco e sfaccettato della narrativa di carattere sociale, verificandone caratteristiche, qualità e varianti sulle pagine di autori in gran parte dimenticati quali Carcano, Ranieri, Dall'Ongharo, Percoto, Nievo stesso, che solo negli ultimi anni avevano cominciato ad attrarre l'interesse della critica che ne andava riscoprendo le opere e riconoscendone il valore.

Ma colpisce anche la tua capacità di leggere i testi e di analizzarne l'impianto narrativo. Certo si trattava di un saggio che si proponeva di denunciare e confermare i limiti tutti borghesi di quell'operazione letteraria, coerente, di conseguenza, con i metodi e le finalità di quella che ancor oggi si definisce critica dell'ideologia, ma vi si poteva già scorgere la consapevolezza che le tracce di quella ideologia andavano individuate nei caratteri formali, o strutturali, del 'genere' piuttosto che nei contenuti delle singole opere.

Era il segno di una insoddisfazione per le formule critiche troppo rigide che ti portava, da intellettuale aperta alle proposte più innovative del di-

battito contemporaneo, a cogliere l'importanza della rivendicazione della centralità del testo e a prendere progressivamente le distanze da un metodo che rischiava di sacrificare al fascino dell'ideologia la sensibilità per i meccanismi testuali. Ricordo ancora il travaglio con cui in quegli anni tu, lettrice attenta di riviste d'avanguardia come *Il Verri*, cercavi una soluzione all'impasse in cui ti sembrava destinato a finire l'approccio marxista alla letteratura; una soluzione cioè che riuscisse a trasferire sul piano dello 'specifico letterario' l'indagine relativa ai contenuti della visione del mondo di un'opera e di un autore. A questa ricerca ti spingeva anche la tua conoscenza della letteratura contemporanea e l'interesse per il suo poliedrico sperimentalismo. Non è certo un caso che la tua seconda monografia fosse dedicata proprio allo studio dei contemporanei (*I contemporanei, Scuola e cultura*. Palermo: Palumbo, 1979 – sintesi della storia culturale e letteraria tra anni Cinquanta e fine anni Settanta del Novecento). Certo nella scelta di affidare a te l'analisi e l'illustrazione dell'ultima recentissima fase della nostra produzione letteraria c'era lo zampino di Petronio, che aveva ideato e progettato la collana di cui quel testo era parte. Lo stesso Petronio, d'altra parte, che conosceva doti e difetti di ciascuno di noi e cercava di indirizzarci verso campi di studio e scelte didattiche diversificate, in cui ciascuno potesse esprimere al meglio i suoi interessi e le sue capacità, assegnandoti la stesura di quel testo e conferendoti nello stesso periodo l'incarico di Letteratura moderna e contemporanea, aveva dimostrato di capire quanto quegli argomenti fossero parte viva dei tuoi interessi personali. Alcuni dei temi affrontati in quel volume, valga per tutti 'Letteratura ed industria', li avevi d'altronde già affrontati e sviscerati in programmi e confronti seminariali, che alcuni di quegli studenti, oggi a loro volta professori universitari, ricordano ancora con piacere.

In quel volume organizzato in tre lucidissimi quadri – storico, culturale e letterario – tu affrontavi e indagavi con straordinaria competenza anche politico-culturale i nodi di un presente, non solo letterario, in profonda evoluzione e trasformazione e illustravi tendenze e caratteri della letteratura contemporanea sulla base dell'individuazione di alcuni atteggiamenti qualificanti utilizzati come titoli dei diversi capitoletti (lo sperimentalismo; la letteratura della negazione; il corso elegiaco-moderato della narrativa; la 'verbalizzazione del mondo'). E fu un vero peccato che i volumi di quella collana fossero per lo più assimilati ad operazioni divulgative. Difficilmente si sarebbe potuta trovare, ad esempio, in quegli anni, una sintesi più chiara, esauriente ed equilibrata di un fenomeno così complesso e polimorfo quale la neoavanguardia italiana.

Quella fortunata serie di circostanze che aveva fatto incontrare le nostre vite e intrecciato fino allora i nostri destini professionali si interruppe nel 1980. Tu ottenesti il trasferimento a Venezia dove vivevi già da più di dieci anni e in quella sede trovasti altri maestri (penso in particolare al grande italianista Mario Baratto) e altri colleghi e colleghe con cui creasti

subito, grazie alla tua istintiva cordialità e alla tua generosa disponibilità a fare squadra, numerose interessanti occasioni di collaborazione ampliate via via a docenti di altre sedi e di altre nazioni.

Di questo periodo e delle ricerche sviluppate in questa fase spetta ad altri testimoniare: io posso solo ricordare che pur in sedi diverse, impegnate in esperienze e progetti indipendenti, le nostre strade hanno continuato a svolgersi su binari paralleli, unite, inoltre, dalla singolare coincidenza di aver superato insieme tutte le tappe della nostra progressione di carriera. Insieme, grazie al medesimo concorso, abbiamo ottenuto l'idoneità ad assistente prima, a professore associato poi e insieme abbiamo superato il concorso di prima fascia ed ottenuto l'ultima idoneità e ora insieme lasciamo l'Università.

Anche sul piano scientifico la vita ci ha spesso allontanate: tu, però, hai avuto l'intelligenza e la costanza, pur facendo tesoro di tutto ciò che le diverse esperienze ti suggerivano, di rimanere fedele all'asse portante della tua prima ricerca. In questo modo, ed è un insegnamento che dovremmo trasmettere ai giovani ricercatori di oggi, ogni sforzo di approfondimento, ogni nuova scoperta o verifica è andata ad arricchire un quadro già sbizzato nelle sue linee generali, completandolo e problematizzandolo. Il risultato è una vera e propria storia dell'affermazione del romanzo in Italia e del faticoso travaglio che ha portato all'ideazione e alla successiva crisi dei suoi vari modelli. Un punto fermo riconosciuto e riconoscibile nel panorama degli studi sulla letteratura dell'Ottocento, e che non può mancare in una qualsivoglia bibliografia sulla narrativa ottocentesca.

E per me è motivo di grande orgoglio ritrovare spesso nei tuoi saggi spunti di discussioni lontane o conferme a principi cui anch'io sono sempre stata fedele, come se in te risuonasse ancora l'eco di quell'intenso dialogo avviato a vent'anni e non ancora concluso a settanta. Penso all'idea di 'genere', a quell'elemento 'specifico' grazie al quale il progetto astratto si trasforma in concreto fatto letterario, traducendosi da un lato in un particolare gioco di rapporti tra narratore autore e lettore, dall'altro in un intreccio di personaggi e in una trama dotata, a sua volta, di regole specifiche. Ma anche al suo inseparabile corollario: la convinzione che i generi non siano modelli fissi che lo scrittore si limita ad accogliere e variare, ma logiche organizzative del materiale artistico che riflettono visione del mondo e finalità dell'autore da un lato e attese del pubblico dall'altro, elementi dunque fortemente condizionati dal tempo storico e dalla personalità dell'autore e perciò destinati a mutare con il mutare dei tempi. Credo che su questo piano, che coinvolge la funzione del genere, lungo tutto il corso dell'Ottocento siamo state sempre e continueremo ad essere d'accordo e mi auguro che ora, liberata dai compiti burocratici, sempre più gravosi, che si richiedono ai docenti, tu possa dedicarti a rifinire lo straordinario mosaico che con tanta paziente tenacia hai composto. E mi auguro - ci auguro - che con maggior tempo a nostra disposizione possano aumentare quelle occasioni di incontro e di confronto cui non abbiamo peraltro mai rinunciato.

Filellenismo minore ai tempi della rete

Qualche spunto di riflessione attraverso testimonianze letterarie italiane e greche

Caterina Carpinato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract Caterina Carpinato's essay traces the state of the art on Italian philo-Ellenism since the end of the eighteenth century. She evidences the importance of the web, in particular the granted access to rare texts very difficult to consult before, in the studies devoted to philo-Ellenism and neo-Ellenism. The 'virtual' encounters on 'minor philo-Ellenism' invest different personalities: among them Antonino Abate, Giovanni Verga's cousin.

Sono passati quasi tre decenni dal congresso svoltosi ad Atene su Indipendenza e unità nazionale in Italia e in Grecia,¹ e dalla mostra Risorgimento greco e filellenismo italiano (1986),² quando a Roma, a Palazzo Venezia, si ebbe l'opportunità di vedere la più interessante e ampia rassegna di documenti sui rapporti italo-greci nell'Ottocento, grazie all'impegno intelligente e sensibile di Caterina Spetsieri Beschi e dei suoi collaboratori. Il catalogo rimane ancor oggi uno strumento molto importante per un primo diretto approccio con la materia. La ricca appendice contenente l'elenco bibliografico delle principali opere letterarie e storiche italiane di impronta filoellenica nell'Ottocento italiano, compilata dalla stessa Spetsieri Beschi e da Francesco Guida,³ fornisce un prezioso sussidio per l'avviamento alla ricerca nel settore, e – senza la pretesa di essere esauriente (come gli stessi autori si preoccupano di avvisare) – rimane a tutt'oggi il miglior repertorio disponibile per una prima disamina del materiale esistente sull'argomento. Sempre nel 1985 è uscito il volume di Antonis Liakos sull'unificazione italiana e la Grande Idea.⁴

1 Gli Atti sono pubblicati in *Indipendenza e unità nazionale in Italia e in Grecia*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1987.

2 C. Spetsieri; E. Lucarelli (a cura di), *Risorgimento greco e filellenismo italiano: Lotte, Cultura, Arte*. Roma: Edizioni del Sole, 1986.

3 C. Spetsieri; F. Guida, «Elenco bibliografico delle principali opere letterarie e storiche italiane di significato filoellenico nell'Ottocento (1816-1899)». In: *Risorgimento greco e filellenismo italiano*, pp. 447-453.

4 La monografia di Liakos, ben documentata e ancor oggi utile punto di partenza, è stata tradotta in italiano, da una piccola casa editrice che avrebbe dovuto far conoscere la cultura

Nel 1989, con la caduta del muro di Berlino, l'Europa del secondo dopoguerra ha riscoperto la parte orientale del nostro continente: da allora sono cambiate anche le prospettive di ricerca e le analisi storico-letterarie hanno via via manifestato una maggiore sensibilità anche nei confronti dell'«altra» Europa. Unico paese della NATO nell'area orientale e balcanica dell'Europa, membro di quella che si chiamava Comunità Economica Europea dal 1981, la Grecia - per ragioni storiche, politiche e religiose, ma anche per contiguità geografica - ha sempre avuto un legame diretto con l'Europa orientale e con il mondo slavo rimasto forte anche nel secondo dopoguerra: paese cerniera fra le due aree geografiche, religiose e culturali del Vecchio Continente, dopo il 1989, risulta ancora una volta l'«Oriente dell'Occidente e l'Occidente dell'Oriente».⁵

Negli ultimi decenni è in parte cambiata anche la prospettiva con la quale si sono studiati i fenomeni 'filoellenici' e 'neoellenici': il recente volume (2013) *Il Risorgimento italiano e i movimenti nazionali in Europa: dal modello italiano alla realtà dell'Europa Centro-Orientale*⁶ costituisce un prezioso contributo per una nuova considerazione del fenomeno 'filoellenico' nella prospettiva dell'Europa dell'est.⁷ Dopo il crollo del muro si è verificata una trasformazione socio-culturale che ha dilatato i confini dell'Europa occidentale, facendo entrare nelle nostre case persone e culture dell'«altra» Europa. Il mondo balcanico, slavo (e ortodosso), erede prima dell'impero bizantino e poi di quello ottomano, nonché di quello zarista e poi sovietico, ha iniziato a entrare nelle coscienze e nelle esperienze intellettuali dell'Europa occidentale e nello stesso tempo ha cominciato a far parte anche del vissuto quotidiano (in diverse forme, che coinvolgono anche gli affetti e il privato), provocando nel contempo una grande trasformazione socio-culturale. Ma in questi trent'anni c'è stata anche un'altra rivoluzione

neogreca in Italia. Dopo pochi titoli e un avvio a molti sembrato promettente, ha interrotto le sue pubblicazioni ed è molto difficile reperirne le opere edite. A. Liakos, *L'unificazione italiana e la Grande Idea (1859-1871)*. Firenze: Aletheia, [1985] 1995, dal catalogo online SBN risulta posseduta solo da dieci biblioteche italiane. Utile anche il contributo di Liakos, *Hellenism and the Making of Modern Greece: Time, Language, Space*. In: K. Zacharia (a cura di), *Hellenisms: Culture, Identity and ethnicity from Antiquity to Modernity*. Ashgate: Aldershot, 2008, pp. 201-236.

5 Una lucida analisi di questa prospettiva in E. Venizelos, *Per una cultura delle culture: Grecità e universalità*. Milano: Crocetti editore, 2003.

6 G. Altarozzi; C. Sigmirean, *Il Risorgimento italiano e i movimenti nazionali in Europa: dal modello italiano alla realtà dell'Europa Centro-Orientale*. Roma: Nuova Cultura, 2013, e in particolare A. G. Noto, *Le "nazioni sorelle": Affinità, diversità e influenze reciproche nel Risorgimento di Italia e Grecia*, pp. 43-68.

7 L'esigenza di un'analisi storica del Risorgimento alla luce delle vicende e della bibliografia a esse connessa dell'Europa Orientale è stata chiaramente delineata da M. Dogo, «Movimenti risorgimentali in Europa Sud-orientale: appunti di lavoro per una prospettiva comparata». In: A. Basciani; A. Tarantino (a cura di), «L'Europa d'oltremare: Contributi italiani». *România Orientale*, 17, 2004, pp. 29-47.

che ha cambiato definitivamente le prospettive di ricerca, ampliando – in maniera del tutto imprevedibile fino a ieri – i confini della fruizione del sapere e l'accesso alle biblioteche e ai libri. Parlo della possibilità di accesso ai libri, alle biblioteche, e al sapere più in generale, attraverso il sistema dei motori di ricerca, che ognuno di noi, più o meno comodamente, può veder apparire sullo schermo del proprio computer. Alla luce di queste due rivoluzioni culturali, politiche, economiche e sociali, che hanno coinvolto e sconvolto anche i confini tradizionali della ricerca storico-letteraria, appare oggi quanto mai necessario prendere in considerazione quanto e come sia cambiato anche il modo di indagare la storia e la letteratura. Il catalogo Spetsieri-Guida, compilato ancora secondo il sistema tradizionale delle schede bibliografiche, comprende forse solo un decimo del materiale bibliografico oggi facilmente reperibile sull'argomento utilizzando un qualsiasi motore di ricerca, usufruendo dei cataloghi in rete delle biblioteche, e dei prodotti in PDF che molte biblioteche hanno incominciato a fornire gratuitamente e facilmente scaricabili con Google Libri.⁸

Negli ultimi tempi non sono mancati gli studi sul filellenismo italiano,⁹ convegni, incontri e ricorrenze (come l'anniversario Tommaseo nel 2004) che hanno mantenuto aperto l'interesse nei confronti della Grecia nel corso del diciannovesimo secolo, protagonista nel campo della cultura europea dell'epoca, quando giornali, libri, balletti, quadri, esaltavano con ardore la liberazione dal dominio ottomano, celebravano il sacrificio e il coraggio di quanti persero la vita nel sogno della libertà greca e raccontavano una storia greca nuova e diversa rispetto a quella bianca e ingessata proposta dagli artisti e scrittori neoclassici. Ma credo sia necessario avviare una nuova stagione di studi, con un'impostazione aperta ad approccio interdi-

8 Per avere un esempio positivo di quanto tal tipo di ricerca contribuisca anche alla storia dei nostri studi si veda D. Arvanitakis, *Στον δρόμο για τις πατρίδες, η Απε italiana, ο Ανδρέας Κάλβος, η ιστορία* (Nella via verso le Patrie, l'Ape Italiana, Andreas Kalvos, la storia). Athina: Mouseio Benaki, 2010, eccellente monografia che non sarebbe stata così ricca e piena di preziose novità senza il contributo della rete e le nuove risorse bibliografiche reperibili online che hanno permesso di individuare un giornale pubblicato in italiano a Londra, al quale collaborò anche Andreas Kalvos.

9 Si vedano, ad esempio, G. Bertoncini, «Una bella invenzione»: Giuseppe Montani e il romanzo storico. Napoli: Liguori, 2004, che dedica ampio spazio al filellenismo negli anni 1821-1827 all'interno dell'*Antologia*; A. Di Benedetto, *Dal tramonto dei Lumi al Romanticismo: Valutazioni*. Modena: Mucchi, 2000, in particolare pp. 243-276, (dove l'autore ripubblica l'articolo «Le rovine di Atene: Letteratura filellenica in Italia tra Sette e Ottocento», apparso in *Italica*, 76, 1999, disponibile anche online) rimane, nonostante limiti critici, una preziosa fonte di informazioni bibliografiche; A. Di Benedetto, «Le nazioni sorelle: Momenti del filellenismo letterario italiano». In: F. Bruni (a cura di), *Niccolò Tommaseo: Popolo e Nazioni*, vol. 2. Roma; Padova: Antenore, 2004, pp. 435-458. La vecchia monografia di G. Muoni, *La letteratura filoellenica nel Romanticismo italiano*. Milano: Società Editrice Libreria, 1907 rimane ancora oggi un punto di riferimento. Interesse nei confronti del filoloellenismo italiano rivela lo studio di L. Gallarini, «Rovani storico della Grecia moderna». *Otto/Novecento*, 35 (1), 2011, pp. 25-53.

sciplinare, interculturale e interlinguistico non tanto per avviare un nuovo 'comparativismo', ma per una disamina della dimensione europea e non prettamente nazionale della storia letteraria.

La Grecia del primo Ottocento era una terra di sangue, di sudore e di ladri; di malaria e di stenti; un cumulo di rovine ancora in parte sconosciute – come quelle del tempio di Basse –,¹⁰ eppure si offriva come una terra aperta alle nuove speranze dei popoli europei e, anche simbolicamente, si presentava come un supporto alle istanze libertarie e democratiche. Mentre, dunque, in Europa si iniziava a prendere in considerazione la realtà greca non esclusivamente come riproduzione del miracolo architettonico e storico-culturale degli antichi, i greci della diaspora¹¹ presenti e attivi in molti contesti intellettuali contribuivano in modo considerevole a trasmettere un quadro non 'classico' del loro passato: anch'essi iniziavano a riconoscersi non più come «Ρωμαίοι, Ρωμιοί» o come «Γραικοί», ma come «Έλληνες» e si riappropriavano del loro passato cercando di ristabilire una linea di continuità con il mondo antico, bizantino e contemporaneo.¹²

La percezione di essere eredi della tradizione classica è evidente anche nel canto alla libertà di Dionisios Solomòs, che vede la libertà sollevarsi dall'ossa sacre «των Ελλήνων».¹³

La riscoperta del patrimonio antico diventa in questa età un alleato forte e viene utilizzata con fini ideologici e politici. Alla fine del Sette-

10 M. Beard; J. Henderson, *I classici: Il mondo antico e noi*. Bari: Laterza, [1995] 2005, lettura che consiglio per una riflessione sull'uso ideologico delle rovine.

11 O. Katsiardi-Hering, «Il mondo europeo degli intellettuali greci della diaspora (sec. XVIII ex.-XIX in.)». In: F. Bruni (a cura di), *Niccolò Tommaseo: Popolo e Nazioni*, vol. 1, pp. 69-85.

12 Sulla questione della continuità/discontinuità culturale esiste una sterminata bibliografia, soprattutto in Grecia. Un utile supporto per un primo orientamento è stato fornito da Zacharia, *Hellenisms*, e soprattutto da R. Beaton; D. Ricks (a cura di), *The Making of Modern Greece: Nationalism, Romanticism and the Use of the Past (1797-1896)*. Centre for Hellenic Studies King's College London; Ashgate: Farnham, 2009. In questo saggio essenzialmente riporto in bibliografia volumi accessibili a non modern greek speakers, segnale comunque N. Iacovaki, *Ευρώπη μέσω Ελλάδας: Μια καμπή στην ευρωπαϊκή αυτοσυνείδηση 17ος-18ος αιώνας (Europa attraverso la Grecia: Una svolta nell'autoconsapevolezza europea del XVII e XVIII secolo)*. Athina: Estia, 2006. Un recente tentativo di inquadrare la complessa questione dell'identità dei greci in età moderna si deve a P.Th. Pizaniyas, *Η ιστορία των νεων Ελλήνων: Από το 1400c. έως το 1820 (La storia dei nuovi greci: dal 1400c. al 1820)*. Athina: Estia, 2014. Si veda anche l'importante recente contributo di T. Kaplanis, *T. Kaplanis, Antique Namens and Self-Identification: Hellenes, Graikoi and Romaioi from Late Byzantium to the Greek Nation State*. In: D. Tziouvas (a cura di), *Re-imagining the Past: Antiquity and Modern Greek Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2014, pp. 81-97.

13 Impossibile rendere, in questa sede, un quadro bibliografico di riferimento su Solomòs e l'inno nazionale di Grecia. Mi sembra, però, utile indicare un lavoro sulle traduzioni straniere del poema: K. Tiktopoulou, *Ο ύμνος εις την Ελευθερίαν του Διονυσίου Σολωμού και οι ξενόγλωσσες μεταφράσεις του (L'inno alla libertà di Dionisios Solomòs e le sue traduzioni straniere)*. Thessaloniki: KEG, 1998.

cento e nei primi decenni del secolo successivo, quando in tutta Europa si riscopriva la compostezza dei greci antichi e il bello ideale di Winckelmann diventava canone sia per le arti figurative che per la letteratura, anche fra gli intellettuali di lingua greca si diffonde l'esigenza di riconquistare la Grecia antica. Il neoclassicismo, ultimo anello del secolo dei Lumi, non fu per i greci un semplice recupero del passato, ma un vero e proprio riconoscimento di identità, anzi una (ri)scoperta del padre. E il padre, per i greci, è stato ed è Omero. Dopo le 'sevizie' subite nell'età delle querelles des anciens et des modernes Omero ritornò di moda nel corso del Settecento non solo per essere analizzato scientificamente dai filologi ma anche come 'serbatoio' per composizioni teatrali e poetiche. Se per gli intellettuali dell'Europa occidentale la Grecia antica diventava ideale di democrazia e di libertà in un momento in cui l'assetto politico e socioculturale veniva scosso dalla Rivoluzione francese e dall'avvento di Napoleone, per gli uomini di lingua greca il recupero della tradizione classica si manifestava come sintesi di idee e temi derivanti dall'esperienza illuministica europea: l'uso della storia e della letteratura greca antica nei decenni precedenti la rivoluzione del 1821 rispondeva alle esigenze della formazione di una coscienza nazionale. Grazie al successo riscosso negli ambienti colti europei, all'inizio del diciannovesimo secolo Omero diviene dunque fonte di ispirazione per nuovi componimenti in lingua greca, e i suoi eroi ritornano sulla scena ellenica per intraprendere una nuova difficile battaglia: non dovranno indossare le armi per espugnare Troia e riportare Elena in patria, ma per liberare la patria stessa dal giogo straniero. Omero, ancora una volta, si dota di un nuovo apparato di parole e di significati, assumendosi la responsabilità di educare coloro che continuano a esprimersi in greco. Athanasios Christòpulos (1772-1847), Iakovakis Rizos Nerulòs (1778-1849) e Dimitrios Guzelis (1774-1843) hanno vissuto gran parte della loro vita all'estero (soprattutto a Padova e a Trieste, a Livorno...) e conoscevano bene altre lingue e culture: la loro formazione culturale classica, squisitamente occidentale, si 'contamina' con le esigenze libertarie che andavano via via facendosi sempre più impellenti tra coloro che si esprimevano in greco. Nelle loro opere di traduzione, o di rivisitazione di temi omerici, le imprese degli Achei diventano paradigmatiche per un popolo ormai avviato alla rivolta armata contro i turchi: Achille e compagni sono assoldati come 'compatrioti'. Non sono gli unici intellettuali greci a chiedere soccorso a Omero per motivi politici, sottoponendo gli eroi epici al travestimento necessario, ma - diversamente da altri - il loro approccio ha una connotazione 'militante' sul campo, una dimensione divulgativa e di mercato più marcata rispetto a quella di altri greci della diaspora. Adamantios Koraìs (1748-1833),¹⁴ ad esempio, da raffinato filo-

14 La bibliografia su Koraìs è sterminata: per chi non ha accesso alla produzione in lingua

logo ‘francese’ di madrelingua greca, sperava che lo spirito democratico e libertario dell’Atene antica potesse resuscitare in Grecia solo tramite un’accurata conoscenza dei classici, pertanto si adoperò indefessamente nel realizzare edizioni critiche, con lunghe introduzioni di carattere non esclusivamente filologico, ma filosofico-politico; mentre un altro ‘greco’, come Foscolo, non fu mai davvero persuaso che la Grecia potesse risorgere dalle sue ceneri (nemmeno con l’aiuto di Omero stesso). Per Dionisios Solomòs (1798-1857) la riscoperta di Omero ha una dimensione quasi scolastica nel solco della tradizione degli studi classici italiani, come testimonia la prova giovanile di traduzione del diciottesimo dell’*Iliade*,¹⁵ mentre per Kalvos (1792-1869) i nove versi del terzo libro dell’*Iliade* tradotti e inclusi nell’edizione ginevrina della *Lyra* del 1824, rappresentano una prova di metro e di stile piuttosto che un vero e proprio tributo a Omero.¹⁶ Il recupero del patrimonio letterario della Grecia antica in ambito greco si spiega nel contesto intellettuale e spirituale creatosi grazie all’ampia circolazione delle idee illuministiche e assume una maggiore pregnanza per i greci. L’ammirazione nei confronti delle grandi opere del passato (e di Omero in particolare) e l’entusiasmo per i valori democratici dell’Atene del quinto secolo non rappresentano solo modelli letterari o storici, ma interpretano un desiderio di dignità nazionale e di impegno politico libertario. Il neoclassicismo/filellenismo di Christòpulos, Rizos Nerulòs, Guzelis ma anche di altri intellettuali di lingua greca, diverso da quello più prettamente filologico di Koraïs, è sintomo di una realtà culturale in evoluzione: i greci cominciano a sentirsi eredi dei loro antenati. Tale parentela rende ancora più pesante l’asservimento ai turchi. Per un popolo alla ricerca dell’identità nazionale la riscoperta di Omero significa un riconoscimento del γένος.¹⁷

In questa prospettiva si inserisce nel 1817 la nuova traduzione (in katha-

greca si vedano almeno L. Droulia, *The Classics in the service of reascent Greece: Adamantios Korais and his editorial work*. *Humanitas*, 49, 1997, pp. 245-261 e V. Rotolo, *A. Korais e la questione della lingua in Grecia*. Palermo: Presso l’Accademia, 1965.

15 Esiste anche un’intera monografia sugli esperimenti di traduzione omerica da parte di Solomòs e sul riutilizzo del materiale omerico all’interno della sua opera poetica pubblicata da G. Kentrotis, *Που γλυκολαμπύριζει ωσάν το λάδι. Ο Διονύσιος Σολώμος εντρυφεί στον Όμηρο και μεταφράζει στίχους από την Ιλιάδα (Che brilla dolcemente bruciando come l’olio: Dionisios Solomòs attinge da Omero e traduce versi dell’Iliade)*. Corfù: Εταιρεία Κερκυραϊκών Σπουδών, 1999.

16 La monografia di M. Paschalis, *Ξαναδιαβάζοντας τον Κάλβο: Ο Ανδρέας Κάλβος, η Ιταλία και η αρχαιότητα (Rileggendo Kalvos: Andreas Kalvos, l’Italia e l’antichità)*. Iraklio: Pék, 2013, ha ottenuto il premio nazionale come migliore pubblicazione scientifica nel 2013 e meriterebbe di essere tradotta in italiano.

17 Sintetizzo qui le conclusioni di un mio precedente contributo: C. Carpinato, «“La scoperta del vero Omero”: riscritture greche». In: «Pensiero occidentale e Illuminismo neogreco». *Italoellinika*, 6, 1997-1998, pp. 287-311.

revusa) pubblicata a Vienna dell'*Iliade* a cura di Georgios Rusiadis (1783-1854): dopo la versione del 1526 a cura di Nikolaos Lukanis e pubblicata a Venezia per i tipi dei Nicolini da Sabbio e più volte ristampata, non mi risultano fino a Rusiadis altre traduzioni greche integrali e a stampa del poema omerico. Una prova di traduzione del primo libro fu tentata da Athanasios Christòpulos¹⁸ (che aveva studiato a Padova negli anni in cui Melchiorre Cesarotti insegnava greco antico e traduceva Omero) – autore anche di una tragedia in versi di stampo alfieriano dedicata ad Achille, che ebbe una fortuna larghissima e fu anche tradotta in romeno; una commedia su Polissena e un poema sul giudizio di Paride stampato a Trieste per opera di Dimitrios Guzelis. All'inizio del diciannovesimo secolo i rapporti fra gli intellettuali di lingua greca e i nostri erano intensi e frequenti: Adamantios Koraïs (1748-1833), figura di primo piano nella storia letteraria e linguistica della Grecia moderna, che a Parigi frequentava Giulia Beccaria, tradusse *Dei delitti e delle pene* e apprezzò l'*Urania* del giovane Alessandro Manzoni; Andreas Mustoxidis (1785-1860)¹⁹ – come è noto – fu in stretti rapporti con Vincenzo Monti, al quale procurò una «traduzione di servizio», utilizzata per la realizzazione della ben nota traduzione dell'*Iliade*. Meritò pertanto la sagace definizione di «traduttore de' traduttori d'Omero». Grandissima fu l'eco in tutta Europa della «scoperta» dei canti popolari greci, che, grazie soprattutto all'edizione di Claude Fauriel,²⁰ determinarono una nuova visione della Grecia e dei greci.

La conoscenza (anche se indiretta) della Grecia, e della sua lingua e letteratura (e non solo quella classica), era tuttavia abbastanza diffusa dal momento che la presenza delle comunità greche della diaspora era una realtà socio-economica non insignificante in molte città italiane (da Trieste a Napoli, da Livorno ad Ancora, da Genova a Messina) dove famiglie greche erano attive e integrate anche negli strati più alti della scala sociale. Venezia, Padova, Firenze, Pisa, Roma, Milano ospitavano mercanti e artigiani, studenti e docenti,²¹ imprenditori e manodopera di origine

18 V. Rotolo, «A. Christopulos traduttore di Omero e di Saffo». In: *Scritti sulla lingua greca antica e moderna*, vol. 46, *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo: Studi e ricerche*. Palermo: Università di Palermo, Facoltà di lettere e filosofia, 2009, pp. 211-223.

19 K. Zanou, «Andrea Mustoxidi: nostalgie, poésie populaire et philhellénisme» (*Corrispondenza 1822-1860: Andreas Mustoxidis-Emilio Tipaldo*). *Revue germanique internationale*, 1-2, 2005, pp. 143-154. Disponibile all'indirizzo <http://rgi.revues.org/81> (2013-11-27); D. Arvanitakis, *Αλληλογραφία 1822-1860, Ανδρέας Μουστοξύδης, Αιμίλιος Τυπάλδος*. Athina: Kotinos, 2005.

20 Si veda, nonostante i limiti dovuti alla conoscenza diretta della bibliografia greca sull'argomento, il contributo di E. Maiolini, «Fauriel ellenista a Parigi: Gli *Chants populaires de la Grèce moderne* dai manoscritti alla stampa». *Θησαυρίσματα*, 41-42, 2011-2012, pp. 233-277.

21 Mi riferisco, ad esempio, a Emilio Tipaldo (ca 1795-1878), apprezzato docente a Venezia,

greca: dalle terre di lingua greca (e di religione ortodossa) muovendo da porti sull'Adriatico, dello Ionio, o dalle isole dell'Egeo o dalle coste dell'Asia Minore arrivavano in Italia molti greci, spinti non esclusivamente da necessità economiche.

Questi greci parlavano perfettamente italiano – oltre che la loro lingua –, perché provenivano da terre che erano state sottomesse a Venezia fino al 1797, o perché era necessario che conoscessero la nostra lingua per motivi connessi con le loro pratiche commerciali (che procuravano una notevole condizione economica). La conoscenza della lingua e cultura italiana serviva loro anche per essere accettati socialmente nelle città presso le quali si erano stanziati. Solo per inciso vorrei ricordare in questa sede che fra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento alcuni intellettuali greci nascono in Italia: sono greci-italiani integrati nel contesto linguistico e sociale, ma nello stesso tempo sono 'diversi' ('foresti') per motivi religiosi prima ancora che linguistici. Come gli ebrei, del resto. (Penso anche a figure ebraico-greche come Isacco Pesaro Mavrogonato,²² integrato ma comunque 'diverso').

Nella città di Livorno, dove – provenendo da Zante – era giunto da bambino Andreas Kalvos, erano nati e si erano formati Dimitrios Drossos²³ e Angelica Palli (1798-1875),²⁴ entrambi impegnati nel risolvere la questione della loro 'doppia identità' di greci-italiani; a Trieste erano nati Giulio Tertsetis (1800-1874)²⁵ e Markos Renieris (1815-1897),²⁶ che svolsero un ruolo

che ebbe tra i suoi allievi anche i fratelli Bandiera. Tipaldo, nato nella Corfù ancora veneziana, è registrato, a cura di B.M. Biscione, in *DBI* [online], 39, 1991. Disponibile all'indirizzo <http://www.treccani.it/enciclopedia/de-tipaldo-emilio-amedeo> (2013-11-28).

22 G. Luzzato Voghera, *Isacco Pesaro Mavrogonato*. In: *DBI* [online], 72, 2008. Disponibile all'indirizzo <http://www.treccani.it/enciclopedia/isacco-mavrogonato-pesaro> (2013/11/28).

23 Di Drossos, nato all'inizio dell'Ottocento, non si hanno allo stato attuale notizie biografiche, che sono da ricercarsi negli archivi di Livorno.

24 Personalità interessante nel quadro della letteratura 'minore' ottocentesca, di recente è stata oggetto di studi da parte di G. Bertoncini, *Alessio, «romanzo storico» di Angelica Palli*. Pisa: Tipografia Editrice Pisana, 2001; C. Carpinato, «Appunti su Angelica Palli (1798-1875)». In: A. Proiou; A. Armati (a cura di), *La presenza femminile nella letteratura neogreca*. Roma: Dipartimento di Filologia greca e latina, 2003, pp. 63-90; A. D'Alessandro, *Vivere e rappresentare il Risorgimento: Storia di Angelica Palli Bartolomei, scrittrice e patriota dell'Ottocento*. Roma: Carocci, 2011.

25 L'inedita corrispondenza fra Tertsetis e Tommaseo è stata pubblicata da G.Th. Zoras, *Γ. Τερτσέτης και Ν. Θωμαζαίος (G. Tertsetis e N. Tommaseo)*. Athina: ΣΒΝΦ, 1961.

26 Renieris fu molto attivo nella vita politica e culturale ateniese del diciannovesimo secolo, recentemente la sua figura e il suo pensiero, oltre che le sue opere a stampa stanno finalmente riscoprendo l'interesse degli studiosi. Si veda M. Renieris, «What is Greece? West or East?». In: B. Trencsényi; M. Kopeček, *Discourses of Collective Identity in Central and Southeast Europe (1770-1945)*. Budapest: Central European University Press, 2007, cap. 4, *National Romanticism: The Formation of National Movements*, pp. 307-314; C. Carpinato, «Markos Renieris: rassegna biobibliografica». In: *Εὐκαρπία ἔπαινος*. Athina: Porìa, 2007, pp. 201-242.

non secondario nella vita pubblica del nuovo Regno di Grecia ed ebbero anche uno spazio non indegno nel contesto letterario greco dell'epoca. Renieris, nato da padre cretese e madre genovese, fu personalità di primo piano nella vita politica ed economica ateniese della seconda metà dell'Ottocento; amico di Niccolò Tommaseo, con il quale intrattenne rapporti epistolari per circa quarant'anni, autore, insieme a Panagiotis Chalichopoulos e a Efthathios Simos dell'edizione in greco volgare dei *Promessi sposi*, pubblicati a puntate nel corso del 1845 sul giornale ateniese *Karteria* e poi in tre volumi nel 1846, in seguito ristampati nel 1856 e 1887.²⁷

Per aver un quadro d'insieme della vita culturale greca nel corso dell'Ottocento è utile consultare il repertorio delle traduzioni letterarie pubblicate in greco, a cura di K. G. Kasinis,²⁸ che registra tremiladuecentoquindici volumi: la presenza dei nostri autori, da Alfieri a Monti, da Boccaccio a Dante, da Beccaria a Manzoni, nonché del nostro teatro (Goldoni), della letteratura popolare (Bertoldo e Bertoldino) e del melodramma (libretti d'opera di Bellini, Verdi, Donizetti, Rossini) è impressionante. Sarebbe opportuna un'analisi dell'intero corpus delle traduzioni italiane in greco: verrebbero alla luce una serie di interconnessioni culturali e linguistiche fra Italia e Grecia nel corso dell'Ottocento ancora poco esplorate o del tutto sconosciute.

Il variopinto mosaico della presenza greca in Italia, il fascino libertario suscitato dalla rivoluzione del 1821, la creazione del Regno di Grecia è stato oggetto di molti studi e ricerche, ma oggi, grazie all'accesso diretto e comodo alle fonti che offre la rete, sarebbe forse necessaria una nuova 'mappa' complessiva delle opere di argomento filoellenico pubblicate in Italia fra gli anni Venti e gli anni Novanta del diciannovesimo secolo, incrociando le informazioni con la produzione coeva dei letterati greci, molti dei quali

27 Registrata nei repertori bibliografici, la traduzione del romanzo non era mai stata analizzata fino a C. Carpinato, *La traduzione neogreca dei Promessi Sposi, in Italia e Grecia: due culture a confronto*. Palermo: Quaderni dell'Istituto di Filologia greca, 21, 1991, pp. 29-40. Chalichopoulos aveva pubblicato nel 1845 la sua traduzione in greco del Principe di Machiavelli: M. Mitsou, «Il Principe di Niccolò Machiavelli tradotto da P. Chalikiopoulos (1845)». In: M. Vitti (a cura di), *Testi letterari italiani tradotti in greco (dal '500 ad oggi)*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 1994, pp. 225-235.

28 K.G. Kasinis, *Βιβλιογραφία των ελληνικών μεταφράσεων της ξένης λογοτεχνίας (Bibliografia delle traduzioni greche di opere letterarie straniere)*. Athina: Syllogos pros diadosin ofelimon biblion, 2006. Il repertorio registra solamente le traduzioni apparse in volumi e non considera le traduzioni pubblicate in giornali e riviste dell'epoca. Alcuni anni fa (1989), attraverso uno spoglio di riviste eptanesiache con il collega ed amico E. Garandudis, avevamo individuato almeno cinque traduzioni greche del Cinque maggio ed avevamo usato quel materiale per realizzare una specie di gioco letterario sulle dinamiche della traduzione poetica, confrontando la resa dei cinque testi in greco volgare realizzati nello stesso metro della poesia italiana nel corso del diciannovesimo secolo. Solo molti anni dopo le nostre riflessioni giovanili hanno visto la stampa: C. Carpinato; E. Garandudis, *Alessandro Manzoni, Η Πέμπτη Μαΐου: Το ποίημα και τα μεταφραστικά του ζητήματα (Il Cinque maggio: il poema e le questioni relative alle sue traduzioni)*. Athina: Gabriilidis, 2001.

erano nati e avevano studiato in Italia, come Markos Renieris²⁹ o Spiridon Zambelios (1815-1881).³⁰

Con i motori di ricerca, e soprattutto grazie a Google Libri, si possono oggi svolgere comodamente da casa indagini fino a qualche decennio fa impossibili per le difficoltà di raggiungere biblioteche lontane, riviste inaccessibili, opere dimenticate. Oggi invece recuperiamo un'immensa mole di informazioni semplicemente inserendo 'parole chiave'. Come quando si cerca in vecchie casse di cianfrusaglie, e - tra oggetti in disuso e di poco conto - sbuca fuori qualcosa di ancora utile o di un qualche valore (anche semplicemente affettivo), così, attraverso l'indagine online, è possibile trovare interessanti sorprese.

La scelta di soffermarmi su testimonianze di 'filellenismo minore' indicate sin dal titolo mi permette di non affrontare in questa sede personalità del calibro di Nievo, Tommaseo, Foscolo, Leopardi, ma di far riferimento, invece, ad autori oggi negletti, ma che riemergono grazie alle ricerche online: il materiale di seconda scelta è direttamente e di prima mano consultabile e fruibile senza difficoltà anche 'da casa'. Un repertorio di quanto scritto e pubblicato sull'argomento è oggi più facilmente fattibile e meriterebbe di essere compilato per aprire una nuova stagione di studi interdisciplinari sul filellenismo italiano, in collaborazione anche con i colleghi greci. Tramite le opere prodotte da personalità non particolarmente forti e incisive, tra i titoli dimenticati, insopportabili per il gusto odierno, è possibile recuperare l'intero affresco del fenomeno 'filellenismo' letterario italiano che attende ancora un suo quadro d'insieme.

La Grecia, nel corso del diciannovesimo secolo, ha costituito nella vita culturale, editoriale, politica e sociale italiana una presenza vitale e prolifica: la rivoluzione greca, i greci, la letteratura (e in particolare la poesia anonima dei canti popolari) del nuovo regno liberato dall'oppressione secolare del nemico, si imposero in maniera quasi invadente, non solo negli ambienti colti, ma anche in contesti meno impegnati intellettualmente. La rivoluzione e la nascita del Regno di Grecia, come è ben noto, furono motivo di rappresentazioni pittoriche, musicali, coreutiche, di creazioni poetiche e letterarie, durante tutto l'arco del diciannovesimo secolo. In aperto contrasto con la plastica compostezza canoviana e wilckelmanniana, l'elemento ellenico emerge con la drammatica virulenza delle scene di Delacroix o di Hayez. Le arti figurative, come la musica e la letteratura, conoscono una nuova stagione: Foscolo, Tommaseo, Monti, Leopardi, ma

29 Mi permetto di rinviare a C. Carpinato, *La corrispondenza inedita tra Niccolò Tommaseo e Markos Renieris*, nel già citato Bruni, *Niccolò Tommaseo*, vol. 2, pp. 511-536; Carpinato, *Markos Renieris*: rassegna, pp. 201-242.

30 Si veda da ultimo R. Lavagnini, «*Spiridon Zambelios pioniere degli studi di filologia greca medievale*». In: A. Rigo; A. Babuin; M. Trizio (a cura di), *Vie per Bisanzio*. Bari: s.n., 2013, vol. 1, pp. 191-201.

anche una miriade di voci oggi dimenticate, hanno determinato una nuova sensibilità nei confronti della Grecia.

Desidero semplicemente presentare alcuni ‘incontri virtuali’, alcune immagini greche riflesse nella stampa letteraria nell’Ottocento italiano: la documentazione online, insieme al grande bagaglio reperito attraverso i tradizionali canali di ricerca, ribadisco, dovrebbe confluire in un programma finalizzato a realizzare un nuovo strumento bibliografico di riferimento per incrementare gli studi nell’ambito del movimento filoellenico italiano. Un nuovo repertorio bibliografico (storico e letterario), oltre che iconografico, utile per riesaminare l’impatto che la rivoluzione greca del 1821 ebbe nella coscienza nazionale italiana e quanto sia stata determinante per il risveglio di un comune senso di giustizia, libertà e (proto)democrazia. Uno strumento virtuale e virtuoso.

1 Filellenismo minore nel diciannovesimo secolo

Nella stampa di primo Ottocento, ma anche nei teatri e nei salotti, la Grecia era presentata come terra oppressa dal turco, che aveva bisogno dell’aiuto straniero per liberarsi dal gioco straniero e restituire dignità ai marmi e alla gloria del passato. La straordinaria capacità del popolo greco capace di creare poesia anonima collettiva e di cantare le gesta dei suoi eroi; nella stampa e nel web del primo decennio del diciannovesimo secolo, invece, la Grecia è un paese che ha fatto un business turistico della propria riconquistata continuità con il passato eroico, sfruttando l’eredità del patrimonio culturale, artistico, filosofico, letterario classico per convogliare folle di persone più o meno consapevoli nei luoghi dove si sono manifestate le prime forme di democrazia e di teatro; un paese che ha abusato degli aiuti comunitari; e spesso ha fatto scempio delle bellezze paesaggistiche per rendere omaggio alle esigenze di un turismo sempre più di massa e incolto. La Grecia del ventunesimo secolo, anche se spesso ha eretto impalcature posticce per mostrarsi degna erede del passato, anche se si è comportata come la formica dell’apologo con la cicala, suscita comunque nella communis opinio italiana un sentimento di solidarietà e di simpatia (si pensi ad esempio al libro di Vinicio Capossela *Tefteri*, al recente film *Indebito*, agli articoli e servizi sulla stampa nazionale, al proliferare in varie città di circoli e associazioni di ‘cultura ellenica’). Dalle manifestazioni meno eclatanti, e non da quelle istituzionali o delle personalità di spicco, è possibile percepire il clima complessivo. Ritornando all’Ottocento vorrei esaminare alcune figure minori.

1. Il primo personaggio al quale voglio far riferimento è il nobile piemontese Ottavio Falletti di Barolo (1753-1825)³¹ che, nel 1825, pubblica a Torino il romanzo storico intitolato *Teodoro Callimachi*, greco in Italia, ambientato tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento. Si tratta forse di una delle opere più neglette della nostra storia letteraria eppure piuttosto interessante: protagonista è un personaggio fittizio, un nipote di Demetrio Calcondila, Teodoro Callimachi di Patrasso, arrivato in giovane età in Italia a trovare lo zio che allora dimorava a Firenze, presso Lorenzo de' Medici. Mi sembra necessaria una sintesi per grandi linee: lasciata in patria la madre Eudossia, sorella di Demetrio, e Briseide, fanciulla di Corinto, sua lontana parente, della quale era innamorato corrisposto, Teodoro arriva a Firenze, dove è ammesso al circolo platonico di Lorenzo il Magnifico. Alla morte di quest'ultimo riprende la sua peregrinazione, recandosi a Ferrara da Giuliano, figlio di Lorenzo. In compagnia di Giuliano vive presso Ercole I, e trascorre i suoi giorni tra giostre, spettacoli, balli. Ma uno scherzo fatto a una gentildonna friulana gli insegna a non burlarsi delle donne brutte e dispettose e lo spinge a cambiar aria. Teodoro, con Giuliano, si sposta a Venezia, dove una giovane albanese, Rodope, schiava in casa de' Medici, s'innamora di lui. Nel frattempo Eudossia e Briseide arrivano in laguna. Accecata dalla gelosia, Rodope cerca di avvelenare l'amato; ma mentre costui sta per bere la tazza funesta, Rodope lo blocca, confessa il suo proposito, e si beve la pozione. Teodoro lascia quindi Venezia, accompagnando la madre e Briseide prima a Mantova, alla Corte dei Gonzaga, poi a Milano, dove si ricongiungono a Demetrio Calcondila. In seguito si recano a Cesena da Cesare Borgia, quindi a Urbino da Guidobaldo da Montefeltro. Il papa Alessandro VI si innamora di Briseide e la fa rapire... alla fine, dopo altre avventure e peregrinazioni, Teodoro e Briseide possono finalmente sposarsi in pace.

Il romanzo di Falletti non è un'opera da riscoprire né un capolavoro, ma costituisce senza dubbio una testimonianza preziosa del modo in cui, nel primo quarto dell'Ottocento, si rivivono le esperienze delle relazioni fra italiani e greci, attraverso la rivisitazione del Rinascimento: accanto ai greci di Falletti compaiono in scena molti protagonisti della vita culturale del periodo a cavallo fra il quindicesimo e il sedicesimo secolo: Marsilio Ficino, Poliziano, Piero e Giovanni de' Medici, Ludovico Ariosto, Lucrezia Gonzaga, Francesco Molza, Giovanni della Casa, Giovanbattista Giraldo Cinzio, Giangiorgio Trissino, Penelope de' Malatesti, Ippolito da Este, Pietro Bembo, il Castiglione, Leonardo da Vinci, ecc. ecc.: la riscoperta dei greci e del greco assume nell'opera un valore di linea guida di orientamento, all'interno di un complesso viluppo di viaggi e amori. Giuseppe Montani, che - come è

31 G. Locorotondo, «Barolo, Ottavio Falletti marchese di» [online]. In: *DBI*, 6, 1964. Disponibile all'indirizzo <http://www.treccani.it/enciclopedia/ottavio-falletti-marchese-di-barolo> (2013-11-29).

noto - era uno dei protagonisti dell'*Antologia* diretta da Vieusseux, intuì il valore militante dei temi ellenici proposti da Falletti, e nel 1826 pubblica un'intelligente analisi critica del romanzo.³² L'opera di Falletti non si può, almeno fino ad oggi, integralmente scaricare dalla rete: per il momento bisogna andare direttamente in biblioteca.³³

2. Si può, invece, facilmente andare a rintracciare in rete e scaricare quanto ha scritto l'intellettuale campano Tommaso Semmola sulla letteratura greca in volgare in un articolo, molto ben documentato, presentato come memoria nel 1857 all'Accademia Ercolanense sul *Giambattista Vico, giornale scientifico fondato e pubblicato sotto gli auspici di S.E. Reale il conte di Siracusa*.³⁴ Semmola è autore di un profilo aggiornato e intelligente della storia della letteratura greca, dalla caduta di Costantinopoli fino a Solomòs, nel quale rivela di essere non solo molto informato su quanto veniva pubblicato e discusso ad Atene nei primi decenni del nuovo Regno di Grecia, ma anche di conoscere in modo approfondito e critico la produzione letteraria in greco dopo la caduta di Costantinopoli, la letteratura cretese e la produzione fanariota sei e settecentesca.

Il suo contributo, di centoventi pagine intitolato *Del risorgimento delle lettere in Grecia*, inizia con una trattazione dei dotti greci in Italia e, in particolare, con un profilo di Ianòs Laskaris. Un capitolo importante in tale trattazione è dedicato al ruolo dei cappuccini e dei gesuiti in Grecia; si sofferma inoltre su quella che definisce "degradazione apparente", cioè sull'aspetto apparentemente degradato della situazione intellettuale greca, specificando che per apprezzare l'entità del ruolo delle lettere greche dell'epoca bisogna indagare la produzione letteraria greca anche oltre i limiti territoriali della penisola ellenica e delle isole dello Ionio e dell'Egeo.

Semmola discute inoltre sul ruolo svolto dai fanarioti nel secolo decimosettimo, analizzando anche il contributo di Demetrio Cantemir, Giovanni Cariofillo, Alessandro Mavrocordato e del figlio Nicola e del suo saggio sulla circolazione del sangue e afferma:

qui prego il lettore di non riguardare la Grecia moderna, come fanno la maggior parte dei cristiani, con un'aria di disprezzo: ben lungi dall'essere sede della barbarie, si può dire che in quell'ultimo secolo ha prodotto uomini paragonabili agli antichi savii.

32 http://www.antologiavieusseux.org/scheda2.asp?IDV=21&seq=103&file_seq=490 (2013-11-29).

33 Secondo l'indice OPAC dell'SBN (<http://www.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/> [2013-11-29]) solo cinque biblioteche italiane dispongono del romanzo: Biblioteca dell'Istituto italiano per gli studi storici Benedetto Croce, Napoli; Biblioteca Palatina, Parma; Biblioteca universitaria Alessandrina, Roma; Biblioteca nazionale universitaria, Torino; Biblioteca dell'Accademia delle scienze, Torino.

34 Disponibile all'indirizzo <https://books.google.com/books?id=T4QqAAAAYAAJ> (2013-11-29).

Tra le molte osservazioni acute e puntuali di Semmola si noti la felice espressione, con la quale chiarisce come e perché i greci hanno mantenuto anche nei secoli dell'occupazione una loro identità specifica non assimilandosi del tutto alle culture dei dominatori: «egli è certo che la lingua e la religione mantenevano l'esistenza nazionale dei greci». Semmola è inoltre attento all'aspetto politico, sottolinea l'importanza dei rapporti con la Russia di Pietro il grande, e afferma che:

nel reggimento dell'ambiziosa Caterina II una folla di greci avventurieri e prodi era ricevuta nelle armate dell'Impero. Nulla vi era di più operoso, di ardito, instancabile di quella marineria greca. Un nuovo popolo sorgeva.

Ed ancora:

La fuga di una folla di greci durante l'ultimo disastro della Morea servì alla civiltà dei loro compatrioti rimasti sotto al giogo. I più giovani di quei greci espatriati studiarono le lingue e le scienze di Europa. Tradussero in greco moderno alcuni buoni libri e fecero stampare quelle traduzioni a Vienna e nelle città d'Italia. La fine del XVIII secolo vide moltiplicarsi questi lavori. La storia antica di Rollin, la vita di Czar Pietro i mondi di Fontanelle, qualche trattato di matematica e di medicina furono egualmente tradotti nell'idioma romeico che cominciava a prendere consistenza e regolarità. [...] La rivoluzione francese e lo scuotimento dell'Europa gettarono alcune scintille di un nuovo fuoco tra i greci del continente e delle isole. Le nuove idee penetrarono dappertutto.

Attraverso anche pochi riferimenti si comprende che l'esposizione di Semmola non è una semplice descrizione di fatti e dati riferiti 'per sentito dire': discute con competenza su Francesco Skufos, Massimo Margunios, ma anche della produzione intellettuale di Eugenio Vulgaris, di Niceforos Teotochis; conosce la *Bosforomachia* che attribuisce a Giovanni Tyanitès di Costantinopoli, dalla quale traduce alcuni versi;³⁵ commenta l'opera di autori come Rigas, Katartzis, Fillipidis, Christopulos (del quale dà alcuni esempi poetici traducendo i *Dardi d'amore* e altri versi all'interno della sua trattazione), Rizos Nerulòs (del quale traduce un passo dalla tragedia *Polissena*), Solomòs. Gli autori e i testi sono trattati con intelligenza e cognizione di causa: ma chi era Tommaso Semmola, e come faceva ad

³⁵ Il componimento in questione, un dialogo allegorico sulla doppia identità di Costantinopoli, scritto dal dragomanno Momàrs (Ioannis Tyanitès) a metà fra l'Asia e l'Europa, pubblicato nel 1792 presso la tipografia di D. Theodosiou a Venezia, è oggi disponibile online grazie alla biblioteca virtuale dell'Università di Creta all'indirizzo <http://anemi.lib.uoc.gr/metadata/e/b/c/metadata-22-0000212.tkl> (2013-11-29).

essere così informato? Semmola è un intellettuale campano, traduttore di epigrammi antichi e autore di saggi come *Del grecismo delle provincie meridionali napolitane e particolarmente delle poesie greche di Giovanni di Otranto e di Giorgio Cartofilace di Gallipoli*.³⁶ Come mai egli conosca in maniera così approfondita il suo argomento e da dove attinga tutte le sue informazioni sulla letteratura greca in volgare lo scopriamo da una nota: afferma di esser stato compagno di classe di Andreas Papadopoulos Vretòs (1800-1876),³⁷ ben noto agli specialisti di letteratura neogreca per la sua monumentale rassegna bibliografica e per il suo ruolo di bibliotecario presso l'Università Ionia fondata da Lord Guilford. Semmola e Papadopoulos Vretòs avevano studiato insieme presso il Real Liceo del Salvatore a Napoli, e avevano continuato ad avere una profonda e sincera amicizia oltre che uno scambio solidale di informazioni e di documenti letterari. Semmola, pertanto, conosceva bene la monumentale *Νεοελληνική Φιλολογία, ήτοι κατάλογος των υπό πτώσεως της βυζαντινής αυτοκρατορίας μέχρι εγκαθιδρύσεως της εν Ελλάδι βασιλείας τυπωθέντων βιβλίων. Βιογραφία των εν τοις γράμμασι διαλαμψάντων Ελλήνων* (*Letteratura neogreca, ossia catalogo dei libri a stampa in lingua greca dalla caduta dell'impero bizantino alla fondazione del Regno di Grecia. Biografia dei greci che si sono distinti nelle lettere*), che l'amico aveva pubblicato ad Atene nel 1854, di conseguenza era riuscito ad acquisire un'ottima competenza nell'ambito della letteratura in greco volgare.

3. Si possono inoltre scaricare in PDF documenti letterari e storico-letterari di interesse per i nostri studi, possiamo leggere comodamente a casa nostra libri come *Marco Botzaris o l'amor di patria*,³⁸ stampato a Savona nel 1842, composto da Pietro Giuria al quale dobbiamo anche una tragedia su *Ali Pascia di Giannina*, pubblicata nell'anno successivo; e, ancora, si può leggere la monografia di Giuseppe Ricciardi, *Sulla storia dei fratelli*

36 Semmola, già collaboratore sin dal 1820 dell'*Antologia*, fu un archeologo e ispettore degli scavi nella Penisola sorrentina, http://www.antologia-vieusesux.org/scheda2.asp?IDV=5&seq=59&file_seq=558T (2013-11-29) è autore di una *Raccolta di varii epigrammi tradotti dal greco e dal latino col testo a ricontra seguita da poesie greche, latine e italiane di T. S.* Napoli: Stamperia del Fibreno, 1850, oggi disponibile online, grazie al progetto della biblioteca digitale Hathi, all'indirizzo <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433074384730;view=1up;seq=11> (2013-11-29); e del saggio, sulla lingua greca in età tardobizantina nell'area otrantina, *Del grecismo delle provincie meridionali napolitane e particolarmente delle poesie greche di Giovanni di Otranto e di Giorgio Cartofilace di Gallipoli*. Napoli: Stamperia Reale Università, 1872.

37 *Νεοελληνική Φιλολογία, ήτοι κατάλογος των υπό πτώσεως της βυζαντινής αυτοκρατορίας μέχρι εγκαθιδρύσεως της εν Ελλάδι βασιλείας τυπωθέντων βιβλίων. Βιογραφία των εν τοις γράμμασι διαλαμψάντων Ελλήνων* (*Filologia neogreca, catalogo dei libri pubblicati dalla caduta di Costantinopoli fino alla creazione del Regno di Grecia: Biografia dei greci che si sono distinti nelle lettere*). Athina: Karambinis-Vafas, vol. 1, 1854, vol. 2, 1857.

38 Disponibile all'indirizzo <https://books.google.it/books?id=SLMpAAAAAYAAJ> (2013-11-29).

Bandiera,³⁹ (e ricordare le connessioni greche filolibertarie di Attilio ed Emilio, che erano stati allievi di Emilio Tipaldo, il dotto cefaleno cognato di Mustoxidis e amico di Tommaseo, e che trascorsero un periodo di esilio a Corfù frequentando la casa di Solomòs), il ‘racconto critico storico politico’ di Pierviviano Zecchini su Miaulis e Garibaldi (nella seconda edizione veneziana del 1872). Ma siccome appartengo ancora alla vecchia generazione, che frequenta le biblioteche e i vecchi cataloghi manoscritti, vorrei segnalare alcuni dati bibliografici provenienti da ricerche ‘vecchio stampo’, ricerche tradizionali in biblioteca.

4. Nella Livorno di Angelica Palli e di Andreas Kalvos era nato e cresciuto anche Demetrio Drossos, la cui tragedia *Ifigenia* stampata a Livorno nel 1830, composta in italiano, è interamente scaricabile in PDF. Drossos, greco di seconda generazione, si sforza di imparare la lingua d’origine della sua famiglia e della sua gente, e – raggiunto il suo scopo – tenta di scrivere odi alla maniera di Kalvos imitando Rigas. Dal catalogo online SBN risulta solo una copia dei suoi *Ποιήματα* pubblicati a Livorno nel 1833 presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia. Dall’introduzione viene fuori un buon ritratto di un greco della diaspora in Italia negli anni della fondazione del Regno di Grecia:

μ’ ὄλον ὅτι μὲ λέγουσιν Ἕλληνα δὲν γνωρίζω περὶ τῆς Ἑλλάδος παρὰ μόνον ὅσα περὶ ἐκείνης μᾶς διηγούνται οἱ περιηγηταὶ καὶ οἱ ἱστορικοὶ [...] nonostante il fatto che mi chiamino greco, non conosco della Grecia null’altro se non quello che ci raccontano i viaggiatori e gli storici [...] sono nato in Italia... fino a quattordici anni non avevo neppure un’idea della lingua dei miei antenati finché non ho fatto ingresso trionfale al liceo greco, dove per la prima volta la mia bocca ha pronunciato questa lingua (traduzione di chi scrive).⁴⁰

5. Un altro spaccato minore delle relazioni fra italiani e greci nello specchio dell’Ottocento, si rintraccia nella biografia della nobile monaca benedettina Enrichetta Caracciolo (1821-1901),⁴¹ che riuscì a lasciare il convento di clausura dove la madre l’aveva rinchiusa alla morte del genitore. Il noto scrittore Spiridion Zambelios (1815-1881) è forse il ghost writer del romanzo che la Caracciolo pubblicò a Firenze nel 1864 per i tipi di Barbèra,

39 G. Ricciardi, *Sulla storia dei fratelli Bandiera e consorti* [online]. Firenze: Le Monnier, 1863. Disponibile all’indirizzo <https://books.google.it/books?id=8cI7AQAAIAAJ> (2013-11-29).

40 D. Drossos, *Πρόδρομος των ποιητικῶν ποιημάτων (Introduzione alle fatiche poetiche)*. Livorno: Sardi, 1833, pp. 5-6.

41 A. Briganti, «Enrichetta Caracciolo» [online]. In: *DBI*, 1976. Disponibile all’indirizzo <http://www.treccani.it/enciclopedia/enrichetta-caracciolo> (2013-11-29).

i *Misteri del Chiostro napoletano*, opera che ebbe un successo strepitoso e che fu tradotta in sei lingue (e anche in greco).⁴² Negli anni Ottanta del Novecento il romanzo è stato ripubblicato da Giunti e di recente è stato in parte rielaborato in chiave romanzesca da Simonetta Agnello Hornby.⁴³ La Caracciolo teneva tra i suoi libri nascosti nella cella del convento l'inno alla libertà di Solomòs.

6. Nella Venezia ancora austriaca, nel 1858, Benedetto Vollo diede alle stampe un lungo e pedestre poema intitolato *Byron e la Grecia moderna*,⁴⁴ che riecheggia la lettura di Solomòs. Chi fosse interessato al testo può reperirlo in rete: è poema modesto dal punto di vista letterario, ma pullulante di citazioni e riferimenti, e fortemente pulsante e vivo come strumento politico-rivoluzionario: la Grecia liberata, Byron e la rivoluzione greca costituivano per i veneziani come Vollo la concreta dimostrazione che lo spargimento di sangue è indispensabile per la libertà, ma lo è altrettanto la formazione di una coscienza libertaria attraverso la lettura e la conoscenza dei recenti fatti storici attraverso l'espressione poetica.

7. E per passare da Venezia al sud d'Italia, sulla stessa lunghezza d'onda di Vollo è Antonino Abate (1825-1888),⁴⁵ cugino di Giovanni Verga, il quale diede alle stampe un lungo poema (più di settemila versi) in ventiquattro canti, in ottave, sulla *Rigenerazione della Grecia*,⁴⁶ dando forma poetica alle notizie storiche tratte dalla traduzione dell'opera omonima di Pouqueville, i cui primi versi recitano come segue:

Oh Grecia, Grecia dell'Europa intera | Fanal di libertà, astro d'amore |
 Possente madre di virtù guerriera / Coltivatrice del pensier, del cuore |
 L'arte del bello tuo dovunque impera, | E impererà fin quando il bel non
 muore; | D'ogni favella il cigno è tua favella, | Antica sempre e sempre
 nuova e bella.⁴⁷

Sul finire della sua opera, nel canto 24, 8, lamenta il pericolo per Atene

42 Traduzione pubblicata nel 1870 e registrata nel repertorio di Kasinis, *Βιβλιογραφία των ελληνικών μεταφράσεων*, p. 294, n. 1189.

43 S. Agnello Hornby, *La monaca*. Milano: Feltrinelli, 2010.

44 Disponibile all'indirizzo <https://books.google.it/books?id=xWIVAAAAAYAAJ> (2013-11-29).

45 A. Abate, *La rigenerazione della Grecia: Poema in ottava rima*. Catania: Crispo e Russo editori, 1866. Sull'autore C. Naselli, «Antonino Abate». In: *DBI*, 1, 1960, voce disponibile anche online all'indirizzo <http://www.treccani.it/enciclopedia/antonino-abbate> (2013-11-29).

46 Nel catalogo OPAC dell'SNB l'opera risulta censita solo nella biblioteca Franceseana di Palermo. Il testo da me consultato appartiene ad una collezione privata.

47 Abate, *La rigenerazione della Grecia*, p. 9.

di cader vittima degli aiuti stranieri, in un'ottava che potrebbe calzare benissimo anche per l'attuale situazione nella quale versa la Grecia:

O Atene! Atene e tu declini il fronte | Dinanzi al Turco e perché l'Anglia
li vuole. | L'estraneo aiuto di servaggio è fonte, | De Demostene tuo son
le parole. | Col sangue proprio si cancellan l'onte; | Scettro mortal la
libertà non cole, | Essa è l'odio dei re, orrendi e infidi, | Tiranni ei sono,
e guai se a lor ti affidi.⁴⁸

8. Per concludere la mia carrellata sul filellenismo minore in Italia farò solo un semplice riferimento a *Il libro dell'amore* di Marco Antonio Canini (1822-1891),⁴⁹ patriota veneziano che soggiornò a lungo ad Atene, personaggio di spicco per la storia culturale e politica. Canini, figura irrequieta di intellettuale (e forse anche di avventuriero),⁵⁰ fiero perché «on ne m'a jamais vu dans les sociétés brillantes, jamais au fameux café Florian», fu - tra l'altro - il primo docente di lingua romena alla Scuola Superiore per il Commercio di Venezia (a Ca' Foscari); intrattenne una quarantennale amicizia testimoniata da un cospicuo numero di lettere con Tommaseo; ebbe modo di conoscere direttamente, durante il suo soggiorno ad Atene, personaggi di primo piano nella vita culturale e politica come Renieris, Zalakostas, Kanaris e Delighiorgis. In appendice alla sua autobiografia sui vent'anni di esilio, Canini inserisce alcuni componimenti poetici, fra i quali l'ode per i fratelli Bandiera, e traduzioni in versi da poeti greci a lui contemporanei (Alèxandros e Panaghiotis Sutzos, e un frammento dal poema Lambro di D. Solomòs, che sarebbe interessante studiare). Durante il suo soggiorno in Grecia perfezionò l'uso della lingua e pubblicò ad Atene nel 1863 in greco un libro sui rapporti fra Serbia, Grecia, Italia e Inghilterra in Anatolia. Il suo *Dizionario etimologico dei vocaboli italiani di origine ellenica con raffronti ad altre lingue* (pubblicato in terza edizione a Torino nel 1882) scatenò una polemica accesa con Graziadio Isaia Ascoli. La monumentale antologia, *Il libro dell'amore*,⁵¹ raccoglie circa

48 Abate, *La rigenerazione della Grecia*, p. 563.

49 Come ha messo bene in rilievo F. Guida, *L'Italia e il Risorgimento balcanico: Marco Antonio Canini*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1984, monografia che rimane ancora oggi strumento fondamentale di riferimento per gli studi sui rapporti allo specchio fra Italia e Grecia nel diciannovesimo secolo. Si veda anche A. Tamborra, «Marco Antonio Canini» [online]. In: *DBI*, vol. 18, 1975. Disponibile all'indirizzo <http://www.treccani.it/enciclopedia/marco-antonio-canini> (2013-11-29).

50 Molto interessanti le notizie autobiografiche che racconta M.A. Canini, *Vingt ans d'exil* [online]. Paris: Baudry, librairie européenne, Dramard-Baudry et Cie, successeurs, 1868. Disponibile all'indirizzo <https://books.google.it/books?id=lPkKAAAAYAAJ> (2013-11-29). *L'opera è stata ripubblicata nel 1869*.

51 Nel 2004 si è discussa a Ca' Foscari una tesi di dottorato sull'argomento, con particolare attenzione ai testi tradotti dal romeno, R. Chiariac, *L'attività letteraria di Marco Antonio*

duemilaottocento poesie di circa settecentocinquanta diversi autori (traduce direttamente i testi latini, greci antichi, in greco volgare neoellenico, spagnolo, francese, provenzale, tedesco, rumeno, catalano, portoghese, inglese, nonché un frammento dal sanscrito e alcuni canti popolari serbi e ungheresi; mentre per le altre lingue, circa una novantina, dichiara di essersi servito di precedenti traduzioni in francese e tedesco e di aver fatto ricorso all'aiuto di collaboratori). *Il libro dell'amore: Poesie italiane e straniere raccolte e tradotte da Marco Antonio Canini*, pubblicato in quattro volumi a Venezia tra il 1885 e il 1890, riporta numerosi distici e canti popolari greci, poesie di alcuni dei poeti più noti del diciannovesimo secolo (e in particolare di Athanasio Christopulo, Anghelo Vlacho, Achille Parascho, Antonio Manusso, Dionisios Solomòs, Panagiotis Sutsos, Giorgio Candiano Roma, Giulio Tipaldo, Giorgio Martinelis, Andrea Martzokis, Dionigi Eliacopulo, Aristide Capsocefalo, Giorgio Zaccassiano, Demetrio Paparrigopulo, Elisabetto Martinengo, Giorgio Zallocosta, Aristotele Valaoritis, Alessandro Byzantios).⁵²

Canini fornisce uno spaccato della produzione poetica greca dei suoi tempi e traduce, dal neoellenico (così definisce le traduzioni di testi scritti nel greco epurato dalle espressioni lessicali, grammaticali e morfologiche più prettamente volgari e della lingua parlata, *katharevusa*) e dal greco volgare alcuni autori greci a lui contemporanei; è inoltre autore di una conferenza su Dionisios Solomòs e di una traduzione dell'*Inno alla Libertà*, pubblicate a stampa a Venezia nel 1884.⁵³

Nella mia rassegna restano volutamente sfocate o in filigrana personalità di maggior rilievo nel gioco degli specchi e dei riflessi incrociati fra Italia e Grecia nel corso del diciannovesimo secolo; ho voluto segnalare opere e autori meno noti e studiati, interpreti di secondo piano. Ho lasciato fuori Foscolo, Kalvos, Solomòs, ma anche Tommaseo, con le sue opere e le sue riflessioni sulla lingua e il metro dei greci, le sue traduzioni (dei canti popolari, dei componimenti di Valaoritis, delle *Vite degli uomini illustri di Cefalonia* di Anthimos Mazarakis, ecc.), Berchet, Nievo, e poi Mercantini, Settembrini, Regaldi, Tertsetis, Typaldo, Mustoxidis, Pieri, e molti altri i quali sono relativamente più noti e più studiati rispetto a quasi oscuri Falletti, Drossos, Semmola, Vollo, Canini.

Credo necessario che i neogrecisti italiani si impegnino, grazie al ma-

Canini (1822-1891) e i poeti nel suo Libro dell'Amore; e nel 2003 una tesi di laurea triennale di L. Fornasiero, *Le poesie in greco moderno nel "Libro dell'amore" di Marco Antonio Canini*.

52 I nomi sono trascritti secondo la dizione di Canini stesso.

53 M.A. Canini, *Conferenza sul poeta greco Dionisio Solomos, tenuta in Venezia il 20 dicembre 1883 e versione dell'Inno alla libertà del medesimo, aggiunta una versione della Marsigliese*. Venezia: tip. C. Ferrari, 1884.

teriale bibliografico già esistente, ma anche tramite il sistema del reperimento in rete di informazioni specifiche sull'argomento, al fine di produrre uno strumento bibliografico di riferimento e di consultazione non solo per avere una più ampia conoscenza del quadro storico-letterario dell'Ottocento italiano e greco, ma anche per riaprire una parte significativa della nostra storia culturale. Siamo ormai ben inseriti in una nuova stagione, nella quale i confini nazionali e quelli della carta stampata sono stati messi in crisi: anche il lavoro individuale di ricerca non è più possibile. Appare necessario un sereno confronto interdisciplinare.⁵⁴ Il bicentenario della rivoluzione greca, nel 2021, offrirà sicuramente l'occasione per una nuova analisi della storia europea alla 'luce dell'Ellade'.

54 Per riscrivere la storia letteraria di questa stagione sono necessarie competenze 'integrate', al fine di realizzare strumenti nei quali confluiscono le diverse specifiche competenze. Segnalo solo qualche esempio: N. Tommaseo, *Scintille*. A cura di F. Bruni. Parma: Ugo Guanda Editore, 2008, ha sacrificato la sezione neogreca pubblicata da C. Carpinato, «Niccolò Tommaseo, le *Scintille* greche e la raccolta dei *Canti popolari*: Contributo per una storia delle relazioni fra la cultura italiana e cultura greca a metà Ottocento». In: I. Vivilakis (a cura di), *Stefanos: Tribute to Walter Puchner*. Athina: ERGO, 2007, pp. 251-268; mentre N. Tommaseo, *Supplizio di un italiano in Corfù*. Introduzione e note di F. Danelon, con uno studio di Tz. Ikonomou. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2008 è stato oggetto di severe critiche, soprattutto per la parte relativa ai rapporti con gli intellettuali greci, da parte di D. Arvanitakis, «Φίλοι του λαού ή εχθροί του έθνους» («Amici del popolo o nemici della nazione?»). *Τα Ιστορικά*, 51, 2009, pp. 369-398. Nell'epoca di Wikipedia e di Google, non dovrebbero più apparire affermazioni 'per sentito dire' come in R. Verdirame, *Narratrici e lettrici (1850-1950): Le letture della nonna dalla contessa Lara a Luciana Peverelli*. Padova: Libreriauniversitaria.it, 2009, p. 22 nota 21, dove scopriamo che, anche nella letteratura greca ottocentesca, esistevano, «traduttrici e letterate appartenenti all'aristocrazia fanariota o all'alta classe mercantile, come Rigas Velestinlis, Athansios Pasalidas (sic), Adamanzio Korais»!.

Cornelia Barbaro Gritti, una nobildonna veneziana alla corte di Carlo Goldoni

Ilaria Crotti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract Ilaria Crotti's essay delineates a portrait of Cornelia Barbaro Gritti (1719-1808), a Venetian noble lady much admired by Goldoni who addressed to her the *Lettera di dedica* to the published text of *La pupilla* (a comedy in five acts in lines ending with proparoxytones). This «exquisitely arcadic» text is analysed by Crotti with ample reference to theoretical and literary questions.

Abbozzare il ritratto virtuale di Cornelia¹ non può certo ridursi alla selezione del pannello relativo alla sua figura, magari isolandola dal policromo mosaico veneziano in cui si incastona, così da renderla irrelata rispetto al contesto letterario e culturale coevo. La lettura di ogni singola tessera di quel mosaico, infatti, non solo contribuisce a rendere perspicuo l'insieme palese del disegno ma anche a far affiorare la sinopia soggiacente, assecondandone una possibile interpretazione multipla.

Nata nel 1719, figlia del senatore Bernardo Barbaro, sorellastra del salace poeta in dialetto Angelo Maria Barbaro (1726-1779),² brillante quanto spregiudicato conversatore nei salotti più in auge della città, ad esempio in quello dell'accorta Caterina Dolfin,³ che fu altresì sua amante,⁴ Cornelia in età giovanile, nel 1736, era andata sposa ad un

1 Al presente le ricerche volte a reperire un ritratto della nobildonna non hanno dato frutto.

2 Vedendosi preclusa la carriera politica, poiché non appartenente di diritto al ceto nobiliare per parte di madre, Angelo Maria abbracciò contro voglia la carriera ecclesiastica facendosi abate; anzi «Abate imperfetto», come lo appella ironicamente Gasparo Gozzi in occasione di una lettera veneziana indirizzata a Caterina Dolfin risalente al 13 febbraio 1768, a causa della grave forma di sordità che lo afflisse (cfr. Gasparo Gozzi, *Lettere*. A cura di F. Soldini. Milano; Parma: Fondazione Pietro Bembo; Ugo Guanda Editore, 1999, p. 498). Per un profilo della sua figura di libertino dalla vivacissima vena poetica si veda G.F. Torcellan, «Barbaro, Angelo Maria». In: *DBI*, vol. 6. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1964, pp. 84-86.

3 Si tenga presente che la Dolfin, una volta ottenuto l'annullamento del precedente matrimonio, contratto con Marcantonio Tiepolo, poté legittimare la sua notoria relazione con Andrea Tron solo nell'ottobre del 1772.

4 Un ragguaglio puntuale delle relazioni sociali e amicali del Barbaro, utile anche a gettare luce sul milieu veneziano, in R. Di Renzo, «'El Cavalier Trombetta': Un ritratto di Angelo Maria Barbaro (1726-1779)». *Quaderni Veneti*, 15, giugno 1992, pp. 81-114.

patrizio veneziano di scarse fortune e di inquietante moralità, Giovanni Antonio Gritti (1702-1767), soprannominato Sgombro.⁵ Dal matrimonio nacquero tre figli maschi, tra i quali va ricordato in particolare il poligrafo Francesco (1740-1811).⁶

Degne di nota sono le immagini che coloro che ebbero l'opportunità di conoscerla riservarono alla sua silhouette. Immagini, tuttavia, che non possono non soggiacere a criteri parziali, poiché frutto di inevitabili elaborazioni soggettive e di proiezioni di secondo grado, filtrate cioè dai punti di vista alterni di chi la frequentò; come a ribadire un dato da ritenersi ormai acquisito nel dibattito imagologico più avvertito,⁷ essendo appunto quello esercitato dall'«altro» lo sguardo atto a cogliere in misura determinante le cifre recondite del soggetto.

Carlo Goldoni, il quale fu assiduo estimatore non solo dell'avvenenza ma anche dell'esuberanza intellettuale di colei che in Arcadia aveva assunto il nome di Aurisbe Tarsense, habitué del suo salotto,⁸ almeno fino all'estate 1762, data della partenza per Parigi, impersona uno di questi sguardi; e con ogni probabilità il più privilegiato, proprio per l'attenzione partecipe che rivolse sia alla vivacissima personalità della dama, come all'estesa rete di relazioni sociali e intellettuali di cui ella seppe contornarsi.⁹

5 Tale era l'appellativo attribuito a questo ramo dei Gritti di S. Maria Formosa, che non godeva certo di uno status politico prestigioso, né di un florido patrimonio. Sulle origini della famiglia e sui suoi membri cfr. G.A. Cappellari, *Fasti dell'illustre famiglia Gritti estratte dal Campidoglio Veneto*. Venezia: Tip. Dell'Ancora di L. Merlo fu G.B., 1878.

6 Figura significativa di mediatore della cultura e della letteratura francese nella Venezia della seconda metà del diciottesimo secolo, Gritti fu poeta in dialetto nonché estensore di apologhi; merita una menzione specifica il suo romanzo pseudoautobiografico e parodico, nutrito della lezione di *Candide* e venato di sternismo, *La mia istoria, ovvero Memorie del signor Tommasino scritte da lui medesimo, opera narcotica del dottor Pif-Puf*. 3 voll. Venezia: Bassaglia, 1767-1768. Le incerte fortune di Francesco si stabilizzarono solo all'altezza del 1777, allorché, grazie al plausibile appoggio del potente Andrea Tron e della Dolfin Tron, fu nominato membro della Quarantia Civil Vecchia, mentre divenne pastore arcade col nome di Melisso Cipridio. Per un attento profilo biobibliografico vedi P. Del Negro, «Gritti, Francesco». In: *DBI*, vol. 59. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002, pp. 739-742. Alcuni opportuni riferimenti al rapporto in versi che ricorse tra questo figlio di Cornelia e lo zio, Angelo Maria, in Di Renzo, «'El Cavalier Trombetta'», pp. 87-88.

7 In merito vedi D.H. Pageaux, «Image/Imaginaire». In: *Europa und das nationale Selbstverständnis: Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Bonn, Bouvier: hrsg. H. Dysserinck und K.U. Syndram, 1988, S. 367-379.

8 La longeva nobildonna, che peri nel 1808 quasi novantenne, tenne negli anni diversi salotti, prima a San Trovaso, poi a San Benetto, ricevendo assiduamente nelle sue stanze i letterati più illustri del tempo, dall'Algarotti al Bettinelli, dal Frugoni al Chiari e tessendo una fitta rete di rapporti politicamente vicina al senatore Daniele Renier. Alcuni accenni all'impegno profuso nelle vesti di salonnière in T. Plebani, *Socialità e protagonismo femminile nel secondo Settecento*. In: N.M. Filippini (a cura di), *Donne sulla scena pubblica: Società e politica in Veneto tra Sette e Ottocento*. Milano: FrancoAngeli, 2006, pp. 25-80.

9 L'Ortolani fu tra i primi studiosi a cogliere l'accorto sistema relazionale attivato dalla

L'eccellenza del commediografo, cioè la perizia somma di cui ha dato prova nell'intercettare non solo i moti più manifesti ma anche quelli più reconditi della realtà sociale e umana in cui viveva, le contraddizioni pubbliche e private che coglieva attorno a sé, elaborandone la portata nel laboratorio veneziano per poi tradurle scenicamente, può essere anche ricondotta a una sequenza molto articolata di sinergie. In detto ambito rivestono un ruolo di primo piano non solo gli apporti di varia specie forniti da impresari, capocomici, 'truppe' teatrali e attrici,¹⁰ ma anche le suggestioni emanate da alcune figure di dame: sagome auscultate con somma attenzione, poiché voci e volti pronti a dare vita a una polifonia di segno femminile latrice di messaggi pregni di significato, la cui valenza allegorica mi pare ineccepibile. Pertanto non si può che concordare con l'Ortolani allorché, nel commentare la commedia in martelliani *La donna sola*, segnalando la presenza attiva di un prototipo di carattere femminile capace di tradurre anche simbolicamente il proprio status autonomo, aveva letto nella 'solitudine' del personaggio della vedova e dominatrice Donna Berenice un emblema, appunto arruolando Cornelia tra il nutrito manipolo delle 'donne forti' che avevano animato l'officina scenica goldoniana:

Eppure il G. aveva forse vagheggiato nella fantasia un'altra Mirandolina, elegante e imperiosa, una Circe settecentesca che ricevesse le adorazioni degli evirati servi d'amore, e non si concedesse a nessuno. E certo aveva già un modello nella mente, come confessava nei *Mémoires* (vol. 1, p. 413): non Maddalena Marliani (la Locandiera), né Serafina Penni (Bellarosa), né Cornelia Barbaro Gritti, l'allegria maga veneziana, ma la sdegnosa *Ircana* del teatro di San Luca, Caterina Bresciani, che nella testolina aveva più d'un capriccio, e fece disperare più d'una volta il povero poeta.¹¹

Del resto ancora l'Ortolani, commentando il ritratto che, in occasione del serrato dialogo tra Nino, innamorato e geloso, e Cleonte, all'altezza della prima scena del terzo atto della tragicommedia di cinque atti in versi *Zoroastro*, viene riservato a un altro prototipo di *femme forte*, vale a dire al per-

bella Aurisbe: G. Ortolani, *Una dama veneziana: Cornelia Barbaro Gritti (1719-1808)*. In: *Della vita e dell'arte di Carlo Goldoni: Saggio storico*. A cura del Municipio di Venezia. Venezia: Istituto Veneto di Arti Grafiche, 1907, pp. 92-100.

¹⁰ Per una messa a punto metodologicamente agguerrita del ruolo dell'attrice, nella fattispecie Caterina Mazzoni Bresciani, non solo come modello femminile ma anche in quanto snodo problematico atto a gettare nuova luce sulla storia materiale del teatro comico nel diciottesimo secolo, rimando al saggio, pubblicato sul web il 24 maggio 2013, di A. Scannapieco, *Caterina Bresciani, chi era costei? Tragicommedia in tre atti con un prologo ed un epilogo* (www.drammaturgia.it).

¹¹ C. Goldoni, *Tutte le opere*, vol. 6. 3a ed. A cura di G. Ortolani. Milano: Mondadori, 1960, p. 1248.

sonaggio enigmatico di Semiramide – colei che «Vuol dominare il mondo, vuol sopra tutti il loco»¹² – aveva rilevato come nel ‘corredo cromosomico’ della figura femminile serpeggiasse anche un po’ del temperamento ‘potente’ di dame, cortigiane e dominatrici. Cosicché, si era osservato: «non dobbiamo pensare soltanto alle gentildonne del Settecento veneziano o milanese, com’erano la Sagredo Barbarigo o la Barbaro Gritti, la Dolfin Tron o la stessa Ottoboni Serbelloni, ma alla Pompadour e a Caterina di Russia, a Elisabetta di Parma e alla stessa Maria Teresa».¹³

Se si muta registro, per indugiare sul privato della dama, dobbiamo prendere atto che quello di Cornelia non fu certo dei più rosei. Infatti suo marito, un omosessuale incallito giocatore, a causa delle attenzioni perverse che avrebbe riservato ai figli minori, era stato condannato dal tribunale degli Inquisitori, quindi incarcerato nel settembre del ’57 nella fortezza di Cattaro, famosa per la sua insalubrità, dove passò a miglior vita una decina d’anni dopo.¹⁴

Sul caso, che aveva suscitato scalpore in città, si sofferma dettagliatamente l’autobiografia di Casanova con toni sarcastici venati di pruriginoso compiacimento:

Un noble Vénitien de la famille Gritti, surnommé *Sgombro*, devint amoureux de cet homme antiphysiquement, et celui-ci soit pour rire, soit par goût, ne lui était pas cruel. Le grand mal consistait en ce que cet amour monstrueux était public. Le scandale parvint à un tel excès que le sage gouvernement se vit forcé à ordonner au jeune homme d’aller vivre ailleurs. Mais peu de temps après ce qui arriva à Sgombro fut de plus grande conséquence. Étant devenu amoureux de ses deux fils, il mit le plus joli dans la nécessité d’avoir besoin du chirurgien. Le pauvre garçon confessa qu’il n’avait pas eu le courage de désobéir à l’auteur de ses jours. Cette soumission à la tendresse paternelle parut à juste titre d’une espèce que la nature devait détester. Les Inquisiteurs d’État envoyèrent ce père tyran à la citadelle de Cataro où il mourut au bout de l’an empoisonné par l’air qu’on y respire.¹⁵

Mentre menziona le vicende del ‘nobile’ e squallido Giovanni Antonio Gritti

12 C. Goldoni, *Zoroastro*. In: Goldoni, *Tutte le opere*, vol. 9, 1950, p. 1173.

13 Goldoni, *Zoroastro*, p. 1363.

14 Gasparo Gozzi compie un velato accenno al decesso del Gritti, che svincolava la vedova da ogni legame, in una missiva indirizzata alla Dolfin, datata Venezia, 27 giugno 1768. Cfr. Gozzi, *Lettere*, pp. 516-517.

15 Jacques Casanova de Seingalt Vénitien, *Histoire de ma vie*. Édition intégrale, t. Deux, vol. 4. Wiesbaden; Paris: F.A. Brockhaus; Librairie Plon, 1960, pp. 1-2. L’autobiografo, pertanto, nel datare i tempi dell’affaire, conduce anzitempo a morte «ce père tyran». L’avventura omosessuale cui si accenna sarebbe intercorsa coll’incallito giocatore Antonio Croce.

ti, Casanova, intendendo quasi schizzare uno stridente dittico coniugale, non dimentica affatto la figura della consorte, Cornelia, soffermandosi a elogiare la bellezza e il fascino anche intellettuale che la sua silhouette non cessava di emanare persino in età matura:

Ce noble Sgombro, dont j'ai parlé, avait une femme charmante, qui, je crois, vit encore. C'est Mme Cornelia Gritti, célèbre plus encore par son esprit que par sa beauté supérieure aux injures de l'âge. A la mort de son mari, se voyant devenue maîtresse, elle se moqua de tous ceux qui se présentèrent pour l'engager à leur sacrifier sa liberté; mais n'ayant jamais été ennemie déclarée de l'amour, elle agréa toujours leur hommage.¹⁶

Insomma, l'effigie di Cornelia, donna 'sola' e, una volta «devenue maîtresse» del proprio destino, attenta a vigilare in autonomia sul suo status, viene schizzata come molto affine ai caratteri di quelle che erano state le goldoniane Donna Berenice, Ircana, Semiramide e Mirandolina, per limitarmi a qualche esempio; anche se Casanova allude (ma con stile e insolito riserbo) al fatto che la dama non fosse solita sottrarsi agli omaggi amorosi tributati al suo fascino.

Ma veniamo alla *Lettera di dedica* che il commediografo riservò alla personalità della Barbaro Gritti in occasione dell'edizione de *La pupilla*; commedia in cinque atti in versi sdrucchioli composta nel 1756, ideata quale omaggio sapientemente parodico alle norme in vigore nelle commedie di gusto cinquecentesco, che, ancora prima di calcare le tavole del teatro, apparve a stampa nel giugno 1757 a chiusura del decimo e ultimo tomo della prestigiosa impresa editoriale fiorentina Paperini. La sua collocazione in clausola, del resto, sta a sottolineare la valenza di sfida attribuita alla pièce dall'autore, il quale sembra così perseguire una finalità duplice: dimostrare di sapersi destreggiare con accortezza tra i ritmi saltellanti di un verso 'letterato' - scelta formale, cioè, che fa il 'verso' a soluzioni sapute - e, nel contempo, dare prova di piegare le norme più viete della tradizione alle scelte d'altro segno portate avanti dalla sua Riforma; come si precisa ne *L'autore a chi legge*:

Questa è una delle novissime per la sola Edizione composte. L'ho scritta in uno stile, e in un verso, che dubiterei assai venisse bene accolta dal Pubblico sulle scene, quantunque ad imitazione de' nostri antichi Poeti comici abbia voluto comporla¹⁷

16 Casanova, *Histoire de ma vie*, p. 2.

17 Goldoni, *Tutte le opere*, vol. 6, p. 518. A proposito della *Pupilla*, nei *Mémoires* (Deuxième partie, Chapitre 45), oltre a riprendere e a riformulare gli argomenti già addotti all'altezza

per poi concludere in termini emblematici, collocando proprio la parola «riforma» ad apice del percorso delineato:

Della catastrofe, tanto famigliare agli antichi, e dello scioglimento di essa, ponno essere contenti i moderni ancora, ed io mi lusingo che se non sarà la presente Commedia felicemente rappresentata, possa essere pazientemente letta e sofferta, e non indegna affatto di questa nostra Edizione dal Mondo docile giudicata, tanto più, che se in tutt'altro ho cercato di seguitare gli antichi, non li ho imitati nella poco modesta libertà di parlare, ma ho continuato in questa parte l'uso lodevole della riforma nostra.¹⁸

Nella *Dedica* menzionata Goldoni aveva esordito esibendo alla dama, superiore per ceti allo scrivente, sentimenti di fratellanza, dettati dalla comune appartenenza all'Arcadia; tratti, insomma, capaci di annullare ogni barriera di natura sociale e idonei a supportare una paritaria condizione affratellante, in virtù della quale condividere ideali letterari riconosciuti come universali:

Io non vi parlerò, gentilissima Arisbe, con quello stile che potrebbe esigere il vostro grado dal mio, ma con quella umile fratellanza che Arcadia nostra ci accorda. Le campagne Tarsensi, che Voi possedete (riportandomi all'antica Geografia), sono molto più vaste delle Fegeje che io possiedo, però le rendite sono eguali, consistendo in quattro foglie di alloro per coronarci la fronte.¹⁹

Nelle formule stereotipe che permeano l'edulcorata miniatura dal gusto squisitamente arcadico va letto l'apprezzamento espresso riguardo ad alcuni requisiti della dama, ammirata per la modestia, la bellezza e la vivacità, appunto in quanto donna, ancora più degna, pertanto, di gloriarsene; tuttavia tra le righe serpeggia anche qualche velato rimprovero per la mole contenuta della sua produzione poetica, come se a indubbie e accertate potenzialità artistiche non si fosse poi corrisposto con un esito altrettanto proporzionato:²⁰

dell'*Autore a chi legge* della stampa Paperini, si fa menzione di un dato degno di nota, ossia del progetto di dilatare ad oltranza la propria concezione di comico, rendendola pervasiva anche in diacronia: «Ouvrage de fantaisie, travaillé à la manière des anciens, et destiné uniquement à l'impression, afin qu'il y eût dans mon Théâtre des Pièces de tout genre, et une idée du comique de tous tems» (Goldoni, *Tutte le opere*, vol. 1. 4a ed. 1959, p. 433).

18 Goldoni, *Tutte le opere*, vol. 6, p. 519.

19 Goldoni, *Tutte le opere*, vol. 6, p. 513.

20 Anche se imprecisa, una delle prime bibliografie dedicate alla produzione della poetessa figura in: P.L. Ferri, *Biblioteca femminile italiana*. Padova: Tipografia Crescini, 1842, p. 38. Si veda, inoltre, A. Zapperi, *Barbaro Gritti, Cornelia*. In: *DBI*, vol. 6, pp. 119-120.

Voi per altro, graziosissima Pastorella, che del buon gusto della Poesia ottima siete conoscitrice, e alla cultura dell'arbore nostra contribuite, Voi non ne solete far quella pompa che altri ne fanno, e che a Donna molto più converrebbe. La povera Poesia di ciò a ragione si lagna, poiché potendo in Voi nel nostro secolo gloria trovare, che la pareggi a' secoli oltrepassati, pare non facciate di lei quella stima che merita, e poco grata a' suoi doni, trascuriate di renderla colle opere vostre più rispettata dal Volgo, e più amata dalle persone che la conoscono.²¹

Quella che potremmo definire funzione-Cornelia, ossia il ruolo che il commediografo ascrive alla figura femminile, viene richiamata a chiare lettere poco oltre, in un passo dove si fa esplicito riferimento alla 'lezione' sociale e culturale che la nobildonna sarebbe stata sollecita a impartire; ammaestramenti le cui ricadute non appaiono neutre qualora poste in relazione con le scelte teatrali goldoniane:

Il tempo che mi resta, allor ch'io sono con Voi, gentilissima Arisbe, non l'impiego senza profitto. Il mestiere ch'io faccio, ha bisogno d'aiuti, e le persone di spirito, come Voi siete, mi provvedono alla giornata. Voi siete una perfetta conoscitrice del buono e del cattivo del nostro Secolo, sapete assai bene filosofare sul cuore umano, levar la maschera alle passioni, e rendere buona giustizia all'amore per la Virtù.²²

Nel boudoir di Cornelia, insomma, qui appellata Arisbe, spazio di mediazione e di trasmissione sociale e culturale dove il privato ha modo di entrare in dialogo con parametri più allargati e, soprattutto, permeabili a istanze esterne, Carlo, fattosi personaggio autobiografico della micro-pièce che sta allestendo, avrebbe la possibilità non solo di verificare il proprio 'mestiere', ma anche di elaborare alcuni assunti rimandanti addirittura al programma della Riforma; come attesta il ricorso a sintagmi quali «perfetta conoscitrice del buono e del cattivo del nostro Secolo», «filosofare sul cuore umano», «levar la maschera alle passioni», «rendere buona giustizia all'amore per la Virtù».

Per quanto concerne il versante della lettura, poi, si osserva: «I scelti libri che Voi leggete, vi pongono in grado di far dei confronti, di coltivare le buone massime e di parlarne con fondamento, ed io che cerco sempre nell'esercizio mio di erudirmi, trovo ne' vostri succosi ragionamenti e l'erudizione e il diletto».²³ Rilievo, codesto, che mi pare leggibile su un duplice spartito. Infatti l'osservazione si riferisce per un verso a una delle forme

21 Goldoni, *Tutte le opere*, vol. 6, p. 513.

22 Goldoni, *Tutte le opere*, vol. 6, p. 514.

23 Goldoni, *Tutte le opere*, vol. 6, p. 514.

di sociabilità più coltivate nei salotti veneziani, afferente com'è a forme e modalità conversazionali connesse alla lettura, anzi motivata dalla sua pratica comunitaria, mentre allude, per un altro, alla commedia medesima che si sta introducendo: una prova che, a differenza di quanto era consuetudine per il commediografo, compare a stampa prima ancora di essere verificata sulle tavole della scena, quindi destinata in primis al vaglio dei lettori.²⁴ Insomma, alla frequentazione delle stanze della dama Barbaro, sorta di laboratorio nel quale è possibile esperire alcuni risvolti della teoria come della prassi scenica, prestandosi Cornelia a divenire sia soggetto (capocomico e attrice), sia oggetto (personaggio e carattere) meritevoli di massima attenzione, è tributato un omaggio emblematico. In quegli spazi reali e, necessariamente, anche ideali si compirebbe, allora, quella sincrasi tra Libro, Mondo e Teatro che rappresenta uno dei raccordi più significativi trasmessi dal teatro goldoniano alla modernità.

Un dato ulteriore che rende meritevole di attenzione la dedica della *Pupilla* è offerto dal fatto che l'autore provveda a movimentare la propria scacchiera introducendovi una pedina decisamente significativa, vale a dire la silhouette del celeberrimo Carlo Innocenzo Frugoni, poeta ufficiale presso la corte di Parma, dove ricoperse la ragguardevole carica di segretario perpetuo dell'Accademia di Belle Arti, inaugurata il 2 dicembre del '57. Ritratto come «incatenato a' piedi»²⁵ di Aurisbe, il 'sedotto' ma non 'abbandonato' poeta genovese, pertanto, prefigura un tassello non irrilevante per mettere a punto i sentimenti ambivalenti suscitati dalla personalità di Comante Eginetico: rivale ma, nel contempo, lastra prestigiosa sulla quale specchiare (e de-formare) la propria immagine accanto a quella di Cornelia, oggetto del desiderio (di sicuro non solo amoroso) di entrambi.²⁶

Goldoni, il quale aveva avuto modo di recarsi a Parma tra maggio e giugno 1756 per farvi ritorno dalla fine del mese di novembre al febbraio successivo, invitato a scrivere per quella corte melodrammi giocosi (ma

24 Per una disamina delle sinergie messe in atto da Goldoni tra le varie funzioni attribuite al lettore e allo spettatore, anche in rapporto all'allestimento di complessi cantieri editoriali, mi sia permesso rinviare a I. Crotti, «'Lettor carissimo': Strategie di lettura e modelli di destinatario. A mo' di introduzione». In: *Libro, Mondo, Teatro: Saggi goldoniani*. Venezia: Marsilio, 2000, pp. 11-44. Dobbiamo alla ricerca di Scannapieco una meritoria ricognizione delle diverse tappe editoriali della tradizione testuale goldoniana, esemplare anche per avere contezza dei diversi ruoli attribuiti al destinatario dall'uomo di teatro: A. Scannapieco, *Scrittoio, scena, torchio: Per una mappa della produzione goldoniana*. In: *Problemi di critica goldoniana*, 7, 2000, pp. 25-242.

25 Goldoni, *Tutte le opere*, vol. 6, p. 514.

26 Per una disamina più articolata della funzione Comante, al quale Goldoni dedicò *Il Cavalier Giocondo*, commedia in cinque atti in versi che uscì a stampa nel tomo 4 (1758) del *Nuovo Teatro Comico* Pitteri, luogo paratestuale di singolare interesse per mettere a punto le valutazioni maturate da Goldoni circa le convenzioni diversificanti la commedia dall'opera buffa, rinvio a I. Crotti, *Il carattere e il 'baule': il viaggio di Giocondo*. In: *Libro, Mondo, Teatro*, pp. 83-111.

non commedie), al suo ritorno proprio presso il salotto veneziano della nobildonna si fa latore di opere del Frugoni, nominato revisore e compositore di spettacoli per la corte già nel 1754:

La miglior parte delle nostre conversazioni, valorosa amabile Pastorella, sarà sempre al buon Comante ed alle opere sue consacrata. Un bell'argomento ne porge ora il libro, che di ordine suo vi ho recato. Le *Feste di Tersicore*, in quattro Poemetti da lui soavemente descritte, mostrano chiaramente di quanto sia capace un ingegno Italiano, ornando delle più belle immagini e della più squisita poesia un argomento triviale, appunto come l'illustre Poeta Inglese ha sublimato un *Riccio rapito*.²⁷

Certo è che il velato accenno alla 'trivialità' dell'argomento, pur letto sulla scorta del grande successo europeo che aveva arriso alla satira elegante di *The rape of the lock* (1712) del Pope, induce a intravedere un conflitto che esorbita dalla rivalità adombrata in materia galante.²⁸ Il guanto di sfida lanciato, infatti, investe un versante certo cruciale per la strategia 'impresonditoriale' goldoniana, ossia quello concernente le stampe; versante che, del resto, viene richiamato a chiare lettere in occasione della citata dedica al *Cavalier Giocondo*, spazio paratestuale nel quale appunto i 'poteri' della Barbaro, non solo nelle vesti di musa ispiratrice ma anche in quanto mediatrice in laguna delle opere di Comante, sono applauditi:

La nostra gentilissima Aurisbe, quell'Aurisbe che Voi giustamente apprezzate, e che ha il potere di muovere al canto, quand'ella voglia, la vostra Musa, mi ha posto sovente a parte dei dolcissimi Carmi vostri, e tanti ne avete al piacer suo consacrati, che può per essi andar gloriosa ne' Secoli venturi, quanto il suo spirito e la sua bellezza la resero ai nostri tempi preziosa.²⁹

In quella dedica, difatti, si auspicava che la produzione sia in versi che in prosa del genovese venisse finalmente ordinata, raccolta e data alle stampe debitamente emendata:

Tutti aspettano con impazienza una raccolta delle Opere vostre compiuta [...]. Fatela dunque con tutta quella sollecitudine che potete, non

27 Goldoni, *Tutte le opere*, vol. 6, p. 514. Le frugoniane *Feste di Tersicore: Poemi quattro rappresentanti i quattro balletti magnificamente dati sopra il Real Teatro di Parma nel carnevale dell'anno MDCCLVI* apparvero per i tipi della Stamperia Monti in Borgo Riolo (Monti 1756).

28 E già il Bertana lo aveva sospettato: Emilio Bertana, «Intorno al Frugoni». In: *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. 26, 2° sem., 1894, pp. 337-379. Ancora del Bertana si veda *In Arcadia: Saggi e profili*. Napoli: Francesco Perrella Editore, 1909, pp. 320-389.

29 Goldoni, *Tutte le opere*, vol. 5. 3a ed. 1959 p. 852.

solo per la pubblica compiacenza, ma per l'onore delle opere stesse, vendicandole da quegli errori ai quali alcune di esse furono fino ad ora in più edizioni soggette, e riparate le inedite da una simile disavventura.³⁰

L'appello sussiegoso indirizzato al Frugoni da parte di colui il cui cantiere editoriale stava invece procedendo a ritmi serrati a quella altezza, può andare letto, in altri termini, come una sorta di 'staffilata' (pur mascherata) riservata al versante 'editoriale', impartita a chi risultava latitare in detto campo, ritenuto a ragione decisivo.³¹

Nell'invito rivolto al Frugoni, d'altro canto, era implicita la sollecitazione del patrocinio che l'accreditato poeta di corte poteva esercitare con autorevolezza presso la corte di una «Città erudita», nei cui teatri la fama del veneziano era rimasta relegata a certa produzione 'buffa', ritenuta dal commediografo stesso inadeguata ad attestare compiutamente la propria valentia:

Io ho avuto sempre una somma venerazione al nome illustre di cotesta Città erudita, ed una giustissima soggezione de' suoi giudizi intorno alle opere mie. Volle il destino che per obbedire a chi potea comandarmi, venissi io stesso a produr su codeste Scene dei Drammi Buffi, opere per lor natura imperfette, le quali in veruna parte del mondo possono procacciarmi un favorevol concetto; ed ecco non pertanto un novello motivo che in braccio a Voi mi conduce, raccomandandovi l'onor mio.³²

Il Cavalier Giocondo, allora, avrebbe potuto rappresentare un veicolo ad hoc, appunto in quanto prova gravitante nell'orbita del genere commedia, cui ascrivere il compito di compensare la fama insidiata di un autore che si prefigge di essere conosciuto e tramandato soprattutto in quanto commediografo di vaglia. Se a quell'altezza il pubblico veneziano era ormai ritenuto educato a fruire con piena consapevolezza della commedia 'riformata', al Goldoni restava il miraggio di estendere ad oltranza detta consapevolezza, e appunto il prestigio di cui godeva la piazza di Parma non poteva non lusingare le mire 'espansionistiche' di Polisseno.

Un ulteriore tassello dello screziato mosaico consacrato alla Barbaro spicca all'altezza della *Lettera di dedica*, riservata al senatore Daniele

30 Goldoni, *Tutte le opere*, vol. 5, p. 852.

31 Fatto sta che al momento del decesso del nobile genovese, nel 1768, non era ancora comparsa a stampa alcuna raccolta complessiva della sua vasta produzione, edita solo postuma in ben nove volumi, più uno di supplemento (*Opere poetiche*. Parma: Stamperia Reale, 1779), per le cure di Carlo Castone della Torre di Rezzonico, vale a dire di colui che succedette al Frugoni nella carica di segretario perpetuo dell'Accademia di Belle Arti parmense.

32 Goldoni, *Tutte le opere*, vol. 5, p. 853.

Renier,³³ del *Raggitore*: commedia in tre atti in prosa andata in scena al San Luca il 19 gennaio 1756 e stampata nel tomo 3 Pitteri che, pur riportando la data 1757, apparve nel gennaio dell'anno seguente. Detta *Lettera*, occasione ghiotta per omaggiare un benemerito protettore, rappresenta altresì uno dei luoghi paratestuali più sintomatici per dare conto delle relazioni sociali promosse da Cornelia e di cui Goldoni ebbe modo di giovarsi. Era stata la dama, infatti, ad introdurlo presso il senatore, offrendogli l'opportunità di scrivere versi in occasione della monacazione della giovane Angela Maria, figlia del Renier nonché cugina di Cornelia:

Ebbi poscia maggior agio di profittare della Vostra amabilissima conversazione, mercé la nostra brillante, vezzosa Aurisbe, la quale, superando ogni altro femminile talento, merita l'amicizia di un Cavaliere di spirito, quale Voi siete. Ella coi dolcissimi carmi suoi si è compiaciuta invitarmi al canto, in occasione che la Nobilissima Figliuola Vostra Angela Maria vestì l'abito monacale, ed incontrai con giubbilo la fortunata occasione di adoperare la Musa pel Vostro nome, Padre degnissimo dell'Eroina Fanciulla.³⁴

A queste parole fa seguito un componimento poetico in veneziano a due voci nella cui prima parte le quartine di Aurisbe sfidano con estro vivacissimo quelle di Polisseno, solleticandolo a completare il ritratto solo abbozzato del senatore («Fatto el ritratto in piccolo, | Più a sguazzo che a pastela, | A vu ve lasso el merito | De insoazar la tela»).³⁵ Invito che, stando al gioco sociale e alla sua ritualità mondana, Goldoni raccoglie prontamente («Ma se m'avè dà el carico | D'averlo a insoazar, | So le mie forze, e dubito | L'immagine guastar. || Pur della tela al margine | Farò un breve contorno, | Una soaza semplice | Mettendoghe d'intorno»).³⁶ Vero e proprio apax nella produzione in versi di Goldoni, le strofe di Cornelia e quelle di Carlo, col loro corrisponderci incalzante, dove è certo la pastorella sfidante che eccelle per brio nel divertissement mondana, provano la verve che permeava le forme e le pratiche della conversazione *chez* Aurisbe. Il significato che esse rivestono, quindi, è anche documentale.

Dobbiamo tuttavia tenere presente che le strofette inserite nella *Lettera di dedica* del *Raggitore* sono solo una selezione, e senza alcun dubbio la

33 Così l'intitolazione: *A Sua Eccellenza il Signor Daniel Renier Nobile Veneto Senatore amplissimo e per la Serenissima Repubblica di Venezia Provveditore Straordinario alle Bocche di Cattaro*. Coincidenza forse sospetta: il consorte di Cornelia, cioè quel Giovanni Antonio Gritti già menzionato, nel settembre del '57 era stato recluso proprio nella fortezza di Cattaro.

34 Goldoni, *Tutte le opere*, vol. 6, pp. 3-4.

35 Goldoni, *Tutte le opere*, vol. 6, p. 5.

36 Goldoni, *Tutte le opere*, vol. 6, p. 5.

meno arguta, di quelle che la Barbaro fece stampare nella silloge *Componimenti Poetici per Sua Eccellenza la Sig. Angela Maria Renier che veste l'abito religioso nel Nobilissimo Monistero di Santa Caterina prendendo il nome di Maria Giovanna*, stampata presso Pietro Bassaglia nel 1757,³⁷ con una dedica non firmata *A Sua Eccellenza il Signor Daniel Renier Senatore amplissimo Padre Amorosissimo della Sacra Sposa* (pp. 5-6), quindi alcuni mesi prima della stampa Pitteri della commedia. In detta occasione, infatti, l'imperiosa poetessa sfoggia tutta la propria seducente arroganza per far balenare dinanzi agli occhi di Goldoni la sagoma di Comante,³⁸ irridendo alla gelosia dei due («Sta volta ve gh'ho in trappola, | De qua no me scampé; | Fora le vostre chiaccole, | Fe presto e respondé. || A Parma no sé in opera, | Sé qua, sé fresco e san, | Se me trovasse indegole, | Ve manderia lontan»).³⁹ Ma non si tratta solo di questo, poiché in alcuni passaggi di detti versi è percepibile la consapevolezza che la dama nutre circa la condizione delle donne; ad esempio là dove si scrive: «A nu, povere femene, | Che al mondo andemo drio | Co la caena indomita | Dei fioli e del mario. || Semo servie dai omeni | un poco in zoventù; | Co passa l'età zovene, | Nissun ne varda più». ⁴⁰

Da parte sua Polisseno, dinanzi all'esercizio seducente di tanta sfrontatezza, non si sottrae agli incanti del duello motteggiando il 'lontano' Eginetico: «Aurisbe, Aurisbe, el diavolo | Ve torna a stuzzegar; | Volè, troppo onorandome, | Farme precipitar. || Ah se Comante el penetra, | Me aspetto una desfida. | De do Poeti in collera | Voleu ch'el mondo rida? || Se ai primi versi, in furia | El s'ha mostrà a tal segno, | Ste grazie replicandole, | Cossa farà el so sdegno?»⁴¹

Sono policromi, dunque, i fili che si annodano attorno al triangolo relazionale formato da Cornelia e dai due Carli; e se uno dei poli tematici più esibiti del rapporto afferisce al sentimento dell'invidia, come esterna in termini troppo espliciti per essere assunti pienamente alla lettera un passo

37 Versi riprodotti in Goldoni, *Tutte le opere*, vol. 13. 1955, pp. 355-367. Nella stampa Bassaglia, alla cui realizzazione, accanto al Frugoni, collaborò un nutrito manipolo di poeti d'occasione ingaggiati da Cornelia, questo componimento della Barbaro figura alle pp. 7-11. Nella silloge sono presenti altri due componimenti della nobildonna: *A Comante Eginetico Valorosissimo Pastor Arcade Aurisbe Tarsense Pastorella: Risposta* (p. 36) e *Aurisbe Al Sig. Abate Ghigi: Sonetto* (p. 38), la cui ultima terzina pone in versi un'invocazione che suona a dir poco faceta: «Deh perché Verginella anch'io non sono, | Deh perché, come a un vero Amor conviene | Pur non ho seco un'erma cella in dono?».

38 Le varie tappe della frequentazione del Frugoni e alcuni accenni ai versi dedicati all'amatissima veneziana sono stati sunteggiati in A. Neri, «Comante, Aurisbe e Polisseno Fegeio». In: *Fanfulla della Domenica*, 4, 25, 18 giugno 1882.

39 Goldoni, *Tutte le opere*, vol. 13, p. 355.

40 Goldoni, *Tutte le opere*, vol. 13, pp. 357-358.

41 Goldoni, *Tutte le opere*, vol. 13, pp. 359-360. Nella stampa Bassaglia i versi di Goldoni (*Polisseno Fegejo ad Aurisbe Tarsense. Risposta*) sono all'altezza delle pp. 7-18.

della dedica della *Pupilla*, in cui detto campo semantico fa bella prova,⁴² all'altezza dei *Mémoires* (Deuxième partie, Chapitre 46), là dove l'autobiografo, ormai sulla via di Parigi, narra della partenza da Venezia, della sosta obbligata a Bologna e dell'arrivo a Parma - città in cui soggiornò dal 27 giugno all'8 luglio 1762, avendo l'opportunità di presentare ufficialmente all'Infante don Filippo i primi due tomi della prestigiosa edizione Pasquali, il secondo dei quali ancora fresco di stampa, essendo uscito dai torchi nel marzo - i risvolti dell'affaire tendono ad assumere una venatura più acidula:

Ce fut dans cette occasion que je vis, au bout de trois ans de brouillerie, l'Abbé Frugoni revenir à moi. Ce nouveau Pétrarque avoit sa Laura à Venise; il chantoit de loin les graces et les talens de la charmante Aurisbe Tarsense, Pastourelle d'Arcadie, et je la voyois tous les jours. Frugoni étoit jaloux de moi, et n'étoit pas fâché de me voir partir.⁴³

Non mi pare privo di significato, infatti, che nel momento in cui si ricostruiscono a posteriori nella narrazione autobiografica le fasi più delicate della partenza, ormai 'sospesi' a mezza via, tra Venezia e Genova,⁴⁴ ci si soffermi a evocare il sostanziale divario che separa l'io che scrive dal suo presunto rivale, solo uno dei due, vale a dire il veneziano, avendo avuto modo di godere appieno negli anni precedenti dell'assidua frequentazione della Barbaro («je la voyois tous les jours») nello spazio tempo reale e ideale della città in cui si vive.

Lasciando definitivamente il campo a chi l'aveva cantata «de loin», allora, mentre proprio la lontananza assurge a condizione che non pertiene più al soggetto Frugoni bensì all'altra 'voce' del triangolo, il supposto sentimento di gelosia attribuito a Comante muta etimo, per divenire struggente senso di abbandono, destinato a riversarsi fatalmente sull'autobiografo. Cosicché lasciarsi alle spalle Aurisbe, e con lei anche la preziosa quanto insostituibile sociabilità veneziana, non può non caricarsi di valenze che travalicano una lettura di primo grado, essendo l'immagine della dama elaborazione allegorica di parametri sociali, esistenziali e creativi destinati ad andare alla deriva.

42 Così, la messa in scena delle relazioni *dangereuses* allestite tra invidianti e invidiati si riveste di modulazioni speculari, tipiche di una particolare forma di desiderio, ovvero quella dettata dall'istanza dell'altro: «Il chiarissimo Compastore nostro Comante Eginetico, che immortale vi ha resa co' carmi suoi, si pregia tanto della vostra amicizia, che vi rende degna d'*invidia*; ma egli non sarà meno *invidiato* per quella stima che di lui vantate, e nei vostri ragionamenti, e nei dolcissimi carmi vostri di manifestar non cessate. Soffra egli, a dispetto dell'amistà che ci lega, soffra ch'io mi dichiari del numero di coloro che perciò lo mirano con *invidia*» (Goldoni, *Tutte le opere*, vol. 6, p. 514; i corsivi sono miei).

43 Goldoni, *Tutte le opere*, vol. 1, p. 435.

44 Fu a Genova, infatti, che Goldoni si imbarcò alla volta di Antibes la sera del 26 luglio 1762.

Una lettera inedita di Nievo (8-9 aprile 1849)

Cesare De Michelis (Università degli Studi di Padova, Italia)

Abstract Cesare De Michelis publishes here an hitherto unpublished letter, now the property of the University of Padua, which Ippolito Nievo sent to Attilio Magri while he was in Pisa in April 1848. It is a little precious document on the time Nievo spent in Tuscany.

Accade ancora, dopo più di centocinquant'anni dalla sua scomparsa, che compaiano sul mercato inediti di Ippolito Nievo dei quali nessuno sinora aveva avuto notizia, a riprova della modesta considerazione di cui lo scrittore giovinetto aveva goduto dopo la morte prematura e negli anni a venire.

Il prezioso regesto che Simone Casini ha curato e pubblicato nel 2011,¹ in occasione del centocinquantenario della morte, consente ora di avere un quadro complessivo della diaspora delle sue carte e della loro dispersione nei primi decenni del Novecento e anche oltre, mentre la sua famiglia diretta veniva meno e i discendenti stessi sembravano nutrire interessi sempre più distratti per l'avo glorioso.

La lettera che qui pubblichiamo fu sottratta al carteggio con l'amico Attilio Magri, ora conservato nella Biblioteca Comunale «Teresiana» di Mantova (manoscritto 1078), non si sa né come né quando, ed è ricomparsa col numero 69 nel catalogo della libreria antiquaria di Andrea Galli, *Letteratura Tattile* di Rimini, nell'autunno del 2013, dove è stata acquistata dal Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari (DISLL) dell'Università di Padova, che la conserva nell'Archivio degli Scrittori Veneti.

Essa arricchisce le frammentarie notizie sul soggiorno toscano di Ippolito del 1849, protrattosi dai primi giorni di febbraio sino alla fine di agosto, del quale restavano sinora solo quindici lettere,² per di più assai prudenti e reticenti per l'ovvia preoccupazione di non offrire pretesti a rivalse poliziesche, nel caso fossero state intercettate dalla censura, com'era assai probabile.

1 S. Casini (a cura di), *Le carte di Nievo: Per un regesto dei manoscritti autografi* [Edizione nazionale delle Opere di Ippolito Nievo, raccoglie 1543 schede]. Venezia: Marsilio, 2011.

2 Nel volume 6 di *Tutte le Opere di Ippolito Nievo*, a cura di Marcella Gorra, *Lettere*, le lettere di Ippolito da Firenze e Pisa portano i numeri da 21 a 35 e sono indirizzate ad Adele Nievo (la madre, 3), Antonio Nievo (il padre, 3) e Attilio Magri (l'amico, 9), pp. 19-47 e 876-884 per le note.

Neppure questa lettera scioglie le molte incertezze sul comportamento di Ippolito in quei mesi, perché se è indiscutibile che il viaggio venne intrapreso, strappando il consenso, o addirittura su diretta sollecitazione dei genitori preoccupati che, restando a Mantova, il ragazzo avrebbe finito col mettersi nei guai con gli austriaci, i quali rientrerebbero in forze in città agli ordini del generale Gorzkowsky tra il 23 e il 31 marzo, e che almeno apparentemente la trasferta si giustificava col desiderio di intraprendere gli studi universitari a Pisa, dove peraltro l'attività didattica restò interrotta a causa dell'instabilità politica, è tutt'altro che pacifica la partecipazione di Ippolito alle vicende politiche e ai sommovimenti rivoluzionari, e ancor meno chiara è la posizione che il giovane assunse rispetto alle diverse fazioni dei rivoluzionari, che certo imponevano anche a lui di schierarsi.

Non sembra condivisibile, infatti, l'interpretazione proposta dall'antiquario, secondo la quale «la lettera conferma la supposizione, non avallata direttamente dai documenti sinora noti, della partecipazione di Nievo ai moti livornesi del 20 maggio 1849 contro gli Austriaci, intervenuti per favorire il ritorno del granduca Leopoldo», parendo invece evidente l'inquietante incertezza di Ippolito di fronte al precipitare degli eventi e il suo disagio rispetto a una situazione che non sembra avere altra via d'uscita che non sia quella di una fine ingloriosa dell'avventura rivoluzionaria. Anzi le ansie e le malinconie di Ippolito, in questa e in altre lettere degli stessi giorni, hanno per oggetto i suoi sentimenti per Matilde o il suo isolamento e la nostalgia per la lontananza da casa.

Sembra a me³ più ragionevole rinunciare alla leggenda patriottica di un giovane Nievo combattente al fianco dei rivoluzionari e rassegnarsi alla storia di un ragazzo trasferitosi in Toscana per allontanarsi da un pericolo prossimo, accompagnandosi peraltro a conoscenti mantovani, amici di famiglia, come appunto l'ingegner Giovanni Arrivabene, noto esponente del liberalismo mantovano, e la sua famiglia, cui apparteneva un giovane più o meno coetaneo; deluso, quindi, dagli accadimenti toscani e dalle beghe tra facinorosi, costretto pertanto a imparare in fretta quanto è contraddittoria e complicata la strada per costruire una nazione e ancor di più per governarla con lungimirante saggezza.

La stessa prospettiva di trovare riparo a Bastia, in Corsica, sembra confermare il ruolo protettivo degli Arrivabene e le preoccupazioni per il maresca imperante e al tempo stesso escludere nuove inutili e arrischiate avventure: in fondo aveva visto giusto Dino Mantovani, il suo primo biogra-

3 Di questi anni cruciali per la formazione politica di Nievo mi sono occupato dapprima nel saggio «Adolescenza di Ippolito». In: S. Casini; E. Ghiberti; R. Turchi (a cura di), *Ippolito Nievo tra letteratura e storia*. Roma: Bulzoni, 2004, pp. 17-29; e poi, più specificamente, «Nievo e il '48». In: E. Del Tedesco (a cura di), *Ippolito Nievo centocinquanta'anni dopo*. Pisa; Roma: Fabrizio Serra, 2013, pp. 113-127.

fo, il quale aveva ancora potuto condividere i ricordi e le memorie familiari e che si era rassegnato ad escludere la sua diretta partecipazione a fatti d'armi e nella fattispecie ai moti livornesi: «nessuna prova, nessun documento, nessun indizio sicuro avvalora codesto racconto». ⁴

Insomma, la lettera che qui si pubblica conferma quel che già sapevamo, arricchendo di nuove annotazioni la descrizione dello stato d'animo del giovinetto che era partito carico di speranze e ritornerà dopo sette mesi furente e deluso, con la sensazione di non essere stato affatto utile e di avere combinato ben poco.

Il foglio che la contiene è una velina in formato A4 (cm 27 × 21) piegata in due con un timbro a secco in alto a sinistra dove si legge «BATH»; la lettera è scritta in bella e ordinata calligrafia e in inchiostro azzurro sino alle prime righe della terza facciata e ha sulla quarta soltanto l'indirizzo e, aggiunta con diverso inchiostro, la breve preghiera di Matilde.

Appendice

Sig. Attilio Magri.

Mantova

casa Arrivabene

[Pisa 10 APR 1849]^a

[Matilde ti prega di salutare il sig Lei-si (?) per parte sua.]^b

Attilio mio - Scusami se colla spessezza delle mie lettere ti riesca qualche volta importuno, o se ti annojo colla loro prolissità, ma il tuo buon cuore e l'amicizia che mi professi mi fanno sperare che non spenderai malvolentieri un poco di denaro alla posta: potessi io spenderne tutti i giorni! come sarei allora contento! Ma la mia mala fortuna non lo vuole, e sono oggimai un quindici giorni ch'io non ricevo da nessuno parole di conforto e d'aiuto. T'immagina come sta il mio cuore, che ha bisogno di espandersi e che non lo può; il mio cuore che ama e non trova mai amore! Egli è così gonfio di lagrime che io duro fatica a credere ch'egli non cessi presto di battere.

Hai tu ricevuto una mia lettera scritta in tre date,^c e in cui erano incluse quattro righette per mia madre? Era tanto agitato allora che non mi ricordo cosa ti abbia scritto, ma certo devono essere state cose dolorose perché mi pare che suggellando quel piego mi tremasse la mano. Certo è che nei momenti che facesti^d io non pensava che a te, a mia madre, ed a lei, come il disperato sul punto di uccidersi penserebbe alla vita, cioè come si pensa a persone che più forse non si vedranno!

4 D. Mantovani, *Il Poeta Soldato: Ippolito Nievo: 1831-1861, da documenti inediti*. Milano: Fratelli Treves, 1900, p. 18.

Ora sono rientrato un pochino in cervello; e bisognava rientrarvi perché i momenti non sono favorevoli alla poesia: fra giorni si tratterà di fuggire chi sa dove; si tratterà di vita o di morte; e questi non sono affari da discuterli così tra la veglia e il sonno. L'Ingegnere^e con tutta la sua famiglia partirà Giovedì o Venerdì con tutta la famiglia^f per Bastia in Corsica, molti altri conoscenti li seguiranno, in un frangente cosa farò io? È per questo ch'io ti fo preghiere d'un favore che non mi negherai certo perché so quanto bene mi vuoi. Scrivi dunque a mia Mamma, dille che io ti ho incombenza- to in fare questo, falle sapere il disegno dell'Ingegnere e domandale che contegno essa bramerebbe da me nel caso che Toscana e Romagna fossero in pericolo. Scongiurala infine di una parola a fornirmi presto i suoi desi- deri, che io per quanto potrò, per quanto dovrò li eseguirò fedelmente. È abbastanza questo non aggiungo di più se non che da Bastia a Livorno sono otto ore di viaggio sopra un vapore che fa il tragitto ogni settimana e che le relazioni commerciali fra le due città son giornaliere. Scrivile anche questo come incidente.

L'Ingegnere è qui in Pisa e benché addolorato dalle circostanze e da un forte mal di denti non si lascia abbattere. La Sig. Marietta sta benino e Cecchino gestisce e si guarda intorno come un allocco: Ugo va brontolando con suo padre e tutti^g ti salutano e mandano a tuo papà un mondo di cor- tesie. Io dal mio canto non vo restare indietro, e vorrei provare che facessi aggradire a tutta la tua famiglia mille cordialità e mille auguri. Spero che l'affetto che mi riempie quasi tutto il cuore mi darà domani abbastanza parole da riempire tutto il foglio: adunque a domani.

Pisa 9/4/49

Io sono puntuale alle mie promesse ed eccomi di nuovo con te e coll'amor mio. Dimmi è molto tempo che non l'hai veduta? Come è la sua salute? Guai se non rispondi presto. Io rinnegherò allora ogni speranza, ogni fede. Qui in Pisa io vedo tutti i giorni una ragazza che le somiglia assai: ma la poveretta è di sangue bleu e ogni volta che la veggio da lontano mi pare di veder lei, e il capo mi gira e bisogna che le volto le spalle. Ci voleva anche questa? Tra poco me ne aspetto delle più belle. Basta e son pur disgraziato! a Firenze invece ne vidi una che somigliava all'O...a^h, ma quella non mi fece voltar le spalle né girare il capo, mi sono accontentato di guardarla e di pensare al mio Attilio. Chi sa cosa avresti fatto tu se eri in Firenze, perché mi ricordo a Cremona che volevi baciare in istrada una zitella che aveva quella tal somiglianza.

Debbo però confessare che non ho mai trovato un'anima che somigli alla tua, e da ciò deduco che se ne troverò poche di cose buone a scrivere, e tutto questo non lo dico per adularti ma per renderti quelle lodi di cui ti sono in debito, grazie agli elogi che mi facesti nell'ultima tua. O come ho

letto e riletto volentieri quella lettera, lasciando stare quelli elogi di cui ti ho parlato ora! Matilde è una gran parola per me! È una parola che accheta ogni tempesta del mio cuore, è una parola che ravviva ogni mia speranza, che riaccende il mio coraggio, che mi ridona insomma la vita. E quella lettera parlava tanto di lei che io me la figurava dinanzi e ho finito col baciare quel foglio con tanto trasporto con tanta devozione come avrei baciato la sua fronte. Non mi crederai forse ma ora voi due siete un solo essere per me, e quando penso all'una io penso anche all'altro; e l'amore e l'amicizia mi sembrano oggimai un solo affetto. Voi siete i pensieri della mia giornata, l'anima dei miei scritti, il sogno delle mie notti; voi siete gli angeli tutelari della mia esistenza, e se si aggiunge mia madre e la sua famiglia, voi siete i soli con cui viva il cuor mio.

Ieri fui a visitare l'antico Camposanto di questa città. Oh non ti posso dire in qual estasi mi ha rapito la malinconia celeste di quel luogo di morte! Esso era il ritratto della mia anima che non è più che un Camposanto di memorie senza speranza, senza avvenire! Quando vai a S. G...¹ salutami la Matilde! Come la saluterei volentieri in persona! Addio mio Attilio

Ippolito Nievo

a La data «Pisa 10 APR 1849» è nel timbro tondo in alto a destra sopra l'indirizzo del destinatario.

b L'appunto in un inchiostro diverso sta sul retro dell'indirizzo, o sotto allo stesso se il foglio non è piegato; il nome del signore da salutare è per me non decifrabile. Matilde Ferrari fu il primo amore di Ippolito, destinataria di un nutrito numero di lettere d'amore e poi involontaria protagonista del primo romanzo nieviano, *Antiafrodisiaco per l'amor platonico*, rimasto inedito ben oltre la scomparsa dell'autore.

c È la lettera ad Attilio del 25, 26 e 29 marzo (numero 26 dell'epistolario citato curato da M. Gorra, pp. 27-31).

d «facessi» o «saressi» (?): non so leggere meglio.

e L'ingegnere è il conte Giovanni Arrivabene (Mantova 1787-1881), citato da Ippolito anche in altre lettere (numero 24 del febbraio 1849; numero 25 del 4 marzo 1849; numero 29 dell'1 maggio 1849), capo del governo provvisorio della provincia di Mantova all'indomani dei moti del '48 e poi esule in Liguria, su cui vedi il *Dizionario Biografico degli Italiani, ad vocem*.

f La ripetizione è nel testo.

g Si tratta dei familiari dell'ingegner Arrivabene, uno dei possidenti, dei quali era affittuario e fattore Gioachino Magri, padre di Attilio.

h Orsola Ferrari, sorella di Matilde e fidanzata di Attilio.

i San Giovanni di Roncoferraro, a est di Mantova, dove aveva casa la famiglia Ferrari.

La felicità nel crimine e l'innocenza perseguitata

Appunti di un dibattito

Francesco Fiorentino (Università degli studi di Bari «Aldo Moro», Italia)

Abstract Francesco Fiorentino's essay focuses on the relationships between crime and happiness, pain and innocence in the European novel with a special focus on Voltaire and Rousseau, de Sade and de Maistre, and Zola and Barbey d'Aurevilly. The final distribution of prizes and punishments to the characters on the evidence of their moral worth changes rapidly and significantly between the eighteenth and the nineteenth century, when the previously prevailing sort of 'providential' happy ending starts to be no longer obvious.

Felicità e crimine; innocenza e dolore. Queste due combinazioni non smettono di scandalizzare tutte le generazioni, di invitare alla ribellione o alla rassegnazione. Soprattutto di porre domande sulla giustizia divina e sulla sua manifestazione nel mondo, sulla provvidenza. Dialogando con la religione e la filosofia, la letteratura si è naturalmente posta in vario modo tali questioni. In particolare i romanzi hanno implicitamente contribuito a confermare (o da una certa data a sconfessare) l'idea provvidenziale attraverso la distribuzione finale di premi e castighi ai personaggi, a seconda della loro diversa tenuta morale. La provvidenza romanzesca - fino a tutto il Settecento - si è presentata per lo più come lo specchio di quella divina, dispensando se non sempre un lieto fine ai buoni (la Pamela di Richardson), almeno una redenzione (Manon di Prevost) o una apoteosi post mortem (Clarissa sempre di Richardson). A partire dall'Ottocento, prima in Francia e solo dopo nelle altre letterature europee, la secolarizzazione nel romanzo si manifesta anche con l'affermarsi di finali tristi e specialmente non provvidenziali.

Ci sono poi testi che hanno affrontato la questione frontalmente, non rappresentandola in maniera figurale. Tra questi ne ho scelti alcuni di genere letterario differente che appartengono a momenti storici seppur lontani tra loro, comunque accomunati dal fatto che in ognuno di essi si verifica una importante svolta nei codici ideologici (oltre che letterari) della storia europea. Potremmo definire tali momenti dei passaggi. Per ognuno di questi passaggi chiamerò a testimoniare due testi che - pur sostenendo posizioni opposte - dialogano tra loro (in un caso senza tuttavia saperlo).

Anche questioni come il rapporto tra crimine e felicità, dolore e innocenza - che per loro natura appaiono come eterne e irrisolvibili - trovano

risposte storicamente determinate che possono mutare il senso della stessa interrogazione.

Il 1° novembre 1755 Lisbona fu sconvolta da un terribile terremoto che fece circa cinquantamila vittime. Catastrofi analoghe avevano già colpito l'opinione pubblica: nel 1699, un terremoto in Cina aveva ucciso 400.000 persone e nel 1750 un altro aveva distrutto la città di Fiume e sommerso un'isola. Ma in questo caso lo sconcerto fu enormemente maggiore, in quanto era stata rasa al suolo una capitale europea.

Il più influente uomo di lettere europeo, Voltaire, lo registra prontamente scrivendo un poema che, prima in forma di copie manoscritte e subito dopo a stampa (1756), ha una diffusione straordinaria e marca una tappa importante nella svolta letteraria e ideologica di metà Settecento:

Direte vedendo questo ammasso di vittime
«Dio si è vendicato, la loro morte è il prezzo dei loro crimini»?
Che crimine, che colpa hanno commesso questi bambini
Schiacciati e sanguinanti sul seno materno?
Lisbona, che non esiste più, ebbe più vizi
Di Londra, Parigi, tuffate nelle delizie?
Lisbona è distrutta, e si danza a Parigi.¹

Oggetto della polemica voltairiana è la teodicea cristiana - i cui maggiori sostenitori all'epoca erano Leibnitz, Pope e Wolf - che riconosce nella storia l'opera della provvidenza la quale finisce inevitabilmente per trasformare il male in un bene più grande.² Nella Prefazione all'edizione del 1759 del poemetto tratta questa concezione da «insulto ai dolori della nostra vita».³

Nel 1758 Voltaire continua la sua polemica (che era stata prima di Bayle) contro l'idea provvidenziale spostandola su un terreno squisitamente

1 Direz-vous, en voyant cet amas de victimes: | «Dieu s'est vengé, leur mort est le prix de leurs crimes»? | Quel crime, quelle | faute ont commis ces enfants | Sur le sein maternel écrasés et sanglants? | Lisbonne, qui n'est plus, eut-elle plus de vices | Que Londres, que Paris, plongés dans les délices? | Lisbonne est abîmée, et l'on danse à Paris.

2 La Teodicea, secondo P. Ricoeur (*Le Mal*. Paris: Labor et fides, 2004, pp. 38-50), senza riferirsi alle Scritture ma in spirito apologetico, deve «razionalmente» conciliare tre domande: «Dieu est tout puissant», «sa bonté est infinie», «le mal existe». Il rovescio secolarizzato della teodicea è nel *Mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer (1818) in cui il male si incarna nel «male di vivere», rendendo inutile ogni ricerca di motivazioni trascendenti.

3 Come risulta dall'articolo «méchant» del *Dictionnaire philosophique*, Voltaire contesta la concezione hobbesiana (ma anche giansenista) di una natura umana corrotta e volta al male. Grazie a un ragionamento statistico, sostiene che il male è appannaggio di una parte infima dell'umanità, soprattutto, oltre ai banditi, i politici, laici o religiosi, e i loro seguaci. Questa concezione esclude l'ipotesi del male come punizione per l'umanità.

letterario, dove è imbattibile: quello della satira e dell'umorismo. Scrive *Candide* (1759) in cui copre di ridicolo i suoi avversari rappresentandoli nella veste del dottor Pangloss che davanti a una serie di disgrazie estreme e paradossali non smette di dichiarare il presente come «il migliore dei mondi possibili».

Ai versi di Voltaire risponde subito, il 18 agosto 1756, in una lettera polemica Rousseau con argomenti che marcano la sua presa di distanza da colui che fino ad allora aveva considerato comunque un maestro:

Restando al tema del disastro di Lisbona, converrete che, per esempio, la natura non aveva affatto riunito in quel luogo ventimila case di sei o sette piani, e che se gli abitanti di quella grande città fossero stati distribuiti più equamente sul territorio e alloggiati in edifici di minor imponenza, il disastro sarebbe stato meno violento o, forse, non ci sarebbe stato affatto. Ciascuno sarebbe scappato alle prime scosse e si sarebbe ritrovato l'indomani a venti leghe di distanza, felice come se nulla fosse accaduto. Ma bisogna restare, ostinarsi intorno alle misere stamberghe, esporsi al rischio di nuove scosse, perché quello che si lascia vale più di quello che si può portar via con sé. Quanti infelici sono morti in questo disastro per voler prendere chi i propri abiti, chi i documenti, chi i soldi? Forse non sapete, allora, che l'identità personale di ciascun uomo non è diventata che la minima parte di se stesso e che non vale la pena di salvarla quando si sia perduto tutto il resto?⁴

Secondo Rousseau dunque, gli uomini colpiti dal terremoto sono personalmente responsabili della loro morte sia in quanto hanno scelto di vivere in una città, allontanandosi dai costumi naturali, sia in quanto sono stati spinti dalla concupiscenza: per l'attaccamento ai beni materiali che ha impedito loro di salvarsi. Nella lettera il filosofo ginevrino crea in questo modo un legame tra catastrofe e modernità che avrà grande fortuna nel pensiero radicale dell'Occidente e che ancora oggi ispira buona parte del movimento ecologico. Il contributo di Rousseau a creare i fondamenti di questo pensiero risalta anche in un altro passo della lettera in cui osserva

4 J.-J. Rousseau, *Oeuvres Complètes: Lettre à Voltaire*. Gallimard: Bibliothèque de la Pléiade, 1969, t. 4, pp. 1061-1062: «Sans quitter votre sujet de Lisbonne, convenez, par exemple, que la nature n'avoit point ressemblé là vingt mille maisons de six à sept étages, et que si les habitants de cette grande ville eussent été dispersés plus également, et plus légèrement logés, le dégât eût été beaucoup moindre, et peut être nul. Tout eût fui au premier ébranlement, et on les eût vus le lendemain à vingt lieues de-là, tout aussi gais que s'il n'était rien arrivé; mais il faut rester, s'opiner autour des mazures s'exposer à des nouvelles secousses, parce que ce qu'on laisse vaut mieux que ce qu'on peut emporter. Combien de malheureux ont péri dans ce désastre, pour vouloir prendre, l'un des habits, l'autre ses papiers, l'autre son argent? Ne sçait-on pas que la personne de chaque home est devenue la moindre partie de lui-même, et que ce n'est Presque la peine de la sauver quand on a perdu tout le reste?».

che la catastrofe di Lisbona ha sconvolto gli europei in quanto ha colpito una capitale, cioè uomini civilizzati; non altrettanto sarebbe accaduto se avesse colpito selvaggi, come avrebbe auspicato Voltaire (vv. 53-55). Insomma crea un precedente alla critica della prospettiva etnocentrica. Per quanto riguarda infine la questione della provvidenza, anche lui sembrerebbe aderire a una concezione riformata di Teodicea: una sorta di teodicea della fede (e non del dubbio, che confessa di non riuscire a sostenere). Rivendica infatti nel giudizio su eventi come il terremoto che uccide innocenti una prospettiva totalizzante - quella di Dio appunto - che sfugge a ogni singolo uomo e che potrebbe spiegare il senso del male: il dolore individuale potrebbe essere giustificato dalla preservazione dell'universo. Nessun uomo può averne la prova (come vorrebbe Leibnitz), ma crederci può rappresentare una consolazione. Infatti quel che imputa a Voltaire è soprattutto di non saper consolare. La posizione di Rousseau soggettivizza la questione portandola in un ambito privato. Da problema che investe le leggi che regolano il senso morale della vita collettiva e della storia, la trasforma in un conforto alla vita degli individui, sottraendola all'indagine razionale. In una prospettiva razionalistica Kant avrebbe considerato di lì a poco la teodicea «una illusione trascendentale».

Il dibattito segnala dunque la fine dell'ottimismo illuministico che ha caratterizzato la prima metà del secolo e al tempo stesso annunzia quel predominio del soggettivo che troverà in Rousseau il suo grande interprete.

Giugno 1791: appare *Justine ou les Malheurs de la vertu*: si tratta della seconda versione di un romanzo che il marchese di Sade aveva terminato l'8 luglio del 1787 alla Bastiglia col titolo *Les infortunes de la vertu*. Il romanzo avrà anche una terza versione nel 1797: *La Nouvelle Justine ou les Malheurs de la vertu, suivie de l'Histoire de Juliette*. Oggi la prima versione è in genere considerata la più interessante. Il romanzo, che si propone di rovesciare il tema tipicamente settecentesco dell'innocenza perseguitata, si apre ponendo una questione eminentemente filosofica:

Il trionfo della filosofia consisterebbe nel gettar luce sull'oscurità delle vie di cui la provvidenza si serve per giungere ai fini che si propone sull'uomo. E a partire da ciò tracciare un qualche piano di condotta che a questo disgraziato individuo bipede [...] potesse far capire la maniera con cui bisogna interpretare i decreti che questa provvidenza ha su di lui⁵

5 Sade, *Les infortunes de la vertu*. Paris: Garnier; Flammarion, 1969, p. 49: «Le triomphe de la philosophie serait de jeter du jour sur l'obscurité des voies dont la providence se sert pour parvenir aux fins qu'elle se propose sur l'homme, et de tracer d'après cela quelque plan de conduite qui pût à ce malheureux individu bipède [...] faire entendre la manière dont il faut qu'il interprète les décrets de cette providence sur lui».

La storia delle due sorelle Justine e Juliette, rimaste orfane e senza mezzi di sostentamento, rispettivamente a dodici e quattordici anni costituisce la risposta alla questione sulla provvidenza posta all'inizio. Justine, fanciulla eroicamente virtuosa, è perseguitata da libertini, mezzani, monaci corrotti che la stuprano, la sfruttano, la fanno condannare al loro posto. Sua sorella Juliette, dissoluta, cortigiana e assassina, vive invece rispettata nel lusso. Nel mondo il vizio trionfa, mentre la virtù è destinata all'infelicità in quanto non ha alcuna possibilità di resistere né di essere riconosciuta. Non c'è alternativa a conformarsi: «celui qui s'écart a toujours tort». L'unico uso efficace della virtù consiste nell'esibirla per nascondere i propri istinti predatori. Nel romanzo due personaggi esprimono concezioni della realtà sociale sostanzialmente simmetriche. La mezzana Dubois sostiene il diritto dei poveri, «nati eguali», a rivalersi sui ricchi grazie al crimine:

vuoi che ci teniamo lontani dal crimine quando la sua sola mano apre la porta della vita, ci mantiene, ci conserva o ci impedisce di perderla; vuoi che perpetuamente sottomessi e umiliati, mentre questa classe che ci spadroneggia ha dalla sua tutti i favori della fortuna, noi abbiamo per noi soltanto pena, abbattimento e dolore.⁶

Il dissoluto marchese de Bressac simmetricamente espone la prospettiva dei ricchi:

quando il più forte volle incatenare il più debole, lo persuase che un dio santificava i ferri con i quali l'opprimeva, e costui abbruttito dalla sua miseria credette qualsiasi cosa l'altro volle.⁷

Dunque la realtà sociale è animata da una lotta di classe, combattuta individualmente, nella quale non esistono scrupoli e non c'è spazio per la virtù. Ognuno vuole soddisfare i propri istinti e desideri, primi fra tutti quelli sessuali. La religione è soltanto un'arma potente nelle mani dei più forti. In questo universo orfano di Dio non c'è spazio per la provvidenza. L'unica occasione di felicità (o almeno di prosperità, che non è la stessa cosa) è data dal crimine, in quanto il crimine è la legge del mondo.

6 Sade, *Les infortunes de la vertu*, p. 72: «tu veux que nous [nous] défendions du crime quand sa main seule ouvre la porte de la vie, nous y maintient, nous y conserve, ou nous empêche de la perdre; tu veux que perpétuellement soumis et humiliés, pendant que cette classe qui nous maîtrise a pour elle toutes les faveurs de la fortune, nous n'ayons pour nous que la peine, que l'abattement et la douleur».

7 Sade, *Les infortunes de la vertu*, p. 84: «quand le plus fort voulut enchaîner le plus faible, il lui persuada qu'un dieu sanctifiait les fers dont il l'accablait, et celui ci abruti par sa misère crut indifféremment ce que l'autre voulut».

Nello stesso periodo un altro scrittore, altrettanto radicale, ma agli antipodi ideologici di Sade, si poneva la medesima questione: *le bonheur des méchants, le malheur des justes*.⁸ I cattivi possono essere felici? All'opposto di Sade, rispondeva risolutamente che «i cuori perversi non hanno mai belle notti né bei giorni».⁹

Joseph de Maistre, assieme a Burke il maggior pensatore reazionario tra Sette e Ottocento, nel suo capolavoro prende di petto la questione per dimostrare che la provvidenza esiste e che una logica divina è percepibile negli avvenimenti umani. Il compenso dei giusti e la punizione dei colpevoli non è solo nell'altra vita, dopo la morte: argomento questo consueto del pensiero religioso.¹⁰ È in questa vita stessa. Gli argomenti che apporta sono molteplici. Per prima cosa il giusto non soffre perché giusto o il cattivo non gode in quanto cattivo: come sul campo di battaglia le pallottole possono raggiungere chiunque, buono o cattivo che sia, così nella vita i mali toccano indifferentemente a chiunque. Dunque non è giusto considerare che il buono soffre «perché buono»: la questione è semmai che il giusto non è esente dai mali che possono colpire il colpevole (p. 461). La risposta cui ricorre Maistre, una volta posta in tal modo la questione, è *qu'il y a sur la terre un ordre universel et visible pour la punition temporelle des crimes* (p. 472). Dio, come un qualsiasi sovrano, deve punire per tenere l'ordine in terra.¹¹ Se chi riceve questa punizione appare innocente, risulta invece per lo più colpevole di un crimine, seppure diverso da quello che gli è imputato. Così le malattie sono spesso conseguenze funeste della voluttà (p. 473), quindi della lussuria, o il portato di una cattiva alimentazione, quindi di un vizio di gola (p. 475). Dunque solo la virtù può evitare questi mali. Ogni male essendo una punizione, non è necessario e può essere allontanato grazie alla soppressione del crimine (e del peccato) o alla preghiera. Alla punizione per i vizi personali, si associa quella per i peccati consumati nella propria famiglia. Un genitore vizioso genererà una persona simile a lui. E non bisogna dunque meravigliarsi che i figli paghino per le colpe dei padri (pp. 487-489).

Maistre crea una nuova teodicea postrivoluzionaria con al centro l'idea di punizione. Il crimine non comporta la felicità e, se non sembra punito il criminale, potrà essere punito suo figlio. Il boia, cui nelle *Soirées* sono dedicate pagine celebri, è il suo eroe terrestre. Il suo pensiero appare per

8 J. de Maistre, *Les Soirées de Saint-Pétersbourg*. In: *Oeuvres*. P. Glaudes (éd.). Paris: Bouquins Laffont, 2007, p. 459.

9 J. de Maistre, *Les Soirées de Saint-Pétersbourg*, p. 457.

10 Come ricorda il Senatore nelle *Soirées*, p. 460.

11 L'operazione di de Maistre è quella di immaginare il divino nella forma dell'umano: il paradosso del suo pensiero è quello di secolarizzare la teologia. Cfr. F. Fiorentino, «Le paradoxe de Maistre». In: *Revue Italienne d'études françaises*, 3, 2013. pp. 178-189.

molti versi speculari a quello di Sade: davanti a un universo in cui, negato Dio e l'ordine tradizionale che da lui discende, si scatenano gli appetiti individuali e la lotta tra ricchi e poveri per soddisfarli, la punizione viene sacralizzata e rappresenta l'unico baluardo contro il disordine e il peccato. La Rivoluzione francese ha lasciato la sua traccia indelebile anche nei suoi più strenui avversari.

Il 7 dicembre 1867 appare *Thérèse Raquin*. Il romanzo nella seconda edizione porta in epigrafe una citazione provocatoria da Taine: «le vice et la vertu, qui sont des produits comme le vitriol et le sucre».¹² Alle soglie dei trent'anni Zola, che non ha ancora iniziato il ciclo dei *Rougon-Macquart*, è già il rappresentante impegnato di una cultura laica e scienziata. La storia è quella di Teresa, allevata dalla zia in una misera merceria parigina e destinata a sposare il cugino malaticcio e insignificante. Dopo il matrimonio, resta affascinata da un amico del marito, pittore dilettante, che diviene il suo amante. Thérèse e Laurent decidono di uccidere Camille. Il piano riesce alla perfezione, ma i due invece di trovare la felicità che speravano, si distruggono per il senso di colpa. Alla fine si uccideranno sotto lo sguardo implacabile della vecchia zia paralitica e afasica. Zola intende illustrare un caso clinico, un caso di patologia criminale, collocandolo all'interno di un contesto sociale preciso e descrivendo non solo i caratteri dei protagonisti ma anche i vari stadi della loro degenerazione psicologica. Definisce infatti il romanzo «un grande studio psicologico e fisiologico». Ma nella lettera a Zola del 10 giugno 1868 a proposito del romanzo, che peraltro gli era stato dedicato, il vecchio Sainte-Beuve colpisce nel segno mostrando una contraddizione dell'opera:

Se il vizio e la virtù sono soltanto prodotti come il vetriolo e lo zucchero, ne seguirebbe che un crimine spiegato e motivato come quello che voi mostrate non è cosa miracolosa e così mostruosa, e ci si domanda di conseguenza perché tutto questo apparato di rimorsi che non è che una trasformazione e una trasposizione del rimorso ordinario, del rimorso cristiano, e una sorta d'inferno rovesciato.

Che c'entra il rimorso con la chimica? Il determinismo e il pentimento? È possibile risolvere la questione soltanto definendo il rimorso «un semplice disordine organico e una ribellione del sistema nervoso teso fino a rom-

12 P. Tortonese («Le vice et le vitriol: note sur l'épigraphe de "Thérèse Raquin"»). In: *Mélanges Jean-Louis Cabanès* in corso di stampa) ha mostrato come la frase di Taine fosse stata equivocata da Zola (come da altri politici e letterati). Il filosofo infatti non intende ridurre il morale al fisico bensì instaurare una analogia tra fenomeni fisici e fenomeni morali: entrambi sono dei «dati complessi» prodotti dall'incontro di «dati semplici». Questo probabilmente spiega perché nelle edizioni successive Zola eliminò l'epigrafe.

persi»? Il valore morale del rimorso che punisce il crimine (in particolare eliminando il desiderio sessuale, «castrando» si sarebbe detto nel gergo psicologico del secolo successivo) esorbita, come obiettava Sainte-Beuve, dalla dimensione materiale di uno scompenso organico (che semmai appare da esso prodotto).

Se il romanzo esorbita da uno studio clinico alla maniera positiva (e sta in questa contraddizione una delle ragioni della sua riuscita), d'altra parte mi pare risponda perfettamente a un'altra esigenza ideologica e morale d'attualità nella Francia del secondo Ottocento. Se la giustizia umana può essere fallace e non raramente ingannata, se il mondo non riconosce i giusti, in assenza di religione (e di un giudizio universale) bisogna rassegnarsi a vivere senza speranza di giustizia? Il romanzo di Zola rifiuta questa condanna all'immoralità senza Dio evocando un altro tribunale altrettanto implacabile quanto quello divino: la coscienza appunto. Il merito di punire il colpevole che Maistre attribuiva alla giustizia divina, da Zola, forse anche al di là delle sue stesse concezioni materialistiche, viene assegnato a un attributo della personalità umana. Non può esserci felicità nel crimine se c'è coscienza: questo spiega perché anche l'assassino coatto della *Bête humaine* sarà tormentato come invece possono non esserlo molti serial-killer hollywoodiani. In questa concezione, Zola era stato preceduto da un altro campione della morale laica, il Victor Hugo dei *Miserables*.

Nel 1874 appare una raccolta di novelle che susciterà scandalo, persino un processo, e che influenzerà in maniera decisiva la narrativa - soprattutto breve - di fine secolo: *Les Diaboliques* di Barbey d'Aurevilly, che pure definiva se stesso un moralista cristiano. Il titolo di uno dei racconti più belli, probabilmente scritto nell'anno stesso di *Thérèse Raquin*, riassume la questione che stiamo trattando: *Le Bonheur dans le crime*. Il narratore e un amico, un vecchio medico materialista, Terty, incontrano al Jardin des Plantes una misteriosa coppia, bellissima, altera, tutta concentrata su se stessa. La donna sfida una pantera con un guanto. Il narratore è affascinato e Terty gli racconta la loro storia. Ha conosciuto lei, Hauteclair, come una straordinaria spadaccina. La ritrova molto tempo dopo a casa del conte de Savigny nelle vesti di cameriera della contessa malata. In effetti Hauteclair e il conte sono amanti e assieme col veleno lentamente uccidono la contessa, la quale pur essendone consapevole impone al dottore di non denunciare l'omicidio per non infangare il nome del marito. Alla morte della moglie, i due amanti assassini si sposano e vivono nella più completa e perfetta felicità. Dunque la coscienza non può diventare un tribunale laico, semplicemente perché in quanto tale non esiste. E ad affermarlo non è un prete ma il medico materialista Terty, confermando il principio romanzesco che spesso la «verità» gli scrittori la fanno dire agli avversari:

ho capito quanto di serio c'era nello scherzo del mio vecchio amico Broussais quando diceva della coscienza: «Sono trent'anni che seziono e non ho scoperto neppure un orecchio di questo animaletto».¹³

Per un cattolico intransigente, l'unica vera giustizia è il tribunale di Dio e la coscienza esiste solo in quanto vi risuona la sua voce, che la Chiesa sa riconoscere (l'autosufficienza spirituale è sempre minacciata di protestantesimo, oltre che di laicità).¹⁴ Il moralista cristiano tratta la coscienza laica paradossalmente con lo stesso disprezzo di Nietzsche.¹⁵ Considera imbroglio e sentimentalismo questa pretesa morale della borghesia di fine Ottocento di regolare la propria condotta su se stessa.

I concetti di coscienza, rimorso, colpa possono passare da un campo all'altro del dibattito. Con *Le bonheur dans le crime*, Barbey scrive quel romanzo che, secondo Asselineau, Baudelaire, idiosincratico al filisteismo borghese, infuriato contro *I miserabili* di Hugo si proponeva di scrivere:

Farò io un romanzo in cui metterò in scena uno scellerato, ma un vero scellerato, assassino, ladro, incendiario e pirata, che finirà con questa frase: «e sotto queste ombre che ho piantato, circondato da una famiglia che mi venera, di figli che mi vogliono bene, di una moglie che mi ama, mi godo in pace il frutto di tutti i miei crimini».¹⁶

La letteratura fine Ottocento denuncia la coscienza come invenzione borghese a fini mistificatori e soprattutto mostra tutta la sua incapacità a orientare e comprendere i comportamenti umani; al tempo stesso tuttavia elabora istanze morali che per prescindere dalla religione finiscono per approdare inevitabilmente alla nozione di coscienza. Questa contraddizione che riverberava anche dalla scienza positiva contemporanea animò il dibattito e la ricerca in vari campi del sapere. Tra non molto sarebbe

13 Barbey d'Aureville, *Oeuvres romanesques complètes*. Bibliothèque de la Pléiade, t. 2, 1966, p. 126: «j'ai compris le sérieux de la plaisanterie de mon vieux camarade Broussais, quand il disait de la conscience: 'Voilà trente ans que je dissèque, et je n'ai pas seulement découvert une oreille de ce petit animal-là'».

14 Nella lettera a Scalfari del 4 settembre 2013, papa Francesco I, riprendendo lo spirito del Concilio Vaticano II, riconosce quanto la Chiesa cattolica ottocentesca provò a negare: la possibilità di una morale senza Dio grazie all'istituto della coscienza: «la questione per chi non crede in Dio sta nell'obbedire alla propria coscienza. Il peccato, anche per chi non ha la fede, c'è quando si va contro la coscienza. Ascoltare e obbedire ad essa significa, infatti, decidersi di fronte a ciò che viene percepito come bene o come male. E su questa decisione si gioca la bontà o la malvagità del nostro agire».

15 Al contrario di Barbey, in *Delitto e castigo* Dostoevskij mostra in una prospettiva che si vuole religiosa l'impossibilità della felicità nel crimine: il rimorso - dunque la coscienza che ne è la sede - scaturisce dal delitto seppure compiuto per un presunto fine morale.

16 Citato da J. Petit in Barbey d'Aureville, *Oeuvres romanesques complètes*, p. 1279.

arrivato Freud che avrebbe dato il colpo radicale alla coscienza e al suo potere, perlustrando quell'inconscio la cui esistenza la letteratura di fine secolo aveva comunque già intuito.

Ma il problema della felicità nel crimine e dell'innocenza afflitta con o senza Dio - problema che esiste dagli albori della civiltà umana - nessuno lo ha risolto ancora.

«Congiungendo non a caso il passato con il presente» I *Cento anni* di Rovani allo scoperto

Monica Giachino (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract Monica Giachino's essay investigates the genesis of Rovani's *Cento anni*, closely retracing the subsequent phases of the publication on the *Gazzetta*. The study is intended to show the mainly political aims of Rovani's novel.

1859, *annus mirabilis* nella storia d'Italia, della Lombardia, di Milano e, a scalare, nelle sorti della *Gazzetta Ufficiale di Milano*, organo del governo austriaco, in quelle di Giuseppe Rovani e del suo romanzo *Cento anni* di cui una buona metà era già apparsa in appendice.¹ Qualche data. Il 4 giugno gli austriaci vengono sconfitti a Magenta, il 5 lasciano Milano, l'8 giugno Napoleone III e Vittorio Emanuele II entrano trionfalmente in città. Sabato 4 giugno il quotidiano esce per l'ultima volta con titolo *Gazzetta Ufficiale di Milano: l'aquila bicipite in fronte*, in calce la firma Giambattista Menini Editore, in prima pagina disposizioni e provvedimenti di «Sua Maestà Imperiale Reale Apostolica» Francesco Giuseppe, e i resoconti della guerra in corso, secondo la prospettiva austriaca. Il numero successivo esce regolarmente lunedì 6 giugno (la domenica il giornale non si stampava), ma profondamente mutato: porta per titolo *Gazzetta di Milano* e in calce

1 La vicenda testuale del romanzo comprende un'edizione in rivista e due in volume. Nel corso di sette anni, tra il 31 dicembre 1856 e il 31 dicembre 1863, i *Cento anni* compaiono a puntate, con il rilievo della prima pagina, sulla *Gazzetta* milanese. Parallela alla pubblicazione in appendice è la prima edizione in volume, data alle stampe nel corso di cinque anni tra il 1859 e il 1864: *Cento anni: Libri XX*. Milano: A spese dell'autore (Tipografia Wilman), 1859, voll. 1-3; Milano: G. Daelli e C., 1864, voll. 4-5. La *ne varietur* esce tra il 1868 e il 1869 in un'elegante edizione illustrata: *Cento anni: Romanzo ciclico*. 2 voll. Milano: Stabilimento Redaelli dei F.lli Rechidei, 1868-1869. Proprio la travagliata vicenda editoriale (unita alla mole del romanzo) ha da sempre scoraggiato indagini critiche e ricostruzioni filologiche. La lunga e irregolare pubblicazione in rivista, segnata da intervalli, mutamenti di programma, è accompagnata e scandita da frequenti interventi d'autore, poi espunti dalle edizioni in volume, volti a motivare dilazioni, ritardi, ripensamenti. Collocati in apertura o in chiusura di puntata o stampati con la dignità di appendice a sé, tali interventi costituiscono un consistente paratesto che restituisce la storia del rapporto di Rovani col romanzo che va scrivendo, con il genere che sta praticando, con i suoi lettori, con i suoi tempi. Presupposto del presente lavoro è che ripercorsi nella sede di prima appartenenza i *Cento anni* acquistino spessori, significati e una ragion d'essere che nelle edizioni in volume sono più difficili da cogliere.

i nomi di Giuseppe Rovani e Vittorio Pezzini con la qualifica di redattori. Una breve nota, scritta in ore concitate, specifica il nuovo corso:

La Redazione della Gazzetta di Milano cui l'ordine di cose che viene inaugurandosi permette di porsi a livello dei nuovi bisogni, ispirata dai più vivi e sacri interessi nazionali continua le sue pubblicazioni; essa soddisferà quindi scrupolosamente agli impegni assunti sia verso i signori Associati, sia verso i pubblici Uffici. Ciò valga a confutare la poco esatta asserzione emessa dalla Gazzetta di Lombardia sulla cessazione della medesima. Per ora null'altro a questo proposito. La distribuzione del foglio seguirà come in addietro ed occorrendo nuove straordinarie si daranno appositi supplementi.

Nei giorni successivi, in maniera più estesa, il giornale espone le proprie posizioni politiche e linee programmatiche. Così nel numero del 22 giugno, dove Rovani e Pezzini figurano in qualità di editori:

La nuova Direzione, penetrata nell'alta missione a cui è chiamata, cercherà di adempirvi colla coscienza di fare il meglio possibile, ed innalzarsi, per quanto di potenza è in lei, all'altezza de' tempi che pieni e felici per noi si preparano. Sulla sua bandiera tricolorata la Gazzetta di Milano terrà scritto Dio, il Re, la Patria e lo Statuto [...] tutto per la Patria e lo Statuto, per gli interessi materiali e morali del Paese, per le sue franchigie e i suoi diritti, per la onesta libertà, pel progresso. Siccome unico scopo è per noi ora la guerra, così a questa saranno, finché essa durerà, più specialmente dirette le nostre premure, e all'uopo dove non possono supplire abbastanza i bullettini che si pubblicano, ci siamo procurati particolari corrispondenti al campo francese e italiano, non che presso quello del generale Garibaldi, per darci sui fatti compiuti più estesi ragguagli onde meglio soddisfare alla giusta curiosità de' lettori; riportando ogni volta anche per bizzarro confronto le relazioni che troveremo nei giornali tedeschi, e più particolarmente in quelli dell'Austria.

Se l'interesse preminente sarà la guerra che si va combattendo, la *Gazzetta* non mancherà quando possibile di assolvere anche alla propria missione culturale:

Oltre gli scrittori d'appendice già noti, giovani generosi ci hanno offerto l'opera loro, e le lettere, le scienze e le arti avranno pur sempre i loro interpreti ed i loro critici, più utili perché più liberi, più seri perché più uomini.

Tra gli artefici della nuova *Gazzetta* c'è, dunque, Giuseppe Rovani che in quello stesso mese di giugno diventa comproprietario del giornale. Da

romanziera e ascoltato critico musicale, artistico, letterario si fa anche editorialista e commentatore politico. I rivolgimenti storici e politici, il nuovo assetto della *Gazzetta* e la diversa posizione di Rovani mutano anche le sorti dei *Cento anni*, orientandone la già complessa vicenda compositiva ed editoriale.

Tra il 31 dicembre 1856 e il 20 agosto 1858 Rovani aveva pubblicato, in 94 puntate, circa la metà del romanzo, ossia le pagine relative ai primi due periodi storici presi in considerazione, il 1750 e il 1766, e ai personaggi appartenenti alle prime due generazioni delle quattro che il romanzo mette in scena.² Nel 1750 la generazione della Contessa Clelia, del tenore Amorevoli, del giovane Galantino ex lacchè e ladro su commissione di quel testamento intorno a cui si organizza la trama del romanzo. Nel 1766 la seconda generazione, quella che ha come protagonista la giovane Contessina Ada, esito dell'amore adultero tra Donna Clelia e il tenore Amorevoli, e oggetto delle brame del Galantino ormai trentacinquenne, e ricco fermiere. L'intreccio aveva avuto la funzione di veicolare l'aspetto saggistico e dottrinario: la cattiva amministrazione della giustizia e la barbara e inutile pratica della tortura, per le pagine ambientate nel 1750; i mali dell'amministrazione economica, l'iniquità e la corruzione del sistema fiscale, per quelle d'ambientazione 1766. Né Rovani aveva perso occasione per ribadire la primaria importanza delle questioni sociali e politiche affrontate nei *Cento anni*, spesso ironizzando sulla noia delle lunghe digressioni inflitte ad un pubblico di lettori, interessato soprattutto alla componente romanzesca.

Con sorniona abilità aveva anzi tessuto un costante rapporto intertestuale con la *Parte Ufficiale* della *Gazzetta*, voce del governo austriaco, in un sottile gioco a rimpiazzino con la censura, certo sospettosa ma non acutissima. Aveva raccontato anni in cui Milano era terra d'Austria. Aveva scritto e pubblicato questa parte del romanzo in anni in cui Milano, dopo alterne vicende, era di nuovo dominio austriaco. Né l'Impero, né la casa regnante, né i suoi rappresentanti erano mai stati menzionati. Né l'aggettivo 'austriaco' era mai comparso in queste sezioni del romanzo. Un significativo silenzio aveva avvolto tutto ciò che riguardava la dominazione straniera. Rovani aveva parlato di cattiva amministrazione della giustizia, di iniquità del sistema fiscale, di malcostume, di corruzione senza fare cenno al governo straniero. Ma il lettore avvertito era ovvio sapesse che in tutto ciò quel governo c'entrava. Abilmente aveva seminato interventi d'autore che ricordavano trattarsi di storia passata, ma automaticamente ammiccavano al presente. Con altrettanta abilità la denuncia più evidente era stata concentrata su aspetti, quali il sistema penale e fiscale, destinati ad essere, almeno in parte, emendati per l'azione di uomini illuminati come

2 Su questa prima fase della vicenda testuale dei *Cento anni* mi permetto di rimandare a M. Giachino, «I *Cento anni* in *Gazzetta*»: *Testo*, 44, luglio-dicembre, 2002, pp. 23-43.

Verri e Beccaria, capaci di opporsi alle ingiustizie e, ovviamente, italiani. Secondo la migliore tradizione del romanzo storico, insomma, Rovani aveva raccontato il passato pensando al presente in un gioco di equilibri complesso. Scorrendo i *Cento anni* in rivista l'assenza dell'Austria, che già colpisce nella lettura dell'edizione in volume, appare ancora più eclatante, proprio per il contrasto con il contesto che li ospita. Se nelle restanti pagine la *Gazzetta* è voce del governo con pubblicazione di atti, decreti, comunicazioni, notizie sulla casa regnante, nelle appendici occupate dai *Cento anni*, l'Austria non c'è, almeno in apparenza.

A sorpresa, in un lungo intervento stampato sulla *Gazzetta* del 21 agosto 1858, con titolo *Secondo intermezzo: Due parole ai lettori*, Rovani aveva annunciato l'interruzione dell'edizione in *Gazzetta*. Aveva assicurato i lettori che i *Cento anni* sarebbero continuati, ma con diverse modalità di pubblicazione: non più in appendice, ma a dispense di un centinaio di pagine. Intanto si sarebbe «ritirato in casa» per attendere alla revisione di quanto già stampato in appendice e per approntare l'edizione in volume:

Ci ritireremo, per così dire, in casa, innanzi tutto per riordinare e rifondere e correggere tutto quello che abbiám pubblicato fin qui, aggiungendo brani interi che volontariamente abbiám omessi e levando parti che necessariamente dovemmo pubblicare per l'opportunità del momento. Pubblicati i due primi volumi interi, continueremo pel rimanente con dispense di cento pagine alla volta.

Le promesse vennero, almeno in parte, mantenute: tempestivamente pubblicizzati sulla *Gazzetta* nel gennaio e nel marzo '59 erano usciti i primi due volumi. A fine anno sarebbe uscita la prima dispensa del volume 3, destinata a restare unica.

La giustificazione ufficiale dell'interruzione dell'edizione in *Gazzetta* è il timore che l'inevitabile frammentarietà, implicita in un'edizione a puntate, penalizzi il romanzo non dando immediato conto al lettore del suo carattere unitario. Anche un secondo motivo, per ovvie ragioni solo alluso, aveva portato Rovani a cercar rifugio nel più riparato spazio della dispensa: l'impossibilità politica di trattare ed esporre, in una vetrina impegnativa come la governativa *Gazzetta*, periodi storici più vicini al presente e più ricchi di fermenti libertari, tanto più in quei mesi di febbrile attesa della guerra contro l'Austria. Aveva in mente anni d'ambientazione quali il 1778, il 1796, il 1814, il 1822 e il 1850, come si legge nell'appendice del 9 gennaio 1858: periodi difficili da affrontare in tempi di censura. A ragion veduta nel congedarsi dai lettori della *Gazzetta* il 10 agosto 1858 aveva tenuto a rivendicare il valore del proprio lavoro, «buono ed utile» negli intenti civili e sociali, «nuovo ed originale» sul versante più strettamente letterario:

grado grado che andavamo avanti, crescendoci sempre più la materia tra mano e vedendo sempre più l'importanza dell'intento suo, siamo entrati nella fissazione che davvero il nostro non sia per essere un lavoro disprezzabile; nei momenti di buon umore poi e in quelli in cui anche i più modesti galantuomini si lasciarono andare a qualche spensierata baldanza, ci siamo perfino messo in testa che, tutto compiuto, potesse riuscire un buono ed utile lavoro; e dal lato dell'arte persin nuovo ed originale nel piano, nel tono, nello stile.

Si era inoltre premurato di fornire ai lettori qualche anticipazione sul successivo periodo storico che intendeva trattare: «l'interesse drammatico» sarebbe stato «affidato alle cure speciali della Contessa Ada che succederà alla madre nella sua qualità di *Ape regina*»; il contesto storico e sociale avrebbe fornito, come già avvenuto in precedenza, dovizia di «notizie peregrine intorno a molti elementi del progresso sollecitato dall'operosità dei nostri coraggiosi pensatori», dove per «nostri» sarà ovviamente da leggere «italiani».

Gli avvenimenti del 1859 gli fanno mutar consiglio e a novembre annuncia l'imminente ripresa dell'edizione in *Gazzetta dei Cento anni*. Dedicata all'argomento un'intera appendice, che esce il 26 novembre con titolo *Cento anni: Nuovo programma*. Ripercorre con ironia l'accidentata vicenda editoriale del romanzo che, comunque, potrà almeno vantare sempre il merito di essere «tra i pochissimi che rimasero veramente fedeli al loro titolo». Spiega le ragioni del ripensamento, automaticamente sciogliendo reticenze e allusioni:

Questo lavoro assomiglia nel suo genere a quegli uomini che, non si sa bene se per le qualità speciali della loro indole strana, o per l'invito delle circostanze o per il turbine delle vicende, non hanno mai ben fermo il loro modo di vivere. Brava gente, del resto, ma che non possono involarsi alla taccia di originali in grado superlativo [...]; dopo essersi accorto, per aver parlato e trattato d'infinito cose, che era giunto il punto di toccare argomenti, un anno fa ancora scabrosi, e, che avrebbero dato troppo nell'occhio messi fuori così alla spicciolata ed esposti come di consueto, alla berlina di ventiquattr'ore, risolse di assumere più dignitoso aspetto e di metter su casa e di dare in essa conversazione col proposito di non mostrarsi più nei caffè, dove ogni sua parola, ogni suo gesto poteva essere pericolosamente commentato. Ma per lasciare il gergo metaforico che solo può essere compreso da quelli che hanno tenuto dietro con pazienza a tutto quanto fu stampato di codesti *Cento anni*, diremo che dopo maturo consiglio, essi hanno determinato di non dar più conversazione privata in casa, ma di tornare a vivere il resto della loro vita sdraiati nell'umile pian terreno di questa *Gazzetta*, senza porte e senza imposte.

Giustifica anche la scelta di aver atteso fino alla fine dell'anno per annunciare la ripresa delle pubblicazioni. Nei mesi appena trascorsi le pagine della *Gazzetta*, come del resto l'attenzione di tutti, autori e pubblico, erano state, a ragione, assorbite dalle questioni politiche e dalle vicende della guerra in corso. Un romanzo come i *Cento anni* avrebbe trovato poco spazio e poco interesse. Lui stesso aveva preferito dedicarsi ad altro genere di scrittura. Chiusa temporaneamente la «bottega letteraria» aveva aperto un magazzino di articoli più utile e idoneo all'eccezionalità dei tempi che si andavano vivendo e si era fatto editorialista e commentatore politico:

Gli avvenimenti di questi ultimi sei mesi furono di tal natura che gli autori di libri non appartenenti alla politica, alla guerra, alla tattica hanno fatto uso di buon senso a fingere di attendere a tutt'altro mestiere [...]. Però l'autore sente di avere un diritto ad un pubblico ringraziamento per aver saputo chiudere a tempo la sua bottega letteraria ed avere aperto un magazzino di cose più adatte ai tempi.

Nonostante i tempi permangano turbinosi, far tacere oltre arti e scienze potrebbe rivelarsi controproducente:

Se non che non è possibile prostrarre troppo a lungo un modo di vivere eccezionale; e, se ancora l'attenzione dei galantuomini è rivolta ai grandi interessi della patria, è però cessato quel tetano affannoso che non concedeva al pensiero divagazioni di sorta. Per questo riputiamo che si possa ancora gettare un'occhiata alle cose della scienza e dell'arte, anche per scansare il pericolo che ritornino brughiera i campi già coltivati.

Da giornalista esperto e buon conoscitore del mercato editoriale, inoltre, Rovani ben sa che il suo romanzo ha più probabilità di incrementare il numero dei lettori attingendo a quelli della *Gazzetta*:

Abbiam detto che i tempi rigorosamente eccezionali sono passati. [...] Ma tuttavia i tempi sono rimasti grossi e grandi e interessanti in modo che, per stimare probabile che un lettore ragionevole s'affretti a comperare un libro di tal genere, per correre a divorarselo in casa come un cappone in un momento di grande appetito, bisogna essere un po' matti, matti d'orgoglio, già s'intende. Noi dunque non siamo matti e a buoni conti mettiamo di nuovo a spizzico la nostra opera sulla *Gazzetta*, perché cadendo per necessità fisica sotto l'occhio del lettore di politica, egli sia costretto a trattare con essa, presso a poco come si fa con gli importuni: accontentarli per disfarsene. [...] C'è poi un'altra ragione, indipendente dai tempi, ed è che oggi il giornalismo ha ammazzato i libri e questi, se pure aspirano ad esser letti, devono prima passare

attraverso il giornalismo stesso come il metallo che solamente sotto al conio acquista valor di moneta e circola.

A tali motivazioni sarà da aggiungere una ragione ulteriore che tocca un aspetto congenito al romanzo, legato a filo doppio alla storia e alla cronaca contemporanee e abituato a un dialogo serrato con le restanti pagine della *Gazzetta* che quella storia e quella cronaca riportavano. Un dialogo che, certo, durante la dominazione austriaca era stato, per necessità, sotterraneo, ma che ora poteva uscire allo scoperto, come esplicitamente affermato nella nota redazionale che in data 2 gennaio apre l'annata 1860: una dichiarazione d'intenti che assicura agli abbonati vecchi e nuovi e ai lettori occasionali che il giornale resterà «fedele a quanto ha promesso dal giorno del comune riscatto», proseguirà «il dritto cammino alla sua meta: Indipendenza nazionale e Libertà», allargherà «la sfera delle corrispondenze», continuerà ad occuparsi di arti, lettere, scienze, teatro. Tra gli autori di maggior prestigio previsti in appendice «Il Rovani, socio e collaboratore» che con i suoi *Cento anni* entrerà «nell'epoca più ricca di fatti [...] con quella libertà e quella franchezza concesse dalla natura de' tempi, ne' quali fortunatamente viviamo». Rovani intende insomma continuare a congiungere «non a caso il passato con il presente» (5 aprile 1860). E si trova in un impiccio. In più occasioni, come si è visto, aveva anticipato ai lettori i periodi storici in cui aveva intenzione di ambientare la prosecuzione del romanzo. Più volte, inoltre, durante l'autunno e l'inverno '59 aveva affidato agli spazi pubblicitari del giornale un ampio e dettagliato prospetto del romanzo: un sommario che dava conto di quanto già edito in rivista e raccolto in volume e di quanto ancora da stampare in appendice per poi confluire in volume. Si era impegnato a occuparsi di anni quali il 1778, 1789 e di spedire i propri personaggi a confronto con l'Indipendenza americana e con la Rivoluzione di Francia. Impegno preso non solo negli effimeri fogli del giornale, più facili ad essere dimenticati, ma confermato nelle pagine già stampate e fatte circolare dell'edizione in volume e più precisamente in quella prima dispensa del volume 3 che concludeva gli avvenimenti del 1766. Nel congedarsi dai lettori del giornale dopo aver narrato il trionfale giro in carrozza della sedicenne Contessina Ada, in una Milano in festa per il felice epilogo del suo rapimento, aveva anticipato, come si è detto, che la Contessina Ada medesima sarebbe stata protagonista del successivo periodo storico. Ancor di più si era sbilanciato nel licenziare, in dispensa, le corrispondenti pagine dell'edizione in volume, promettendo che da quel giro in carrozza appena narrato avrebbero dovuto «prorompere avvenimenti che ci costringono a fare il salto d'una decina d'anni». ³

3 *Cento anni: Libri XX*, vol. 3, p. 91.

Di fronte al legittimo stupore dei lettori che voltando pagina tra l'explicit del Libro 9 e l'incipit del Libro 10 si trovano proiettati in tutt'altra epoca storica, Rovani se la cava con un motto ironico, «l'uomo è mutabile», che ovviamente ammicca, per rovesciamento, alla volubilità femminile del *Rigoletto* verdiano, senza indulgere a ulteriori spiegazioni:

Nell'ultimo capitolo abbiám detto che ci conveniva fare il salto d'una decina d'anni. Ma, per cambiar parere, tanto l'uomo è mutabile, ci bastò l'istante fuggitivo impiegato a voltar pagina. Ed ora su quei dieci anni abbiám stabilito di tentare un salto ancora più audace d'altri venti anni. A tornare indietro avremo sempre tempo. Entriamo dunque nel fitto dell'anno 1797.⁴

Ulteriori spiegazioni sono invece reperibili nelle pagine della *Gazzetta* dove Rovani, pur non rinunciando al registro ironico, dà conto delle proprie scelte. E lo fa in un intervento premesso alla puntata che, in data 26 dicembre 1859, segna, a distanza di quasi un anno e mezzo, il ritorno in appendice. È un breve prologo dialogato che mette a confronto e a contrasto due voci, quella d'autore e quella di chi riporta gli umori, o meglio i malumori, dei lettori. Gli emissari inviati in città per sondare l'opinione del pubblico son tornati con facce «lunghe e tetre» e con cattive notizie. Gran parte dei vecchi lettori mormora, si stringe nelle spalle, sentendosi pigliata «in canzone» dalle alterne vicende del «centenario racconto», minaccia di non seguirlo oltre. Resta una fetta di pubblico affezionata, lettrici soprattutto, che però vorrebbe seguire «di per di le vicende» della Contessina Ada. E allora scatta la reazione d'autore, prima svagata:

«Io non conosco questa signora».
«Ma come? Non è forse la terza eroina del suo libro?»
«Ah... è vero... ma son passati tanti mesi, che quasi me ne scordavo... dunque le donne si sono interessate a quella giovinetta?...»
«A loro anzi dà noja che si debban saltare dieci anni, perché vorrebbero tener dietro a tutto il processo morale e fisico della fanciulla, e sapere di per di le vicende...»

Poi irritata, fino all'iperbole. I *Cento anni* non sono un romanzo, l'autore anzi detesta tale genere e anche come lettore l'ha poco praticato:

Ma io scrivo storia e non romanzo... è alla società e a' suoi gravi interessi ch'io tengo dietro e non alle fanciulle... è la civiltà che mi preme e non i sospiri di una ragazza. [...] Per quanto io l'abbia detto, ridetto e tor-

4 *Cento anni: Libri XX*, vol. 3, p. 93.

nato a dire... non si vuol intendere che il mio libro non è un romanzo... in massima io aborro i romanzi... e posso dire di non averne letti oltre una dozzina in tutta la mia vita. Il mio è un libro serio e grave. Potrebbe stare col vario grado d'importanza degli Stati del Negri; potrebbe stare collo spirito delle leggi di Montesquieu; o coll'opera sui costumi del Ferrario..., che so io...

Tuttavia, passata la sfuriata, per non perdere anche la tranche di lettrici superstiti bisognerà scendere a patti e conciliare esigenze d'autore e di destinatario. L'escamotage è fare appello al sentimento patriottico di quante con entusiasmo hanno accolto il vincitore di Magenta, il generale Mac-Mahon e le sue truppe. Forse trasferire azione e personaggi in un passato che richiama il presente o l'appena vissuto potrebbe essere una carta vincente, senza dimenticare di riannodare i tanti fili narrativi lasciati in sospeso:

«Così dal '66 si balzerebbe nel '96 o '97; Repubblica francese, Bonaparte, battaglie, vittorie. Le donne che profusero la flora italica sulla divisione di Mac-Mahon potrebbero dimenticarsi della Contessina Ada..., e sacrificarla alla Cisalpina».

«Ma non si potrebbe fare il salto felice senza dimenticare la figliuola di Donna Clelia?»

«Anche questo è vero. Non si dimenticherà dunque nessuno, e si provvederà a tutto e tutti».

«E così?»

«E così annunciate al pubblico, che si metta di buon umore, e aspetti grandi cose e mi legga da capo e mi continui a leggere e con grande attenzione».

La «soglia», luogo di transizione ma soprattutto di transazione tra autore e destinatario,⁵ è interessante per più aspetti. Tra ironia e autoironia, restituisce l'idea che Rovani ha del proprio lavoro, gli scopi che si prefigge, la difficile mediazione con gusti, richieste, e aspettative del pubblico, la caparbia volontà di rifiutare l'etichetta di romanzo, se sinonimo di romanzesco intrattenimento, in un periodo di inflazione e necessaria

5 Il riferimento è ovviamente alla definizione genettiana di «soglia», «luogo privilegiato di una pragmatica e di una strategia, di un'azione sul pubblico, con il compito, più o meno ben compreso e realizzato, di far meglio accogliere il testo e di sviluppare una lettura più pertinente, agli occhi, si intende, dell'autore»: G. Genette, *Soglie: I dintorni del testo*. Trad. di C.M. Cederna. Torino: Einaudi, 1989, p. 4. Sul rapporto tra narratore e destinatari nei *Cento anni* e per una sua contestualizzazione nel panorama italiano ed europeo: G. Rosa, *Il patto narrativo*. Milano: Il Saggiatore; Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2008, pp. 226-238.

ricodificazione del genere.⁶ Restituisce soprattutto, tra equilibrismi vari, la decisione di far come gli pare.

Di fatto fa compiere ad azione e personaggi il salto cronologico di un trentennio, per innestarli in periodi storici idonei a dibattere questioni politiche e sociali di interesse attuale. Tra il dicembre '59 e il giugno '60, nei mesi immediatamente successivi alla fine del dominio austriaco, pubblica le pagine ambientate nella Milano del 1797, ossia all'indomani di un'altra cacciata degli austriaci, quella ad opera delle truppe napoleoniche:⁷ appendici destinate a confluire nei Libri 10-11 delle edizioni in volume.

Per simmetria con l'incipit del romanzo colloca l'azione nel medesimo periodo dell'anno, il Carnevale. Affine anche la situazione. Allora, nella Milano austriaca del 1750, aveva narrato una serata al Regio Ducal Teatro dove il bel mondo era convenuto per assistere alle prodezze canore del tenore Amorevoli che tra un acuto e l'altro incrociava con la contessa Clelia sguardi eloquenti, forieri di sviluppi d'intreccio. Ora, nel fervore libertario del 1797, è la volta della rappresentazione al Teatro alla Scala del cosiddetto *Ballo del Papa*, che tanto scalpore fece, ossia il pantomimo di Francesco Saverio Salfi *Il General Colli in Roma*, farsesca messa in scena di una, pur auspicata, rinuncia al potere temporale di Pio VI che nel finale depone la tiara per indossare il berretto frigio.⁸ E a teatro Rovani fa convenire personaggi vecchi e nuovi, da Giocondo Bruni, memoria vivente delle vicende narrate, a Andrea Suardi, ora ricco banchiere, ai rappresentanti

6 Per una periodizzazione e un bilancio del dibattito ottocentesco sul genere si veda l'introduzione di M. Colummi Camerino al volume antologico, che riproduce una preziosa documentazione, *Discorsi sul romanzo: Italia 1821-1872*. Taranto: Lisi, 2000, pp. 7-33.

7 Vale la pena anticipare che in questo segmento del romanzo Rovani sospende il giudizio storico su Napoleone: in mesi di apprensioni e speranze per le sorti italiane preferisce soprassedere e utilizzare della storia passata quanto utile per il presente. Avrà ampio modo di rifarsi in seguito. Sulla figura di Napoleone nei *Cento anni* e nelle *Confessioni di un italiano*: S. Tamiozzo Goldmann, *Sulla rappresentazione di Napoleone nelle "Confessioni" di Nievo e nei "Cento anni" di Rovani*. In: E. Del Tedesco (a cura di), *Ippolito Nievo centocinquant'anni dopo*. Pisa; Roma: Serra, 2013, pp. 303-314. A S. Tamiozzo Goldmann, autrice della monografia *Lo scapigliato in archivio: Sulla narrativa di Giuseppe Rovani*. Milano: FrancoAngeli, 1994, si deve anche la cura di un'edizione dei *Cento anni*. Milano: Rizzoli, 2001.

8 Il pantomimo di Francesco Saverio Salfi (ex sacerdote, giacobino, giornalista e drammaturgo) *Il General Colli in Roma* che portava nel titolo il nome di Michelangelo Colli Marchini, comandante delle truppe austriache inviate in aiuto del Papa, venne da subito ribattezzato dalla perspicacia del pubblico che ne intuì il vero protagonista in *Il ballo del Papa*. Andò in scena (coreografo e primo ballerino nelle vesti di Pio VI, Dominique Le Fèvre) per nove sere alla Scala, la Prima in data 25 febbraio 1797. Le rappresentazioni furono interrotte per volontà degli autori medesimi che, a fronte delle intemperanze del pubblico e dei disordini creati, temettero che risultasse controproducente rispetto all'intento di pedagogia popolare che si proponevano, ossia dimostrare, per musica e immagini, l'iniquità del potere temporale del Pontefice. Molto è stato scritto sull'argomento, per una sintesi e un bilancio: D. Daolmi, *Salfi alla Scala*. In: F.P. Russo (a cura di), *Salfi librettista*. Vibo Valentia: Monte Leone, 2001, pp. 133-177.

della generazione novella, dando avvio ad un intreccio assolutamente funzionale a raccontare il 1860 parlando del 1797. Ad incrociare sguardi furtivi durante lo spettacolo sono adesso Donna Paolina (discendente dell'amore adultero della nonna, la Contessa Clelia, e del tenore Amorevoli) e il bel dragone dell'esercito napoleonico Geremia Baroggi, figlio di quel Giulio Baroggi defraudato della legittima eredità del Marchese F..., suo padre naturale, a causa del furto del testamento olografo del Marchese stesso, esile filo narrativo che percorre l'intero romanzo. La vicenda d'amore di Donna Paolina e Geremia Baroggi è del tutto accessoria a parlare di ciò che a Rovani a quest'altezza interessa: tant'è che quando, nell'appendice del 2 febbraio 1860, fa entrare in scena i due protagonisti non solo non ne ha ancora ben chiare le sorti ma in poche righe vergate con la mente altrove dissemina grossolani errori:

Il dramma domestico ha i suoi ritorni storici come la vita delle nazioni. Nell'esordio del nostro racconto abbiamo visto il tenore Amorevoli guardare la Contessa Clelia V... - Ora il tempo dei tenori è passato; la musica ha dato luogo all'arte bellica: chi è senz'elmo e senza speroni disperi di piacere al bel sesso. Ma dopo tutto ciò, i cuori e le passioni sono sempre le medesime, e quello sguardo del dragone, il quale è nientemeno che un figlio del povero *Geremia* Baroggi, incontratosi collo sguardo della *giovinetta A... sposa di fresco* e figlia nientemeno che della contessina Ada [...] produrrà [...] un affastellamento di casi tali che la pronipote ne emerà come la nonna.⁹

Rovani scrive Geremia, al posto di Giulio, giovinetta A... al posto di giovinetta Paolina e soprattutto dà la medesima come «sposa di fresco», particolare che non trova riscontro alcuno nei successivi sviluppi d'intreccio: del resto aveva già dichiarato a gran voce come a premergli fossero le questioni politiche e sociali e non i sospiri di una fanciulla. Spesso procede per sunti, rimandando ad altra occasione, o a quando le appendici verranno riviste per l'edizione in volume, un più articolato svolgimento del *plot*, deciso come ribadisce nella puntata del 1 marzo 1860 a «tirar via il più velocemente che si può sugli avvenimenti privati quando non si intrecciano direttamente cogli interessi della patria». E gli interessi della patria prescrivono di discutere del potere temporale dei papi e dei rapporti tra Stato e Chiesa, di denunciare le manovre di quanti, chierici o laici, papalini e filoasburgici cospirano contro il nuovo ordine di cose. Argomenti di cogente attualità allora nei primi mesi del 1797 (Napoleone imperversante nella Penisola, l'Italia centrale in subbuglio, l'intransigenza di Pio VI) come ora nella prima metà del 1860 (un altro Napoleone presente

9 Corsivi miei.

nella Penisola, l'Italia centrale alle prese con la questione dei plebisciti, l'intransigenza di Pio IX). Rovani porta innanzitutto lettori e personaggi nella chiesa di san Lorenzo ad assistere alla dotta predica dell'arciprete Besozzo, «rispettato anche dai bigotti per la sua dottrina [...] e la sua profondità in patrologia, temuto dagli aristocratici, esaltato dai patrioti» (26 dicembre 1859) che, fonti storiche alla mano e facendo appello alla parola dei Vangeli e all'autorità dei Padri della Chiesa, intende dimostrare l'assoluta infondatezza del potere temporale del Pontefice, germe anzi di ogni corruzione, e l'altrettanto assoluta sua 'fallibilità'. Successivamente Rovani dà ampio conto della rappresentazione alla Scala del *Ballo del Papa*, per poi intrufolare alcuni personaggi in una di quelle conventicole aristocratico-clericali che si proponevano «di mandare a sfascio il nuovo ordine di cose, di provocar sommosse nelle provincie, di preparare aiuti d'ogni maniera all'Austria, al papa» (14 febbraio 1860). Sono pagine con premeditazione tarate sul presente. Chiuse dal seguente commento:

Ora sessantatré anni sono passati da quell'epoca; ma sembra che in mezzo non sia corsa che una notte affannosa. Anche oggi ci troviamo in cospetto dei medesimi fatti; ci troviamo di contro e di dietro gli stessi nemici, siamo sollecitati dai medesimi problemi (14 febbraio 1860).

Costante e immediato è il dialogo intertestuale con le pagine d'attualità politica della *Gazzetta*, fin dalla prima puntata. Così, per esempio, viene introdotta al lettore la predica dell'arciprete di San Lorenzo:

Noi ascolteremo, se non tutta, alquanti brani almeno di quella predica che fece chiasso in quel tempo, e preghiamo i lettori a stare attenti, perché contiene molte cose, le quali, chi mai lo avrebbe pensato allora e adesso? Mettono alle strette alcune argomentazione di La Guéronnière (26 dicembre 1859).

Il riferimento è al sottile opuscolo *Le Pape et le Congrès* pubblicato pochi giorni prima, il 22 dicembre, a Parigi dal Visconte de La Guéronnière, dietro il quale si celava lo stesso Napoleone III o almeno la sua volontà. La proposta di ridurre lo Stato Pontificio alla città di Roma e a un limitato territorio circostante portò lo scompiglio negli ambienti politici di tutta Europa e un diluvio di pubblicistica.¹⁰

E al lettore dei *Cento Anni* era sufficiente alzare lo sguardo dall'appendice per trovare in quella stessa pagina della *Gazzetta* un articolo dal titolo

¹⁰ Sull'argomento e sull'entità della reazioni che scatenò si veda A. Saitta (a cura di), *Il problema italiano nei testi di una battaglia pubblicistica: Gli opuscoli del visconte de La Guéronnière*. 4 voll. Roma: Istituto Storico Italiano per l'Età Moderna e Contemporanea, 1963; gli scritti apparsi in tutta Europa a seguito della pubblicazione di *Le Pape e le Congrès* occupano parte del volume 3 e l'intero volume 4.

Giudizi de' giornali intorno all'opuscolo "Il Papa e il Congresso", sintetica rassegna delle reazioni delle principali testate straniere.

Di fatto, in queste zone dei *Cento Anni*, Rovani, a proprio uso e consumo, rinegozia il patto con i lettori, cercando di accontentare sia coloro che «si diletteranno a sbadigliare quando noi, rallentando l'azione drammatica, ci siamo trattenuti [...] sulla piaga cancrenosa del potere temporale del papa» (9 maggio 1860), sia coloro che, al contrario, a quell'argomento si sono appassionati. Promette pertanto di dedicarsi alle questioni private nei momenti di stasi degli eventi politici, pronto a riprenderne la trattazione quando gli interessi nazionali lo richiedano. Promessa rigorosamente mantenuta, tant'è che a metà giugno nell'incalzare degli avvenimenti, tra la spedizione dei Mille e le sue possibili ripercussioni sulla questione romana, decide di chiudere le appendici relative alla Milano del 1797, lasciando molti fili narrativi in sospeso:

Ma qui siamo costretti a lasciar in tronco codesta parte del racconto, che riceverà il suo completamento quando le appendici si faranno libro; e dall'anno 1797 dobbiam balzare al 1798 e da Milano passare a Roma colle truppe rivoluzionarie. [...] colà il dramma intimo continuerà e si avvilupperà in mezzo alle grandi scene del dramma nazionale (13 giugno 1860).

Trasferisce pertanto azione e personaggi nel 1798, al tempo della Repubblica Romana, perché ciò che ora gli preme è trattare in loco la questione di Roma da sempre capitale morale d'Italia,¹¹ continuando a congiungere «non a caso il passato con il presente».

11 A questo proposito si veda l'analisi di G. Langella, *Amor di patria: Manzoni e altra letteratura del Risorgimento*. Novara: Interlinea, 2005, pp. 226-236.

Il romanzo, il racconto, la letteratura ‘militare’ in Italia tra secondo Ottocento e primo Novecento: Arturo Olivieri Sangiacomo

Elvio Guagnini (Università degli Studi di Trieste, Italia)

Abstract By focusing on captain Arturo Olivieri Sangiacomo, the author of novels and short stories with ‘military’ subjects and backgrounds, Elvio Guagnini’s essay builds an interesting document of the ‘military’ literature in Italy since De Amicis, between the second half of the nineteenth and the first years of the twentieth century.

Si tratta di un capitolo che, in quanto tale, in genere, non si trova trattato (se mai, è accennato attraverso singole opere) nelle storie della letteratura italiana. Il romanzo e il racconto ‘militare’ non costituiscono un ‘genere’ (lo sono il romanzo e la novella) ma una varietà tematica. Non si tratta, neppure, di un tipo di romanzo che parla di soldati in guerra (in questo caso, parliamo di ‘letteratura di guerra’, così come parliamo di ‘letteratura della Resistenza’). Si tratta, invece, di un’etichetta forgiata nel secondo Ottocento per indicare libri che si riferivano all’istituzione ‘esercito’. Allo stesso modo, come ha scritto Gabriel Veraldi, il «roman d’espionnage» o «spy story» esiste in rapporto a un’organizzazione (o più organizzazioni) intorno alla quale si muovono vicende e personaggi. Il tema dell’esercito – che aveva sollecitato pagine di rilievo in Machiavelli, Montecuccoli e nel Foscolo veneziano della Società di Istruzione Pubblica, tra gli altri – si pone come argomento di rilievo, nella letteratura italiana nel periodo tra gli anni Sessanta dell’Ottocento e i primi del Novecento. Dunque, in un periodo in cui è forte la riflessione sulle istituzioni fondanti dell’unità nazionale, alla stessa stregua dell’istruzione pubblica, della scuola e dell’informazione attraverso i giornali, come – del resto – aveva ben indicato Tullio De Mauro.¹ Già Foscolo, almeno implicitamente, aveva posto il tema della rilevanza che la letteratura poteva avere per i suoi effetti propagandistici e celebrativi anche relativamente all’istituzione militare. Nel secondo Ottocento, realizzata l’unità politica del Paese, il discorso diventa centrale, anche perché si tratta di alfabetizzare – pure

1 T. De Mauro, *Storia linguistica dell’Italia unita*. Bari: Laterza, 1963.

politicamente – i sudditi del nuovo regno intorno ai grandi temi della patria, della monarchia, dell'esercito nazionale, della famiglia (intesa come una «patria in miniatura», come ha scritto Giulio Cattaneo).² E magari di celebrare i valori delle madri votate al sacrificio, sacerdotesse della nuova religione laica della Nazione realizzata.

In questo quadro, si collocano – come un'autentica opera apripista – i bozzetti su *La vita militare* di Edmondo De Amicis, pubblicati in una prima edizione nel 1860 e, quindi, in un'edizione definitiva nel 1880. Ligure, nato nel 1846, De Amicis era entrato, nel 1863, nella Scuola militare di Modena. Avrebbe partecipato alla guerra del 1866, sarebbe stato presente alla battaglia di Custoza, trovandosi poi ad assistere, nel 1870, alla presa di Porta Pia. Di De Amicis si può dire sicuramente che la sua sensibilità lo portava e lo avrebbe portato a cogliere, anche come scrittore, i grandi eventi relativi agli aspetti 'di massa' della nuova società nata dall'unità nazionale: l'esercito, la scuola, l'emigrazione, il socialismo.

Nei suoi bozzetti su *La vita militare* (definiti «rosei» da Carlo Dossi, che non era tra gli estimatori di questo autore) De Amicis cercava di dimostrare – come ha ricordato Cattaneo – che l'esercito costituiva «una vera scuola di educazione nazionale». In questo senso, lo stesso critico citava la dedica alla «Cara Madre», nella seconda edizione de *La vita militare*, rimossa dalle edizioni successive:

Tempo fa, parlando d'uno di questi bozzetti, due lettori molto facili a commuoversi hanno significato, senza volerlo, il doppio scopo che mi sono proposto nello scrivere l'intero libro. Un popolano disse: «Finito di leggere, avrei stretto la mano al primo soldato in cui mi fossi imbattuto per la via». Un soldato disse: «È un racconto che consola e mette un po' di buona volontà». Che si voglia bene al soldato, e ch'egli faccia il soldato con cuore: se io riuscissi a ottenere questi due affetti in qualcuno dei miei lettori, stimerei largamente compensate le mie fatiche, e sarebbe pago il mio desiderio più vivo e più caro.

Era chiaro l'intento di propaganda, un intento ben esplicitato: che non era quello di produrre un'opera narrativa con delle qualità estetiche quanto piuttosto quello di compiere un'azione educativa e di incidere sul lettore. Sicché ne risultano bozzetti dove la scrittura – ha scritto Bruno Traversetti³ – «è governata dall'intento persuasivo, quasi scopertamente propagandistico, e svolge una trama verbale semplice adatta ad esser [...] apprezzata dal più vasto pubblico dei ceti medi, alla ricerca di formule

2 G. Cattaneo, «Prosatori e critici dalla Scapigliatura al verismo». In: E. Cecchi; N. Sapegno (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, vol. 8. Milano: Garzanti, 1968, p. 427.

3 B. Traversetti, *Introduzione a De Amicis*. Bari: Laterza, 1991, p. 37.

sentimentali e di smaltate sicurezze ideologiche a cui affidare il sogno di un'operosa pacificazione».

Del resto, anche *Cuore* sarà scritto come opera educativa, per «far del bene». E, nelle pagine di *Cuore*, la patria e i soldati avranno una posizione di rilievo. Basti pensare, per esempio, alla nota pagina di martedì 22 novembre (*I soldati*) dove Franti ride in faccia a un soldato che zoppica e il Direttore - che aveva avuto un figlio volontario nell'esercito, morto in servizio - lo rimprovera e tiene un discorso ai ragazzi.

Al sostegno verso le istituzioni di De Amicis, si contrappongono le riflessioni antimilitariste di Iginio Ugo Tarchetti, scapigliato, ultimo dei romantici, autore di *Una nobile follia* (1867). Tarchetti (nato a San Salvatore Monferrato nel 1839 e morto trentenne nel 1869) era entrato nel 1859 nella carriera militare e aveva lavorato al commissariato di guerra di Parma. Insofferente - come è stato ricordato più volte - delle regole militari, si dimise dall'esercito e si dedicò alla vita letteraria.

Una nobile follia (1867), pubblicato due anni prima della morte nel giornale *Il Sole* e raccolto in volume nel 1869, intendeva essere il primo romanzo di un ciclo dedicato ai «drammi della vita militare» ed è un'aspra polemica antimilitarista. Come ha scritto Daniele Mattalia⁴ questo libro di Tarchetti appare come un'opera «di rivolta ideale e individualistica contro tutte le servitù e le coercizioni che la società impone all'uomo: e da questo spirito nascono le pagine più forti e acri e intense del libro, come quelle sulla vita militare». Con il protagonista che vive e muore da pazzo ma che appartenerrebbe al novero delle «individualità giganti e incomprese» che lottano «nel grande oceano dell'ideale per una palma che non sarà mai dato di conseguire». E dove troviamo messo in discussione lo stesso concetto di proprietà, il tipo di educazione «eroica» imposta ai ragazzi e agli uomini e lo stesso criterio della leva militare. E dove, ancora, la caserma viene vista come luogo dove si dilatano i vizi e gli uomini si corrompono e si addomesticano, o si stroncano, se si oppongono:

La caserma possiede e favorisce le abitudini e i vizi di tutte le comunanze: il giuoco, la crapula, il vino, la prostituzione del principio morale, la prepotenza, la violenza, l'oppressione del debole, il diritto della forza, la vendetta privata, la collisione pronta e feroce - tutto ciò vive nelle caserme, e vi si perpetua d'individuo in individuo; è un legato che si trasmette dal veterano al coscritto; entra nelle camerate dei novizi, e vi si dilata e si spande come un miasma contagioso; è il vaso fatale della leggenda, nessuno può sfuggirne le esalazioni mortali, i forti e i cattivi vi resistono, i deboli e gli onesti soccombono.⁵

4 D. Mattalia, *Dizionario delle opere e dei personaggi*, vol. 5. Milano: Bompiani, 1951, p. 71.

5 I.U. Tarchetti, *Una nobile follia: Drammi della vita militare*. Milano: Sonzogno, 1910, pp. 55-56.

Dai bozzetti de *La vita militare* di De Amicis intendevano prendere le distanze - riconoscendone peraltro l'importanza storica e documentaria - i romanzi, i racconti, gli scritti di Arturo Olivieri Sangiacomo, di Torino (1862-1903), ufficiale dell'Esercito, che volle rappresentare le condizioni di esistenza dell'istituzione militare in modo diretto e realistico, in un periodo cruciale, impegnativo e difficile della sua storia, nel periodo di sviluppo e repressione dei Fasci socialisti dei lavoratori in Sicilia nella prima metà degli anni Novanta, a opera del governo Crispi, e in quello della repressione dei moti popolari contro il carovita a Milano a opera del generale Bava Beccaris (1898). Come ha ricordato Giulio Cattaneo nel saggio già citato (p. 435), una delle opere più significative di Olivieri è rappresentata dal «romanzo-inchiesta» *I richiamati*, del 1897, dove

più che i fatti privati del tenente-avvocato Ugo Serra, protagonista dell'opera, contavano evidentemente per l'autore le condizioni spesso dolorose dell'esercito e le ragioni di quei moti sociali che i «richiamati» erano costretti a reprimere. Lo scrittore si era documentato scrupolosamente sulla questione meridionale, allora oggetto di importanti studi e inchieste, dando prova, oltre che di una certa preparazione, di sensibilità politica, rarissima in un militare (p. 435).

Il capitano Arturo Olivieri Sangiacomo pubblica, nel 1898, *La vita nell'esercito: Novelle Militari*, un volume illustrato dall'artista Luca Fornari (Milano: Carlo Aliprandi). Nella lettera, «...a guisa di prefazione» scritta all'editore Aliprandi, Olivieri Sangiacomo afferma di voler presentare all'editore, in una nuova edizione riordinata e corretta, il volume delle novelle militari già pubblicato precedentemente. Alla nuova edizione, Olivieri dichiarava di aver aggiunto altre novelle per renderlo «multiforme e vario come la vita che si vive da noi soldati». E aveva acconsentito - aggiungeva - ad affiancare alle novelle «di carattere schiettamente militare» anche alcune «di carattere puramente passionale», anche perché la vita del soldato non è «tutta quanta militare».

«Quanto all'ordine - sottolineava con ironia - non ci badate. Io odio l'ordine appunto perché sono obbligato di pretenderlo dagli altri». E, quindi, affermava di aver dato al libro un ordine casuale: «Ho preferito scrivere tutti i titoli, metterli in un cappello e tirare a sorte» (vol. 1, p. 9).

Ma è interessante il giudizio pronunciato sulle proprie novelle: «Queste mie novelle hanno, io credo, un solo valore, quello di aver spezzato una tradizione, di aver risolutamente ripudiato quel convenzionalismo sentimentale che Edmondo De Amicis aveva inoculato nella letteratura militare». Spera, aggiunge ancora, che altri «forti ingegni» si metteranno sulla sua strada e si avvarranno del suo metodo «di ricerca coscienziosa della verità». E ringrazia l'editore di averlo sostenuto in questa sua «lotta» (vol. 1, p. 10).

Nelle «novelle militari» intitolate *La vita nell'esercito* Olivieri entra nella storia e nella vita dei soldati, sottolineando la durezza del servizio, esplorandone la psicologia, raccontandone i segreti (*Il segreto di Rosario*) e la generosità, riprendendone talvolta il dialetto; o – anche – analizzandone il senso di pietà quando debbono, per esempio, svolgere il loro servizio in un carcere femminile dove sono recluse trecento donne «reiette della società» (come le chiama il cappellano) o la malinconia che subentra al ritorno al «quartiere», quando il picchetto incontra la gente per le strade, dopo che i «disordini» sono finiti: «Di tanto in tanto si incontrano gruppi di operai che ci guardano biechi, gruppi di soldati a cavallo che scortano i prigionieri. Anche questi sono i vinti dell'oggi, gli sconfitti dell'esistenza. Povera gente!» (*Picchetto armato: Impressioni del primo maggio*, vol. 1, p. 40).

Talvolta, la scrittura vira allo scherzoso, alla nota di costume, come nella *Fisiologia dell'attendente*, dove Olivieri Sangiacomo considera il contributo che gli «attendenti» (termine con cui venivano indicati gli addetti al servizio personale degli ufficiali, considerato migliore di altri in uso come «ordinanze, confidenti, trabanti») potrebbero dare – se sapessero scrivere – alla «letteratura militare amena» contribuendo con una grande «ricchezza di materiali novellistici e romantici» a «rinsanguare il romanzo e la novella italiana morente d'anemia tra i robbivecchi del passato e i robbivecchi del presente», presentando delle «memorie autobiografiche» da cui salterebbero fuori numerose «scenette umoristiche, serie, semiserie, drammatiche, melodrammatiche e anche tragiche», le «segrete debolezze del sesso forte (tanto più forte perché è armato), le ignorate energie del sesso debole, tutto ciò che non si osa dire né scrivere in pubblico, anche nei romanzi più veristi» (vol. 1, pp. 43-44). Da ciò la necessità, affermata da Olivieri, di uno Zola «in cappotto e keyy», cioè alle prese con le tematiche militari.

Tra i temi che hanno sviluppi anche drammatici e che riconducono a una realtà anche dura, è certo quello dell'arruolamento, oggetto di *Al distretto* dove si considera la questione delle destinazioni dei coscritti alle varie armi e della percezione drammatica – da parte degli stessi e delle loro famiglie – dell'assegnazione all'arma della cavalleria, dove la ferma era di cinque anni: «L'ultimo a uscire è il drappello accompagnato dal sergente di cavalleria, che solleva un uragano di pianti, di interiezioni, di bestemmie. – Cinque anni! poveretti! Cinque anni! E il numero fatale è ripetuto fra i singhiozzi dal gruppo delle mamme e delle comari» (vol. 2, p. 156).

I quadri di costume riguardano anche la vita degli ufficiali, in qualche caso con note autobiografiche come nelle pagine dedicate alle *Camere mobiliate*. Queste pagine costituiscono un piccolo spaccato della vita di un giovane ufficiale nei primi anni di servizio, scapolo:

In dieci anni di vagabondaggio traverso all'Italia, io ho provato tutte le specie possibili e immaginabili di camere ammobigliate, dalla volgare cameretta d'albergo a 1,50 lire per notte, all'elegante *garçonnière* in

Corso Umberto a Torino; dalla camera *a disposizione* in quartiere, alla camera civettuola, allo studietto intellettuale ed allegro di Corso Palestro, dove ho scarabocchiato tanta carta e condotto parallelamente le file di tanti dolci idilli... (vol. 2, pp. 55-56).

Romanzo di notevole impegno è, come si è già ricordato, *I richiamati*:⁶ un libro dove la vicenda personale del protagonista – un avvocato, Ugo Serra, laureato anche in lettere – richiamato con la sua classe di leva per andare in Sicilia dove è scoppiato un moto di rivolta sostenuto dai Fasci dei lavoratori s'intreccia con la storia di una relazione amorosa giunta al termine e con il desiderio di liberarsi da quella storia con una donna sposata con un artista, «spirito peraltro eletto». Il desiderio di libertà, di ricominciare un'«esistenza nomade», di vedere la Sicilia «terra di miti» si accompagnerà con la presa d'atto dello spessore politico e sociale dei moti siciliani. Sicché la convinzione iniziale che «si trattava di ristabilire l'ordine in quei paesi e tra quelle popolazioni acciecate da un perverso spirito di rivolta, di tutelare colla forza l'osservanza delle leggi: impresa non gloriosa, doloroso dovere anzi per un soldato italiano» (p. 9) si traduce in riflessioni più complesse intorno alla politica seguita per sedare quei tumulti, anche attraverso un confronto e ragionamenti assieme ad altri colleghi: per esempio, con il capitano Rao che sostiene tesi polemiche nei confronti di una politica repressiva («Lo stato d'assedio, va bene; ma poi? Non leveranno un ragno dal buco: ci vuole del pane per chi muore di fame! Riforme ci vogliono e non baionette...», p. 34), o con un aiutante maggiore che liquida la questione brutalmente («quella benedetta Sicilia bisognerebbe farla stare, mica tanto veh? Un quarto d'ora sott'acqua...», p. 34). E così Serra, che ascolta in quell'ambiente militare discorsi politici per lui inusuali, tanto più perché fatti nell'Esercito («E che? L'Esercito si era dunque cambiato?», p. 35) si troverà di fronte a una realtà nuova («Per la prima volta nella sua vita egli si trovava a stretto contatto con la folla e con la miseria vera: quell'acre odore di abiti sporchi, di scarpe infangate, di aliti pestiferi, quel puzzo di pipe e di sigari cattivi, gli dava allo stomaco un invincibile senso di nausea; quelle voci sguaiate, quei lazzi plebei, quelle grossolanità dialettali, urtavano sgradevolmente le sue orecchie, ferivano le delicatezze aristocratiche dell'animo suo. Quasi quasi, con Federico Niestcke [sic!] e con Gabriele D'Annunzio, era portato a credere di essere di una razza e di una natura superiori, a ripudiare la comunanza di origine con quei bruti che da molte ore sopportavano spinte, urtoni, calci per sessanta centesimi», pp. 39-40). Di fronte ai soldati, che polemizzano contro la Banca Romana e contro i ricchi, il tenente-avvocato Serra non si

6 A. Olivieri Sangiacomo, *I richiamati*. Milano: Aliprandi, s.d. [ma 1897, secondo alcune indicazioni bibliografiche di catalogo].

indigna; comincia - anzi - a provare commiserazione. Ascolta con interesse sia le polemiche di alcuni contro i socialisti e i Fasci, sia le considerazioni di Rao sull'inchiesta e sulle ricerche di Franchetti e Sonnino (e le sue polemiche sui governi che non hanno fatto nulla per cambiare quella situazione di miseria tranne che «smungere sempre con tasse e balzelli, con gravami di ogni sorta» e impiegare la forza per reprimere senza pensare di rimuovere le cause di quella povertà). E, mentre la sua vicenda personale si risolve con un imbarazzante ma franco incontro con il marito dell'amante (che ritira la sfida a duello, perdona l'amico-rivale, ne riconosce la nobiltà) e con il matrimonio con una giovane contessa siciliana, la figura di Ugo Serra avrà modo di essere illuminata da Olivieri Sangiacomo che ne sottolinea l'apertura d'animo, la simpatia verso i militari con cui si trova a operare in quella situazione difficile e mette in luce la stessa generosità dei soldati. Ma coglie anche l'occasione per dare pure un taglio saggistico a certi tratti del libro citando autori e titoli di opere impegnate sulla stessa tematica (tra gli altri, Antonio Paternò di San Giuliano, Pasquale Villari, Napoleone Colajanni, René Bazin) ma ricordando anche la natura narrativa della sua opera («Trattandosi di un romanzo e non di un lavoro di indole tecnica, credo inutile citare volta a volta l'autore dal quale attinsi le notizie che riporto e che non sono del resto ignote al pubblico colto», p. 152) e impegnandosi, insieme, nella definizione della situazione attuale e delle potenzialità dell'istituzione militare. Olivieri polemizza contro i soldati della vecchia generazione che spesso si illudevano che, per ottenere, fosse necessario dare ordini e contrordini, gridare, prendersela con i sottoposti; e polemizza pure contro la politica di risparmio dell'esercito per cui lo stato delle caserme e i servizi risultavano pessimi; e considera invece positivamente il ruolo di quegli ufficiali che, «avendo fatto della propria vita un sacerdozio, vivendo con gli umili, assistendo quotidianamente allo sfilare di miserie e di dolori senza nome, frequentando le folle di ogni paese, erano, più di qualunque altro, portati a conoscerne i bisogni e le aspirazioni» (p. 98). Ciò lo porta alla conclusione che, ora, sembrava che «le plebi» trovassero «un amico in quell'esercito che i dottrinarii si sforzano a dipingere come il nemico nato di ogni rivendicazione sociale, e fraternizzassero con lui, carne e sangue della propria carne e del proprio sangue» (p. 98). Un ragionamento, ancora, era dedicato al problema del «brigantaggio», del «malandrinaggio» («il malandrinaggio è essenzialmente fondato sulla paura. La gente onesta non reagisce perché ha paura: la paura feconda la mala pianta del *manutengolismo* alla cui ombra i malandrini crescono e si moltiplicano. Vi sono i manutengoli cointeressati e quelli semplicemente passivi, che sono i più, i quali temono di esporre le loro persone ed i loro beni alle offese dei malviventi», p. 166).

Del resto, anche un altro «romanzo militare», *Il Colonnello*,⁷ intreccia due prospettive diverse: la vicenda del protagonista (un militare ambizioso, ricco e brillante, di famiglia nobile, avviato a una prestigiosa ulteriore carriera - è colonnello - con il conseguimento del grado di generale, «antibolizionista» convinto, magistrato che non avrebbe avuto nessun problema a pronunciare una condanna a morte) e la storia del militare che - sorpreso a fare propaganda anarchica - ha sparato ventisette colpi, ucciso cinque tra ufficiali e soldati e viene condannato a morte per fucilazione alla schiena dal colonnello che poi si rivela essere suo padre (il condannato era nato da una relazione con una povera donna quando l'attuale colonnello era tenente di artiglieria a Milano). L'opera, che si conclude con la morte dell'ufficiale per «sincope cardiaca» dopo che si è dibattuto a lungo tra la paternità e il dovere (che lo porta a pronunciare la condanna a morte), è anche occasione per una riflessione su alcuni punti di vista «deontologici» del magistrato («la società ha il diritto di difendersi contro ogni sorta di nemici; l'esercito che è una società eccezionale, ne ha non soltanto il diritto ma il dovere», pp. 137-138), sui rapporti tra socialisti e anarchici, sulla lussuria dei seduttori, ma pure sulla condizione di separatezza che talvolta caratterizza i rapporti tra l'istituzione esercito e la società civile.

Che Olivieri Sangiacomo fosse scrittore attento ai generi à la page lo dimostra, oltre che questo romanzo di cui si è detto - che a tratti assume la fisionomia di un romanzo giudiziario - anche *La spia*,⁸ uno dei primi libri della letteratura italiana in cui fanno la loro comparsa delle 'spie' intese non genericamente ma in collegamento all'attività di servizi segreti modernamente organizzati. Tra i protagonisti, un ufficiale dei servizi segreti italiani in servizio dapprima a Nizza e poi a Roma, presso lo Stato Maggiore; una giovane francese, vedova di un nobile russo, ricattata dai Servizi segreti francesi in ragione di un suo passato familiare pieno di ombre infamanti; un ufficiale dei Servizi francesi che ricatta la donna - già sua amante - costringendola a spiare l'ufficiale italiano che è diventato suo marito e da cui ha avuto un figlio. Un romanzo - che si conclude con il suicidio della donna che non vuole rovinare la carriera del marito e l'onore della famiglia e che si muove tra luoghi mondani prestigiosi (Nizza, Montecarlo, Parigi) e anonimi uffici dove si svolgono le attività spionistiche, dove il senso dell'avventura, il mistero, le trame subdole degli «eroi dell'ombra», gli slanci della passione e i morsi del pentimento, gli affetti familiari e il senso dell'onore si intrecciano in un racconto nel quale i cattivi e i colpevoli pagano sempre il fio, dove domina la suspense, e dove anche si toccano tematiche nuove e attuali come la vita e l'attività dei servizi segreti e delle

7 A. Olivieri Sangiacomo, *Il Colonnello*. Milano: Carlo Aliprandi, 1896.

8 A. Olivieri Sangiacomo, *La spia*. Milano: Carlo Aliprandi, 1902; e Milano: Lombardi Muletti, 1908, a dispense.

spie. Un racconto dove Olivieri Sangiacomo mostra di saper coniugare inclinazione all'estetismo e richiami a una scrittura a tratti decadente, abilità di utilizzare con intelligenza aspetti e tecniche da letteratura di appendice, documento di attualità e qualità di suspense nella delineazione della *detection*. Con la consapevolezza della novità di quella guerra particolare combattuta tra i servizi segreti:

È la guerra in tempo di pace: una guerra sotterranea e non meno pericolosa della grande guerra alla luce del sole: con questo di aggravante, che se si riesce, non una lode, non una decorazione, nessuna pubblica testimonianza di approvazione: una furtiva stretta di mano del proprio capo gerarchico e null'altro. Se invece si è scoperti, il Governo si affretta a sconfessarci.⁹

Su un versante saggistico, ma sempre di ambito 'militare', è un'opera di Olivieri - frutto di ventiquattro anni di servizio attivo nei reggimenti dell'Esercito e rimasta incompiuta per la morte di Olivieri Sangiacomo (avvenuta nel 1903; il libro fu pubblicato nel 1905) - intitolata *La Psicologia della Caserma*.¹⁰ Di grande interesse sia la dedica al senatore Luigi Roux sia la proposizione di alcune premesse che fanno intendere le linee guida dell'Autore, i principi che lo animavano e che lo avevano sostenuto anche nella sua attività di narratore di cose militari. Anzitutto l'idea che la questione militare riguardasse strettamente il Paese e coinvolgesse tutta la vita politica italiana. Poi, la convinzione che era importante studiare il funzionamento effettivo dell'Esercito e le sue necessità, almeno fino a quando «il progresso dell'idea pacifica» non trovasse il mezzo di risolvere la «spinosa questione del disarmo» con l'«arbitrato internazionale» (qualcosa di simile a quello che sarebbe stato il compito della Società delle Nazioni, entrata in funzione nel 1920, o dell'odierna ONU). E, ancora, una riflessione relativa al modo in cui venivano spesi i milioni stanziati allora in Parlamento. Il problema di fondo, in ogni caso, era rappresentato dalla domanda se l'istituzione Esercito rappresentasse «l'organizzazione morale della vittoria» e rispondesse «ai suoi fini di educazione e difesa» (pp. 6-7). Con la precisazione che, in tempo di pace, la «condizione di vita di un esercito nazionale» avrebbe dovuto essere, oltre alla preparazione alla guerra [...] l'educazione civica delle nostre masse, che ne hanno tanto bisogno» (p. 7). Ancora, veniva posto anche il problema della «trasparenza», come lo definiremmo oggi. Olivieri sottolineava che il vecchio e «poco profumato» proverbio «I panni sporchi si lavano in famiglia» poteva trovare la sua

9 La citazione è da *La spia*, ed. anastatica dell'edizione del 1908, con *Prefazione* di chi scrive, Manziana; Roma, Vecchiarelli, 1992, p. 142.

10 A. Olivieri Sangiacomo, *La Psicologia della Caserma*. Roma; Torino: Roux e Viarengo, 1905.

validità quando l'Esercito aveva una organizzazione castale, non più - invece - «nell'epoca nostra democratica, che abbatte ogni steccato e ogni muro divisorio, tanto che la "famiglia" del proverbio si identifica con il Paese, di cui l'Esercito è l'emanazione diretta» per cui il bucato andrebbe fatto *coram populo* e sciorinato «al sole della pubblica discussione» (pp. 8-9). Era, dunque, necessario cambiare mentalità e progetto:

quegli ufficiali il cui compito pareva limitato ad insegnare al cittadino l'arte di uccidere o di morire, gli insegneranno indi innanzi a vivere, a lavorare, a perfezionarsi, a rendersi sempre più degno della sua gloriosa nazionalità» (pp. 9-10).

Per cui anche le caserme dovevano essere «aperte come alveari a tutti i soffi del pensiero moderno, spalancate alla nostra gioventù come tempî del patriottismo e come scuole di virtù civiche e militari»; e l'Esercito avrebbe dovuto recuperare quel prestigio di cui aveva goduto, come istituzione aperta, negli anni delle guerre per l'indipendenza (p. 13): quando Edmondo De Amicis si era rivelato come «il poeta e lo storiografo di quella luna di miele tra l'Esercito e la Nazione» e i suoi *Bozzetti militari* (che avranno valore - scrive Olivieri - «per lo storico futuro»), avevano fatto «sparger tante lacrime e impallidir di emozione tanti giovanetti» (p. 14). Poi, questioni di politica interna, «imbarazzi della pubblica finanza», l'utilizzo dell'esercito per il mantenimento dell'ordine contro i repubblicani e gli scontenti dell'ordine politico avevano generato effetti «militarofobi» e «antimilitaristi», sostenuti dalla propaganda anarchica e socialista (p. 15). Mentre, invece, Olivieri Sangiacomo appariva convinto che l'esercito - più degli altri 'media' - avesse contribuito a «formare» lo spirito del Paese. E, questo, sulla base di dati di fatto negativi che vengono ricordati nel volume a proposito dell'arretratezza dell'Italia di fronte ad altre situazioni più avanzate sul piano civile: soprattutto l'analfabetismo diffuso. Le ultime statistiche - ricordava, per esempio a proposito della Capitanata¹¹ - davano ancora il 42% di analfabeti; su 100 coscritti, 61 risultavano ancora incapaci di leggere e scrivere; 68 sposi, su 100 che si presentavano dinanzi al sindaco per contrarre matrimonio, non sapevano firmare l'atto nuziale). In questo quadro, all'Olivieri sembrava che l'esercito avesse dato un suo contributo di civilizzazione che non doveva essere dimenticato:

È ormai luminosamente dimostrato che la redenzione delle classi lavoratrici, il diffuso spirito di associazione, la più alta coscienza individuale, l'onesto desiderio del miglioramento economico, che divennero i capisaldi del programma socialista, furono iniziati in Italia dall'opera

11 Olivieri Sangiacomo, *La Psicologia della Caserma*, p. 219.

educatrice dell'esercito, la quale dissodò il terreno durissimo della primitiva ignoranza e lo rese atto ad accogliere e a fecondare il seme delle rivendicazioni proletarie. L'esercito abituò quarantadue contingenti di leva all'uso della spazzola, del sapone, dell'abitudine all'igiene personale, alla necessità della pulizia, che sono i primi indici della rigenerazione morale di un popolo; rimpolpò coll'azoto della sua alimentazione a base di carne, milioni di membra denutrite, mise delle idee in milioni di cervelli inerti, dei palpiti nuovi in milioni di cuori ancora chiusi alla dolcezza di certi sentimenti (p. 90).

Certo, ora, quei *Bozzetti militari* di De Amicis – di cui pure sottolineava l'importanza storica – gli sembravano «belli» e insieme «amabilmente falsi», frutto del lavoro di uno «scrittore sentimentale». E Olivieri auspicava indagini che fornissero «a chi ha in mano il potere, gli elementi necessari allo studio del nuovo indirizzo intellettuale e morale» da dare all'Esercito: poiché si trattava anche di dare spazio a ufficiali «giovani e moderni» e di eliminare quelli il cui operato era frutto di una «educazione rigida, geometrica, pedantesca e meschina».

Non è un caso, perciò, che – pur considerandone le opere nel quadro dei «romanzi documentari a servizio della storia» del suo tempo ed escludendone «l'artisticità», Benedetto Croce ne segnalasse con cura la rilevanza a proposito della conoscenza della vita militare: riscontrando in essi «la sollecitudine di un ufficiale che si adopera a mettere in chiaro i bisogni e le deficienze dell'esercito, a promuoverne le riforme, a risvegliarne le idealità» nella prospettiva dell'assunzione – da parte di esso – di «compiti morali e civili».¹²

L'Esercito in pace e in guerra. Con compiti e in contesti diversi. Pochi anni più tardi, dopo la guerra di Libia e alla vigilia della Grande Guerra, Giovanni Boine¹³ avrebbe riassunto – alla fine del pamphlet intitolato *Discorsi militari* – alcuni suoi pensieri che coincidevano (ricordava) con quelli di Alfred de Vigny di *Servitude et grandeur militaires*. Scriveva Boine nel paragrafo intitolato *L'esercito come essenziale generatore d'ordine della nazione*:

Perché l'esercito non è un malanno da tollerarsi, o non è semplicemente un meccanico strumento di difesa e offesa come una rivoltella che uno porti in tasca per ogni evenienza. – È in ogni caso esso che dà il tono maschio al carattere di una nazione. E se i giovani guarderanno ad esso con desiderio e ciascuna generazione correrà volentieri in esso il cemento della battaglia, benedetta se mai anche la guerriaglia coloniale che la

12 B. Croce, *Letteratura della Nuova Italia*, vol. 6. Bari: Laterza, [1940] 1974, pp. 164 e seguenti.

13 G. Boine, «Discorsi militari». *Biblioteca Militare*, vol. 1. Firenze: Libreria della Voce, 1915.

gran guerra di conquista ci ha lasciata in retaggio. Ci darà delle *leve* di uomini più decisamente preparati alla vita, capaci di sacrificio pronto e di sofferenza, capaci di dolore, del dolore proprio ed altrui senza eccessivi guaiti sentimentali ed umanitari, meno fiacchi, più rudi e più maschi, meno immersi nella snervante consuetudine del piacere e del comodo, o nel dissolvente egoismo borghese. Ma in mezzo all'anarchica passione sociale, in mezzo alle lotte di interessi e di classe che ci fan smarrire il senso delle direzioni ideali **L'ESERCITO È OLTRETUTTO, SPECIE IN UNA NAZIONE MODERNA, COME UN GENERATORE DI ORDINE**. Si chiede da ogni parte la regola e l'ordine; si tenta inutilmente dalle scuole alle officine d'infondere il gusto dell'ordine; si pensa seriamente ad un ritorno pratico agli istituti religiosi di un tempo, al cattolicesimo papale, come unico rimedio al tumulto sociale. Ma l'ordine di che la società ha bisogno, di che i nostri tempi sono capaci ancora, solo un'idea superiore lo genera: quella della PATRIA [...]. E solo in un luogo, solo con un mezzo la si impara efficacemente a praticare [...] solo dunque nell'ESERCITO (pp. 101-102).

Un'altra linea di questa storia, un'altra storia che prendeva avvio da qui per un capitolo e in un contesto ancora diverso.

«Un succedersi di evanescenze»

Amori e politica in due romanzi di Federico De Roberto
(*L'illusione* e *L'Imperio*)

Pasquale Guaragnella (Università degli Studi di Bari «Aldo Moro», Italia)

Abstract Pasquale Guaragnella's essay focuses on the recurrence of the word/motif of «disillusionment» (disinganno) in De Roberto's novels *L'illusione* and *L'Imperio*, to highlight the inextricable and tangled web of power, love, money issues and politics in the political and fashionable life of Italy after the Union.

Nel romanzo di Matilde Serao, *La conquista di Roma*, un giovane deputato meridionale, Francesco Sangiorgi, muove alla conquista della capitale; tuttavia - lo avverte un più esperto collega - la città eterna «non si dà a nessuno la sua forza, la sua potenza è in un virtù quasi divina: l'indifferenza».¹ Rivive in questo romanzo della Serao, apparso nel 1885, il clima dei salotti aristocratici e della vita mondana e parlamentare del periodo post-unitario. È un affresco di costume, in cui il potere e gli amori costituiscono lo sfondo per lo spettacolo del mondo «bizantino», brillante e vuoto, sempre giocondamente sull'orlo dell'abisso.²

Analoga tipologia di uno spostamento - dal Mezzogiorno d'Italia a Roma - con una febbre misteriosa di successo o di conquista, è riconoscibile in altre esperienze della narrativa meridionale dell'Otto-Novecento. Ne *L'illusione* di Federico De Roberto, una nobildonna siciliana, Teresa Uzeda, insieme con il marito, Guglielmo Duffredi - il quale non l'ama - arriva nella capitale con l'animo di colei che ricerca uno spettacolo di lusso e di splendori, di fantasmagorie. Nel romanzo Teresa e il marito capitano a Roma negli ultimi giorni di novembre, per l'apertura del Parlamento. La nobildonna vorrebbe assistere alla seduta reale, ma Guglielmo le dice che è meglio seguire l'arrivo delle rappresentanze a Montecitorio. Per una fortunata occasione era nell'albergo che si affacciava sulla piazza del

1 Si veda la riedizione de *La conquista di Roma*. A cura di Wanda De Nunzio Schilardi. Roma: Bulzoni, 1997.

2 Rinvio, per questi aspetti, alla informata e puntuale introduzione della De Nunzio Schilardi a M. Serao, *La conquista di Roma* citata sopra.

Parlamento Errichetta Geremia con suo marito, Giacomo Balsamo; e Guglielmo accompagna Teresa da loro, promettendo che sarebbe tornato di lì a poco, per tornare invece molto più tardi. Questa la rappresentazione offerta da De Roberto:

La piazza era già tenuta sgombra dai soldati; dinanzi al portone, sotto il baldacchino rosso cupo, si componevano e scomponevano continuamente gruppi di deputati, giornalisti e invitati, e le prime carrozze cominciavano ad arrivare.³

L'arte di De Roberto è singolare nel misurarsi con le scene di vita mondana e con il movimento dei «gruppi umani»: la rappresentazione cattura le dinamiche di «composizione» e «scomposizione» indotte da mondanità, frivolezze, curiosità, interessi personali, a tal punto da creare teatri di vanità, o addirittura «giuochi» di evanescenze. «L'ambasciatore d'Inghilterra», indicava la signora Errichetta; e poi «la marchesa di Fanatica...i Giapponesi ... Quelli sono cronisti di giornali».⁴

C'è intanto nell'io di Teresa Uzeda - ma, secondo De Roberto, nell'io delle donne e degli uomini - un fondo oscuro, misterioso, incontrollabile, che nessun sentimento pur intenso è sufficiente a immunizzare dal tossico delle vanità, degli istinti egoistici e men che mai dal veleno del tradimento - nemmeno la forza di un grande amore, nemmeno una strenua volontà di far del bene. Possiamo infatti leggere un passaggio significativo de *L'illusione*, nel quale Teresa ha occasione di tornare alla Reggia ove scorge «una chiarezza abbagliante, una diffusa luminosità che faceva parere più vaste e più alte le sale, e quasi bagnava le morbide stoffe, le carni vellutate, le chiome lucenti».⁵ In questo luogo si replica il sentimento umano, troppo umano, della dipendenza alla vanità e alla frivolezza, della dipendenza allo spettacolo del lusso: che fa restare Teresa incantata davanti a «uno sfolgorio di gemme, un palpar di ventagli», davanti allo «splendore delle uniformi tempestate di croci», alla «sfilata dei diplomatici, dei generali, dei cerimonieri», davanti alla «profusione dei toni più caldi e ricchi in un quadro magnifico che si scomponeva e ricompondeva incessantemente».⁶ Ritorna dunque uno spettacolo «magnifico» che «si compone» e «si ricompone» secondo le dinamiche di un «giuoco» di evanescenze; e questo «giuoco» sembra esercitare una forza irresistibile di seduzione. Teresa è colta da un sussulto alle battute della fanfara che annunciano l'ingresso del

3 L'edizione di riferimento sarà quella di N. Zago (a cura di), edita recentemente nella collana dei Classici moderni. Milano: BUR, 2011, p. 148.

4 De Roberto, *L'illusione*, p. 148.

5 De Roberto, *L'illusione*, p. 244.

6 De Roberto, *L'illusione*, p. 244.

Re e della Regina; ma soprattutto, «per l'eccitazione prodotta dalle luci, dai profumi, dalla musica, dalla visione del nuovo spettacolo»,⁷ ella quasi non vede Arconti che si avvanza a salutarla.

Arconti è un deputato lombardo il quale, a differenza di alcuni esponenti della nobiltà feudale siciliana, incolta e dedita esclusivamente al lusso e ai piaceri, è un uomo a cui sembra stiano a cuore i tanti e seri problemi dell'Italia post-unitaria. Attraverso questo personaggio – o meglio, attraverso la storia d'amore tra lui e Teresa – De Roberto ne *L'illusione* mette in scena la vita parlamentare post-unitaria.⁸ Si dispiegano le scene della vita romana legata non solo al Parlamento, ma anche ai salotti: e sono scene in cui politica, potere, affari, amori hanno una funzione preponderante costituendo un groviglio indissolubile. È l'ambiente nel quale, non per caso, Teresa si sente vincere da una «curiosità irrequieta» e studia con ansia «il senso della premura» con la quale Arconti «le si era fatto ripresentare». Teresa lo incontrava nel salotto della Mazzarini, ove quel deputato «le si metteva vicino, le parlava, ascoltava in atto di deferenza tutto ciò che ella diceva». Una sera Teresa manifesta ad Arconti il desiderio di assistere alle sedute del Parlamento e in tale occasione si svolge tra i due uno scambio di battute intenso e non privo di significati ambigui:

«No! No! Non ci venga!»

«Perché?»

«Perché quell'ambiente falso, vecchio, ammorbato, è letale per tutto ciò che è grazia, freschezza e serenità. Perché gli sguardi fatti a contemplare le cose belle, tutto ciò che riluce e sorride, non si debbono perdere in quel limbo triste».⁹

Tra la disillusione e la sorpresa, la risposta di Teresa è che tuttavia lo stesso Arconti in quell'ambiente ci vive; ma il deputato viene fuori con una risposta ad effetto, quasi teatrale: «Io seguo i precetti della medicina omeopatica: curo la tristezza con la tristezza».¹⁰

Intanto, per alcuni giorni Arconti non si lascia vedere. E Teresa riconosce nella propria irrequietezza la verità che aveva voluto negare sino a quel momento, e cioè che «aveva bisogno di lui, di udire la sua voce, di vedere la sua figura. Semmai, l'interrogativo segreto per lei era questo: "Lo amava d'amore?"».

7 De Roberto, *L'illusione*, p. 244.

8 Su questo tema è d'obbligo il rinvio ad A. Briganti, *Il Parlamento nel romanzo Italiano del secondo Ottocento*. Firenze: Le Monnier, 1972. Si veda pure C.A. Madrignani, *Rosso e nero a Montecitorio: Il romanzo parlamentare della nuova Italia (1861-1901)*. Firenze: Vallecchi, 1980.

9 De Roberto, *L'illusione*, p. 219.

10 De Roberto, *L'illusione*, p. 219.

Passano delle settimane e Teresa continua a smaniare; e quando un giorno sa di una importante interpellanza alla Camera, decide di recarvisi. In questa occasione la Mazzarini, la quale era assidua frequentatrice di Montecitorio e si occupava molto di politica, le propone di andare insieme nella tribuna della Presidenza. Entrate le due donne nel palazzo di Montecitorio, comincia un giro per i luoghi e le sale che dall'ottica di Teresa inducono, per così dire, due teatri complementari: quello esterno dei luoghi e delle sale - con i vari deputati che agiscono da comparse - e quello interiore e psicologico attraversato dalle riflessioni e dai pensieri di Teresa rivolti all'uomo di cui comincia ad essere segretamente innamorata. La Mazzarini, infatti, guida Teresa per le stanze minori di Montecitorio; e qui «dai divani sui quali stava sdraiati, gli onorevoli si levavano al passaggio delle signore»,¹¹ esibendo una galanteria tutta esteriore e falsa. Teresa spera di vedere l'Arconti, magari da un momento all'altro; e soprattutto quasi sospira pensando che tanta parte della vita di quell'uomo si svolgeva in quei luoghi. Ma dopo aver girato per sale di conversazione, di lettura e poi nella biblioteca, e non avendo avuto occasione di incontrarlo, Teresa si sente «stanca e nervosa» e finalmente, attraversato uno stretto corridoio, entra nella tribuna. La donna vede l'aula spopolata, mezzo buia. Un nuovo disinganno: per la distanza ella non discerneva le fisionomie.

Andrebbe qui rilevato che il sentimento peculiare che attraversa l'intera storia di Teresa si racchiuderà in questa parola-tema: disinganno. Teresa, per la distanza della tribuna dai seggi dell'aula parlamentare, riesce a distinguere appena la fisionomia di Arconti e dopo aver ascoltato i discorsi di alcuni deputati, stanca, propone alla Mazzarini di andar via: proprio nel momento in cui il presidente dell'assemblea annuncia l'intervento di Arconti. La donna, per non tradirsi, si contiene. Uscendo da Montecitorio, l'umor nero di Teresa cresce. Specularmente, al pari dello spettacolo del Parlamento, il romanzo già si rivela come «un affollato crocevia e un nodo di smistamento: di traumi [...] di letteratura e di vita vissuta, di reminiscenze giornalistiche (si pensi già a queste rappresentazioni di vita parlamentare), infine di studi dal vero così come di personaggi da romanzo»: i quali, anche «senza comparire vi sperimentano movenze e scenari, come il Ranaldi de *L'Imperio*, di cui si anticipa ne *L'Illusione* il disinganno al cospetto dell'aula "buia" di Montecitorio».¹² V'è di più: quell'aula, per ora, è Teresa a contemplarla; e, per ora, è tutto suo il disincanto che coinvolge sia gli ambienti pur dianzi mitizzati del bel mondo, ormai stemperati in icastiche rappresentazioni che preludono alla ritrattistica «carica» de *I Vicerè*

11 De Roberto, *L'illusione*, p. 225.

12 Si veda A. Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*. Acireale; Roma: Bonanno, 2007, p. 130. Quella di Di Grado costituisce la più aggiornata e completa monografia scientifica su Federico De Roberto.

(«La duchessa di Martorino le parve un facchino»; «l'elegante marchese di San Fiorenzo una caricatura da Journal amusant») sia «il mito del blasone patrizio, finora accarezzato da Teresa [...] con lo stesso accanimento con cui adesso è svilito».¹³

Comincerà dunque dalla visita a Montecitorio un'intensa vicenda d'amore tra Teresa e Arconti, intorno alla quale l'arte sottile di De Roberto dispiega il suo acuto repertorio analitico. È stato detto assai bene che la passione la quale esplode tra i due personaggi è di una pienezza intrisa di «senso» e «sentimento», ovvero di «fusione» fisica e spirituale – per richiamare il linguaggio del trattato derobertiano su *L'amore*.¹⁴ Senonché, dopo una fase di passione e di entusiasmo, il disinganno attende Teresa. Questa la narrazione dell'incipiente disinganno: «Erano molti giorni che non riceveva più lettere» di Arconti e inquietudine e dubbi tormentavano Teresa: «Perché la trascurava? La lontananza produceva, come sempre, il suo effetto funesto?». ¹⁵ Allora Teresa cade in una «sfiducia disperata», pensando angosciosamente che «egli non l'amava più come prima». ¹⁶ Sorprendentemente, Paolo Arconti ritorna da lei e un improvviso fuoco si riaccende, ma è fuoco effimero. Ben presto Paolo ritornerà ad avere nei suoi confronti un rapporto di sostanziale disinteresse, con accompagnamenti subiti di malavoglia, nonostante Teresa tenti invano, con i suoi discorsi, di ingelosirlo. Ma Paolo pensa soprattutto agli arcani della politica.

Nei giorni in cui la stabilità del governo era scossa, si parlava molto di un rimpasto ministeriale che avrebbe evitato una crisi. Teresa, per dimostrare a Paolo quanto fosse interessata alla sua carriera politica, gli consigliava di avvicinarsi al governo, senza rinunciare ai suoi principi. Invece l'onorevole Arconti si schiera tra gli oppositori più vivaci e durante la discussione parlamentare sui bilanci pronuncia una dozzina di discorsi, uno più acre dell'altro. Teresa è indotta a lamentarsi del suo comportamento: «Non vuoi ascoltarmi, ma batti una strada falsa». La risposta di Paolo è indispettita: «Mi consigli di andare a scuola?». ¹⁷ Teresa è indotta a pensare che o non la comprendeva, o Paolo era troppo sicuro di sé: «In ogni caso nelle parole di lui la donna credeva di cogliere una specie di fastidio nascosto». ¹⁸ Ma la verità è che gli alti e i bassi di questa storia d'amore corrispondono agli alti e i bassi dell'esperienza politica che Paolo vive – ora partecipando a talune vicende parlamentari, ora soltanto lambendole – con una dose di

13 Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti*, p. 130.

14 Così Nunzio Zago nella densa *Introduzione* a F. De Roberto, *L'illusione*, p. 19.

15 De Roberto, *L'illusione*, p. 323.

16 De Roberto, *L'illusione*, p. 323.

17 De Roberto, *L'illusione*, p. 325.

18 De Roberto, *L'illusione*, p. 325.

frustrazione che accompagna i suoi pensieri e le sue azioni. Si potrebbe dire che con queste pagine dell'*Illusione* De Roberto anticipa, per virtù di narrazione, quello che tenterà di dimostrare più tardi con un suo trattato sull'amore, nel quale di fatto lo scrittore siciliano inanella argomenti su argomenti «per dichiarare lo stato di guerra tra i sessi, [...] richiamando i contrasti della passione erotica, contrasti ricomponibili solo per mezzo della passione. Si tratti del contrasto tra autonomia e soggezione, che impedisce la perfetta fusione degli amanti, del contrasto tra i sensi e i sentimenti che non arrivano mai a bilanciarsi, a scapito ora dell'amore fisico ora dell'amore sentimentale; si tratti del contrasto tra egoismo e altruismo che è poi quello che sancisce l'irriducibilità di uomini e donne e la triste realtà di uno scambio, alla fine, sempre diseguale».¹⁹ Dentro questo teatro di contrasti e di scambi diseguali rientrano i colloqui di solo apparente intimità, ma in realtà ormai già stanchi, tra Paolo e Teresa.

In questa rappresentazione della storia d'amore tra Teresa e Paolo, De Roberto rivela l'«arte dello scrittore», ponendo a confronto due posizioni sentimentali e psicologiche, in cui ognuno dei due amanti, nel momento in cui sembra più avvicinarsi all'altro e renderlo partecipe dei propri gusti e dei propri pensieri, tanto più afferma l'universo del proprio io. Basterebbe allegare solo alcuni brevi passaggi testuali, dai quali, per esempio, siamo informati che «avvicinandosi l'estate, (Teresa) diede (a Paolo) da scegliere le stoffe dei suoi abiti, gli mostrò i figurini dei giornali di mode, gli descrisse gli abiti visti dalle sarte». Dal canto suo Paolo «la mise al giorno del dietro scena parlamentare, le spiegò la situazione parlamentare, commentò le informazioni dei giornali, discusse le teorie di governo. Fu per Teresa [...] un soggetto di grande stupore il sentirgli sostenere che niente è certo, che tutto è relativo, che l'universo è un inganno e il non vederlo più ostinato nei principi democratici». A questo punto Teresa può chiedere a Paolo: «Non ti contraddici così?» e la risposta è improntata a una dichiarazione di scetticismo cinico: «Ma se tutto è contraddizione!».²⁰ Dunque chi era l'uomo che Teresa aveva di fronte? La donna voleva respingere il pensiero molesto che la fermezza di Paolo in un ideale politico dipendesse solo da un calcolo, dall'assegnamento sulla riuscita del suo partito. E sua personale. Ma quelli di Teresa erano ancora pensieri segreti. Intanto, dopo le vacanze di carnevale – e la rilevazione sembra allusiva, da parte di De Roberto, alle vicende carnevalesche della politica parlamentare post-unitaria, soprattutto del periodo di Depretis e del trasformismo – scoppiò finalmente la crisi di governo preveduta da molto tempo. Sembrò dapprima che Arconti stesse per ricevere un importante incarico nella nuova compagine, a tal

19 Si veda il bel saggio di R. Castelli, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto: dall'Amore agli Amori*. Acireale; Roma: Bonanno, 2012.

20 De Roberto, *L'illusione*, p. 330.

punto che rivolgendosi a Teresa, una sera quand'erano insieme, poteva dirle adulandola: «Tu m'hai portato fortuna».²¹ Ma la crisi si risolse senza che l'offerta dell'incarico fosse confermata: per cui i due amanti ricominciarono a discutere e «ciascuno si accalorava nel sostenere le proprie tesi», cui seguivano silenzi durante i quali Teresa «reprimeva qualche sbadiglio».²² Sono sbadigli che stanno annunciando la morte dell'amore, e cioè, come è stato detto assai bene, il deperire dell'amore «non sotto i colpi d'avverse e fortuite vicissitudini, ma *naturaliter* e *iuxta principia sua*». Questo avviene in «un fascio di pagine dell'*Illusione* (le migliori) in cui il disamoramento fra Teresa e Arconti è indagato con squisita e inedita sensibilità, fino e oltre gli apologhi d'argomento amoroso - inaugurati proprio da *La morte dell'amore*».²³ Ha osservato in modo perspicuo Di Grado che «di quella impercettibile perdita di senso, degl'impalpabili indizi» che manifestano la morte di un amore, De Roberto è raffinato analista, senza dire che, «nel trasognato pianissimo di quell'agonia, nell'affievolirsi di quel sentimento e di quel legame» viene a scompaginarsi proprio il genere-romanzo nella sua tradizionale accezione: e si fa strada un realismo fatto solo di minimi moti e indizi, nel segno di una poetica tutta attenta alla «sovrapposizione paziente» dei «piccoli fatti». È la strada che risulterà incomprensibile a Capuana, che rimprovererà a De Roberto i «troppi fatti spiccioli», tutt'altro che «indispensabili». Scriverà infatti Capuana in una lettera da Roma datata al 7 settembre 1891: «Ti manderò, giacchè lo vuoi, il volume dell'*Illusione*. Vi troverai cento minute osservazioni di forma [...]. Come osservazione generale, mi è parso che tu, per eccesso di coscienza, dirò così, scientifica, hai ammucchiato troppi fatti spiccioli nelle prime tre parti e non tutti talmente caratteristici da rendersi indispensabili. Infatti danno, alla lettura, un senso di stanchezza (anche se) naturalmente capivo da quali ragioni teoretiche tu sei stato spinto a fare a quel modo; [...] in una 2a ediz. tu forse potresti evitare (i troppi fatti spiccioli), scorciando molto le parti preparatorie».²⁴

21 De Roberto, *L'illusione*, p. 330.

22 De Roberto, *L'illusione*, p. 330.

23 Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti*, p. 132.

24 Si veda l'edizione della corrispondenza tra Capuana e De Roberto ottimamente curata da S. Zappulla Muscarà. Caltanissetta; Roma: Sciascia editore, 1984. La Zappulla è una studiosa che ha dedicato molta parte dei suoi interessi critici a De Roberto ed è da annoverare tra coloro che hanno contribuito insieme con Vittorio Spinazzola alla rinascita dell'autore de *I Vicerè*. Di V. Spinazzola è da vedere l'importante monografia *Federico De Roberto e il Verismo*. Milano: Feltrinelli, 1961. Si veda, inoltre, lo studio assai attento di N. Tedesco, *La norma del negativo: De Roberto e il realismo analitico*. Palermo: Sellerio, 1981. In proposito, per avere un esauriente quadro della storia della critica su De Roberto, si vedano almeno P.M. Sipala, *Introduzione a De Roberto*. Roma; Bari: Laterza, 1988; A. Cavalli Pasini, *Federico De Roberto*. Palermo: Palumbo, 1996; infine l'assai aggiornata sintesi di R. Castelli, *Il punto su Federico De Roberto: Per una storia delle opere e della critica*. Acireale; Roma: Bonanno editore, 2010.

Senonché ne *L'illusione* si producono, come avviene in uno stato agonico, pure le ultime e improvvise accensioni d'amore. Infatti un giorno, riordinare le lettere di Paolo, Teresa ne rilesse alcune e si sentì rivivere ai tempi della felicità. Quando la sera sopravvenne Paolo «lo abbracciò con molto calore, e si mise a riferirgli i passaggi più belli di quelle lettere». Ma la reazione di Paolo getta Teresa nel più amaro disinganno: «Pensi ancora a queste cose?». E quindi «È un pezzo che me ne sono dimenticato». Teresa sentì a un tratto, come per rivelazione epifanica, che tra loro due non v'era più nulla di comune, che un abisso si sprofondava tra di loro, «abbattendo, travolgendo, inghiottendo ogni cosa».²⁵ La donna si sentiva profanata, degradata; pensava con amarezza al disprezzo che ora veramente meritava concedendosi a un uomo che lei non amava più. Quando lasciò intendere a Paolo come le sue carezze la disgustassero, Paolo reagiva con freddo cinismo dicendo: «Ti faccio orrore, è vero?», ma aggiungendo: «Rammentati le mie previsioni: tu stessa non mi vorrai più».²⁶ E tornò ad accusare lei, a rivolgerle malignità. L'amore tra Teresa e Paolo non esiste più, è ormai morto. Verrebbe fatto di richiamare in proposito un'osservazione di De Roberto - messa intelligentemente in rilievo da Rosario Castelli, uno studioso acuto e assiduo dello scrittore siciliano: quell'osservazione recita icasticamente «il tempo passa e si porta via anche il sorriso, finché non resta più nulla».²⁷

Paolo Arconti, «senza vederla più, senza scriverle una riga, partì».²⁸ I giorni seguirono ai giorni, il tempo al tempo. A conclusione della storia d'amore tra Teresa e Paolo si potrebbero richiamare un paio di considerazioni critiche 'generali' sviluppate a illustrazione di una recente riedizione degli apologhi de *La morte dell'amore*: la prima considerazione servirebbe a segnalare che l'amore tra Teresa e Paolo ha sì vissuto una lunga agonia, ma quell'agonia è stata possibile in quanto l'amor «proprio», secondo la visione di De Roberto, «invece di facilitare la rottura tra due persone che non si amano più, fa sì che ciascuna di esse aspetti che sia l'altro a prendere l'iniziativa della spiegazione ultima, per evitare le responsabilità, per potersi gloriare di essere costante nelle proprie passioni, per condannare, infine, chi ha avuto il coraggio di decidere ad un eterno senso di colpa».²⁹ La seconda considerazione potrebbe utilmente rammentarci «che l'amore può nascere da "niente" e questo niente può essere il caso, il calcolo o anche più semplicemente, come per Teresa, la volontà di innamorarsi di

25 De Roberto, *L'illusione*, pp. 344-345.

26 De Roberto, *L'illusione*, p. 347.

27 Castelli, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, citato prima.

28 De Roberto, *L'illusione*, p. 347.

29 M. D'Onofrio, *Introduzione a Federico De Roberto, La morte dell'amore*. Roma: Salerno editrice, 1994, p. 16.

qualcuno; ma l'amore poi può morire di tutto, come ogni organismo naturale»: la morte naturale dell'amore è indotta, come tutte le morti naturali, dall'esaurimento lento e progressivo della sue forze vitali.³⁰ C'è tuttavia una differenza tra la morte naturale e la morte dell'amore; e questa differenza da De Roberto è stata opportunamente rilevata. Scriveva infatti l'autore siciliano che «la prima è sopportata, perché noi viviamo una sola volta [...], mentre la possibilità di sostituire un amore con un altro amore rende più impazienti della crisi liberatrice gli esausti amanti».³¹

Proprio tale impazienza conduce la sfortunata Teresa al suo ultimo fugace e infelice amore per Maurizio. In verità, pure per Teresa Uzeda, donna dell'aristocrazia siciliana, si potrebbe richiamare la figura della «disdetta», certo nel modo in cui può concepirla il razionalista De Roberto, il quale con *L'illusione* racconta la «rovina» di un'esponente dell'aristocrazia siciliana cui mancherebbe del tutto il «principio di realtà»: e per questo appare anch'essa condannata - come, su altro versante, ha rilevato intelligentemente Giuseppe Traina a proposito della protagonista e i personaggi di contorno de *La disdetta* - a «una deriva stanca e mai appagante», ovvero al «meschino trionfo di un principio di piacere effettivamente masochistico».³²

Intanto, nel romanzo, il commento icastico di De Roberto alle vicende di Teresa Uzeda è volto a ricondurre le dinamiche dell'amore che si replica a un mero «giuoco» di illusioni, di evanescenze, di miraggi destinato a scontrarsi con una realtà assai dura «sotto i piedi». Dichiarò infatti l'autore, nelle vesti di un osservatore implacabile, che Teresa Uzeda «come il pellegrino nel deserto, era andata innanzi, attirata dalla vista dell'oasi fresca ed ombrosa; ma il miraggio l'aveva ingannata; ed il più terribile era questo: che dopo aver riconosciuto nell'allettante spettacolo un vano «giuoco» di luce, aveva continuato a crederlo vero, a lacerarsi i piedi sulla sabbia infocata! [...] Quante volte l'ingrata realtà le si era svelata?». ³³ Il contrasto è appunto tra il mondo delle illusioni e il mondo reale, tra principio di piacere e principio di realtà.

Dopo la dolorosa morte di ogni amore, Teresa ritorna nella sua Sicilia, a Milazzo. E il romanzo si conclude nel luogo in cui è riconoscibile la lontana e segreta origine, in un antico ambiente isolano. Qui avviene la morte della vecchia Stefana, la quale lascia in eredità a Teresa una cassetta dipinta di verde, che la serva aveva sempre trascinato con sé quando aveva accom-

30 D'Onofrio, *Introduzione* a Federico De Roberto, *La morte dell'amore*, p. 16.

31 F. De Roberto, *L'Amore: Fisiologia: Psicologia: Morale*. Milano: Galli di Chiesa Omodei Guindani, 1895, p. 431.

32 Giuseppe Traina, *Introduzione* a F. De Roberto, *La disdetta e altre novelle*. Cava de' Tirreni: Avagliano Editore, 2004, p. 17.

33 De Roberto, *L'illusione*, p. 421.

pagnato la sua padrona. Ma quando Teresa aprì la cassetta, «quando ne trasse le cose che vi erano dentro, le sue mani cominciarono a tremare... C'era una vesticciola che Teresa aveva portato a dieci anni, i vecchi quaderni delle sue lezioni, una pupattola». ³⁴ In un angolo stava il suo ritratto di fanciulla. E nel considerare ad uno ad uno «quegli oggetti sformati e scoloriti, i rottami della sua vita, il cuore di Teresa sanguinava». ³⁵ «In ogni dolore la nobildonna aveva trovato la vecchia serva al fianco, vigile, inquieta; era vissuta della sua vita, era morta quasi per lei. Teresa l'apprezzava soltanto ora; riconosceva troppo tardi, come sempre, che nessuno mai l'aveva amata così». ³⁶

Questo finale - lo ha ribadito recentemente Nunzio Zago - appare debole rispetto alle pronunce nichilistiche che lo stesso De Roberto consegna a Teresa e ai suoi pensieri; ma i finali di De Roberto costituiscono un «rompicapo epistemico» di non facile soluzione, di cui si dirà più avanti. Ora conviene richiamare quei pensieri di Teresa nei quali si sommuove il lessico del disinganno, della «strage delle illusioni». Ne *L'illusione* v'è un passaggio ultimo delle riflessioni di Teresa che esprimono con intensità questo disinganno; ed è un passaggio testuale incentrato sulla parola-tema che dà titolo al romanzo di De Roberto: illusione. «Quante volte l'ingrata realtà le si era svelata? Ed aveva accolto sempre nuove lusinghe! [...]. Ora però che era vicina al termine della vita, se chiudeva gli occhi e si volgeva indietro col pensiero, riconosceva la gran vanità. Che cosa distingueva più i ricordi delle impressioni reali da quelli dei sogni? E... la vita che prima di essere vissuta era piena di tante promesse, non si riduceva a un mero sogno, a una grande illusione, tutta?». ³⁷ Andrebbe qui ricordato che, rivolgendosi al suo amico più caro, Ferdinando Di Giorgi, De Roberto aveva modo di scrivergli in modi particolarmente significativi:

Tu [...] non hai detto una cosa che è ancora da dire (...). È questa. L'illusione, nel mio concetto, è, va bene, l'amore; ma più che l'amore, è la stessa vita, l'esistenza, «questo succedersi di evanescenze, questo continuo passare di fatti, di impressioni, delle quali nulla resta, il cui ricordo non ha nulla che lo distingua dal ricordo delle impressioni e dei fatti sognati, inesistiti.» Dunque non c'è differenza tra le illusioni della vita e le evanescenze dei sogni.

34 De Roberto, *L'illusione*, p. 424.

35 De Roberto, *L'illusione*, p. 424. Si vedano G.M. Anselmi, G. Ruozi, *Oggetti della letteratura italiana*. Roma: Carocci, 2008.

36 De Roberto, *L'illusione*, p. 425.

37 De Roberto, *L'illusione*, p. 421.

Aggiungva icasticamente De Roberto:

La mia protagonista vive unicamente per l'amore, gli altri vivono [...] per gli affari, pel potere [...], per tante altre cose; ma il significato ultimo che io avevo cercato di dare al mio libro è questo: che tutta l'esistenza umana, più che i moventi dell'attività di ciascuno, si risolve in una illusione.³⁸

Basterebbero queste osservazioni di De Roberto per ribadire un assunto che un critico ha pronunciato con sicurezza interpretativa, ovvero che «si può mettere l'accento sulla tematica dell'“illusione” [...] oppure su quella delle evanescenze, sull'insignificanza o peggio sull'irrealtà di quel vano trascorrere d'un greve carico d'istanti ed eventi irredimibili, ridotti a vuote spoglie e mute reliquie», ma resta il fatto che la «morte dell'amore è tutt'uno con il disinganno nei confronti della politica e della storia: e il legame fra eros e polemos [...], insomma fra disamoramento e “disincantamento del mondo” dovrebbe ormai definitivamente far ricredere chi ancora si chiede come mai l'autore dei *Vicerè* si sia dedicato anche alla trattazione della psicologia erotica».³⁹

Sta di fatto che, scrivendo a Capuana il 28 novembre 1891, De Roberto confessava amaramente: «la mia disillusione è stata [...] *L'illusione*. Questo libro sul quale credevo di poter contare non m'è valso “una sola” critica autorevole».⁴⁰ Non per caso, dunque, il significato ultimo espresso da De Roberto nella lettera a Di Giorgi - incentrato sulla disillusione e sulla coscienza di un continuo succedersi di fatti e impressioni, di voci e di parole, di un continuo trascorrere di evanescenze - si ripropone nell'ultimo romanzo dello scrittore, romanzo apparso postumo: *L'Imperio*.

Nelle pagine d'esordio ritorna una visione dell'aula di Montecitorio e il personaggio che osserva è Federico Ranaldi, giovane laureato venuto dal Mezzogiorno con l'idea di affermarsi come professionista o giornalista nella capitale. In proposito converrebbe una veloce osservazione sul nome del personaggio, ricordando che Renaldi è il protagonista di *Decadenza* (1892) di Luigi Gualdo; e inoltre che Rambaldi è il nome de *L'ultimo borghese* (1885) di Enrico Onufrio.⁴¹

Intanto la visione, da parte di Federico, della Camera che comincia ad affollarsi coglie gli onorevoli che «scendevano le scale lentamente, soffermandosi a tratti, alcuni colle mani nelle tasche dei calzoni, altri coi pollici negli sparati dei panciotti, altri portando carte e giornali. Parecchi avevano

38 Il passo è riprodotto in Zago, *Introduzione a L'illusione*, pp. 24-25.

39 Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti*, p. 133.

40 Cfr. Zappulla Muscarà, *Capuana e De Roberto*, pp. 335.

41 La segnalazione si deve a Zago, *Introduzione a F. De Roberto, L'Imperio*. Milano: BUR, 2009, p. 17.

già preso posto nei banchi più bassi. Nuovi cronisti sopraggiungevano anche nella tribuna [...]; le esclamazioni s'incrociavano». Federico Ranaldi, guardando col cannocchiale, riconobbe in un deputato gesticolante «il celebre oratore Pollastrini, la cui testa calva, sferica come una palla da biliardo, aveva vista tante volte disegnata sui fogli umoristici». ⁴² Si direbbe che prima di Pirandello, De Roberto segnali con forte consapevolezza la funzione del cannocchiale, che qui - a differenza di Pirandello - è usato dal verso giusto per avvicinare e ingrandire, ma tuttavia sempre con effetti umoristici: si pensi, infatti, alla testa calva di Pollastrini - si badi al nome del deputato, «celebre» oratore - che è sferica come una palla.

De Roberto si mostra scrittore assai attento alle tipologie - tutte umoristico-grottesche - delle visioni da lontano e delle visioni da vicino, tanto che - ancora con riferimento alla Camera dei deputati - facendo leva sul deuteragonista de *L'Imperio*, Consalvo Uzeda, De Roberto insiste sull'«arte dello sguardo». C'è infatti un'immagine, che Consalvo elabora, umoristicamente indotta da uno sguardo da vicino, ed è quella, rivelatrice, che paragona il Parlamento a un grande albergo. Basterebbe ripercorrere due passaggi testuali in successione:

Da lontano, la Camera gli era parsa come un intimo circolo di persone che i diversi programmi politici potevano dividere ma che la comune funzione doveva quotidianamente accostare. ⁴³

Qui, attribuita a Consalvo, ritorna l'immagine dei «gruppi umani» che continuamente si scompongono («i diversi programmi politici potevano dividere») e si ricompongono («la comune funzione doveva quotidianamente accostare»). Ma, da parte di Consalvo, a quella prima rappresentazione «da lontano» subentra una «da vicino», che risulta disvelatrice, demistificatrice. Questo il racconto di Consalvo:

adesso invece s'accorgeva che era una specie di grande albergo, dove, ad eccezione dell'ora dei pasti - cioè delle sedute - ciascuno andava e veniva per i fatti suoi, senza badare ai vicini, senza neppure salutarli se non c'era stata una regolare presentazione [...]. Del resto, anche tra quelli che si conoscevano, che stavano spesso insieme, Consalvo vedeva che l'intimità era rarissima e la diffidenza continua. Una delle cose che più lo impressionarono, nei primi giorni, fu la maldicenza unita ad una ipocrisia così fine che senza la maldicenza egli non l'avrebbe scoperta. Nei circoli delle sue conoscenze, udiva i colleghi lodarsi reciprocamente, ascoltarsi con deferenza, scambiarsi espressioni di viva amicizia, alle

42 De Roberto, *L'Imperio*, p. 46.

43 De Roberto, *L'Imperio*, p. 85.

volte quasi abbracciarsi. [...] Poi appena il collega lodato andava via, il lodatore sogghignava, ammiccava con l'occhio, esclamava: «Che buffone» [...] oppure «Alla larga».⁴⁴

Ora, a proposito della maldicenza agisce la lezione leopardiana: certo, non il testo *Dei costumi degli italiani* che, pubblicato solo nel 1906,⁴⁵ De Roberto non poteva conoscere quando intraprende la stesura de *L'Imperio*, ma comunque le posizioni polemiche di Leopardi sul cinismo delle classi colte in Italia. Della lezione leopardiana De Roberto assimila una critica implacabile intorno all'«immoralismo» e al sentimento edonistico degli Italiani. A conferma di questo si potrebbe richiamare una scena de *L'Imperio* in cui Consalvo e altri deputati si recano in un caffè-ristorante. In questo luogo che sprigiona il denso significato di un'allegoria del vivere parlamentare degli anni novanta dell'Ottocento si celebra il rito del piacere e del potere, rito ispirato a frivolezza e volgarità. È una scena straordinaria, nella quale «gli onorevoli discutevano, masticando a due palmenti»⁴⁶ e bevendo e pronunciando l'elogio delle pietanze regionali – dal minestrone alla genovese ai vermicelli alle vongole, dalle triglie alla livornese allo zampone di Modena – per dichiarare poi solennemente «Ora che l'Italia è fatta, bisognerebbe unificare le cucine italiane»,⁴⁷ dichiarazione che fa il paio con quella del duca di Oragua, ne *I Vicerè*, non a caso pure lui deputato del Parlamento: «Ora che l'Italia è fatta, dobbiamo fare gli affari nostri». Ma ritorniamo a *L'Imperio*, solo per rilevare che – dopo un entusiastico elogio dei vini italiani pronunciato da deputati e giornalisti fra i quali è Consalvo – la giornata particolare non può che concludersi, al colmo di un'eccitazione collettiva, con una divertita visita presso un'accogliente casa di amore mercenario.

Ora, a considerare non solo i costumi morali, ma soprattutto i comportamenti politici, potrebbe qui valere, sul piano di posizioni consonanti con quella di De Roberto e fortemente critiche nei confronti del Parlamento post-unitario e dei parlamentari italiani, una sarcastica riflessione politica, sviluppata proprio nella prima metà degli anni novanta dell'Ottocento: è quella di Antonio Labriola, secondo cui «il Parlamento italiano non è formato in realtà da partiti saldamente delineati, e nel divertentissimo Montecitorio [si consideri l'aggettivo: *divertentissimo*], sui seggi della Camera,

44 De Roberto, *L'Imperio*, pp. 85-86.

45 Si veda il saggio dedicato a Leopardi dallo stesso De Roberto, riproposto con una *Prefazione* di N. Borsellino, per i tipi della Lucarini, Roma, 1987. Su *Dei costumi degli italiani* si veda la densa edizione del compianto A. Placanica. Venezia: Marsilio, 1989.

46 De Roberto, *L'Imperio*, p. 78.

47 De Roberto, *L'Imperio*, p. 182. Si veda in proposito G.M. Anselmi e G. Ruoizzi (a cura di). *Banchetti letterari: Cibi, pietanze e ricette nella letteratura italiana da Dante a Camilleri*. Roma: Carocci, 2011.

la rappresentanza d'interessi non assume la forma esplicita degli interessi degli agrari e degli interessi degli industriali, della piccola e della grande borghesia». ⁴⁸ Insiste Labriola: «Là (nel Parlamento) tutto è fluido, insicuro e pronto a svanire. Là è possibile arrangiare, combinare, stravolgere e aggirare tutto». ⁴⁹ Come si può notare, agisce nel pensatore socialista un lessico che è, insieme, umoristico e grottesco, e non è distante dal lessico di De Roberto, nel quale troviamo «composizioni» e «scomposizioni» di gruppi o di umani, e nel quale troviamo altresì immagini grottescamente «divertenti» del Parlamento – si pensi solo agli orari delle sedute paragonati all'ora dei pasti di un grande albergo. Senza dire che in Labriola, al pari del De Roberto più caustico – che è soprattutto l'autore de *I Vicerè* di cui tuttavia in questa sede non si discute – agiscono verbi icastici come «arrangiare, combinare, stravolgere e aggirare tutto». Infine risulta affine alla visione di De Roberto l'immagine labrioliana di una prassi politico-parlamentare in cui «tutto è fluido, insicuro e pronto a svanire», e verrebbe fatto di pensare all'analogia immagine usata dallo scrittore siciliano nella lettera a Di Giorgi, secondo cui, non solo gli amori, bensì la politica, gli interessi, gli affari, lo stesso potere, risultano un «succedersi di evanescenze». E Labriola scrive «tutto è fluido [...] e pronto a svanire».

Sta di fatto che De Roberto, con riferimento polemico all'ambiente politico-parlamentare, ne *L'Imperio* ha modo di disegnare ancora una volta il carattere di Consalvo, attribuendo al personaggio stesso riflessioni rivelatrici. Infatti, «prima di mettersi nella vita pubblica», a causa delle liti continue tra i suoi parenti, Consalvo aveva assecondato le pretese dell'uno e contemporaneamente quelle dell'altro. Per questo Consalvo «s'era assuefatto alla finzione». Del resto quando aveva cominciato a partecipare alla vita politica e amministrativa della sua città Consalvo «aveva fatto strada con questo mezzo, affermando o negando le stesse cose, secondo l'umore dell'uditorio o della maggioranza o di quei pochi che voleva ingraziarsi, bordeggiando continuamente, menando tutti pel naso». ⁵⁰ Talvolta il principe si era anche chiesto se questo comportamento fosse buono e giusto, se avesse da rimproverarsi una mancanza di qualità, ma ben presto «i suoi scrupoli s'erano acquietati all'idea che per riuscire bisogna esse così». Si potrebbe aggiungere che Consalvo aveva cominciato a pensare come tutti i cinici e gli scettici, «abbassando», per così dire, a un livello utilitaristico, ogni ideale: convinto ormai che «le fedì apparentemente più sincere nascondono, il più sovente, un tornaconto eguale a quello che consiglia i

48 Si tratta di una corrispondenza inviata da A. Labriola alla *Leipziger Volkszeitung*, datata 24 novembre 1894, ora leggibile in V. Gerratana (a cura di). *Scritti politici*. Roma; Bari: Laterza, pp. 331-332.

49 Gerratana (a cura di), *Scritti politici*, pp. 331-332.

50 De Roberto, *L'Imperio*, pp. 86-87.

voltafaccia e l'instabilità». ⁵¹ Vero è che, venendo a Roma, ed entrando a Montecitorio, Consalvo aveva inizialmente dubitato dei suoi cinici convincimenti, ma ben presto il suo dubbio «si disperdeva rapidamente [anche qui: si badi al verbo e all'avverbio] alla Camera» vedendo che «il suo scetticismo di piccolo provinciale era timido e innocente a paragone del cinismo di cui vedeva le prove». ⁵² C'è un'immagine che Consalvo elabora per rappresentare il Parlamento ed è quella, umoristica, dell'albergo, dopo che lo sguardo si è tramutato in sguardo da vicino, opposto a un primo sguardo da lontano. Per il personaggio de *L'Imperio* si apre un teatro interiore che stranamente tende a gettare ombre che lo differenziano rispetto allo stesso personaggio disegnato da De Roberto ne *I Vicerè*: facendo di Consalvo un «politico» spesso dedito alle riflessioni più che all'azione e paradossalmente facendone un personaggio simmetricamente speculare al meditando Federico Ranaldi. Talvolta «nello scoraggiamento che a certe ore abbatteva Consalvo giovane deputato a Roma, la persuasione d'aver sbagliato strada s'insinuava nell'animo suo». ⁵³ La sua condizione sociale di aristocratico siciliano, pensava, era piuttosto di nocumento che di vantaggio. Infatti, «i più eminenti parlamentari venivano dal popolo, s'erano fatti da sé, senza aiuti di signore più o meno intellettuali». Talvolta Consalvo pensava, scoraggiato, che ormai «in tempi di democrazia, le influenze aristocratiche non valevano più niente». Con disincanto Consalvo pensava che quelle influenze «erano valse laggiù, in Sicilia, in mezzo a un popolo ancora imbevuto delle tradizioni spagnolesche», e tuttavia «anche laggiù egli aveva dovuto fare il democratico, stringere mani callose vincendo un senso fisico di ribrezzo, protestare contro le distinzioni di casta mentre s'era sempre creduto e sentito d'una pasta diversa dalla comune». Del resto, tutta l'educazione del rampollo degli Uzeda e tutta la sua più intima persuasione «protestavano» contro i principi di questa eguaglianza; per di più Consalvo «non ammetteva che fossero sinceri neppure quelli che la predicavano con fervore di apostoli, perché il bisogno di emergere, di eccellere, di predominare gli pareva essenziale ad ogni uomo». ⁵⁴ C'è tuttavia una riflessione del principe di Francalanza, aperta da un'avversativa, che punta alla rilevazione di un paradosso sociale ed etico, in ragione del quale proprio colui che grida e urla contro le altezze ambisce a salire nella scala sociale. Pensa infatti Consalvo: «Ma se quello [...] era il mezzo, dato l'andazzo, per salire nella pubblica stima, se gli sciocchi portavano più alto chi, volendo salire, più si sgolava contro le altezze, perché non si sarebbe servito anch'egli di questo mezzo?». Basterebbero queste riflessioni - le

51 De Roberto, *L'Imperio*, p. 87.

52 De Roberto, *L'Imperio*, p. 87.

53 De Roberto, *L'Imperio*, p. 197.

54 De Roberto, *L'Imperio*, p. 198.

quali si sommuovono nella mente di Consalvo – per offrirci conferma che, ne *L'Imperio*, sull'impostazione naturalistica si innesta una evidente spinta allo studio puntuale delle reazioni che gli eventi producono sulla interiorità dei personaggi. Madrignani ha rilevato che il processo di progressiva erosione della visuale esterna «è accentuato dal fatto che i protagonisti sono due (elemento questo che permette di alternare le corsie della narrazione) e così si ottiene un altro effetto, quello di problematizzare i “fatti” narrati presentandoli da due diversi punti di vista, ed inoltre di ulteriormente sottolineare il carattere riflessivo ed autoriflessivo, giustapponendo ed intersecando le due interpretazioni oltre che le due vicende».⁵⁵

Ora, nel romanzo l'indiretto libero è appunto adoperato come una variazione per evitare la noia dei ripetuti discorsi diretti e nei capitoli più mossi agisce «la felicità del gusto ritrattistico e documentario messo a frutto soprattutto nelle schermaglie dialogiche e per creare l'ambientazione da cui derivano le reazioni tanto di Consalvo quanto di Ranaldi».⁵⁶ Il compito dell'autore sembra quello «di rappresentare una certa società senza esprimere direttamente il suo giudizio se non coi mezzi oggettivi della narrazione; ma poiché tale giudizio è decisamente negativo» l'attenzione di De Roberto è «di non cadere nel moralismo, nell'*indignatio* del provinciale capitato fra la corruzione della città». V'è di più: al fine di ottenere un efficace effetto di distacco, l'autore «riduce al minimo le impressioni e i giudizi del personaggio positivo, e lascia grande spazio al libero esprimersi dei personaggi di contorno».⁵⁷ È il caso, ad esempio, della giornalista Vanieri, a cui è affidato il compito di svelare a Federico tutta la disumanità del mondo «romano». L'autore affida a questo personaggio femminile la rappresentazione di un quadro con tutti i «caratteri del vero». Si ha modo qui, da parte del lettore, di incontrare uno dei momenti più intensi del romanzo, quando la giornalista esperta del mondo ammonisce, senza moralismi, il buon Federico dicendogli «Diffidate, aprite gli occhi, non credete», e aggiungendo «quando avrete sulle spalle cinque anni di vita romana vedrete le cose come sono: la gara delle cupidigie, la lotta delle ambizioni nascoste sotto tanti nomi belli e sonori».⁵⁸ Si direbbe che anche questo personaggio, con i suoi consigli smagati, contribuisca alla crescita dell'educazione sentimentale di Federico.

Appunto nel gorgo delle ambizioni e delle cupidigie si involuppa la tor-

55 C.A. Madrignani, *Cultura, narrativa e teatro nell'età del positivismo*. Roma; Bari: Laterza, 1983, pp. 92-93.

56 M. Ganeri, *L'Europa in Sicilia: Saggi su Federico De Roberto*. Firenze: Le Monnier, 2005, p. 103.

57 C.A. Madrignani, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*. Bari: De Donato, 1972, p. 174.

58 De Roberto, *L'Imperio*, p. 153.

mentata ambiguità di Consalvo, in ragione della quale egli pensa addirittura per un momento di essere disponibile a un'avventura socialista pur di «emergere, di eccellere, di primeggiare». Del resto, come in un «giuoco» di specchi, lo stesso Federico non si rallegrava più come un tempo delle conversazioni politico-giornalistiche e cominciava a pensare che «non la forza delle idee, ma quella degli interessi le produceva». Soprattutto cominciava a conoscere Consalvo Francalanza «come un furbo ambizioso, come un vanitoso impaziente di arrivare, a qualunque costo»; e pur di mettersi in mostra, pur di «afferrare un solo capello della chioma della fortuna» il principe sarebbe andato a offrirsi egli stesso agli avversari: i socialisti. Infatti «il rapido progresso del partito socialista, la moltiplicazione dei voti raccolti dai suoi candidati, la formazione di tante leghe e fasci e federazioni di operai, la pubblicazione di fogli che profetavano l'avvento del quarto stato aveva cominciato ad inquietare i conservatori»,⁵⁹ soprattutto i più attenti e sagaci. Nel romanzo si svolge una scena in salotto, protagonisti la moglie di Federichello Borromeo, il generale Corsi, il Micali e il Valtelina, i quali parlano animatamente della necessità di fare qualche cosa per opporre propaganda conservatrice a propaganda socialista. Nella animata conversazione Micali sostiene convinto che «si dovrebbe imitare i socialisti nella loro prodigiosa attività di propaganda». E poi dichiara con calore «Come acquistano proseliti? Parlando al popolo, scendendo in mezzo alla folla, predicando le loro teorie. Prendiamo esempio da loro: facciamo valere le nostre ragioni [...]. A questo invito replica appena dubbioso Federichello «Ci vogliono uomini di fede e di fegato» e aggiunge tossendo «come quelli che hanno i socialisti. Dove volete che li prendiamo?». È qui che uno dei personaggi femminili, «di contorno» ma decisivi come altri personaggi femminili che agiscono nell'universo narrativo di De Roberto - alludo a Renata - personaggio che sino a quel momento della pur animata conversazione era rimasto con gli occhi sul ricamo, alza il capo e dice: «Qualche giovane entusiasta e coraggioso, capace di questa propaganda, non manca. Perché non la proponiamo a Francalanza?».⁶⁰

Successivamente, in un salotto, Boito, l'uomo che «incuteva ancora a Consalvo» un'«antica soggezione», una sera dichiarava, nel mezzo di una conversazione: «È bene opporre propaganda a propaganda, voi avete occasione di farvi onore». Dal punto di vista di Consalvo «l'argomento era persuasivo: farsi onore, farsi strada, attirare l'attenzione sul suo nome, mettersi bene in mostra». Consalvo comprendeva che «l'occasione era veramente propizia; che i conservatori in preda alla paura, che il gran pubblico borghese impressionato dal rapido progredire del socialismo, avrebbero accolto con molto favore, con vero slancio, il difensore dell'ordine e il

59 De Roberto, *L'Imperio*, p. 202.

60 De Roberto, *L'Imperio*, p. 203.

paladino della proprietà». Agiva solo una remora: la paura sua propria, «la vecchia paura, di esporsi troppo direttamente» all'inimicizia dei socialisti; lo tratteneva «il terrore di essere additato all'odio furente della folla ebbra di sangue, nei giorni della rivoluzione inevitabile».⁶¹

Senonché, la possibilità di conciliare «nelle conferenze che i conservatori volevano da lui, la lode e il rispetto per le idee di eguaglianza e di fratellanza umana predicate dai socialisti» incoraggiava Consalvo. Così, «dopo aver posto tutte le condizioni, dopo aver prese tutte le cautele» Consalvo si decise. A Renata Borromeo, che aveva già saputo del suo assenso dal padre, Consalvo annunciava una sera con qualche enfasi:

Ho accettato il vostro consiglio, contessina, e ve ne sono grato. Il nostro dovere è di difendere con ogni forza la società minacciata. [...] nel momento del pericolo, non posso disertare il mio posto. E il momento è grave come non mai.⁶²

Il discorso antisocialistico di Consalvo occuperà quasi interamente il capitolo 7 de *L'Imperio*.⁶³

Consalvo, con la sua presa di posizione pubblica contro il socialismo, intende rilanciare la sua difficile carriera politica. Ora, soprattutto se teniamo presenti quanto scettiche e anche ciniche siano le convinzioni politiche del personaggio, diventato antisocialista sotto la spinta di un calcolo tutto egoistico, si può capire il contenuto e l'andamento del discorso che Consalvo pronuncia in un affollatissimo teatro romano. Nel comizio che aveva pronunciato nel monastero dei Benedettini a Catania – si ricordino le pagine memorabili de *I Vicerè* – Consalvo aveva fatto ricorso alla petizione degli affetti, alla commozione, e aveva giocato su una retorica abusata. Ora, invece, il personaggio dà dimostrazione di abilità argomentative: infatti, pur se inizialmente le teorie socialistiche vengono messe in ridicolo al fine di suscitare la pronta ilarità del pubblico, ben presto seguono argomenti seri che vogliono controbattere le «visioni descritte dai romanzieri del socialismo». Certo, avanzando nella sua orazione, Consalvo manifesta toni sempre più concitati, ma ciò non toglie che vi sia nel discorso una «sua» volontà di verità: per cui le argomentazioni tendono a convergere su una polemica antieguagliataria, «come se fosse proprio necessario sgomberare il terreno da questo increscioso fantasma». Infine il concetto di progresso consente a Consalvo «di farsi paladino di un liberalismo conservatore che

61 De Roberto, *L'Imperio*, p. 207.

62 De Roberto, *L'Imperio*, p. 207.

63 Sul discorso antisocialista di Consalvo si legga l'acuminata analisi di C.A. Madrignani, «Immobilità e progresso». In: C.A. Madrignani, *Effetto Sicilia: Genesi del romanzo moderno*. Macerata: Quodlibet, 2007, pp. 89-101.

si propone di salvare la tradizione e non distruggerla, come vorrebbero i socialisti». Nonostante qui torni il frasario della retorica risorgimentale, nel complesso Consalvo riesce ad andare oltre gli argomenti dell'avversario, mettendo a punto un programma politico aggressivo in polemica accesa contro ogni pessimismo o disfattismo. Il tono del discorso di Consalvo è perentorio: «Lo scoraggiamento è da pessimisti, da fatalisti, da pusillanimi. Si accascia chi non ha fibra, chi non ha fede».⁶⁴

V'è un'osservazione laterale che si può svolgere in margine al discorso antisocialista pronunciato da Consalvo ed è questa: la tecnica del rifacimento dei comizi da parte di De Roberto risale agli anni degli *Arabeschi*, in cui erano stati ripubblicati articoli e parodie da cui saranno delle riprese e in cui vi sono rimandi interni proprio ne *I Vicerè* e ne *L'Imperio*. Non si dimentichi che il personaggio reale di riferimento è Antonio di San Giuliano, già sindaco di Catania e passato poi alla carica di ministro. San Giuliano, come già sapeva Capuana, è il modello di Consalvo, e su quest'ultimo personaggio si concentra anche lo sguardo spietato di De Roberto. Basterebbe pensare alla rappresentazione che De Roberto fa dell'uso strumentale che Consalvo riesce a produrre dell'attentato di cui egli è vittima, dopo il comizio antisocialista, ad opera di un operaio; e basterebbe pensare allo stupro che perpetra ai danni di Renata. In tutti e due i casi il personaggio si rivela assai spregevole.

Per questo motivo conviene ritornare sul rapporto tra politica e potere, da un lato, e universo femminile e amori, dall'altro. Una studiosa ha, per così dire, ribadito che nell'ultimo romanzo di De Roberto il registro pubblico e quello privato delle relazioni amorose avrebbero dovuto intrecciarsi, ma con il procedere della narrazione «la tenuta dei due profili scricchiola».⁶⁵ Le figure femminili, di certo, avrebbero dovuto costituire una funzione importante; e le protagoniste principali, la giornalista Vanieri e la marchesa Renata Clarenzi, costituiscono due modelli contrapposti, come Consalvo e Federico. Al pari dei due protagonisti, anche le due eroine de *L'Imperio* agiscono come una coppia speculare: la Vanieri incarna l'emancipazione intellettuale, a discapito della seduzione; la marchesina la tradizionale passività femminile, segnata dall'ossequio alle regole sociali.⁶⁶ La purezza interiore e la docilità della giovane nobildonna sono qualità poco adatte al mondo corrotto che la circonda; e rappresentano le doti che Consalvo le farà pagare a duro prezzo: con uno stupro, che conclude drammaticamente l'ottavo capitolo del romanzo. È questa la climax dell'episodio dello stupro perpetrato da Consalvo: «"Renata... Renata... Sentite un momento". La

64 De Roberto, *L'Imperio*, p. 232.

65 M. Ganeri, *L'Europa in Sicilia: Saggi su Federico De Roberto*. Firenze, Le Monnier, 2005, p. 103.

66 Ganeri, *L'Europa in Sicilia*, p. 103.

prese, la trasse, la spinse dietro l'uscio, lo chiuse mentre le parole animate delle persone che salivano, echeggiavano sotto le volte dello scalone [...]. "Renata... Renata ..." le soffiava egli all'orecchio stringendosi a lei che si stringeva all'uscio, che schiudeva ancora la bocca per gridare [...] senza che alcun suono le uscisse dalla bocca, e che ancora stringeva le braccia per respingerlo, senza riuscire ad opporgli "Renata!... Renata!..." continuava a soffiarle all'orecchio [...]. Non sapeva quel che diceva, come ebbro, come pazzo, nella tensione spasmodica di tutti i nervi, nella impetuosa pulsazione di tutte le arterie, nella furiosa prepotenza dell'istinto virile. La sua voce era proprio un soffio [...]; ed il suo corpo era tutto stretto al corpo di lei che pareva [...] rigido come il legno. E a un tratto egli riuscì a premere con le labbra sulle labbra. Erano fredde fredde, agghiacciate; ma egli le tentò [...]; e allora vide gli occhi di lei stravolgersi [...], sentì il corpo di lei accasciarsi. La sorrise per le ascelle: invano. Ella cadeva, lentamente, ma pesantemente, tramortita dal bacio [...]. Egli la distese per terra, fredda sulla fredda soglia marmorea; e le si buttò addosso con un bramito selvaggio». ⁶⁷ Sembra qui emergere drammaticamente ne *L'Imperio* un polo speculare alla spasmodica vita parlamentare e giornalistica: quello di una sessualità vissuta al limite della dismisura e della follia, con un esito semplicemente terribile.

Si direbbe che, alla fine dell'ottavo capitolo, si ha del tutto la possibilità di cogliere il senso del metodo compositivo di De Roberto: e anche le sue contraddizioni. L'obiettivo iniziale dell'autore deve essere stato, non è difficile rilevare, la rappresentazione degli ambienti politico-parlamentari e mondano-giornalistici romani. È la Roma dei circoli esclusivi e dei salotti. L'attenzione critica di De Roberto nel rappresentare il Parlamento si lega alle stesse motivazioni polemiche che avevano sorretto la stesura de *I Vicerè*. Ma bisogna aggiungere che - probabilmente a causa del protrarsi della redazione de *L'Imperio* - le istanze di una contestazione con i «caratteri del vero» mutano nella parte conclusiva del romanzo. Infatti, i primi capitoli risultano relativamente compatti, gli ultimi sembrano segnati dall'affievolirsi della rappresentazione del tema politico-parlamentare e sono attraversati con prevalenza dal tema dell'amore. L'adesione alla cronaca pubblica diventa più blanda e i fili ruotano intorno alla psicologia amorosa. Ha osservato Di Grado che «cambia, anzitutto, nel secondo nucleo de *L'Imperio*, l'atteggiamento dell'autore: da una profonda curiosità del reale e della storia, che egli traduce in analisi a lor modo politiche e in lucidi resoconti della complessità dei dibattiti», De Roberto «sembra approdare a un disincanto che fa abortire l'articolata storia di Consalvo in una serie di concitate e squallide performances, che paiono rimandare alla deformazione grottesca (e al "risentimento") de *I Vicerè*, e inoltre pro-

67 De Roberto, *L'Imperio*, pp. 273-274.

muove il controcanto di Ranaldi», che ha inizio da un amaro disinganno.⁶⁸ Federico, infatti, sul crinale di un bilancio di vent'anni di vita romana tra Parlamento, redazioni di giornali e salotti, arriva a pensare che «tutta la sua nera disperazione, tutto l'odio suo mortale derivavano dall'esperienza dolorosa del veleno distillato in vent'anni di pandemonio politico, di galera giornalistica, di amori malsani. Se egli avesse vissuto in un altro mondo [...] non sarebbe venuto a quelle conclusioni. Aveva visto lo spettacolo del male, la petulanza della menzogna, la tortuosità dell'ipocrisia, la ferocia degli egoismi, la mordacità della calunnia, la cupidigia degli appetiti, la presunzione dell'ignoranza, l'insolenza della vanità, la sfrenatezza di tutte le peggiori passioni, ma non si era soffermato dinanzi al bene, non ne aveva cercate e raccolte le prove».⁶⁹

Ora, quel romanzo «che s'era aperto con l'acuta e documentata rappresentazione dei lavori parlamentari si chiude con l'apocalittica e "risentita" utopia negativa dei geoclasti. Federico vi riprende il filo del discorso del terrorista pentito di *Spasimo*, la prova di romanzo poliziesco tentata da De Roberto»,⁷⁰ e anzi lo parafrasa: «voglio dire che tutte le rivoluzioni sono state e saranno inutili; e che la radice del male non è negli ordinamenti politici, ma nella nostra stessa natura». A questo discorso Federico imprime una conclusione perturbante quando reputa che questo, tutto questo «significa che si andrà oltre quell'anarchia attualmente giudicata con il termine ultimo della ribellione alla morale della tradizione, e che un nuovo partito sorgerà, il quale non s'indugerà a risolvere l'insolubile questione sociale, ma affronterà tutto il problema umano. Questo partito saprà che la radicale soluzione indicata dalla stessa natura è una sola: la morte».⁷¹

Una pagina davvero terribile: e terribile è l'aggettivo usato da De Roberto a proposito di questo romanzo. Un'apologia del nichilismo puro, senza nome né volto, senza moventi né obiettivi. Un impulsivo ingorgo di sistemi, nel quale Leopardi si può coniugare con la sociologia del suicidio di Durkheim. Del resto, il leopardismo di Federico Ranaldi riflette l'attenzione dedicata da De Roberto al poeta di Recanati,⁷² al quale si attribuisce una disperazione totalitaria che nega e travolge «i piaceri dei sensi, le gioie dell'amore, i premi della gloria, la consolazione della famiglia, la bontà dei

68 Cfr. Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti*, p. 291.

69 De Roberto, *L'Imperio*, p. 310.

70 Si veda la bella edizione di G. Traina (a cura di), *Spasimo*. Caltanissetta: Lussografica, 2006.

71 Si veda in proposito il capitolo di C.A. Madrignani, «Abyssus abyssum clamat». In: *Effetto Sicilia*, pp. 103-119.

72 Si veda lo studio di B. Stasi, *Apologie della letteratura: Leopardi tra De Roberto e Pirandello*. Bologna: il Mulino, 1995.

simili, la possibilità del progresso». Insomma, tutta l'esistenza si risolve in una illusione. De Roberto innesta una percezione clinica del Male che invade il mondo. Si tratta di un cancro con dimensioni cosmiche: la terra un neoplasma, un'ipertrofia, una sclerosi.

Senonché inopinatamente, dopo queste dichiarazioni di implacabile nichilismo che annienta non solo la politica, ma anche ogni idea di convivenza civile e umana, Federico Ranaldi ha un improvviso, decisivo ripensamento e decide di sposare una giovane donna, Anna, la quale esprime i valori della famiglia e della tradizione. Infatti, Anna Ursino rappresenta l'alternativa al cinico mondo della politica e proprio per questo viene identificata con la vita stessa, con la salute che risorge oltre il degrado della storia e della morale. L'entrata in scena di Anna rovescia le sorti di Federico, dal momento che con il suo amore la giovane lo fa desistere dal proposito di suicidio, temperando con una nota positiva l'explicit del romanzo.

Assai giustamente è stato detto che ritroviamo anche in questo romanzo il problema decisivo dello scioglimento della storia: e si è già alluso al rompicapo epistemico del finale de *L'Illusione*, finale attraverso cui De Roberto tenta di mettere un punto fermo a una fuga di esperienze sentimentali, nonché a una fuga di commenti interiori intorno a quelle stesse esperienze. Tutto questo, ne *L'Illusione*, sembrava accadere nel segno di un richiamo ai valori della tradizione antica e incorrotta. Anche nella conclusione de *L'Imperio* potremmo avere di nuovo l'impressione di un finale atto a sciogliere ogni dramma e a ripristinare l'ordine.

Infatti, solo poche pagine dopo l'apologia del nichilismo universale, il narratore ci fa assistere al rinsavimento dell'eroe buono, Federico: questi capitola di fronte alla prospettiva di «affetti semplici e sani», per crearsi una famiglia, avendo *pour cause* incontrato la fanciulla adatta, la quale, nonché desiderare le nozze, funge da consigliera e scioglitrice di ogni dilemma filosofico (si direbbe in senso rovesciato rispetto alla Lucia dell'epilogo dei *Promessi sposi*).⁷³ Anna fa questo dichiarando una sua «poetica», secondo la quale vi sarebbe una profonda analogia tra la politica e la cucina, offerta dall'arte della contaminazione. In questo modo De Roberto sembrerebbe rispondere alla crisi del suo personaggio che poteva apparire senza sbocco: alla follia negativa sarebbe contrapposto il buon senso positivo dei valori tradizionali, secondo una polarità che vuole il negativo solo come un aspetto del positivo, anzi come un ingrediente corroborante (gastronomico?) di cui il Bene si avvale per rafforzarsi ed imporsi. Leggiamo dunque l'explicit de *L'Imperio* su cui non pochi critici sono sembrati concordi nel rilevarne la debolezza:

73 Rinvio agli studi magistrali di E. Raimondi compresi ne *Il Romanzo senza idillio: Saggio sui «Promessi sposi»*. Torino: Einaudi, 1974.

«Mamma, ti rammenti quando mi parlasti di Anna Ursino?»

Mamma, egli disse - prendendo la mano rugosa di lei «ho pensato a tutto: chiedi la mano di Anna per me».⁷⁴

In proposito, parecchi anni or sono Madrignani richiamava le parole di un teorico della letteratura, il quale aveva rilevato che «verso la fine, quasi tutti i romanzi diventano deboli», segnalando, quel teorico della letteratura, un difetto connaturato al romanzo, che risalirebbe all'ipoteca causale dell'intreccio. Scriveva Forster, il critico cui si alludeva: «Se non ci fossero morte e matrimonio, non so come farebbe il romanziere medio a scrivere la parola fine».⁷⁵

Pure *L'Imperio* si conclude con un matrimonio, così come *L'Illusione* si conclude con l'idea di una morte prossima espressa dalla protagonista del romanzo. Ma, a ben considerare, De Roberto non è un romanziere medio e accoglie solo strumentalmente questo «luogo comune» dei finali di romanzo. In realtà per l'autore siciliano il finale si dispone come «falso finale», che vale come un qualsiasi «strumentale» fermo. In realtà - lo deduciamo dalle sue dichiarazioni intellettualmente più impegnate - le sue storie «non concludono». Proprio perché si svolgono sotto il segno di una dinamica umana insieme folle e grottesca, sono storie che «non concludono», non realizzano gli obiettivi così solennemente dichiarati. A voler restare ai due grandi temi de *L'Illusione* e de *L'Imperio*, si direbbe che analoghe, nella loro inconcludenza, risultano tanto la dinamica dell'amore quanto quella della politica e del potere. Non per nulla questa vicenda «bifronte» come quella del dio Giano, divisa tra guerra e pace, appare involupata in una sorta di coazione a ripetersi. Per questo la vicenda non conclude: destinata com'è a replicarsi proprio nel confronto con quei valori o sentimenti che il potere e l'amore, trionfalmente, sempre dichiarano di voler realizzare.

Si potrebbe, in conclusione, reiterare quanto aveva scritto De Roberto all'amico Di Giorgi: «Tu non hai detto una cosa che è ancora da dire. È questa. L'illusione [...] è la vita stessa, l'esistenza, questo succedersi di evanescenze, questo continuo passare di fatti, di impressioni delle quali nulla resta, il cui ricordo non ha nulla che lo distingua dal ricordo delle impressioni e dei fatti sognati, inesistiti». È questo probabilmente il significato ultimo - e cioè il vero finale - de *L'Imperio*: libro terribile, come aveva segnalato lo stesso De Roberto in uno dei suoi momenti di spietata confessione.

74 De Roberto, *L'Imperio*, p. 322.

75 Madrignani, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, p. 165.

Studi sul Sette-Ottocento offerti a Marinella Colummi

a cura di Serena Fornasiero e Silvana Tamiozzo

Dieci sibilloni sulle donne e altro

Anco Marzio Mutterle (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract Anco Marzio Mutterle publishes here the *Dieci sibilloni sulle donne*, and the seven on food, taken from the ample treasury preserved in the Cicogna manuscript at the Museo Correr and which had already been the object of earlier studies of his. They are 'regular' sonnets, late examples of a late Petrarchism, by a group of Venetian friends from the Accademia of the Sibillonisti.

Il Codice Cicogna 1691 del Museo Civico Correr contiene una redazione in trecentosessantasette sibilloni della silloge che venne pubblicata nel 1815 a cura di Emanuele Cicogna e dei vari amici che costituivano l'Accademia dei Sibillonisti.¹ Una accademia, a quanto è dato dedurre, dagli aspetti amicali e famigliari, che si raccoglieva nell'abitazione dell'avvocato Ruggero Mondini, riprendendo una consuetudine già attestata a partire dal Settecento: il comporre sonetti (ma non solo) a rima fissa indicata a capriccio attorno a un argomento. La stampa realizzata nei primi mesi del 1815 offre trecento sonetti, frutto di una selezione e distribuzione del materiale ben calibrata. Le tempistiche della elaborazione di essa, le difficoltà incontrate con la censura e la distribuzione dell'opera sono testimoniate nei diari di Emanuele Cicogna.² Si aggiunga inoltre che una parte del materiale trovò ulteriore collocazione nel medesimo 1815 in un volumetto di quarantasei *Sibilloni sacri*.³

1 *Sibilloni composti da varj amici durante l'assedio di Venezia*. Nella Tipografia Molinari, 1815. Prime informazioni in *Delle Accademie veneziane: Dissertazione storica di Michele Battagia*. Venezia: Dalla Tipografia di Giuseppe Picotti; Giuseppe Orlandelli Editore, 1826, pp. 115-116.

2 Rinvio, per una prima descrizione dettagliata del codice, come anche alle vicissitudini della pubblicazione, al mio *Il sònito di mille voci: Venezia napoleonica tra feste, satire e sibilloni*. In: G. Gullino; G. Ortalli (a cura di), *Venezia e le terre venete nel Regno Italico: Cultura e riforme in età napoleonica*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2005, pp. 215-271, dove si tenta pure di ricostruire, sulla traccia dei diari di Cicogna, preparazione della stampa, problemi di censura e distribuzione. Contiene ventiquattro sonetti inediti di argomento politico. Si veda pure A.M. Mutterle, *Cinque sibilloni inediti*. In: M. Prandoni; G. Zanello (a cura di), *Multas per gentes: Omaggio a Giorgio Faggin*. Padova: Il Poligrafo, 2009, pp. 383-391.

3 *Sibilloni sacri relativi alla passione e morte di Gesù Cristo*, essi pure stampati nella Tipografia Molinari. Conferma l'intenzionalità aliena da scandali, a forte colorazione religiosa, che muove gli artefici della pubblicazione.

Il codice 1691 non costituisce soltanto una fase redazionale anteriore alla distribuzione a stampa: esso è sovrapposto e parallelo, quasi dotato di una sua autonomia costruttiva. Come attestano le date che di frequente corredano i testi, esso prosegue dopo l'apparizione della stampa, dato che si spinge almeno fino al 30 giugno 1815. Scandito come è cronologicamente, si pone come una sorta di verbale di lavoro dei sibillonisti.⁴ La riduzione a trecento testi nella stampa segna un'operazione di dimagrimento, accompagnata da una ridistribuzione degli argomenti, insieme a un massiccio inserimento di nuovi testi. Assai diversa risulta la collocazione dei materiali: sostanzialmente tematico e dettato da cautele convenzionali il criterio della stampa; più legato alla cronaca storica e alla sua puntualizzazione quello del manoscritto che – proprio in virtù di tale circostanza – non si nega escursioni nell'eterodossia e in territori, se non scandalosi, perlomeno imbarazzanti e talora sboccati nel linguaggio.

Complessivamente, i testi del codice sono numerati fino a trecentosessantasette, ma con salti di conteggio, qualche ripetizione e cassazione; quelli passati dal manoscritto alla stampa, segnalati con l'annotazione a margine «Stampato» risultano centoundici; a un riscontro attento, l'indicazione non risulta sempre esatta e affidabile. L'ultima circostanza in cui la dicitura compare, porta al quartetto di sibilloni dal 270 al 273, *Il peccato di Davide*, collocabile tra 10 gennaio 1815 (sibilloni 267-269, *Il sacrificio d'Ifigenia*) quale termine *post quem*, e 27 gennaio 1815 (sibilloni 278-280,

4 Anche se nulla è dato conoscere circa la scelta dei termini in rima, qualche documentazione su come venissero preparati gli argomenti, è dato acquisirla. Il Codice Cicogna 2999 del Correr contiene vari materiali, classificati nella seguente maniera in una c. di custodia sciolta, interna: «Accademie / letterarie / e / di trattenimento / utile e dilettevole». La sezione 1^a consta di una scatola in cartone marmorizzato, 14,5 × 9 cm, con incollata etichetta: «Schede / de' / Sibillonisti»: annotato sopra, di mano diversa: «Vedi accad.^o del Battaglia». Spessore cm 1,7. Il contenuto della scatola sopraddetta consta di diciotto biglietti ripiegati, redatti in una grafia che potrebbe essere fatta risalire a Cicogna. La superficie dei biglietti misura 9,5 × 7 cm; ripiegati, misurano 3,5 × 2,5 cm. Contengono secondo una breve traccia – attorno alle quattro-cinque righe – gli argomenti che sarebbero stati oggetto del divertimento sibillonico. Tra i diciotto pieghi, si distingue un primo gruppo di otto, di cui cinque contenuti dentro una c. di custodia a sua volta ripiegata; tre mancano invece di custodia cartacea. Ancora, una c. isolata, di 27,5 × 10,5 cm (margine superiore abraso, irregolare), annuncia: «Schede chiuse / di argomenti / che si estraevano / a sorte dall' / Accademia de' Sibillonisti / Veneti 1814-1815»; essa è riconducibile ad altre dieci schede che abbiamo rinvenuto, dotate di residuo di sigillo in ceralacca. Rinunciamo a riprodurre in dettaglio l'illustrazione degli argomenti, limitandoci ai titoli. Su un totale di diciotto, quattro dei biglietti si fermano al puro titolo, senza alcuna esposizione, e li contrassegniamo con asterisco: *Lao che offre le proprie figlie al sacrificio; La caduta d'Ierico; Paride ed Elena; Paragone tra l'Ariosto e il Tasso**; *Apollo che uccide i sorci; Il figlio di Creso scioglie la lingua; Quale sia il maggior bene nella vita umana**; *Quale tra le stagioni dell'anno sia la più utile**; *Epitaffio sulla tomba dell'ultimo uomo; La moglie d'Antonio che punzecchia la lingua di Cicerone; La fame di Eresitone; Tommaso apostolo incredulo; Diogene ed Alessandro; Camma e Sinorige; Cambise che fa scorticare un giudice; Laodamia; Giuliano e Nebidrio; I mali prodotti dalla gola**.

Il vitello d'oro) quale data *ante quem*; e non a caso, considerato che proprio in quelle settimane i materiali venivano affidati alla tipografia.⁵ Dunque tra i trecentosessantasette testi ben più di duecento non pervennero ai torchi, in virtù di un'opera radicale di redistribuzione, espunzioni, e nuovi inserti. Talora, quando conservati, i testi denunciano ritocchi. Conteggio valido fino al 2005, quando vennero da noi recuperati e proposti i ventiquattro sibilloni di contenuto politico; i cinque sonetti in dialetto vennero stampati nel 2009. Riservandomi di procedere a una ricognizione definitiva, rilevo inoltre che, a conferma del plurilinguismo di un corpus destinato evidentemente a rimanere privato, il codice 1691 contiene pure enigmi e composizioni in latino; e ancora qualche testo dialettale. In attesa di un'edizione dell'intera raccolta, proponiamo un mazzetto di dieci inediti, concernenti la figura femminile, che risulta uno dei punti focali negli estri dei sibillonisti. Li integreremo con ulteriori sette inediti, di argomento diciamo così culinario, arrivando al totale di diciassette.

Nella stampa la figura femminile è tutt'altro che ignorata, si scorre tra protagoniste della storia sacra come della mitologia classica; né manca persino un piccolo gruppo di composizioni abbellite dalla figura di una Nice arcadica, con relativi rifiuti e abbandoni. Ma l'orizzonte riesce assai più delimitato. Infatti non vennero assunte in considerazione per la pubblicazione le composizioni che potevano assumere una certa valenza satirica: proprio quella che, nell'umoristica pluralità degli argomenti, risulta essere probabilmente, con l'assumere i panni di un petrarchismo approssimativo e ormai disfatto, l'autentica vena letteraria di quella accademia. Come già detto, è il codice 1691 a rendere conto in modo articolato di tale orizzonte; ma, al tempo stesso, va avvertito che i sonetti di garbata quanto pungente ironia sull'immagine femminile sono una soltanto delle colorazioni di un gusto manieristico che ingloba e uniforma nella gabbia sibillonica storia antica e moderna, miti classici e notazioni di costume contemporaneo. Anche l'insistenza stucchevole sulla rima intera contribuisce all'effetto. Degli autori indicati con sigla nel primo quartetto che produrremo, il meno presente nel codice è Paolo Zaniboni;⁶ attivissimi invece i Mondini padre

5 Cfr. i *Diari* di Cicogna, Scartabello 26, 28 dicembre 1814, p. 2077; 16 gennaio 1815, p. 2078; 17 febbraio 1815, p. 2098. Sono custoditi presso la Biblioteca del Correr, Codice Cicogna 2844.

6 Compare soltanto in altre due occasioni, nella zona iniziale del codice, ai numeri 11 e 13. Le poesie manoscritte, come nella stampa, sono soltanto siglate, ma un elenco al *recto* della c. 2 consente di identificare gli autori. La lista conta tredici nominativi, di cui uno cassato, e sono i seguenti:

R. M. Rugger Mondini
 M. M. Morando Mondini
 E. C. Emmanuel Cicogna o E. A. C.
 P. Z. Paolo Zaniboni
 C. D. P. Camillo Dario Paulucci

e figlio (nettamente più dotato il secondo rispetto al primo) ed Emanuele Cicogna: in essi vanno ravvisati i veri animatori dell'Accademia. Va sottolineato trattarsi di poeti dilettanti, impegnati in uffici amministrativi o professioni giuridiche. Non di rado le transizioni sintattiche delle loro rime, la stessa organizzazione logica del discorso – Ruggero Mondini in particolare – lasciano perplessi. Ideologicamente, essi personificano una continuità conservatrice, il legame con una Venezia dal grande passato ormai scomparso, e sono sostanzialmente indifferenti se non avversi alle manifestazioni di quello che Pietro Buratti chiamava «el mondo novo»: ⁷ più prossimi comunque all'aura conservatrice di un regime austriaco che non alle avventure smaglianti degli anni napoleonici. Riproduciamo con il massimo rispetto della grafia originale, in una prima trascrizione provvisoria: ⁸

A. M. Aloisio Mondini [cassato]
N. L. Natal Loris
G. F. Gaetano Fiacchi
L. A. Luigi Albinoni
L. P. Lorenzo Puppati
G. D. Giovanni Dolfin
F. C. Francesco Caffi
G. B. S. Giovanni Battista Silvestrini

Pure nella stampa le poesie sono siglate. Alla riduzione numerica del materiale corrisponde un decremento nel numero degli autori. Esso viene ridotto a otto unità, e non è possibile ricavarlo dall'edizione definitiva 1815, dove non figura. Compare invece stampato e titolato *Nomi degli Autori*, nella copia con segnatura H 4201 posseduta dal Correr, di seguito all'*Indice de' Sibilloni*, ed è il seguente:

R. M. Ruggero Mondini
M. M. Morando Mondini
G. de S. Giuseppe de Stefani
G. D. Giovanni Dolfin
F. C. Francesco Caffi
G. F. Gaetano Fiacchi
L. A. Luigi Albinoni
E. A. C. Emmanuele Antonio Cicogna

Sembra trattarsi di un'edizione limitata, o di prova: infatti, si legge nel *recto* del primo foglio di guardia, a mano: «Una delle sole quattro copie impresse in questa carta». Anche un'altra copia posseduta dal Museo, segnata «I 2596», ipotizziamo sia stata un'edizione di prova: ciò in base a qualche inesattezza e qualche aggiunta a mano. Vi si legge ribadito manualmente, all'interno del primo piatto di copertina, il medesimo gruppo di collaboratori, sia pure in ordine diverso. Sarà opportuno far presente che la stampa non reca numerazione di pagina. Le due copie di cui sopra furono probabilmente provvisorie e non destinate alla diffusione.

⁷ Si veda ora la moderna edizione di P. Buratti, *El mondo novo e altri versi*. A cura di G. Averna. Padova: Editoriale Programma, 2006.

⁸ In trascrizioni e citazioni abbiamo rispettato con la massima cura l'originale, soltanto uniformando accenti e qualche maiuscola all'uso moderno. Nell'ambito di tale criterio assolutamente conservativo, abbiamo lasciate intatte le abbreviazioni nelle date e in un titolo. In un caso di data incompleta, abbiamo integrato segnalando con parentesi quadra. Ricordiamo che l'originale presenta irregolarità nella numerazione dei testi: 367 stando alla numerazione, ma in realtà dal 48 si passa direttamente al 53, dal 358 al 360. Il numero 197 è

Cos'è la donna?

Li 29 X.bre 1813

Sibillone 4

Chi dice, che le donne sien *stregone*
Egli si è maldicente un poco *troppo*,
Ed ha una lingua in bocca senza *intoppo*
E di sua mente corta la *visione*.
In quanto a me in ogni *occasione*,
Che loro tengo dietro di *galoppo*,
So che non mertan ben questo *scilloppo*,
Né d'abbruciarsi vive ad un *tizzone*.
Anzi come dall'acqua di *grondaja*
Per timor che m'anneghi indietro io *scappo*,
Così da lungi folla da *ghiandaja*,
E di loro virtù raccolto un *nappo*
E attrattive, che n'hanno a molte *paja*,
A predicarle ovunque non *m'incappo*.
R. M.

Sullo stesso soggetto

Sibillone 5

La donna è un mostro, un angue, uno *stregone*,
All'uom dall'esser suo fatale ahi *troppo*,
Se alla felicità gli fu d'*intoppo*
Del reo serpe sedotta alla *visione*.
Superba s'urta ad ogni *occasione*,
E 'l suo cervel, se n'ha, va di *galoppo*,
Seduttrice, il suo dir dolce *scilloppo*
E' ai cor, sdegnosa, è un infernal *tizzone*.
Se gli occhi suoi di pianto una *grondaja*
Versan, mi vuol tradir, ond'io mi *scappo*,
Assordatrice, stolido *ghiandaja*.
S'io la pareggio di Pandora al *nappo*
Avverrà forse ch'uom cattivo io *paja*,
Pur né in follia, né in maldicenza *incappo*.
M. M.

impiegato per due volte consecutive; il sonetto 354 è stato cassato. In tal modo, a partire dal sibillone 53 (ma 49 in effetti) non esiste più corrispondenza tra numero assegnato e posizione effettiva. Abbiamo riprodotto provvisoriamente la numerazione originale pur se errata.

Sullo stesso soggetto

Sibillone 6

Non è ver che le donne sien *stregone*
Delle quali 'l dir ben non è mai *troppo*:
Non servon al ben far d'alcun *intoppo*,
E dolce incanto son, dolce *visione*.
Desse per l'uomo sempre *occasione*
Sono ond'al mal non corra di *galoppo*,
Sono alle malattie come un *scilloppo*,
E della vita lume, anzi *tizzone*.
Di grazie e vezzi n'hanno una *grondaja*,
Onde dal fianco lor io non *iscappo*,
Né assomigliano in ciarle a una *ghilandaja*.
Io dunque berrei sempre al loro *nappo*,
E a moglie ne vorrei più di due *paja*:
Oh me felice, se in costoro *incappo*!
E. C.

Sullo stesso soggetto

Sibillone 7

Nel sedurre più scaltra d'un *stregone*,
O mai non sente amor, od ama *troppo*,
Al ben oprar sempre fatale *intoppo*,
Pace appo lei sparisce qual *visione*.
Se corre di piacere l'*occasione*,
E chi da lei non fugge di *galoppo*,
O all'ospital va a bersi lo *scilloppo*,
O non amato s'arde qual *tizzone*.
Come la pioggia fuor dalla *grondaja*
Sorte bugia dal labbro, ond'è ch'io *scappo*,
Né mi seduce il cor, folle *ghilandaja*.
Scosta, mortal, l'afrodisiaco *nappo*,
È veleno il liquor sebben non *paja*,
Io per tempo il conobbi, né v'*incappo*.
P. Z.

I sibilloni 4 e 5 si equilibrano, in quanto considerano la donna da due punti di vista nettamente opposti: sostanzialmente assolutorio il primo, mentre il secondo si colloca in linea con una lunga tradizione misogina: il che equivale ai fini dell'effetto complessivo a collocare il dibattito - se

tale si vuole definire – in una sfera dai contorni ludici. Con un ulteriore gioco oscillatorio che appare persino divertito e un po' ambiguo, Cicogna nel sonetto 6 tesse a viso aperto gli elogi della natura femminile, i cui vezzi e qualità accetta in termini di utilizzazione matrimoniale (ma quell'essere «della vita lume, anzi tizzone» appare fortemente sospetto). Del tutto negativo il profilo di Zaniboni, che certifica della donna l'incostanza, l'imprevedibilità, la scarsa affidabilità: certifica non tanto l'attrazione nei confronti dell'oggetto, quanto il desiderio di fuga. Il bilancio si colloca complessivamente in parità ma con un taglio deformante che suona beffardo grazie all'assurdità dei termini in rima: nemmeno l'ipotesi matrimoniale è scartata, ma per eccesso: «più di due paja», scrive Cicogna.

Dal femminile ci si sposta appunto all'ipoteca matrimoniale, corollario obbligato secondo una tematica sfruttatissima da una produzione teatrale e satirica dalle radici assai antiche, ma che invita in questo caso a pensare alla società veneziana della decadenza e al disfacimento dei valori, religiosi o economici indifferentemente: si tenta, da parte degli autori, di sottolineare gli aspetti talora positivi del legame matrimoniale, pur nella consapevolezza dei rischi che esso può comportare, dalla rovina economica al ridicolo. Insomma, anche la valutazione del matrimonio è ambivalente. Saggi suggerimenti vengono dai versi equilibrati di Ruggero Mondini; consenso entusiastico, senza sfumature, esprime Morando; molto più variegate le ipotesi di Cicogna, che compensa il finale positivo facendolo precedere da una serie di schizzi negativi: la donna savia appare una fortunata eccezione in una rassegna che contempla quella ricca, la vanesia, la bella:

Il matrimonio
9 marzo 1815
Sibillone 296

Se l'uom senza consiglio in sen si *gitta*
Di vaga donna e stringe nodo *eterno*
Pensi dapprima che d'infamia o *scherno*
Per lei non porti ognor l'alma *trafitta*.
Se quel dardo d'amor che l'ha *sconfitta*
Pace non può recargli nell'*interno*,
del viver suo farà sì rio *governo*
Che in odio fiagli e dal suo cor *proscritta*.
Ma ogni peso ogni noja allor fia *lieve*
Se de' sposi il desir più alto *ascende*,
E 'l viver lungo lor soave e *breve*.
A tal dolcezza il cor d'ambo si *stende*
Che dell'uno o dell'altra è 'l mancar *greve*.
Chi bene o mal s'annoda il vero *intende*.
R. M.

Sullo stesso soggetto

Sibillone 297

Se contro il nodo maritale *gitta*
Talun sarcasmi perché grave e *eterno*
E ferreo ceppo il noma, ed ave a *scherno*
Sol per 'na donna aver l'alma *trafitta*,
Io santo il chiamo, né qual rea *sconfitta*
Tengo la fiamma ch'ardemi l'*interno*
S'anzi per lei mio cor dolce ha *governo*
E ogni guerra da lui ne vien *proscritta*.
Dolce pace e amistà sereno e *lieve*
Fa 'l trascorrer degli anni, e al Cielo *ascende*
Mia prece onde non sia qui 'l viver *breve*.
E allor che un figlio al sen le braccia *stende*
Ogni affanno e dover torna men *greve*,
Ma un tal piacer solo chi è padre *intende*.
M. M.

Sullo stesso soggetto

Sibillone 298

Chi cerca ricca moglie il tempo *gitta*,
E stolto si procaccia un male *eterno*,
Ella d'ingiuria il ricolma e di *scherno*,
Né per esso ha d'amor l'alma *trafitta*.
Chi sana se la piglia gran *sconfitta*
Sente alla borsa e almeno nel suo *interno*
Ei bestemmia la sposa e il mal *governo*,
E la vorria da sé lungi *proscritta*.
Chi bella poi la vuol, di senno è *lieve*,
E tale intrico in sul capo gli *ascende*
Che a dito il fa mostrar da ognuno in *breve*.
Ma chi la mano a savia donna *stende*
Non fia che trovi il maritaggio *greve*,
Poich'essa al ben di sua famiglia *intende*.
E. C.

Nell'ipotesi migliore si parla di famiglia, non di Venere; il più positivo nel puntualizzare i pro e i contro, con molta concretezza, è Cicogna, che conclude schiudendo orizzonti positivi. L'etica cattolica convive con l'oggettiva constatazione dei valori morali in disarmo, ma almeno non ne risulta

annullata. La giustificazione del matrimonio è intravista nella procreazione, e in una virtù di condotta anticipatrice della beatitudine celeste. Gli inediti che abbiamo prelevato – si deve ripetere – non trasmettono il motivo melodico conduttore del pastiche plurilinguistico e plurisenso; restituiscono una delle traiettorie possibili, dislocando la presenza femminile fino al matrimonio e alla sua degenerazione. Può insediarsi allora un'angolatura del tutto particolare della situazione matrimoniale che apre spazi a tormenti e piaceri del corpo, facendo proprio un materialismo sempre più esplicito: i tre sibilloni dal 78 all'80 rappresentano il pendant esatto dei cinque sonetti dialettali già stampati da noi nel 2009, e aventi appunto come obiettivo satirico la laida bruttezza di una anziana. Si tratta per così dire di due puntate di un medesimo problema: la femminilità nel suo lato fisicamente più negativo: bruttezza e opportunismo grottesco, resi con tocchi espressionistici il perno dei quali non è lontanamente una problematica morale, bensì il corpo e relativi messaggi. Viene in mente la Venezia cupa, mortuaria e amorale sferzata in talune satire di Antonio Bianchi a fine Settecento:⁹

Le nozze d'una vecchia
Sibillone 78

Mi sento dentro al corpo un *terremoto*
 Nel ballar col mio sposo un *minuetto*:
 D'amar novizia il cor mi balza in *petto*,
 Ch'un tal mogliazzo i' mi credea *rimoto*.
 Passata avea la sessantina a *voto*,
 E temea di sposarmi al *cataletto*;
 Ma questo giovin, ch'è un *manicaretto*,
 Fa ch'or per lui nelle delizie io *nuoto*.
 Povera Biagia! Tu se' in gran *burrasca*,
 Queste tue nozze faran come il *vino*,
 Ch'inebbria, e passa, e datt'in man d'un *frasca*.
 A lisciarti le carni un *arrotino*
 Mola non ha; belletti pure *intasca*,
 Lo sposo non fia mai tuo *damerino*.
 R. M.

⁹ Ci riferiamo a A. Bianchi, *Le satire veneziane e toscane*. Edizione, introduzione e commento di M. Rusi. Padova: Editoriale Programma, 2002.

Sullo stesso soggetto

Sibillone 79

Fanno l'orchestre un forte *terremoto*
Mentre la turba balla il *minuetto*,
Chi ride, chi motteggia, e chi del *petto*
L'ardor disfoga in un canton *rimoto*.
Mentre la sposa intanto un fiasco ha *voto*
A pro dei tre ch'ha posti in *cataletto*
Mariti primi, e a un buon *manicaretto*
Sta sopra, come ad asse stassi al *nuoto*.
Ma d'alle d'alle, il ventre in gran *burrasca*
Gli han posto i cibi, ed il soverchio *vino*,
Sinché non regge, e va di palo in *frasca*.
La danza come ruota d'*arrotino*
Cotanto gira, e v'è chi mangia, e *intasca*,
Che alle vivande ognun fa il *damerino*.
M. M.

Sullo stesso soggetto

Sibillone 80

A che in questa caverna un tal *tremuoto*?
A che si gracchia, e balla il *minuetto*?
Par che la pazzia sia entrata in ogni *petto*,
E ogni affanno, e dolor v'abbia *rimoto*.
Per vecchia sozza e vil, che fece *voto*
D'unirsi pria ad un uom, che al *cataletto*,
E pria ch'a' vermi esser *manicaretto*
Vuol col marito andar in letto a *nuoto*.
Ve' qua chi sguazza, e com'è là in *burrasca*
Chi cacciò nel suo sen giù troppo *vino*,
E traballando va come una *frasca*.
V'è il fabbro, il legnajuolo, e l'*arrotino*,
E gente d'ogni fatta, e ognuno *intasca*,
Ve' la putta perfin col *damerino*.
E. C.

Si staglia un quadro collettivo che assorbe scene e figure diverse dei bassi strati della società. Molto vivaci nel 78 i cambi di persona verbale e di angolatura. Il verso 3 del sibillone 80 sconfinava nell'ipermetria. In tutti e tre i sonetti, i toni appaiono esageratamente caricati, senza concessione alcuna

alla pietà, alla solidarietà e nemmeno alla vera gioia: l'ironia crudele è tutta circoscritta alle esigenze del corpo (persino con allusioni coprolaliche nel sibillone di Morando Mondini), e la festa nuziale di una protagonista già tre volte maritata (stando al sibillone 79) assume contorni e sembianze cadaverici. La presenza dello sposo giovane pone in rilievo ancora di più la figura repulsiva di una sposa prossima al cataletto.

Si direbbe che la festa si stia conformando in un'antifesta, dove la fisicità non assume alcuno spessore liberatorio, in un quadro di materialismo totale; rientra in tale parabola regressiva la scherzosa idolatria verso il cibo, che si pone ancora una volta in termini ambivalenti, costituita di attrazione che suggerisce fin la sazietà. Allegando ai dieci già trascritti altri sette sonetti riservati alla gola, porteremo gli inediti a diciassette:

Lamento per l'abolizion delle frittelle
Sibillone 135
15 m.zo 1814

O assai più care dell'ariento, e l'*auro*
Dolci frittelle, cibo senza *esempio!*
Quand'eran sagre presso a qualche *tempio*
Con esse io dava al palato *ristauro*.
Dove ne giste, o mio dolce *tesauro!*
Dove di voi più le budelle io *m'empio!*
Ghiotte n'eran le donne, il dotto, e 'l *scempio*,
E per fino chi 'l crin cinge di *lauro*.
Chi vietarcele vuol certo *s'infinge*,
Che del soave odor a un solo *spruzzo*
Pargli d'averle in bocca, e i denti *stringe*;
Se da ver dice, non ha 'l gusto *aguzzo*,
E fra gli uomin per stolto si *dipinge*
Degno sol di fiutar dell'olio il *puzzo*.
R. M.

Sullo stesso soggetto

Sibillone 136

A che mi serve or più l'argento, e l'*auro*;
Che 'l bando dessi con novello *esempio*
A voi, frittelle, a cui innalzato un *tempio*
Avrei, se siete del mio cor *ristauro?*
Or che vi perdo, oh mio dolce *tesauro*
Dolgomi del destin perverso, ed *empio*,
Che fa di voi così spietato *scempio*,

Di voi ch'io cingerei di verde *lauro*.
Col manto di pietà si copre, e *infinge*
L'ordine strano, che di nero io *spruzzo*,
E sol per tema ognun la lingua *stringe*.
Già per vedervi invano or l'occhio *aguzzo*
Tutto alla mente mia mi vi *dipinge*,
Sempre ho dell'olio sotto al naso il *puzzo*.
M. M.

Sopra lo stesso soggetto

Sibillone 137

Ahi che più non mi val l'argento, e l'*auro*
Farina a comperar, che con *esempio*
Nuovo per noi si macina or nel *tempio*,
E darmi di frittelle al sen *ristauro*!
Care frittelle, siete il mio *tesauro*,
Ond'è ch'io maledico il destin *empio*,
Che di vostra bontà fa scherno, e *scempio*,
Anzi che a premio darvi mirto, o *lauro*.
Era bello il veder, come *s'infinge*
Rissa tra voi nel bollire, e lo *spruzzo*
D'olio che n'esce, e che vi lega, e *stringe*.
Io piango invano, e pur l'ingegno *aguzzo*
Cent'altri ghiotti cibi mi *dipinge*;
Ma al par di voi mi pajon sterco, e *puzzo*.
E. C.

Questi ultimi tre sibilloni vanno riferiti alle ristrettezze dei mesi dell'assedio: non siamo ancora ai «sorzi scotegai» della *Lamentazione* scritta da Buratti al prefetto di Venezia, ma il linguaggio, che ritaglia e prefigura una presunta poesia del cibarsi, si sta facendo livido e senza alternative. Siamo in un filone in cui dall'idealismo petrarcheggiante si è trascorsi alle istanze del corpo e alle sue ambiguità, e la gola ha sostituito le misere soddisfazioni del sesso in qualità di denominatore che omologa e azzerà le differenze sociali o morali; l'affezione culinaria suona ambivalente, se «puzzo» connota sia le agognate frittelle che le altre ghiottonerie cui vengono anteposte.

A questi testi va accostato il sibillone dedicato alle lasagne da Ruggero Mondini: è isolato, ed esprime il rifugiarsi nel corpo tramite una volontà godereccia, riparata dalle catastrofi della storia: proprio perché così totalizzante, suggerisce un desiderio malinconico che si soddisfa anche con la ricercatezza decorativa e visiva:

La torta di lasagne
Sibillone 155

Tosto che dell'orologio la *saetta*
Indica il mezzodì, odo il *contrasto*
Del frigger della torta, a cui *sovrasto*,
E fin ch'è cotta io stommi alla *vedetta*.
Sembrano le lasagne un'*isoletta*
In mezzo a un tondo, e puro addentro e *casto*
Di giuncata il color, l'uva per *fasto*,
E la crosta d'intorno una *bolgietta*.
Per auzzar l'appetito il dì vo' *erratico*,
Ma a quell'ora la gamba ella m'è *invalida*,
E seduto la torta io mangio *estatico*:
Slaccio usolieri, bottoni, ogni *fibbia*,
Così elle fan la digestion più *valida*:
Tal cibo non gustar quei della *Bibbia*.
R. M.

Si può trascorrere dal cibo alla bevanda, al centro rimane sempre il piacere della gola e dell'evasione. Notiamo un'innovazione nell'uso delle rime: conservato lo schema ABBA ABBA per la fronte (comune in tutti i testi qui trascritti), nei sonetti che seguiranno le due terzine offrono CDC EDE anziché il meno ricercato CDC DCD impiegato nei precedenti:

27 Genn. [1815]
L'ubbrico
Sibillone 281

Leva, tristo fanciul, via quel *turacciolo*
Ch'io di sete mi muojo, e voglio *bevere*:
Egli è di quel che punge come il *pevere*
E buon sonno mi dà nel mio *covacciolo*:
Questo baril vo' presso, e stretto *abbracciolo*,
Beasi chi vuol l'acqua del Po, o del *Tevere*,
Né da te buon compagno alcun mi *scevere*,
Che qual nemico rio da te *discacciolo*.
Oh come scorre in sen *piccante e morbido*,
E guarisce dai flati, e dallo *spasimo*,
Né mi rende giammai 'l cervello *torbido*!
Come giova a compor canzona, o *frottola*,
Che può riscuoter laude, anzi che *biasimo*,
Da que' che non han gli occhi alla *collottola*.
R. M.

Sullo stesso soggetto

Sibillone 282

A cento botti trar vorre' 'l *turacciolo*
Ch'io non trovo piacer se non nel *bevere*:
Son mie delizie sol tinelli e *pevere*
E tra queste in cantina io m'ho il *covacciolo*.
Un orcio pieno ho sempre e 'l bacio e *abbracciolo*;
Asciugherei se fosse vino il *Tevere*;
Dal vin le noje son mai sempre *scevere*,
Col vin il duol da me fuggo e *discacciolo*.
Quando ber più non so, su letto *morbido*
Senza provare al cor martirio o *spasimo*,
Dolce sonno m'innebria il cervel *torbido*.
Talor soggetto io son dell'altrui *frottola*,
Ma non curando maldicenza e *biasimo*
Lucida fo bevendo la *collottola*.
M. M.

Sullo stesso soggetto

Sibillone 283

Io dalla botte alfin levo il *turacciolo*,
Onde posso più largamente *bevere*,
E mentre ch'altri l'empie colle *pevere*,
Colla bocca vi sto sotto a *covacciolo*.
Il vin dal tino, ch'io stringo ed *abbracciolo*,
Scorre in mia gola qual rapido *Tevere*.
Ogni noja dal core avvien ch'ei *scevere*,
E per lui solo il mal sprezzo e *discacciolo*.
Io vi rinuncio, amici, un letto *morbido*,
Un lauto pranzo perché solo io *spasimo*
Pel vino siasi pur limpido o *torbido*.
Tutti gli altri piacer conto una *frottola*,
E allora esser mi par degno di *biasimo*
Se pel vin non mi trema la *collottola*.
E. C.

In questo caso, nessuna discrepanza tra gli autori. L'ebbrezza suona come rifugio universale, fuga dai fastidi della società e della storia. Siamo in presenza comunque di una convivialità molto delimitata, tutta interna al clima vissuto nei mesi dell'assedio e crollo finale dell'impero napoleonico-

co, e rappresentativa di una civiltà, quella della grande storia veneziana, ormai esaurita. Quasi superfluo richiamare, oltre ad Antonio Bianchi, i vari Baffo e Casanova. E nessun sibillone, in tal senso, è indicativo quanto l'ultimo contenuto nel codice, il 367, dovuto a un sibillonista assente in precedenza perché di recente acquisizione, Giovan Battista Silvestrini:¹⁰ *Si biasima la scarsezza di seggette ad uso degl'impiegati del Tribunale N. N., costretti essendo li med.mi di servirsi d'una sola per tutti*. Non lo riproduciamo per ovvie ragioni di decenza, qui da Petrarca si è trascorsi a Rabelais: basti dire che in un'allegoria di grado zero i simboli della legge e della cultura - manoscritti e fogli a stampa - galleggiano su un materiale da Malebolge.

10 Tutta la parte conclusiva del codice, ma soltanto questa, ben sei sonetti dal 362 al 367, è dovuta a lui.

Studi sul Sette-Ottocento offerti a Marinella Colummi

a cura di Serena Fornasiero e Silvana Tamiozzo

Per l'edizione degli *Scritti giornalistici* di Ippolito Nievo

Ugo Maria Olivieri (Università degli studi di Napoli «Federico II», Italia)

Abstract Ugo Olivieri focuses on the genesis and the function of the essays Nievo contributed to periodicals, highlighting their importance in the development of his more general critical perspective, and drawing the reader's attention to his peculiar grasp of the problematic nature of so many aspects of modernity.

Non si è ancora sufficientemente riflettuto sulla circostanza che il primo esempio di scrittura 'pubblica' nieviana sia un articolo comparso ne *La Sferza* di Brescia nel gennaio 1853 mentre l'ultimo suo scritto, «Il giovedì grasso a Venezia», è pubblicato da *L'Uomo di Pietra* il 16 febbraio 1861, pochi giorni prima della sua morte. Per comprendere l'importanza della stampa periodica per la fortuna dell'autore presso i contemporanei gioverà anche ricordare che la sua prima opera poetica compare per singoli componimenti sull'*Alchimista Friulano* del 1854, per poi essere raccolta in un volume a stampa. Identico percorso avrà la silloge poetica del 1855 e lo stesso dovrà dirsi per la produzione novellistica rusticale, che l'autore voleva raccogliere, e non vi riuscì, in un volume. Poi vi è la scrittura giornalistica vera e propria, consegnata ai giornali umoristici milanesi, soprattutto negli anni 1857-1860. Al di fuori di questa produzione per i giornali, - le *Confessioni* rimaste inedite sino al 1867, quindi uscite postume dopo sette anni dalla sua morte - non molto era stato pubblicato che potesse far conoscere l'autore ai contemporanei, se si eccettuano i due romanzi, *Il Conte Pecoraio* e *Angelo di bontà*.¹

Una così forte presenza del periodico come luogo a cui destinare la propria produzione e come mezzo per farla conoscere dovrebbe portarci a valutare con più attenzione la lezione primo ottocentesca di Borsieri che

1 Si può seguire attraverso l'epistolario il difficile rapporto di Nievo con l'editore Oliva di Milano che stampò *Angelo di bontà*, non solo pagando a Nievo un compenso solo in copie stampate, ma editando un testo pieno di errori. Migliore fu il contratto con l'editore milanese Vallardi per il *Conte Pecoraio*, di cui s'interessò come per il contratto precedente l'amico Ambrogio Curti. Anche in questo caso, però, Nievo ebbe modo di sperimentare a sue spese la difficoltà di esigere la somma pattuita di 450 lire. Sui rapporti con gli editori si veda l'interessante saggio di P. Zambon, *Nievo e i suoi editori*. In: Zambon, *Il filo del racconto: Studi di letteratura in prosa dell'Otto/Novecento*. Torino: Edizioni dell'orso, 2004.

riteneva non vi fosse letteratura moderna senza dei buoni giornali, del condiviso teatro e un fiorentino romanzo.² E se nel secondo Ottocento le ultime due condizioni non erano presenti almeno alla prima si poteva guardare, vista la diffusione della stampa periodica.

D'altronde la centralità della pubblicistica nell'opera di Nievo non è una condizione peculiare dell'autore ma si ripresenta in quasi tutti gli scrittori di metà Ottocento e potrebbe costituire oggetto di una riflessione a metà strada tra teoria e sociologia del letterario.

L'applicazione di uno schema storicistico alla storia letteraria italiana ha, infatti, subito, negli anni, correttivi metodologici importanti che mettevano in discussione troppo lineari successioni di epoche e di autori. Tutto ciò è valido soprattutto per il Cinquecento e per la modernità novecentesca, meno, invece, per l'Ottocento che è apparso secolo 'risolto', ben contenuto entro quelle categorie storiografiche concepite nello stesso contesto storico ottocentesco che si trattava di analizzare. Un'attenzione a una storia delle forme da un lato, e alla storia della fortuna editoriale di un autore dall'altro può, a mio avviso, rappresentare uno strumento per riesaminare in una luce nuova un autore, come Nievo, e un periodo, come il secondo Ottocento, che sono rimasti come compressi, studiati in un'ottica storicista, preoccupata solo del quadro diacronico, teleologico, della storia letteraria come apologia del Risorgimento attuato e della nazione conquistata, un'ottica quindi scarsamente attenta alla dimensione sincronica e formale.

Per un'edizione dei testi minori

Un corollario di tale prospettiva è la distinzione con cui si affronta l'opera degli autori, discernendo testi minori dai maggiori, concependoli in funzione del capolavoro di cui restano annuncio o rinforzo. È il caso degli scritti giornalistici di Nievo, a lungo il settore più trascurato nell'analisi delle opere dell'autore e anche oggi considerato al più una scrittura laterale rispetto alla produzione letteraria vera e propria. Dopo averne dato in anni ormai lontani una prima scelta antologica presso Sellerio mi è capitato di dovervi ritornare mettendo in opera il proposito, più volte pensato, di darne l'edizione completa.³ Come ogni opera che si situava nel tempo

2 Si parafrasano naturalmente le posizioni di P. Borsieri, in W. Spaggiari (a cura di), *Avventure letterarie di un giorno o consigli di un galantuomo a vari scrittori*. Modena: Mucchi, 1986, pp. 86-87 e si veda per la consapevolezza presente già nel *Conciliatore* di questi generi come base per la nascita di un'opinione pubblica moderna E. Raimondi, *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*. Milano: Bruno Mondadori, 1997.

3 Cfr. U.M. Olivieri (a cura di), I. Nievo: *Scritti giornalistici*. Palermo: Sellerio, 1996, da ora in poi I. Nievo, *Scritti giornalistici*, che raccoglieva articoli non presenti nell'unica raccolta

l'edizione Sellerio degli *Scritti giornalistici* era nata ancora nell'ottica di far conoscere tale aspetto dell'opera ripubblicando testi non più ripresi dall'originale stampa ottocentesca. Si trattava, cioè, di riempire una lacuna e di mettere a disposizione degli studiosi testi poco conosciuti. Certo dopo un lungo periodo in cui sono stati persino ignorati il numero e il luogo di pubblicazione di molti scritti giornalistici, si è oggi arrivati a una discreta concordanza sul corpus di articoli che vanno attribuiti a Nievo. Se è ormai acclarato che si tratta di una produzione consistente numericamente, ma soprattutto estesa a coprire tutta la breve stagione produttiva di Nievo, vi è ancora, su singoli casi,⁴ una discussione aperta sulla paternità nieviana, oscillazione dovuta anche al particolare tipo di scrittura di cui ancora nella metà dell'Ottocento il giornalismo è espressione. Si tratta di una scrittura ancora a metà tra la narrazione propriamente letteraria e un andamento informativo tipico del giornalismo moderno; a ciò va aggiunto una difficoltà di reperimento delle testate giornalistiche ottocentesche e un'ulteriore complicazione dovuta al carattere di *koiné* collettiva piuttosto che di rilievo individuale della grande firma che nel decennio di preparazione tra il 1850 e il 1860 la scrittura per i giornali mantiene. Si tratta, per poter raccogliere e interpretare l'intera produzione giornalistica nieviana, di avviare una riflessione su quella che sembra essere una cifra scrittoria peculiare dell'autore, ossia una forte sperimentazione letteraria che avviene sui giornali oltre che nell'epistolario. In definitiva la produzione giornalistica evidenzia un polimorfismo e un pluristilismo come modalità di sperimentazione e di costruzione della propria scrittura e del proprio sapere.

all'epoca esistente di scritti giornalistici: F. Portinari (a cura di), I. Nievo: *Le Confessioni di un Italiano: Scritti vari*, vol. 1, *Tutte le opere narrative di I. Nievo*. 2 voll. Milano: Mur-sia, 1967; nel 2008 P. Zambon ha riunito tutti gli articoli nieviani tematicamente destinati a un pubblico femminile in P. Zambon (a cura di), I. Nievo: *Scritti giornalistici alle lettrici*. Lanciano: Carabba, 2008. La raccolta completa degli scritti giornalistici che ho approntato per i classici della collana Ricciardi compare all'interno del vol. 1. Nievo, *Opere II*. Milano; Napoli: Riccardo Ricciardi editore, 2015, ideale continuazione del volume approntato nel 1952 da Romagnoli. Ho utilizzato come base testuale le tre sillogi prima menzionate cercando di risolvere i casi di attribuzione ancora dubbi e ordinando il materiale, come si dirà più avanti, secondo le testate in cui sono comparsi gli articoli.

4 Patrizia Zambon, la studiosa che con maggior continuità si è occupata in questi anni del giornalismo nieviano, propone nell'introduzione agli *Scritti giornalistici alle lettrici* di considerare tra gli pseudonimi nieviani anche Senape che firma un primo articolo *Carnevale a Milano* nell'*Annotatore friulano*, 6 (8), 25 febbraio, 1858, e poi altri tre sempre nella stessa testata e nello stesso anno. A sostegno della sua tesi sulla paternità nieviana degli articoli, Zambon cita alcuni passaggi dell'auto-presentazione dell'estensore dell'articolo che sembrano adombrare una identificazione con Toderò, firma sicuramente nieviana nell'*Uomo di pietra*. Il richiamo ad altri scrittori che partecipano di una cultura comune, un gioco di ammiccamenti a beneficio del lettore è però un atteggiamento stilistico assai comune nel giornalismo dell'epoca che presupponeva una sorta di *koiné* comune tra scrittori e pubblico. In mancanza di altre prove testuali abbiamo preferito non inserire questi articoli nella nostra edizione.

Una stessa difficoltà di definizione precisa di genere si è trovata ad affrontare Marinella Colummi Camerino a proposito della forma breve narrativa nella sua recente introduzione al volume di *Novelle* per l'Edizione Nazionale delle Opere. Qui occorre fare un passo indietro nella tradizione interpretativa di questi pezzi narrativi brevi per risalire agli anni '50-'60 laddove si è formato un primo canone interpretativo dell'autore che si è sovrapposto da un lato al canone sincronico degli anni in cui Nievo è vissuto e dall'altro ha condizionato il canone presente della critica attuale. Infatti la prima edizione moderna delle novelle, avvenuta nel 1956 a cura di Iginio De Luca, aveva a suo modo stabilito un canone. Il nucleo principale di questo canone era costituito senz'altro dalle novelle campagnole che davano il titolo al volume di De Luca e ricostruivano l'ipotetico novelliere campagnolo che Nievo stesso aveva in mente di pubblicare. Coerentemente con tale impostazione le novelle campagnole rappresentavano il fulcro della novellistica nieviana e finivano col consegnare tutti gli altri scritti narrativi brevi alla ambigua categoria dei «capricci» o delle divagazioni, delle novelle varie per argomenti e occasione. In un passaggio della sua introduzione la Camerino indica una direzione di lettura che ben si può adattare oltre che alle novelle agli scritti giornalistici, poiché individua una modalità di composizione su cui occorrerà soffermarsi: «La produzione nieviana se si sviluppa a volte secondo una linea evolutiva procede spesso per stratificazioni e accavallamenti muovendo in direzioni complementari o diverse».⁵ Circostanza che si ritrova nella scrittura giornalistica, insieme alla varietà dei generi utilizzati dall'autore – dalla recensione bibliografica o musicale, alla corrispondenza, alla nota editoriale sino all'elzeviro – e che necessita una riflessione teorica ed al contempo una soluzione critica. Così una possibile definizione del corpus degli articoli giornalistici può provare a includere solo quei testi che presentano una situazione enunciativa d'identità tra autore (anche pseudonimo) e narratore come avviene nella scrittura non 'funzionale'. La scelta di attenersi ad una tipologia testuale il più possibile aderente alla forma giornalistica, sia pur rapportata alla situazione di metà Ottocento, – ove si veniva molto lentamente distanziando dal letterario una scrittura giornalistica con caratteristiche sue proprie – è innanzitutto dettata da una volontà interpretativa. Un criterio tipologico che analizzi la scrittura giornalistica da un lato su un livello enunciativo, dall'altro mediante un criterio morfologico di descrizione di generi paralletterari⁶ serve a meglio individuare una volontà dell'autore di mettere in

5 Cfr. I. Nievo, *Novelle*. A cura di M. Colummi Camerino. Venezia: Marsilio (Edizione Nazionale delle Opere), 2012, *Introduzione*, p. 13.

6 Si fa qui riferimento al concetto bachtiniano di genere intercalare, ossia di quei generi del discorso 'quotidiano' o meglio della lingua non letteraria che sono mimati e citati dal romanzo come genere aperto e pluridiscorsivo. Nel mio *L'idillio interrotto: Forma romanzo e generi intercalari in Ippolito Nievo*. Milano: FrancoAngeli, 2002, ho discusso della possibilità

opera una scrittura legata al presente, all'attualità, e attraverso la dimensione del tempo, anche allo spazio sociale e alla sua 'fisiologia'.

Certo è proprio un'intenzionalità così esplicita a rendere talora difficile e fuorviante un criterio rigido di esclusione degli articoli più narrativi,⁷ quando ci si trova davanti, come nel caso di Nievo, ad un autore ancora per alcuni versi interno all'indistinzione del primo romanticismo tra il letterato e il giornalista. Quindi un autore che, volutamente, utilizza la scrittura per i giornali per officiare un discorso pedagogico e parenetico nei confronti del pubblico. È una modalità che comincia assai presto nella pubblicistica nieviana se è vero che su *La Lucciola* di Mantova, nel 1855, egli sigla con uno pseudonimo femminile, Quirina N., una serie di cinque recensioni di «buoni libri» adatti a creare una coscienza civile nelle lettrici.⁸

Difficile, però, non rimanere colpiti dalla capacità che mostra, poi, l'autore di saggiare toni diversi nella sua scrittura quando, ad esempio, riscrive le schede di questi stessi libri comparsi ne *La Lucciola* per testate che si chiamano *La Rivista veneta*, *La Rivista euganea di Padova* e che adunano alcuni intellettuali che diventeranno i protagonisti di una stagione del giornalismo milanese e poi italiano. Lo vediamo allora usare toni eruditi e da critico letterario rispettoso delle modalità di una comunicazione ristretta a un pubblico di letterati. Particolare curioso ma significativo, molte di queste recensioni non sono firmate, altre sono firmate con la semplice iniziale. Il passaggio dalle collaborazioni ai giornali agronomici udinesi, *l'Alchimista* e *l'Annotatore friulano*, o mantovani, *La Lucciola*, alle richieste di recensioni, di poesie e novelle da parte di periodici milanesi, non ultimo

di studiare l'intertestualità interna presente nella scrittura nieviana tra le opere narrative e i generi intercalari della lettera o dell'articolo giornalistico come uno dei modi dell'autore di attuare una sperimentazione stilistica e tonale nell'ambito della scrittura narrativa.

7 Ho operato, ad esempio, la scelta di non includere nella raccolta di articoli una serie di brevi apologhi morali comparsi sotto la rubrica complessiva *Le buone azioni* nel giornale femminile *La Ricamatrice: Il Giornale delle famiglie* (se ne veda l'elenco completo in Nievo, *Scritti giornalistici*, n. 103, p. 402). Ci sembra che si tratti di una produzione esplicitamente narrativa, nonostante il loro carattere di novelle composte in funzione di una rubrica del giornale. D'altronde non bisogna dimenticare che molte novelle rusticali erano state composte per una precisa committenza da parte dei direttori dei periodici con cui Nievo era in contatto. Non sono stati inclusi inoltre nella raccolta i pezzi brevi che accompagnavano le traduzioni poetiche dell'autore considerate delle introduzioni alle traduzioni di testi raccolte ora in I. Nievo, *Quaderno di traduzioni*. 3a ed. A cura di I. De Luca. Torino: Einaudi, 1991.

8 Sono state attribuite a Nievo tutte le recensioni a firma Quirina N. comparse in *La Lucciola* grazie ad una lettera del direttore del periodico L. Boldrini, il quale scrive a Nievo: «nella tua ultima rassegna di Libri Nuovi è sfuggito un' verificazione in cambio di versificazione; verrà emendato nel numero successivo». L'articolo che presenta il refuso è siglato Quirina N. ed è una recensione a Suor Maria Versi di C. B., *La Lucciola*, 1 (48), 11 marzo 1856, e tanto è bastato ad attribuire a Nievo tutti gli articoli siglati Quirina N. inclusi già in Nievo, *Scritti giornalistici*.

nel 1855 un neonato periodico milanese, *Il Caffè*,⁹ può ben illuminare la collocazione intellettuale dell'autore nella società letteraria di metà secolo. Nievo, ventiseienne nel 1856, lungi dall'essere un erudito o autorevole critico non è neppure una piccola gloria della letteratura militante come l'amico Fusinato, ma, conosciuto soprattutto per le novelle campagnole e le poesie, è un intellettuale in rapida proiezione fuori dal mondo rurale e provinciale e dai suoi giornali, a metà tra la gazzetta settecentesca e il giornale agronomico, e comincia a essere una firma ricercata per la sua rapidità di scrittura e il suo brio stilistico. Ne sono testimonianza le rare lettere conservate dei direttori e dei redattori dei giornali per i quali scrive in questi anni tra il 1855 e il 1856. Sono lettere che talora servono anche per attribuire all'autore dei testi. È il caso del carteggio di Nievo con Saverio Scolari, redattore della *Rivista veneta*, e con il direttore Filippo Filippi, che De Luca ha pubblicato per attribuire alcuni testi nieviani comparsi nella rivista.¹⁰ È il caso del carteggio con Vincenzo De Castro, il direttore de *Il Caffè*, attraverso cui si può seguire il progressivo spostamento degli interessi culturali di Nievo verso la capitale lombarda ed anche, con la richiesta di articoli da parte del giornale musicale di Firenze *L'Arte*,¹¹ l'attenzione a un nuovo genere, la recensione musicale, destinato a essere ripreso più volte nelle *Attualità* e nelle *Corrispondenze* che scriverà per i più famosi giornali umoristici milanesi, *Il Pungolo* e *L'Uomo di Pietra*.

9 *Il Caffè* era pubblicato a Milano nel 1855 sotto la direzione di Vincenzo de Castro, professore di estetica a Padova e pubblicista. Il periodico, in gran parte redatto da Giovanni de Castro, figlio di Vincenzo, si occupava bisettimanalmente di novità librarie e teatrali nonché di economia e finanza.

10 Cfr I. De Luca, «Ippolito Nievo collaboratore della "Rivista veneta" di Venezia e della "Rivista Euganea" di Padova». *Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere e Arti: Classe di scienze morali, lettere ed arti*, 77, 1964-1965, che avvalendosi del carteggio e della identità tra alcuni libri recensiti in *La Lucciola* e quelli presenti in *Rivista Veneta* e in *Rivista Euganea* attribuisce a Nievo la paternità di «Les Contemplations par M. Victor Hugo». *Rivista veneta*, 1 (19), 24 agosto, 1856; «Cours Familier de Littérature: Revue Mensuelle par M. de Lamartine». *Rivista veneta*, 1 (26), 12 ottobre, 1856; «Rime burlesche di eccellenti Autori raccolte, ordinate e postillate da Pietro Fanfani». *Rivista veneta*, 1 (30), 9 novembre, 1856; s.f. «Voci friulane significanti animali e piante, pubblicate come saggio di un Vocabolario Generale della lingua friulana». *Rivista Euganea*, 1 (21), 1 ottobre, 1857; «La Voce delle cose: Apologhi di Giuseppe Vollo». *Rivista Euganea*, 1 (22), 15 ottobre, 1857, queste ultime due siglate «N.». Lo stesso procedimento indiziario serve a De Luca per attribuire tre articoli nieviani non conosciuti, basandosi sulla similarità tra i testi recensiti nella *Libreria dell'Uomo di Pietra* e quelli presenti nell'*Età presente* (sono antologizzati in I. Nievo, *Scritti giornalistici* e per la discussione sull'attribuzione a Nievo, cfr. nota 92, p. 400), altra rivista segnalata da Mantovani nella sua biografia. *L'Età presente* diviene, così, un'altra delle riviste di cultura varia frequentate dall'autore nella sua attività di recensore, poeta, scrittore di novelle, di intellettuale insomma che attraverso la sua presenza nei giornali cerca di entrare in contatto con un nuovo pubblico per influenzarne la formazione, i gusti, gli orientamenti.

11 Il carteggio con Vincenzo e Giovanni De Castro si legge ora in appendice al mio *L'idillio interrotto* citato sopra.

È evidente che l'altra difficoltà, dopo la difficile cernita tra articoli propriamente giornalistici e testi narrativi apparsi sui giornali, è l'identificazione certa di un corpus delimitato di testi, dovendosi districare nel complesso problema dell'attribuzione di molti articoli senza firma o firmati con pseudonimi di non sempre facile attribuzione. Ed è proprio su tale versante che il lavoro d'edizione si è configurato più come un'operazione ermeneutica che come un lavoro filologico di tipo attributivo. Si è trattato di mutuare i metodi della teoria della ricezione volta a ricostruire l'orizzonte di senso entro cui si producono i testi piuttosto che inseguire solo le prove indiziarie che conducono ad attribuire all'autore un'altra recensione, una nota redazionale, una corrispondenza firmata con uno pseudonimo ancora non conosciuto. Quando, infatti, si sono individuate come fonti per procedere nella ricerca da un lato l'informata e precoce biografia di Mantovani che ancora può valersi di ricordi e testimonianze di coetanei dell'autore e di una situazione degli autografi ancora non dispersa in mille rivoli, in congiunzione con l'epistolario edito da Marcella Gorra¹² e con i materiali presenti nel fondo manoscritti della Biblioteca Civica di Udine, non si è voluto dimenticare che ogni articolo andava situato in un cotesto che funzionasse da cornice interpretativa. Il cotesto è rappresentato dal periodico in cui l'articolo compare e che condiziona le scelte stilistiche e persino il tipo di pseudonimo scelto come firma dell'articolo. Se si è scelto, anche per la presentazione del corpus di privilegiare un ordinamento a seconda delle testate ove erano comparsi gli articoli rispetto a un ordine cronologico di pubblicazione lo si è fatto nella convinzione di poter ridare al lettore moderno l'orizzonte di lettura entro cui l'articolo era stato recepito. Né va dimenticata la funzione pragmatica degli articoli convalidata da un costante richiamo al contesto - ai gruppi intellettuali che avevano dato avvio al progetto di rivista, agli eventi storici che diventano scrittura, in alcuni casi allusione cifrata per sfuggire alla censura - affidato alle note ai testi, spesso informative su fatti e persone per ricreare una sorta di codice interpretativo comune, per ridare ai riferimenti storici e d'attualità la loro importanza come momento di cooperazione alla comprensione.

Un esempio è indicativo di come un'ermeneutica indiziarie degli scritti nieviani possa contribuire notevolmente ad attestare filologicamente il corpus degli scritti giornalistici. Mantovani nella sua biografia individua alcuni pseudonimi usati dall'autore negli articoli presenti in *Il Pungolo* e in *L'Uomo di Pietra*. E una lettera alla madre del 21 febbraio 1858 da Milano consente di convalidare l'indicazione di Mantovani di Arsenico, Sss e Todero come pseudonimi usati in *L'Uomo di Pietra*. Scrive infatti Nievo: «Sull'*Uomo di Pietra* le corrispondenze da Nizza e Venezia e gli articoli

12 Cfr. D. Mantovani, *Il poeta soldato: Ippolito Nievo*. Milano: Treves, 1899 e naturalmente M. Gorra, (a cura di), *I. Nievo: Lettere*. Milano: Mondadori, 1982.

firmati Ssss ed Arsenico sono miei». Il passaggio segnala un altro pseudonimo, «Un Sabeo», sinora non presente all'attenzione degli studiosi, che compare una prima volta come firma per la «Corrispondenza da Nizza» su *L'Uomo di Pietra*, 2 (5), gennaio 1858, e viene ripreso anaforicamente sotto la dizione *Quello dell'altra volta* per un'altra «Corrispondenza da Nizza» sempre sulla stessa testata (2 [12], 20 marzo 1858). Sabeo compare come pseudonimo in altri sei articoli in *L'Uomo di Pietra* e in un settimo nella *Strenna per l'Uomo di Pietra per l'anno 1859*. A escludere la paternità nieviana di questi altri articoli, oltre che una certa differenza stilistica tra i due articoli da Nizza menzionati e gli altri, v'è un riscontro iconografico: in una tavola di caricature dei vari collaboratori del giornale, comparsa con il titolo «Tribunale dell'«Uomo di Pietra»», 20, del 15 maggio 1858, Nievo è identificato con lo pseudonimo di Arsenico, mentre lo pseudonimo «Un Sabeo» è attribuito a Teobaldo Ciconi. La circostanza non deve meravigliare poiché spesso in questi periodici uno stesso pseudonimo può transitare da un collaboratore a un altro o addirittura essere frutto della collaborazione di due firme diverse.¹³

Un'ulteriore e preziosa fonte di prove indirette sulla paternità di molti articoli è stato il fondo manoscritti della Biblioteca Civica «V. Joppi» di Udine. Infatti contestualizzando alcuni appunti autografi, si è potuto procedere ad ulteriori identificazioni di articoli divulgativi su fenomeni scientifici, storici, geografici e di piccoli apologhi morali che Nievo pubblica nei giornali femminili *La Ricamatrice*, *Il Corriere delle Dame*, *Le Ore Casalinghe* di proprietà di Alessandro e Giuditta Lampugnani. Quasi tutte anonime, tali collaborazioni sono state individuate sulla base della presenza degli autografi nel Fondo Nievo della Biblioteca Civica di Udine «V. Joppi». Sin qui ci muoviamo nell'ambito della ricognizione filologica e attributiva dei manoscritti presenti nel fondo ove però sono conservati vari fogli sparsi, brandelli di un virtuale tavolo di lavoro dell'autore che va pazientemente ricostruito. Emblematico è un caso in cui la ricognizione capillare del patrimonio manoscritto ha reso possibile l'individuazione di altri articoli anonimi comparsi nei periodici femminili che vanno ricondotti a Nievo. Nel fondo manoscritti di Udine vi è un breve appunto su un foglio singolo con la segnatura ms. 3939/4¹⁴ in cui Nievo riporta sotto la voce «La Ricamatrice»

13 A tali pseudonimi si deve aggiungere Dulcamara, altra maschera d'autore in *Il Pungolo*, mentre l'indicazione di Mantovani d'includere Fantasio tra gli appellativi d'autore sembra dover essere corretta dopo le ricerche sull'argomento di Fausta Samaritani. Infatti come ha mostrato la studiosa dopo la liberazione della Lombardia nel 1859 Leone Fortis, antico direttore de *Il Pungolo*, cessato per la censura austriaca nel 1857, riapre a Milano il giornale con lo stesso titolo ma con cadenza giornaliera e Fortis per ribadire la consonanza tra il progetto dell'oggi e quello dell'ieri nel «Programma per il 1860». *Il Pungolo informa i lettori*: «faremo una Rivista Bibliografica per far cenno dei libri che ci vengono trasmessi [...]. L'appendice resta affidata a Michele Uda (l'Uriele e il Fantasio dell'antico *Pungolo*)».

14 Una prima segnalazione del ms. da parte di F. Samaritani, *Ippolito Nievo le pagine emer-*

una sorta di contabilità, probabilmente un pagamento atteso di quanto è venuto pubblicando nella *Ricamatrice* e nel *Corriere delle Dame* dal marzo all'aprile 1859. Appunto prezioso che serve a individuare per quanto riguarda i testi giornalistici: la seconda parte dedicata al suono dell'articolo informativo *Fisica piacevole*, comparso in due puntate, il 1 e il 16 marzo 1859 in *La Ricamatrice*, la recensione su «Il Barone di Strebor» pubblicata su *Il Corriere delle Dame*, 8 marzo 1859, e l'altra recensione sulla «Daniella: Nuovo romanzo di Giorgio Sand». *Il Corriere delle Dame*, 15 marzo 1859; una recensione sull'ultimo romanzo di Dumas stampato di seguito al *Barone di Strebor* con il titolo *Il viaggio di un romanziere* (invece nell'appunto Nievo lo denomina «*Dumas al Caucaso*», forse ricordandosi del titolo usato per un articolo sullo stesso argomento nell'*Uomo di Pietra*); l'articolo «Novità e mode», in *La Ricamatrice*, 16 febbraio 1859 (nell'appunto si parla di «Novità e Mode: Sui balli delle ragazze») e infine nell'elenco compare la *Lettera sul parlare la lingua it.* che si dovrebbe riferire a un testo «Sulla convenienza per le fanciulle di adoperare anche nell'uso domestico la lingua comune italiana», *La Ricamatrice*, 6, 16 marzo 1859.¹⁵

Se dalla filologia attributiva torniamo un attimo a dei problemi di critica letteraria e di teoria, vedremo riproporsi il problema della destinazione e dei destinatari dei testi giornalistici assieme alla particolare forma di 'genere intercalare' che gli articoli assumono. Siamo nel 1860. Nievo è a Milano immerso in pieno nella delusione per la mancata continuazione della seconda guerra d'indipendenza, preda di «lune», come egli chiama le sue velate depressioni motivate dalla perdita di fiducia nella possibilità di realizzare il disegno risorgimentale. Ebbene, in una lettera alla madre del 21 maggio le chiede di indirizzare all'ufficio de *La Ricamatrice* la corrispondenza. È un indizio che va interpretato. Il significato immediato, letterale di quella indicazione è la sua scelta di prestare una vera e propria collaborazione redazionale alla fattura del giornale, con una coscienza dei meccanismi del nuovo mercato editoriale e delle sue potenzialità di

se: *Scritti inediti di Ippolito Nievo raccolti e commentati da F. Samaritani*. Roma: Cd, 2007, è stata poi ripresa da Zambon, «Introduzione a Nievo». In: *Scritti giornalistici alle lettrici*, p. 64.

15 Rimangono fuori da questi possibili riscontri con gli autografi due articoli della produzione per i giornali femminili. Il primo *La Russia*, pubblicato da *Le Ore Casalinghe*, 9 (1), 1 gennaio, 1959, senza firma è in realtà poi attribuito a Nievo nell'indice annuale della rivista. Più controverso il secondo caso, *Il Mondo delle acque*, un lungo articolo informativo sempre pubblicato da *Le Ore Casalinghe*, 10 (5-6), maggio-giugno, 1860, sulla cui paternità esiste solo la testimonianza di Mantovani che afferma di averne visto l'autografo oggi perduto. A rigore, un articolo da inserire in un'ipotetica sezione di attribuibili, in attesa che questo come altri articoli dubbi possano trovare una collocazione definitiva, ma in questo caso ho preferito affidarmi alla tradizione consolidata tra gli studiosi di attribuire a Nievo l'articolo anche in considerazione delle frequenti allusioni negli articoli giornalistici all'opera del geografo A. Humboldt, *Kosmos: Saggio di descrizione fisica del mondo*, riedito in Italia a partire dal 1854, che sembra essere la base informativa di partenza del saggio.

occupazione, ma anche di influenza sul pubblico delle lettrici. L'esercizio di questo mestiere di redattore, spesso anonimo, dei giornali popolari o femminili, gli consente di non «incasermarsi», di mantenere una sua pur precaria indipendenza economica e ideologica, rispetto ad altre più fruttuose ma impegnative occupazioni. Gli consente anche, e qui è la sua modernità di intellettuale cosciente delle contraddizioni e abituato a navigarvi onestamente dentro, di poter parlare a quel pubblico femminile che anche nel romanzo rimarrà una costante preoccupazione della sua poetica. Il risultato è evidente: una serie di pezzi compaiono tra *La Ricamatrice*, *Le Ore casalinghe*, *Il Corriere delle dame*, tutti volti ad educare il pubblico femminile, a fornire delle nozioni e delle informazioni onde migliorarne la cultura generale e la coscienza e realizzare nel presente il messaggio che Carlino Altoviti lanciava con le *Confessioni* alle generazioni future.

Il giornalismo nieviano esorbita, però, e di molto la sola dimensione pedagogica, formativa delle coscienze e della cultura della classe liberale risorgimentale per affacciarsi in una dimensione problematica che negli articoli de *Il Pungolo* e de *L'Uomo di Pietra* assume i colori e gli stili dell'umorismo e talora, apertamente, della satira. E su questo tema come sempre intuitivamente, per successive addizioni di letture giuste e di esperimenti di scrittura («le stratificazioni che vanno in direzioni complementari» di cui parla la Camerino) Nievo sa aggiungere ai suoi riferimenti giovanili, Sterne e Balzac della *Fisiologia del matrimonio*, il modello di Heine, amato e tradotto in questi stessi anni 1856-1857. In *De La France* Heine aveva teorizzato la possibilità dell'umorismo, della scrittura per enigmi per tutti quegli spiriti liberi che si trovano a vivere in una realtà sociale tirannica e Nievo sa mettere a frutto la lezione trasferendo negli articoli scritti per *Il Pungolo* prima e poi per *L'Uomo di Pietra* tale modalità di scrittura. L'ambiente lo consente e lo richiede, a cominciare da *Il Pungolo*, nato dalle ceneri del veneziano *Quel che si vede e non si vede* e proseguito a Milano sotto gli auspici della figura del diavolo Asmodeo che compariva come immagine ed emblema nella testata del giornale munito di un pungolo con cui stimolare la coscienza addormentata dei milanesi.¹⁶ Il testo letterario di riferimento è naturalmente De Vigny, *Le diable boiteux* in cui il protagonista grazie ai poteri fornitigli dal diavolo Asmodeo potrà vedere tutto quello

16 Nato nel 1857 come continuazione del veneziano *Quel che si vede e non si vede*, chiuso d'autorità il 4 gennaio 1857, *Il Pungolo* fu soppresso dalla censura austriaca nell'aprile del 1858. Il direttore Leone Fortis, a partire dal 24 aprile 1858, pubblicò in sostituzione *Il Panorama* a cui Nievo pure collaborò. Dopo la liberazione della Lombardia, nel giugno del 1859 *Il Pungolo* riprese le pubblicazioni come quotidiano della sera con un'impostazione politica, schierandosi a favore del partito liberale progressista. La testata era illustrata con l'immagine del diavolo Asmodeo che impugnava un pungolo, figura ispirata al protagonista del romanzo di A. Lesage, *Il diavolo zoppo*. Su questo romanzo nella scrittura nieviana cfr. M. Gorra, «Il diavolo nella biblioteca di Nievo, ossia Le Sage e De Vigny». *Belfagor*, 40 (5), settembre 1985.

che accade sotto i tetti della città di Madrid. E nelle *Attualità*, che Nievo con lo pseudonimo di Sss scriverà per il giornale, quello che ‘accade’ – le soirées musicali nei tanti teatri milanesi, le recensioni di melodrammi, le esecuzioni più o meno brillanti di cantanti e ballerini – diviene il pretesto, lo strato superficiale, per poter parlare d’altro, per scrivere quelle «fantasie in forma di enigma» e calarsi così nel tempo della modernità scandito dalla voglia di arricchimento e dall’insensibilità ai valori ideali. Ritorna in questi articoli il dualismo tra ideale e reale, tra virtù disincarnata e astratta e assuefazione al presente, ai suoi agi materiali, che si tradurrà nel graffiante romanzetto filosofico del *Barone di Nicastro*, uscito a puntate sempre sulle colonne de *Il Pungolo*. Sintomatico il rapporto intertestuale che s’instaura tra la scrittura giornalistica e la tessitura, l’ordito, il ‘discours’ direbbe un narratologo moderno, del *Barone*. Lì nel *Barone*, ritorna esplicitato in tema narrativo, in progressione degli eventi il riferimento alla riflessione leopardiana sulla virtù o il mito già settecentesco delle esplorazioni geografiche in luoghi vergini di civiltà. Negli articoli giornalistici questi stessi riferimenti compaiono come criptici accenni, nomi gettati lì a beneficio del lettore «informato» che può intuire il sostrato culturale a cui guardare o in alcune occasioni la trama per un sovvertito divertissement che dalla cronaca degenera in aperta invenzione. È il caso dell’articolo sul *Progresso siamese* in cui il resoconto di un’ambasceria in Siam da parte di diplomatici francesi conosciuto sulle pagine della *Revue des Deux Mondes* diviene un’umoristica inversione della funzione civilizzatrice dell’Occidente che servirà a importare nel regno del Siam la ghigliottina, le armi e il commercio.

In tutti gli articoli dominante, però, resta il tema del «mercantismo», anche nelle diagnosi di Arsenico o di Dulcamara, gli altri pseudonimi usati da Nievo, si delinea una ‘fisiologia’ del sociale adeguata alla nuova dimensione della modernità. Su questa capacità di attuare, mediante un proliferare di stili e di maschere d’autore, una ricognizione dei vari aspetti che il tempo labile della modernità propone ai milanesi – dalla letteratura alla Dumas al dominio di una nuova forma di avarizia legata alla ricchezza finanziaria – ha già avuto modo di scrivere pagine interessanti Marinella Colummi Camerino nel suo profilo su *Nievo* per Laterza.¹⁷ In quel libro che, all’epoca della sua pubblicazione, era un annuncio di una nuova stagione della critica nieviana, le pagine sul giornalismo erano già un compendio di quello che andava indagato su questo settore dell’opera dell’autore. E di fatto alcune di quelle intuizioni hanno trovato riscontro nell’edizione dei testi. Prima fra tutte l’attenzione alle tonalità differenti cui Nievo sa accordare la sua voce ogni volta che cambia la maschera d’autore cui intestare lo scritto giornalistico. E un’attenzione particolare si deve dedicare a uno degli pseu-

17 M. Colummi Camerino, *Introduzione a Nievo*. Bari: Laterza, 1991.

donimi più legati al mito degradato di Venezia, intrecciato strettamente con le speranze del processo risorgimentale. Le *Corrispondenze da Venezia* firmate Todero, una firma già connotata come un tributo alle tradizioni veneziane più consolidate poiché Todero è la statua del protettore di Venezia presente in Piazza San Marco, hanno un costante polo tematico nella consapevolezza della decadenza commerciale e intellettuale della città. Così in una *Corrispondenza*¹⁸ si contrappone metaforicamente Venezia come una nave arenata nella laguna, «una galea dei tempi di mezzo, un parlato avanzo delle Crociate», meta dei «prezzi ridotti» come con icastica immagine definisce, in un altro pezzo, la folla del turismo di massa che viene in città pagando un prezzo ridotto per il trasporto, all'Inghilterra che nel paragone è una veloce nave da carico pronta a salpare per l'Atlantico.

Resta da spiegare - se non si assume un'ottica di hegeliano storicismo che indaga le cause alla luce delle conseguenze - come mai una produzione così ricca e continuata nel tempo possa essere scomparsa dall'attenzione dei contemporanei e ignorata così a lungo dalla critica posteriore. Forse questo è il lavoro che ci resta da compiere, una ricognizione di come, dei modi in cui, è avvenuta la nostra unificazione abbiano pesato nella creazione di un canone sincretico costituito da letture normalizzanti dei nostri autori di primo Ottocento e da richiami al primato letterario italiano in nome di rinnovati classicismi. Come spesso avviene in questi casi, periodi di transizione, autori poco classificabili in etichette letterarie definitive sono destinati a subire eclissi nella ricezione dei contemporanei e scarse menzioni nel canone dei posteri. Forse solo oggi, persi i nostri canoni certi, siamo disposti a rivedere quelli del passato.

18 Cfr. «La mamma delle corrispondenze». *L'Uomo di Pietra*, 2 (6), 6 febbraio, 1858; l'altro articolo citato più avanti è «Todero ai bagni». *L'Uomo di Pietra*, 2 (30), 24 luglio, 1858.

Studi sul Sette-Ottocento offerti a Marinella Colummi

a cura di Serena Fornasiero e Silvana Tamiozzo

Karl Bunsen sul primo incontro di Niebhur e Leopardi

Enrico Palandri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract Enrico Palandri's essay investigates, in its philosophical and political implications and also focusing on Leopardi's relationships with the contemporary German great historian and philologist Barthold Georg Niebhur, a suggestive *tessera* in the rich mosaic of Leopardi's incessant dialogue with the classical world.

Leopardi, nella replica alla lettera sulle traduzioni della *De Staël* (1816), presenta un'opposizione nettissima tra le lingue antiche e l'italiano da una parte e le altre lingue moderne dall'altra:

Leggete i Greci, i Latini, gl'Italiani, e lasciate da banda gli scrittori del Nord, e ove pure vogliate leggerli, se è possibile non gl'imitate, e se anco volete imitarli, non aprite più mai, ve ne scongiuro per le nove Sorelle, Omero, Virgilio e Tasso né vogliate innestare nei lor celesti Poemi Fingallo e Temora, con far mostri più ridicoli de' Satiri, più osceni delle Arpie.¹

e poco oltre nella stessa lettera:

Se mi è lecito, dirò ad esempio di Madama, parlare un momento di me, io come Talete ringraziava il Cielo per averlo fatto Greco, ringraziolo di cuore per avermi fatto Italiano, né vorrei dare la mia patria per un Regno, e ciò non per il potere d'Italia che niuno ne ha, né per il suo bel clima di cui poco mi cale né per le sue belle città di cui mi cale ancor meno, ma per lo ingegno degli Italiani, e per la maniera della italiana letteratura che è di tutte le letterature del mondo la più affine alla greca e latina, cioè a dire (parlo secondo la mia opinione, ed altri segua pure la sua) alla sola vera, perché la sola naturale e in tutto vota d'affettazione.²

1 G. Leopardi, *Tutte le opere*. Firenze: Sansoni, [1985] 1969, pp. 881-882 (avverto che tutte le citazioni leopardiane sono tratte da questa edizione).

2 G. Leopardi, *Tutte le opere*, pp. 881-882.

Affermazioni perentorie, giovanili e un po' provinciali, che infatti la *Biblioteca* non pubblicherà.

Tuttavia l'identità culturale di Leopardi è già molto più complicata di quello che egli afferma, polemicamente, rivolgendosi all'interlocutrice: se il suo mondo filosofico è profondamente radicato nella Grecia classica, il gusto poliglotta non solo gli ha portato la conoscenza di diverse lingue europee, ma ha legato le sue idee alle lingue che acquisisce. Tra le prime pagine dello *Zibaldone*, e comunque prima del gennaio del 1820, annota:

ho fissato le mie idee con parole greche francesi latine, secondo che mi rispondevano più precisamente alla cosa, e mi venivano più presto trovate.³

Non solo la filologia, ma tutta l'amplissima riflessione sul linguaggio che occupa gran parte dello *Zibaldone*, è per Leopardi subito filosofia. Filosofia è anche una vocazione comparatistica che ricorre frequentissimamente tra gli appunti sia per seguire lo sviluppo semantico di un concetto da una lingua all'altra, sia per stabilire, attraverso un ragionamento sulle etimologie, un orizzonte oltre la storia.

Non ha senso dunque separare il filologo dal filosofo o dal poeta, come suggeriva Croce: la stessa idea di idillio, i modelli delle operette, tutta la sua opera è un dialogo con il mondo classico. Non come imitazione formale, com'era accaduto spesso nelle accademie arcadiche sei e settecentesche, ma attraverso un'adesione più intima. La filologia è diventata un modo di essere nel mondo, in lui come sarà in Nietzsche. La più grande e importante conseguenza di questa immedesimazione è una profonda estraneità all'idea di progresso. L'invettiva contro il proprio tempo della seconda stanza della *Ginestra* è una sentita protesta contro la linearità della storia. Basta conoscere un altro mondo attraverso una seconda lingua, e ovviamente questo avviene in Leopardi sempre più man mano che si aggiungono lingue al proprio conoscere il mondo, per vedere che le lingue sono coeve e quindi l'ordine che produce il progresso, le sue illusioni, è semplice ignoranza di quello che hanno a fianco. Come la metafisica nasce da osservazioni linguistiche che si sviluppano in riflessioni cogenti, che si tengono a vicenda, anche il suo scetticismo politico è legato al linguaggio. Conseguentemente, Leopardi è sospettoso della concettualizzazione astratta, della spiritualizzazione delle cose umane, e utilizza le lingue come antidoto. L'energia filologica è l'espressione della necessità di arginare un senso del mondo e dell'essere che, saltate le consolazioni religiose e presto anche quelle mitologiche e classiche, lo costringe a erigere le sue difese tutte nel linguaggio.

3 G. Leopardi, *Zibaldone*, [p. 95].

Come ha mostrato Timpanaro,⁴ il suo studio solitario è in sintonia con i metodi che si sviluppavano in Germania ed è per questa affinità che Niebhur lo riconoscerà; il credito di cui godrà con diversi viaggiatori stranieri a Roma nasce da questa condizione cui si accennava prima a proposito della poliglossia: Leopardi è un filologo italiano contemporaneo di Niebhur e altri, postumo, come sarà anche da poeta, ammesso che le due cose si possano distinguere, degli italiani che incontra a Roma e altrove. In lui i viaggiatori stranieri riconoscono il loro proprio atteggiamento nei confronti del mondo antico.

Giunge a Roma con poca esperienza nel parlare le lingue moderne, ma avendone curiosità e avendole frequentate nei libri. Qui si trova di fronte due mondi: da un lato la società nobiliare frequentata dagli Antichi, di cui è ospite, a Palazzo Mattei, e gli altri ambienti cui è legato attraverso la famiglia. Dall'altro un gruppo significativo di visitatori stranieri.

Del primo gruppo, l'esempio più noto è il monsignor Cancellieri, che lo aveva inserito in un suo libro,⁵ e di cui scriverà a Monaldo:

Cancellieri è insopportabile per le estreme lodi che colla maggiore indifferenza del mondo dice in faccia di chiunque lo va a trovare; ed è famoso per questa brutta proprietà.⁶

Ma con toni molto più schietti aveva già scritto al fratello Carlo:

Ieri fui da Cancellieri, il quale è un coglione, un fiume di ciarle, il più noioso e disperante uomo della terra; parla di cose assurdamente frivole col massimo interesse, di cose somme colla maggior freddezza possibile; ti affoga di complimenti e di lodi altissime, e ti fa gli uni e l'altre in modo così gelato e con tale indifferenza, che a sentirlo, pare che l'esser uomo straordinario sia la cosa più ordinaria del mondo.⁷

Molto severo è anche con i parenti e i conoscenti romani,⁸ con i prelati e i cardinali, con le donne. Del resto sono poche le personalità romane, eccezione fatta per il Belli, che ci dispiace Leopardi non abbia incontrato o capito meglio in quegli anni a Roma. I romani che incontra sono spesso conservatori e disinformati.

4 S. Timpanaro, *La filologia di Giacomo Leopardi*. Roma; Bari: Laterza, 1997.

5 F. Cancellieri, *Dissertazione [...] intorno agli uomini dotati di gran memoria ed a quelli divenuti smemorati, con un'appendice delle biblioteche degli scrittori sopra gli eruditi precoci, la memoria artificiale, l'arte di trascegliere e di notare ed il gioco degli scacchi*. Roma: s.n., 1815.

6 *Lettera a Monaldo*, 9 Dicembre 1822.

7 *Lettera a Carlo*, 25 Novembre 1822.

8 *Lettera a Carlo*, 16 Dicembre 1822.

A Roma esiste però anche una diversa società: la capitale è meta principale del Gran Tour, l'anno prima dell'arrivo di Leopardi vi è venuto a morire John Keats, c'è spesso Stendhal, il flusso di visitatori dal nord Europa è tale da costituire una società parallela a quella romana con una visione del proprio tempo profondamente diversa.

In questo gruppo di persone il primo e più notevole incontro avviene con Niebhu⁹, il console prussiano, Bunsen¹⁰ il suo segretario, il grecista Tiersch,¹¹ il letterato belga Jacopssen,¹² il danese Krarup e il ministro dei Paesi Bassi Reinhold.

Sono commoventi le pagine che testimoniano il momento in cui Niebhu⁹ decide di recarsi da Leopardi, annotate dal suo allora segretario Bunsen:

Frequentava molto volentieri all'inizio i veri eruditi di Roma e nel loro ambiente specifico, e gli bastava sapere che Nibby studiava il greco per le sue ricerche antiquarie per vederlo spesso la sera in casa per incoraggiarlo. Studiare il greco era qualcosa di inaudito e strano tra gli altri studiosi dell'antiquaria (Amati non era uno di questi). Alla lunga questa frequentazione degli eruditi romani non è durata. La misura nella quale il genio italiano piaceva a Niebhu⁹ e lo entusiasmava, e fino a che punto aveva un cuore per la grandezza specifica e per la grazia del genio italiano, lo vediamo nella maniera più toccante nel suo incontro con Giacomo Leopardi.

Mi ricordo ancora il giorno in cui entrò nella stanza consiliare dove lavoravo con una vivacità fuori dal normale e esclamò: «devo prendere subito una carrozza per andare a trovare il più grande genio filologico dell'Italia per fare la sua conoscenza; leggi qui le notazioni critiche di quest'uomo a proposito della cronaca di Eusebio; che rigore intellettuale, che vera erudizione, qualcosa del genere non mi era ancora venuta davanti agli occhi in questo paese, devo vedere l'uomo!»

Dopo due ore tornò: «l'ho trovato con grande sforzo in una piccola mansarda del Palazzo Mattei; invece di un uomo di età matura ho trovato un giovanetto di 22 o 23 anni, storto, debole, che non ha mai avuto un professore importante e che si è letteralmente nutrito nella casa paterna della biblioteca del nonno. Ha letto i classici e i padri della chiesa: ed è uno dei primi poeti e scrittori del suo popolo, e con tutto questo

9 Barthold Georg Niebuhr (Copenaghen, 27 agosto 1776 - Bonn, 2 gennaio 1831).

10 Christian Karl Bunsen, Diplomatico e studioso (Korbach, Waldeck, 1791 - Bonn 1860).

11 Friedrich Wilhelm Thiersch (1784 -1860), studioso tedesco e soprattutto pedagogo.

12 André Jacopssen, autore di un libro sul suo Gran Tour: *Itinéraires d'un Brugeois in Italie et Sicile*. S.l.: s.n., 1821-1823.

nessuno fa attenzione a lui, vive non notato da nessuno, povero e visibilmente depresso. In quest'uomo si vede quanto genio abbia questo popolo dotatissimo».

Capei¹³ ha descritto graziosamente e con verità come sobbalzarono di meraviglia la prima volta che si incontrarono. Quanto teneramente Niebhur lo ha amato e tutto quello che ha intrapreso per lui, e il futuro tragico di quest'uomo grande e nobile che ha concluso nel 1837 la sua vita senza gioia non pertiene a questo contesto. Ma questo tratto è caratteristico per la vita sociale di Niebhur a Roma ed è importante per respingere malintesi che potrebbero essere prodotti da espressioni singole che si potrebbero prendere nelle lettere.¹⁴

S'intravede già da questa nota una società indipendente, in grado di adoperarsi a favore di Leopardi, intellettualmente più avanzata.

Attraverso la conversazione in francese con gli stranieri inizia in lui un processo di separazione dal contesto provinciale e familiare recanatese e italiano.

13 Per la descrizione fatta da Pietro Capei vedi *Biblioteca Italiana*, 123, 1831, pp. 156-161.

14 *Lebensnachrichten ueber Barthold Georg Niebuhr: Aus Briefen Desselben Und Aus Erinnerungen Einiger Seiner Naechsten Freunde*, Bd. 3. Hamburg: Verlag Friedrich Perthes, 1839:

Mit den eigentlichen Gelehrten Roms verkehrte er anfänglich gern in ihrer eigenthümlichen Sphäre, und es genügte ihm zu erfahren, daß Nibby sich Behufs seiner antiquarischen Untersuchungen des Griechischen befleißigte — eine unter den übrigen Antiquaren von Fach (Amati gehörte nicht zu ihnen) damals unerhörte Sonderbarkeit — um ihn oft des Abends bei sich zu sehen und ihn aufzumuntern. Auf die Dauer aber hielt dieses Verhältniß zu dem Römischen Gelehrtenstande auch nicht vor. Wie sehr ächt Italischer Genius Niebuhr ansprach und begeisterte, und welches Herz er für die eigenthümliche Größe und Anmuth desselben hatte, das zeigte sich am rührendsten bei der Begegnung mit dem Grafen Giacomo Leopardi. Ich erinnere mich noch des Tages, wo er mit ungewohnter Lebendigkeit in das Kanzleizimmer eintrat, in welchem ich arbeitete, und ausrief: «ich muß sogleich ausfahren, um den größten philologischen Genius Italiens, von dem ich Kunde habe, aufzusuchen» und kennen zu lernen. Lesen Sie hier die kritischen Bemerkungen des Mannes über die Chronik des Eusebius; welche Geistesschärfe! welche wahre Gelehrsamkeit! so etwas ist mir hier zu Lande noch nicht vorgekommen; ich muß den Mann sehen." Nach zwei Stunden kam er wieder. „Mit großer Mühe habe ich ihn aufgefunden, in einem Dachstübchen des Palazzo Mattei; statt «eines Mannes von reifem Alter fand ich einen Jüngling von zweiundzwanzig oder dreiundzwanzig Jahren, verwachsen, schwächlich, der nie einen bedeutenden Lehrer gehabt, sich zu Recanati im väterlichen Hause an der Bibliothek des Großvaters genährt: die Klassiker und die Kirchenväter gelesen hat: dabei, wie ich vernehme, einer der ersten Dichter und Schriftsteller seines Volkes ist, und mit dem allem arm, unbeachtet, offenbar niedergedrückt lebt. In dem sieht man, welchen Genius dieß reichbegabte Volk hat». Capei hat amnuthig und wahr geschildert, wie erstaunt beim ersten Zusammentreffen die beiden großen Geister sich gegenüberstanden; wie zärtlich Niebuhr ihn geliebt, was er für ihn zu thun unternahm, dieß und das weitere trübe Schicksal des großen und edeln Mannes, der im Jahre 1837 sein freudenloses Leben endete, gehört nicht hierher: aber jener Zug ist bezeichnend für Niebuhrs geselliges Leben in Rom, und wichtig zur Abwehrung von Mißverständnissen, die vereinzelt Ausdrücke in den Briefen erregen könnten.

Con Karl Bunsen Leopardi intratterrà una corrispondenza che ha lati molto pragmatici: dapprima si parla di un incarico in Italia, ma una dietro l'altra queste prospettive tramontano presto per l'associazione di Leopardi a persone di «non savio pensare».¹⁵ Compresa la situazione, Bunsen prospetterà a Leopardi una cattedra dantesca a Bonn.

Vale la pena soffermarci un attimo su questi impieghi e sulle ragioni per cui Niebhur e poi Bunsen possano essersi adoprati tanto per un giovane recanatese. In una lettera al fratello Carlo, Leopardi scrive:

[Niebhur] m'ha detto che questo è il vero modo di trattar la filologia, ch'io sono nella vera strada, che mi pregava caldamente a non abbandonarla, che non mi spaventassi se l'Italia non mi avrebbe applaudito, perché tutti gli italiani sono fuor di strada; che non mi sarebbe mancato l'applauso degli stranieri ec. Ha preso spontaneamente l'impegno di far stampare in Germania quello che io ho scoperto [...] in somma mi ha mostrato tanto interesse, che sentendomi necessitato a partire di qua in breve, m'ha domandato se non accetterei volentieri qualche impiego.¹⁶

Testimonianza che conferma pienamente quanto riportato poco sopra di Niebhur.

Il contrasto con «il fiume di ciarle» Cancellieri, ma anche con altre varie persone con cui Leopardi ha a che fare a Roma, è grande. E non solo perché i prussiani riconoscono il suo valore filologico; vedono piuttosto in Leopardi qualcuno che in qualche modo gli è affine. Leopardi è un vero difensore delle lingue antiche e di un pensiero, che noi incontriamo nello *Zibaldone* in tutta la sua varietà, con cui evidentemente i visitatori dell'Europa settentrionale sono in maggior sintonia che non con gli altri italiani che incontrano nei loro viaggi. Non hanno probabilmente le stesse opinioni, ma vedono il mondo antico nella stessa prospettiva. Il mondo antico è trascorso, perduto, come Leopardi annota nello *Zibaldone* e inizia a scrivere nei *Canti*. Un tema così centrale che si può considerare fondante del suo modo di pensare, da *La sera del dì di festa* a *Le ricordanze* a *La ginestra*. Per capire cosa significa davvero è necessario leggerlo attraverso gli amici filologi dell'Europa del Nord, ricostruire la separazione che la filologia tedesca impone tra italiano e latino, linguisticamente, dal punto di vista della civiltà e della cultura. Sono posizioni diametralmente opposte a quelle che Leopardi stesso aveva espresso pochi anni prima scrivendo alla *Biblioteca Italiana* in risposta alla De Staël. Se gli italiani sono latini o no è un punto centrale: tutto nel rapporto con il nord Europa posa su questa

15 Da una lettera del Cardinale Galeffi riportata in C. Bandini, «Il Leopardi alla ricerca di impiego». *Rassegna nazionale*, 16 (10), 1902.

16 *Lettera a Carlo*, 12 Marzo 1823.

questione. Romanticismo, Risorgimento, il senso della storia, dell'azione politica, l'identità nazionale. Nell'Europa del Nord la conoscenza diretta dell'Italia, così diversa dal mondo classico, introduce un senso condiviso tra i viaggiatori di come il passato sia concluso e alle spalle. In Leopardi Roma produce un effetto simile. Chissà se ancora scriverebbe che l'italiano è la lingua più prossima alle antiche e quindi la più naturale. Il mondo classico è sì il nostro passato, ma come per i romantici è soprattutto perduto.

A Roma non trova quindi solo rovine di monumenti, ma rovine nella società, nelle persone, assai più servili di quello che aveva immaginato scrivendo *All'Italia*, intrattenuti da frivolezze. In Cancellieri e negli altri personaggi vicini al Vaticano trova un mondo insulso e scientificamente povero. Poi incontra questi grandi stranieri che sono i primi a riconoscerlo e a occuparsi di lui.

Leopardi non seguirà la strada che gli aprono e non riuscirà ad avere nessuno degli svariati impieghi di cui discute ripetutamente con Bunsen, rinunciando a trasferirsi in Germania.

La relazione con il nord Europa resta però fondamentale: i liberali fiorentini non sapranno bene che farsene di lui che ha una grandissima idea dell'Italia, ma non di quella immaginata dai patrioti risorgimentali. Finito l'invito del Colletta, non appariranno altre offerte di collaborazione remunerata. L'Italia che ha in mente Leopardi è molto concreta ma non è commerciale o politica, è legata piuttosto a una tradizione letteraria, a un'ideale appartenenza a qualcosa che è irrealizzato nella storia e quindi a un senso di esclusione e autoesclusione. Non solo, come gli appare nelle prime *Canzoni*, 'per' condizioni storiche come l'influenza straniera negli affari politici italiani, ma 'dalle' condizioni storiche, in cui la poesia non può mai ritrovarsi completamente perché felicità e infelicità sono profondamente connaturate alla natura umana, qualunque sia la condizione in cui si trova. Di questo contrasto, oltre naturalmente alla *Palinodia* e ai *Paralipomeni*, troviamo tracce in una discussione che si svolge a Londra tra Saffi, Herzen e Mazzini, riportata da Malwida von Meysenbug,¹⁷ ma simili contese si svolsero probabilmente per tutto il Risorgimento, in Italia e fuori d'Italia.

Le ragioni dell'insofferenza nei confronti di Leopardi si ritrovano ovunque alla politica si affida, dal Risorgimento in poi, la soluzione di un'infelicità che viene attribuita alla storia. La visione politica di Leopardi non è mai chiusa, grazie alla formazione poliglotta e agli incontri romani del suo primo viaggio, in una prospettiva nazionalista. Al contrario sa bene che di tante cose che lui ha compreso del mondo antico e della modernità, gli interlocutori non sono italiani. Al tempo stesso la sua visione politica è forte, ha le sue radici nella sofferenza di chi sottostà a un'oppressione da cui la storia non libera e non può liberare. Da qui, lungo la linea mazziniana che

17 G. Zavatti (a cura di), *Malwida von Meysenbug*. Milano: Simonelli, 2003.

sarà bene o male quella di Carducci e persino di Croce, la strana vicenda di Leopardi nel contesto italiano, rimuginato e rimasticato, sempre oggetto di tentativi di appropriazione ideologica, da parte dei cattolici, dei fascisti, dei marxisti.

La preoccupazione di Mazzini, che sarà la stessa di Croce, di Gramsci, sebbene da prospettive diverse, è di quale esempio la poesia di Leopardi trasmetta ai giovani italiani. Mazzini vi vede uno spirito che rinuncia all'azione. Croce vi vede pessimismo, in quanto tale estraneo al percorso dello spirito. Entrambi sono presumibilmente più spaventati dalla propria idea di giovinezza che non da quella di Leopardi. Mentre Mazzini in realtà se ne occupa assai poco, Croce scrive di Leopardi ma non riuscirà mai ad accogliere la sua radicalità che proprio nella non sistematicità, nel germinale, nello spontaneo ha una risorsa che supera i limiti dello storicismo.

Le ragioni della superiorità del mondo tragico rispetto al logos sono discusse proprio negli stessi anni in cui Croce si occupa di Leopardi da Scholem e Benjamin,¹⁸ ma restano sostanzialmente estranee a Croce che al contrario è profondamente interessato a reperire uno spirito nazionale attraverso cui leggere la storia della cultura. Forse proprio nel dialogo che si apriva attraverso l'ebraismo tra il mondo antico letto da Tel Aviv e le osservazioni parigine di Benjamin, Leopardi, con la prospettiva greca e antistoricista delle sue osservazioni, avrebbe trovato interlocutori più ricettivi. Già negli incontri romani con i suoi interlocutori d'oltralpe, Leopardi si è in fondo già sottratto alla visione risorgimentale del mondo antico. Il mondo antico per lui non è lontano, al contrario lo abita. Come l'infanzia è interno ma è perduto, presente per tutta la vita ma parla attraverso travisamenti, sogni, visioni, poesia. La filologia non serve a nulla se si illude di tenerlo a bada, al contrario, va frequentata ma per portarlo in vita. L'antico è la fonte. Gli uomini non sono in ultima istanza italiani o stranieri, accolgono o respingono il presente e l'antico. Siamo tutti per Leopardi perduti nel tempo e non, positivisticamente, nani sulle spalle di giganti. Ma siamo anche in grado di vedere Silvia o Nerina come le avrebbero viste i greci. Quanto abbiamo ereditato, che può essere intravisto dai filologi, che infatti lo riconoscono come uno dei loro, apre un nuovo campo filosofico: non quello dell'idealismo, da cui Leopardi resterà distante, ma piuttosto quello della caducità, del tragico, dei limiti non consolatori del metodo scientifico. In questo davvero lontano dagli italiani suoi contemporanei e da molti suoi esegeti posteriori, sempre in cerca di un fattore redimente, quasi che la grandezza dovesse per forza essere alla fine barattabile con un aggancio politico o culturale di qualche tipo. Al contrario Leopardi è semplicemente se stesso, resiste al trasformarsi del tempo in storia e progresso, sia pure

18 W. Benjamin, *Lettere 1913-40*. Torino: Einaudi, 1978, pp. 211-217 (lettere del 20 Dicembre del 1931 e del 22 Aprile 1932).

dello spirito o della nazione, illumina con un pensiero acuto il mondo che ha attorno fino a farlo decadere tutto nella sua mania rinnovatrice per giungere appunto alla compagnia di Benjamin, di Kafka, di Levi, come un loro contemporaneo, dopo il romanticismo.

Questo, tra tempo e non tempo, è il nodo così prezioso e problematico che fa tutt'oggi di Leopardi uno dei pensatori più rilevanti per capire il nostro mondo.

Studi sul Sette-Ottocento offerti a Marinella Colummi

a cura di Serena Fornasiero e Silvana Tamiozzo

«Un libro che non si legge mai; si ode sempre»

Foscolo e la questione del romanzo

Matteo Palumbo (Università di Napoli «Federico II», Italia)

Abstract Matteo Palumbo's essay shows how Foscolo's *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, in their relationships with the many issues raised in his *Saggio sulla letteratura italiana contemporanea* of 1818 and *Lettere scritte dall'Inghilterra*, are a crucial document of Foscolo's meditation on the new genre of the novel, in a rich web of references to the formal models of Goethe and Rousseau, and of Richardson, Laclós, and Sterne as well.

1

Lavorando alle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Foscolo arriva a confrontarsi, in maniera sistematica, con l'identità del romanzo moderno. La comparazione che egli opera è duplice. Da una parte, ci sono gli esempi del romanzo italiano, che costituiscono i prodotti offerti al consumo dei lettori nazionali; dall'altra si presentano i modelli riconosciuti e celebri del romanzo europeo. Foscolo analizza, sul piano storico e critico, entrambe le soluzioni. Le valuta riguardo al senso stesso del genere romanzo e ne giudica il valore estetico. La sua opera trova la propria autonomia contrapponendosi all'eredità italiana e immettendosi, risolutamente, nella grande corrente delle letterature coeve.

Sul valore che ha il riuso italiano del romanzo, nato come genere nuovo nella cultura della seconda metà del Settecento, Foscolo non sembra avere nessuna incertezza. Non esiste alcun legame tra le inverosimili vicende, raccontate da autori di bestseller diventati anche famosi e gratificati da un grande successo, e i sogni, gli ideali, i desideri, le passioni, i problemi delle anime contemporanee. Non c'è connessione tra le loro inquiete aspirazioni, nate, cresciute e infine mortificate dentro i limiti di un universo diventato drammaticamente ostile, e le peripezie imprevedibili, i clamorosi colpi di scena, le sorprese e gli scioglimenti di trame accattivanti e irreali. A questi esempi narrativi fantasiosi e consolatori, dannosi come un veleno o inutili come un placebo, l'autore dell'*Ortis* applica la qualifica dispregiativa di «romanzesco». I libri della tradizione recente mostrano, agli occhi di un giudice tanto impietoso, un invariabile fallimento. Raccontano la menzogna di avventure finte, distanti da emozioni e da

sentimenti di uomini reali. Queste narrazioni possono anche dilettere il gusto di lettori sprovveduti, provocando il loro piacere ingenuo, ma non per questo mettono in scena la condizione in cui essi vivono. I libri che invadono il mercato sono costruzioni posticce, esagerate invenzioni fantastiche: letteratura triviale, che può interessare solo soggetti umani modesti e insensibili, tenuti fuori dal clima del loro tempo. «Centinaia di romanzi, dal Chiari e dal Piazza e da altri mediocri scrittori – scrive Foscolo stesso nel *Saggio sulla letteratura italiana contemporanea*, apparso in Inghilterra nel 1818 – si erano pubblicati per la delizia dei lettori volgari, mentre ai lettori di gusto più raffinato non soccorreva altro che il romanzo straniero».¹ Queste opere d'intrattenimento, aveva avvertito Foscolo già nella *Notizia bibliografica*, nascono da autori di facile mestiere e seducono il gusto di lettori pigri e rozzi: «A chi scrive è più agevole, siccome anche più grato a chi legge, il romanzo tessuto di complicate vicende, vario di caratteri e dilettevole per inaspettate catastrofi esposte con brio, con passione e con eleganza [...]. Invece la difficoltà di lasciare da parte le avventure meravigliose e i molti accidenti, e contentarsi di assai pochi e ordinari, a fine di agitare e sviscerare per mezzo di questi un solo carattere umano e di richiamare per tutto il corso d'un volume i lettori sovr'esso, è malagevolissima a esercitarsi».²

Un'unica opera, di fronte al vuoto che circonda la forma romanzo in Italia, interrompe questa cattiva letteratura inconsistente ed evasiva. E l'opera in questione non può essere che le *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, riapparsa nel 1817, cioè solo un anno prima del *Saggio sulla letteratura italiana contemporanea*. Il libro costituisce il legame vero con la tradizione europea. Ne riprende i succhi vitali e li riversa dentro il proprio, specifico terreno. L'esperienza di Jacopo, attraverso le disavventure del suo protagonista, assume tutti i requisiti che il romanzo, come genere a sé nel sistema letterario, deve possedere: «l'audacia delle idee, la purezza della lingua, la chiarezza scorrevole dello stile».³ Queste qualità sono di tipo contenutistico (l'audacia delle idee), di tipo linguistico (la purezza della lingua) e di tipo espressivo (la chiarezza scorrevole dello stile).

Tali considerazioni sarebbero marginali se non s'intrecciassero con un altro elemento, che costituisce un riferimento indispensabile per l'identità italiana del genere romanzo. Foscolo identifica il tratto differenziale delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* nella presenza della politica dentro la sfera degli affetti e dei comportamenti privati. Le azioni e le scelte degli uomini

1 U. Foscolo, «Saggio sulla letteratura italiana contemporanea». In: U. Foscolo, *Opere*. A cura di F. Gavazzoni, t. 2. Milano; Napoli: Ricciardi, 1981, p. 1527.

2 U. Foscolo, «Notizia bibliografica». In: G. Gambarin (a cura di), *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Firenze: Le Monnier, 1970, p. 490.

3 Foscolo, «Saggio sulla letteratura italiana contemporanea», p. 1527.

contemporanei, maturate nell'Italia napoleonica, sono segnate, in maniera acuta, dalle «rivoluzioni dei governi»⁴ e dagli effetti che esse producono nell'esperienza quotidiana di ogni soggetto umano, nessuno escluso.

Il romanzo trova la sua necessità estetica nella riproduzione dello spirito del tempo. Rispetto ad altri generi, come la lirica o la tragedia, possiede una precisa costituzione, che definisce la sua natura prima. Mentre gli altri generi, presupponendo un autore che faccia «divorzio» dal suo tempo, ambiscono a mantenere vivi «i principi eterni e universali della politica e della morale», il romanzo respira intensamente l'aria del mondo in cui nasce. Ne assorbe gli umori, rispecchia i modi di vivere reali, illumina le situazioni in cui i movimenti dell'anima si generano e si sviluppano.

La sua genealogia, d'altra parte, sancisce un tale mandato. Erede dell'antica novella, ne riprende «la sua origine e il suo ufficio», spogliando l'antico progenitore delle facezie «festevoli e buffone». Il romanzo, in definitiva, s'inscrive nei confini del mondo storico cui appartiene e legittima la propria esistenza sul terreno della sua verità.

In Inghilterra, nel 1826, Foscolo, al culmine della sua evoluzione, ripete, nei termini di una fedeltà teorica intatta, che nel romanzo devono entrare «i sentimenti caratteristici, la maniera di pensare e i cambiamenti nelle virtù, vizi, follie, letteratura, religione politica e passioni, come prodotti del nostro movimentato secolo. Cosicché il metodo e il fine di Walter Scott [...] verrà applicato per descrivere i nostri contemporanei e viventi».⁵ Il paradigma del romanzo storico, che costituisce il tipo di narrativa alla moda negli anni Venti, è indirizzato, secondo una precisa motivazione teorica, a «descrivere i nostri contemporanei e viventi».

Precisamente per queste ragioni, Foscolo può sostenere con forza la propria originalità rispetto agli esemplari italiani di bassa lega, ricordati in precedenza. Anche di fronte ai paradigmi europei, di cui pure si alimentano, le *Ultime lettere* possono tuttavia rivendicare una loro novità. Con nitida chiarezza il loro autore, ricostruendo il ruolo assunto dalla sua opera nella tradizione italiana moderna, afferma: «[L'Ortis] Non è

4 U. Foscolo, *Scritti politici e letterari dal 1796 al 1808*. A cura di G. Gambarin. Firenze: Le Monnier, 1972, p. 265.

5 Foscolo, *Opere*, t. 2, p. 2165. L'idea di un carattere sincronico del romanzo resta persistente fino agli ultimi anni di vita di Foscolo. Ne è prova la stesura delle *Lettere scritte dall'Inghilterra*: ripresa con variazioni dello schema del romanzo epistolare, adattato, questa volta, a raccontare gusti, abitudini e idee dell'Inghilterra contemporanea. Nella lettera a Hudson Gurney del 12 agosto 1826 egli annuncia perfino il progetto di tre romanzi, connessi alla personale esperienza e orientati, ciascuno di essi, a rappresentare il mondo che gli stava attorno: «[I tre romanzi] Sono la descrizione del *medio*, dell'*alto* e del *basso* cetto. [...] ho già in mente l'abbozzo, la scena, l'azione e i caratteri di entrambi [i romanzi], e la mia idea generale per tutti non è solamente di descrivere l'Inghilterra e i singoli inglesi, ma i sentimenti caratteristici» (pp. 2164-2165). È l'estremo segno della fedeltà a un principio estetico che proprio nel *Saggio di novelle di Luigi Sanvitale* aveva trovato la più esplicita sanzione.

dopotutto che un'imitazione del *Werther*, ma pur tuttavia con una cospicua differenza, giacché per l'autore italiano l'interesse politico è capitale».⁶ Come a dire: il romanzo descrive la curva delle emozioni individuali, secondo il sentiero tracciato dai prototipi europei, ma lo fa combinando la loro fenomenologia con il tempo della storia, che le condiziona e le determina. *L'Ortis* riprende e utilizza un modello formale riconosciuto e celebrato, ma adatta la sua sostanza alla legge estetica del romanzo, nei termini con cui Foscolo la teorizza e la applica.

Proprio in una lettera dell'*Ortis*, tra le più note e importanti, Foscolo definisce l'indole di uomini dalle passioni «generose», nati dopo la rivoluzione e formatisi con la linfa di parole e di ideali prima sconosciuti: «venti anni addietro sì fatti ingegni si rimanevano inerti ed assiderati nel sopore universale d'Italia: ma i tempi d'oggi hanno ridestato in essi le virili e natie loro passioni; ed hanno acquistato tal tempra, che spezzarli puoi, piegarli non mai».⁷ Queste «virili e natie loro passioni» si combinano con gli ideali di un'epoca e ne verificano l'esistenza. Acquistano l'audacia e l'ostinazione di speranze nuove e chiedono che esse siano rispettate. In uno dei passi finali del libro, Jacopo, a sostegno del pensiero di morte che ormai lo nutre, scrive: «Io sono un mondo in me stesso: e intendo d'emanciparmi perché mi manca la felicità che mi avete promesso. Che s'io dividendomi non trovo la mia porzione di libertà; se gli uomini me l'hanno invasa perché sono più forti; se mi puniscono perché la ridomando – non gli sciolgo io dalle loro bugiarde promesse e dalle mie impotenti querele cercando scampo sotterra?». Felicità promessa dalla storia, libertà invasa dalla forza: sono le questioni sottintese alle lettere di Jacopo e ne giustificano la sopravvivenza.

Già nel 1803 Foscolo aveva riconosciuto al romanzo il dovere di raccontare le vicende di singoli uomini, delegandolo a «dipingere le famiglie e i loro casi» come erano segnate dal peso dei fatti e dalla forza degli eventi. A differenza dello storico, che «insegna la politica alle anime forti e agl'ingegni astratti; il romanziere insegna la morale a quella classe di gente che serve al governo ed indirettamente comanda alla plebe: sola classe di gente che ha d'uopo di morale pel bene della società, perché i governi non hanno per unica legge [che] la *Ragione di Stato*, la plebe *le supreme necessità della vita*».⁸ Romanzo e politica compongono, dunque, un binomio inscindibile. Sono due facce del tutto complementari e intrecciate. Non esiste destino

6 Foscolo, *Opere*, t. 2, p. 1525.

7 E. Sanguineti (a cura di), *U. Foscolo: Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Milano: Bompiani, 1990, p. 31.

8 Foscolo, *Scritti politici e letterari*, p. 264. Foscolo mostra una precisa connotazione delle differenze culturali all'interno del pubblico e definisce con la massima precisione il destinatario a cui si rivolge, secondo un procedimento che piacerà a Berchet e agli intellettuali de *Il Conciliatore*.

individuale che non conservi, dentro di sé, l'impronta di tutte le situazioni che sono «fermentate da sistemi e sentimenti politici».

Resta, tuttavia, un problema capitale: qual è il modo più efficace per raccontare il diagramma di questa vita interiore, in cui l'amore prende i colori della politica, e come ottenere che il quadro rappresentato, nell'insieme dei suoi fattori, agisca sulla mente e sul cuore dei lettori?

2

Novalis ha scritto che «un romanzo è una vita in forma di libro».⁹ Il codice epistolare, per Foscolo, diventa la forma narrativa che più di ogni altra esprime, in forma drammatica, i movimenti dell'anima. La connessione con Rousseau e Goethe diventa, a questo punto, obbligata.

I nomi dei due autori erano già apparsi, insieme con un altro esponente di spicco del romanzo di affetti come Richardson, nel precoce *Piano di studi*, steso da un Foscolo appena diciottenne. In seguito, quando ormai l'*Ortis* era alle spalle, proprio Foscolo, come si sa, rimarca per la prima volta le differenze che separano *La nouvelle Héloïse* dai *Dolori del giovane Werther* e dalle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Attraverso le considerazioni espone nella *Notizia bibliografica*, egli espone una guida ragionata della recente tradizione narrativa, segnalando i punti di contatto, ma anche gli scarti, le innovazioni, i mutamenti che accompagnano la sua costituzione. Rousseau, Goethe e Foscolo occupano appunto i vertici di una tale tradizione. I loro nomi si richiamano all'interno di una tipologia specifica di romanzo, ordito «tutto di sole passioni, senza varietà né stranezza di avvenimenti».¹⁰ Tale modello implica (come chiarisce proprio Foscolo), l'assenza di «complicate vicende» e la rinuncia al «diletto» offerto da «inaspettate catastrofi».¹¹ I predicati del romanzo d'avventura diventano inessenziali e sono drasticamente banditi. Il legame con il lettore avviene su basi più intime, indipendenti dall'originalità e dal coinvolgimento della trama. Non è la seduzione dell'intreccio a creare interesse, quanto piuttosto la rappresentazione verosimile, analitica e documentaria, degli «affetti»¹² dei personaggi.

9 Novalis, *Frammenti*. Milano: Rizzoli, 1976, p. 321. In un altro passo Novalis specifica più dettagliatamente il rapporto tra vita e romanzo, identificando il romanziere con colui che ne studia l'immagine: «La vita è qualcosa come i colori, i suoni e l'energia. Il romanziere studia la vita come il pittore, il musicista e il meccanico studiano il colore, il suono e l'energia. Lo studio accurato della vita crea il romanziere come lo studio accurato del colore, delle forme, del suono e dell'energia crea il pittore, il musicista e il meccanico» (pp. 320-321).

10 Novalis, *Frammenti*, p. 495.

11 Novalis, *Frammenti*, p. 490.

12 Si tratta di parola adoperata da Foscolo con assoluta consapevolezza tecnica («Notizia bibliografica», p. 483).

«Affetti» è la parola chiave per intendere questo tipo di romanzo. Al centro della narrazione sono poste le reazioni quotidiane dei protagonisti, le lente evoluzioni della loro coscienza, le oscillazioni del loro stato d'animo, l'affiorare impercettibile di un giudizio, il radicarsi di una convinzione o di una scelta, l'abbandono a illusioni di pace o di consolazione. Tralasciando «le avventure meravigliose e i molti accidenti»¹³ e contentandosi, al contrario, di eventi «assai pochi e ordinari», l'autore di questo romanzo, sentimentale e psicologico, «ove gli riesca bene il suo schietto lavoro, eccita i cuori a osservare commossi in que' fogli la malattia giornaliera e progressiva d'un altro cuore umano febbricitante di passioni e per cose che tutto di accadono a tutti».¹⁴

Dalla natura di queste passioni, accese fino al delirio, ma anche comuni e quotidiane, deriva un effetto particolarissimo su chi legge. Questi, infatti, è ipnotizzato e sedotto dall'esperienza fantastica in cui è coinvolto, giacché «la sostanza de' racconti complicati è depositata nella sola memoria che non può lungamente serbarla; e la sostanza d'un romanzo, come il *Werther* e l'*Ortis*, consistendo tutta di commozioni naturali, penetra le anime».¹⁵ Foscolo riconosce una potenza massima a un tale archetipo. Invece del divertimento che offrono avventure prodigiose, alternative alla vita quotidiana, il piacere intellettuale e psicologico consiste nel rivivere emozioni veritiere, che avvincono chi legge con una forza più potente. Questa è l'essenza del nuovo romanzo: uno specchio delle anime e dei loro conflitti con il mondo.

E tuttavia non tutte le soluzioni sperimentate obbediscono alla stessa logica. Nel caso della *Nouvelle Héloïse* lo schema privilegiato, la soluzione del racconto a più voci, con l'alternarsi mobile di emittenti e di destinatari, provoca nel lettore un atteggiamento di cauto distacco e di riflessione continua. Egli è sollecitato dai molteplici punti di vista che i vari personaggi alternativamente mettono in campo. Medita sulle argomentazioni di cui ciascuno si serve, condivide o biasima i comportamenti adottati, confronta le verità relative e diverse che vede scorrere davanti ai suoi occhi. Assiste alle vicende con la freddezza che ha un giudice di fronte a testimoni plurimi, ognuno dei quali mantiene la propria voce e giustifica la sua condotta. Questo impianto centrifugo e polifonico suscita, secondo Foscolo, un interesse solo mentale. Il lettore assiste alle discussioni di protagonisti trasfigurati, che sublimano le emozioni in ragionamento e che analizzano in modo distaccato, chiaro e distinto quanto accade nella loro interiorità.

Chi legge la *Nouvelle Héloïse* ammira in Julie il controllo implacabile che la mente esercita sul cuore. Riconosce, nella lotta che essa ingaggia, una forza sovrumana, che doma l'istinto e lo accorda a obblighi superiori.

13 Foscolo, «Notizia bibliografica», p. 490.

14 Foscolo, «Notizia bibliografica», p. 490.

15 Foscolo, «Notizia bibliografica», p. 490.

Il turbamento, che il desiderio amoroso provoca, è contrastato, controllato, represso. Gli appetiti del corpo, le voglie dei sensi sono subordinate all'ethos. Sono trattate come cosa neutra: una materia sterilizzata, su cui personaggi e lettori possono esercitare un giudizio sereno.

I protagonisti di Rousseau, agli occhi di Foscolo, sembrano solo ricordare ciò che hanno vissuto. Non patiscono la furia piena e tremenda di passioni attuali, vive e scatenate. Piuttosto contemplanò i loro pericoli con la saggezza postuma che solo un superstite potrebbe esibire.

Questa insopportabile pacatezza appare un limite che va aggirato. Sono «gli atti e le fisionomie delle persone», nell'evidenza della loro concreta esistenza, a dover costituire l'oggetto del romanzo. Ogni astrazione troppo ideale non può essere che una deformazione: un eccesso, una mistificazione, che allontana dalla realtà bruciante della vita e approda, suo malgrado, nei territori inverosimili del romanzesco. Gli impulsi, i desideri sono filtrati attraverso un altro valore, forse più alto, ma estrinseco e irrealè. Questo primato del «sistema morale» sull'attualità prepotente dei sentimenti genera un incongruo antinaturalismo, ed è responsabile di quel «romanzesco incredibile che Rousseau credeva pure di avere scansato».¹⁶

«Romanzesco» nel vocabolario di Foscolo è in piena antitesi con «romanzo». Definisce il suo doppio degradato e dispregiativo. «Romanzesco», «perfezione morale», «meraviglia» sono i predicati di un dispositivo narrativo che tradisce il ruolo assegnato al romanzo. Il genere epistolare, assunto con questa esagerata artificiosità, si trasforma in una trappola, che deforma le reazioni dei protagonisti, costringendoli a indossare una maschera non adatta alla loro identità. La tipologia di cui Rousseau diventa emblema produce un'arte consolatoria e questa violenta alterazione genera «racconti infiammati di metafisica che abbagliano e si risolvono in fumo».¹⁷

La rarefazione delle emozioni, espressa dal concetto di «fiamma», si converte nell'intensità del «calore». La sublimazione ideale, al centro della *Nouvelle Héloïse*, lascia il posto all'imitazione della natura, e questo principio estetico si incarna nella fisionomia di personaggi storicamente credibili, nelle azioni che compiono e nelle aspirazioni e nelle speranze che nutrono. Essi sono segnati «dall'esperienza, e dal dolore delle loro passioni».¹⁸ Mettono in scena le avventure, storiche ed esistenziali, che hanno attraversato ed esibiscono le ferite più dolorose.

Il romanzo di «affetti» è inseparabile, per l'autore dell'*Ortis*, dall'intreccio drammatico tra i desideri soggettivi e il tempo della storia: assoluti e vitali gli uni; cupo, deludente, ingannatore l'altro. L'intenzione estetica, ai

16 Foscolo, «Notizia bibliografica», p. 493.

17 Foscolo, «Notizia bibliografica», p. 494.

18 Foscolo, «Notizia bibliografica», p. 495.

cui principi la vicenda di Jacopo si adatta, richiede la complessità di un protagonista imprigionato in un'epoca feroce, «quando non v'è forse artigiano in chi le giornaliere passioni non siano fermentate da sistemi e sentimenti politici a' quali non manca altro che l'occasione, e si convertirebbero pur troppo in furore».¹⁹

Di fronte alla sublimazione etica tentata da Rousseau, ma anche rispetto alla via sentimentale di Goethe, Foscolo esalta la ricchezza del proprio testimone, che «ci riempie del suo terrore e della sua collera, e talvolta della sua sconsolata disperazione».²⁰

L'*Ortis* si impregna di storia. Trasporta la crisi del mondo all'interno del protagonista. Egli confessa di non saper «pacificarsi co' tempi»²¹ e rifiuta di «recitare mai nel teatro del mondo la parte del piccolo briccone».²² Denuncia la dissimulazione, il libertinaggio, il servilismo: tutti vizi che lo aiuterebbero a sopravvivere in una società meschina e mediocre, ma darebbero a lui un «piacere amarissimo».²³ Contro ogni ipocrisia, egli vanta l'innocenza della propria indole, «non ancora strofinata»,²⁴ o «piuttosto ineducata, caparbia, imprudente»²⁵ e non disposta a lasciarsi corrompere dai compromessi: indispensabili per vivere in mezzo a «volgo di nobili, volgo di letterati, volgo di belle, e tutti sciocchi, bassi, maligni; tutti».²⁶ Questo soggetto, che rinuncia a maschere e a finzioni e che rivendica la fedeltà alle idee in mezzo al disordine del mondo, parla attraverso le sue lettere, scritte «col sangue del mio cuore»,²⁷ «senza vanità, senza studio e senza rossore».²⁸ Talvolta si esprime con i segni stessi della grafia: impetuosa come l'anima che la genera, e perciò oscura, difficile da interpretare, non bella.

A Teresa Jacopo confessa che «scrive male e di un carattere appena leggibile», ma ha «l'anima lacerata e il pianto su gli occhi».²⁹ Questa scrittura, che connota l'aspetto formale della lettera, è l'alfabeto dell'anima. Rivela in maniera trasparente e immediata la gamma dei suoi affetti, riversati su

19 Foscolo, «Notizia bibliografica», p. 498.

20 Foscolo, «Notizia bibliografica», p. 514.

21 Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, p. 25.

22 Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, p. 25.

23 Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, p. 25.

24 Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, p. 25.

25 Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, p. 26.

26 Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, p. 25.

27 Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, p. 174.

28 Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, p. 142.

29 Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, p. 70.

carte «macchiate di pianto, e tutte piene de' miei pietosi delirj e de' miei feroci proponimenti».³⁰

Il romanzo epistolare alla maniera di Goethe non serve a costruire un'opera simile al modello. Goethe vuole mostrare la metamorfosi sentimentale di un giovane, condannato a sperimentare, a prezzo della sua vita, come sia impossibile imparare ad «amare umanamente» («*menschlich lieben*»), quando «una passione travolgente gli toglie la serena capacità di pensare, e alla fine lo distrugge» («*eine wachsende Leidenschaft ihn aller ruhigen Sinneskraft beraubt, und ihn zu Grunde richtet*»). Per Foscolo la struttura goethiana fornisce il mezzo per conquistare alla sua opera, contro ogni *mensonge romantique*, la *vérité romanesque* di un'intera epoca. Il solo personaggio che scrive, attore solitario sulla scena del romanzo, trasferisce tutta intera la sua *sensibility* nel mondo di parole in cui la sua vita si riversa.

3

Sono proprio le parole, infatti, a diventare le protagoniste del romanzo. La testimonianza che Jacopo lascia ai suoi lettori è inseparabile dalla tessitura delle sue lettere e dal tipo di ascolto che esse pretendono. Nella lettera da Milano del 4 dicembre, nell'incontro con Parini, Foscolo affida al proprio personaggio un mandato chiarissimo. L'impotenza all'azione diretta, che a lui sembra poter solo amplificare la violenza eterna degli uomini, induce a scegliere un altro sentiero. Quando il vecchio Parini si allontana, lasciando Jacopo in mezzo alle sue incertezze, un'idea si afferma in maniera imperativa, come un comando cui non si può sfuggire. La Patria in persona, personificata con un'audacissima prosopopea, fissa il destino che gli è riservato: «Io odo la mia patria che grida: - SCRIVI CIO' CHE VEDESTI. MANDERO' LA MIA VOCE DALLE ROVINE, E TI DETTERÒ LA MIA STORIA. PIANGERANNO I SECOLI SU LA MIA SOLITUDINE; E LE GENTI SI AMMAESTRERANNO NELLE MIE DISAVVENTURE. IL TEMPO ABBATTE IL FORTE; E I DELITTI DI SANGUE SONO LAVATI NEL SANGUE».³¹ Quasi a raddoppiare il valore di queste parole, Jacopo, subito dopo, ne riprende il senso e lo ripete come un mandato cui non si può sfuggire: «Ma voi pochi sublimi animi che solitarj o perseguitati, su le antiche sciagure della nostra patria fremete, se i cieli vi contendono di lottare contro la forza, perché almeno non raccontate alla posterità i nostri mali?». In questo annuncio non è fissato solo il contenuto del racconto: il bilancio di una sconfitta e la pena di vivere in un mondo diventato straniero. Conta, ancora di più, il modo con cui il racconto deve avvenire. Perché la cronaca di un dolo-

30 Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, p. 141.

31 Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, p. 145.

re sia efficace, è indispensabile darle una veste adeguata. Jacopo deve adottare un registro espressivo che sappia agire sui lettori e scuotere la loro immaginazione: «Alzate la voce in nome di tutti e dite al mondo». La formula utilizzata in questo contesto va assunta alla lettera. «Alzate la voce» non indica solo una delega assunta. Si trasforma in una parola d'ordine programmatica. Riprende il «grido» con cui la patria si è prima rivolta a Ortis e amplifica la funzione eloquente contenuta nel suo gesto. La testimonianza che chi scrive lascia ai posteri dovrà valere come un urlo e sarà obbligata a raffigurare la potenza del suo suono.

La questione, a questo punto, diventa retorica e stilistica: come si può tradurre in scrittura il volume della voce? Come si può renderne la potenza sonora, la ribellione e il dolore che essa contiene? Nella *Notizia bibliografica* Foscolo, riassumendo le censure dei suoi detrattori, descrive come meglio non si potrebbe lo stile della sua prosa: «Lo stile [...] non che bizzarro, è oscuro spesso, e incertissimo, e dissonante da sé; alle volte par casereccio, alle volte oratorio; or pedestre, or poetico; e non in parti diverse del libro, ma nella stessa lettera e pagina; e a lato a un vocabolario recondito de' trecentisti s'incontra un idiomatismo de' fiorentini d'oggi, e modi danteschi e biblici, e sprezzatamente disarmonici, e sconnessi per penuria di congiunzioni; così che spesso chi vi togliesse la punteggiatura penerebbe a raccapezzarne il significato; insomma è stile che come non è fatto sovra ottimi esempi, così non avrà che pessimi imitatori».³²

Questo stile «dissonante» è il correlativo formale del grido. È il mezzo che restituisce la veemenza della voce e ne rende il vigore. La «cupa disperazione»³³ di Jacopo, che è «disperazione di trovare la gloria e la felicità»,³⁴ precipita (nel senso chimico della parola) in uno stile franto, veemente ed energico, che «piglia improvvisamente varj colori dalla molteplicità degli oggetti».³⁵ Questo stile si sforza di diventare mimesi della voce e perciò non è un caso che nella *Notizia bibliografica* Foscolo parli di un libro che «non si legge mai; si ode sempre».³⁶

La lezione retorica che Foscolo utilizza è sicuramente assorbita dall'antico trattato *Del sublime*, testo canonico citato fin dal giovanile *Piano di studi*.³⁷ Sia l'impiego di singoli mezzi espressivi che l'effetto generale che essi producono dimostrano la dipendenza dal modello e l'intento di raggiungere una specie elevata di linguaggio, nella cui trama «il disordine

32 Foscolo, «Notizia bibliografica», pp. 487-488.

33 Foscolo, «Notizia bibliografica», p. 501.

34 Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, p. 24.

35 Foscolo, «Notizia bibliografica», p. 495.

36 Foscolo, «Notizia bibliografica», p. 484.

37 Una dettagliata analisi del ruolo del *Sublime* nella cultura foscoliana è fornita da G. Costa, «Foscolo e la poetica del sublime». *Forum italicum*, vol. 12, 1978, pp. 472-497.

forma un tutto che si direbbe composto armonicamente di dissonanze». ³⁸ Le insistite *triplicationes* («spogliati, derisi, venduti»), gli interrogativi che increspano i periodi («e che potremmo aspettarci noi se non se indigenza e disprezzo, o al più, breve e sterile compassione [...]? Ma dove cercherò asilo? In Italia?»), le ripetizioni oratorie di una stessa parola, ³⁹ gli appelli a Lorenzo («Ti scongiuro, Lorenzo; non ribattere più»), la ricorrenza di metafore o di similitudini («Davvero ch'io somiglio un di quei malavventurati che spacciati morti furono sepolti vivi, e che poi rinvenuti, si sono trovati nel sepolcro fra le tenebre e gli scheletri, certi di vivere, ma disperati del dolce lume della vita») sono già presenti nella seconda lettera e sono rintracciabili quasi in ogni pagina del testo. Costituiscono gli ingredienti di una prosa concitata, in cui «lo scrittore accenna più che non esprime a parole; trapassa, senza frapporre mai mezze tinte, da un oggetto all'altro; par che sprezzi sempre la rotondità de' periodi e talor l'armonia; non cerca vocaboli o frasi eleganti; e pare che il concetto gli suggerisca le voci più proprie». ⁴⁰

Questa abolizione delle «mezze tinte» sembra connettersi alla retorica sublime rivendicata nei *Sepolcri*, indispensabile per sfuggire a qualunque effetto patetico. Puntando al raggiungimento di quell'armonia discorde, mistura di ordine e di disordine, di stabilità e di movimento, che è adeguata al *genus sublime*, le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* mostrano ai loro lettori, in senso retorico e stilistico, come il lutto di una sconfitta si trasformi in urlo di dolore e in ammonimento sublime. Proprio attraverso le risorse di uno stile senza precedenti, il romanzo di Jacopo può diventare l'immagine di un'intera generazione. Illustra non tanto e non solo una relazione d'amore negata, quanto, esasperando i toni, restituisce, senza nessuna tregua, le forme di un tragico disinganno dinanzi alla storia. La lingua rinnovata, cui Foscolo tende, si complica per mezzo di uno stile sostenuto, che s'inarca verso il sublime e che non ha uguale nella tradizione letteraria coeva. ⁴¹

38 Costa, «Foscolo e la poetica del sublime», p. 496. Il «tutto composto armonicamente di dissonanze» va collegato all'affermazione analoga di Pseudo-Longino che «anche l'ordine ha qualche elemento di disordine; e viceversa il disordine contiene un certo qual ordine» (*Del Sublime*. Milano: Rizzoli, 1991, p. 253).

39 «Non ho osato no, non ho osato» (p. 360); «Ti ringrazio, eterno Iddio, ti ringrazio!» (p. 369); «Pur troppo tu, pur troppo, tu ora partecipi del doloroso mio stato» (p. 406); «Alfine eccomi in pace! che pace?» (p. 434);

40 Foscolo, «Notizia bibliografica», p. 484.

41 Sulla lingua dell'*Ortis* cfr. soprattutto G. Patota, *Foscolo e la prosa del secondo Settecento*. Firenze: Accademia della Crusca, 1987.

Questo rapido viaggio all'interno di un genere rivoluzionario nella narrativa europea del secondo Settecento non può concludersi senza evocare almeno altri due nomi, che, in modo diverso, entrano in contatto con la riflessione e con la cultura di Foscolo: Laclos e Sterne.

Il primo è congiunto a un autore temuto e imbarazzante come Sade, di cui Foscolo censura perfino il nome: come per esorcizzare il potere nefasto del suo contagio.⁴² L'autore delle *Liaisons dangereuses* costituisce un prototipo negativo ed è l'opposto della *Nouvelle Héloïse*. Appartiene a una «specie di romanzi che corrompendo i giovani assai per tempo, gli agguerriscono di perfidia sfacciata per espugnare la fama delle madri di famiglia e l'innocenza delle fanciulle». Un limite morale come questo appena denunciato può essere rimproverato alla stessa *Clarissa* di Richardson, «da che Lovelace attizzerà sempre la brutalità di molti suoi pari, e un solo de' suoi artificj può aguzzare l'industria di tanti altri».⁴³ Il genere epistolare diventa un contenitore pericoloso, in cui si mescolano perversione e corruzione. Attraverso un intreccio velenoso di malizia e di seduzione, i lettori apprendono i vizi che insidiano il pudore e l'innocenza. Ritrovano l'esempio di un male mortale, che penetra nella vita individuale e la intossica.

Il romanzo epistolare, tuttavia, può diventare anche un'altra cosa rispetto alla gamma delle possibilità fin qui elencate. Si tratta della direzione indicata da Laurence Sterne. Nell'ultimo dei suoi progetti di romanzi incompiuti che comincia a scrivere nel 1817 in Inghilterra, Foscolo riprende la forma epistolare, ma ne sovverte morfologia e significato. Il titolo, *Lettere scritte dall'Inghilterra*, indica la prossimità manifesta con l'antico modello ortisiano. In questo caso, tuttavia, i riferimenti sono di altra natura rispetto a Rousseau o Goethe. È Sterne l'autore che Foscolo sceglie come riferimento stilistico e teorico. Lo scrittore inglese incarna un'altra maniera di raccontare gli atteggiamenti dell'io e le strambe peripezie dei suoi sentimenti. La disposizione sentimentale che sta alla base dell'opera non rinvia più stavolta al 'metodo' del signor Goethe e alla potenza intransigente delle passioni. Evoca piuttosto le strade oblique dell'umore, libero da qualunque tirannia. Lo schermo di un'ironia «candidamente e affettuosamente storica» attenua la prepotenza dei desideri e rispetta il gioco variato delle opinioni tanto degli individui come dei popoli, assunte nella pluralità e nella discordia delle loro voci dissimili.

Il Foscolo di queste pagine non racconta conflitti, delusioni, tradimenti. Sceglie, piuttosto, un altro terreno di ragionamento. La conversazione con

42 «un autore arrivato a sì orribile apice di perfezione in Francia, che noi crederemmo di contaminare gli altri e noi se ne citassimo il titolo» (Foscolo, «Notizia bibliografica», p. 529).

43 Foscolo, «Notizia bibliografica», p. 532.

la *societas* degli amici, che sono affini e sodali, riguarderà la peculiarità delle abitudini quotidiane, le idee sulla letteratura, le regole della politica. Ogni argomento è pretesto per uno scambio di pareri ed è oggetto di sereno confronto.

Come in una comunità che si rispetti, a somiglianza di un modello illustre come lo *Spectator* di Addison e Steele, si può parlare di consuetudini domestiche (per esempio il tè nella vita degli Inglesi, o le forme di saluto e il valore simbolico che esse possono rivestire) oppure di moda, «regina prepotentissima [a Londra] anche più che in Parigi», che «governa tanti mortali, e tante faccende ch'io non saprei nemmeno noverarle». Allo stesso modo, in un clima di sereno dialogo, si può ragionare di romanzi e di qualunque altro tema rientri nel circuito del discorso, svolto tra «schietti amici e vaghe donne».

Le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* e le *Lettere scritte dall'Inghilterra* mettono in scena due modi di intendere il rapporto tra soggetto e mondo. In un caso domina la collisione tra l'ideale e il reale; nell'altro si affaccia la tolleranza rispetto alla pluralità dei gusti e alla molteplicità delle convinzioni. Questo secondo atteggiamento conduce a convivere con il disordine delle cose umane e con la disarmonia dell'esistenza: imperfetta, ma anche curiosa come un'avventura sconosciuta e imprevedibile. Di questa disposizione è segno quella «nuova specie d'ironia, non epigrammatica, né suasoria, ma candidamente e affettuosamente storica», di cui Didimo è interprete.⁴⁴

Di fatto, con Foscolo, il romanzo entra nella cultura dell'Ottocento italiano subito con due teste: una ha la fisionomia della passione tragica raccontata nell'*Ortis*; l'altra, invece, mostra un sorriso lieve, capace di «aggiungere un filo alla trama brevissima della vita».⁴⁵ Questa seconda via, nata all'insegna dell'umorismo e collocata all'ombra di Sterne, divagante come una linea ondulata e irregolare, capricciosa e bizzarra, appartiene alla legge genetica del genere e ne esalta una seconda anima.

Foscolo, utilizzando la scrittura ortisiana delle passioni e, insieme, il registro dell'ironia didimea e sterniana, anticipa, come in uno straordinario prologo, le linee che imboccherà in Italia la storia successiva lungo il corso dell'intero diciannovesimo secolo.

44 Foscolo, «Notizia intorno a Didimo Chierico». In: Foscolo, *Opere*, vol. 2, p. 347.

45 Foscolo, *Opere*, vol. 2, p. 213. Si tratta della notissima espressione di Sterne ripresa da Foscolo nel saluto al lettore premesso alla propria traduzione di *Un viaggio sentimentale*.

Studi sul Sette-Ottocento offerti a Marinella Colummi

a cura di Serena Fornasiero e Silvana Tamiozzo

L'Anello: Giornale per tutti

Daniela Picamus (Università degli Studi di Trieste, Italia)

Abstract Sustained by a coherent choice of examples, this essay by Daniela Picamus follows the short life of *L'Anello: Giornale per tutti*, a periodical published three times a week from 1856 to 1858. Inspired by national and Italian ideals, it investigated a rich variety of subjects ranging from literary-artistic themes to feminine, pedagogical and scientific issues.

L'Anello: Giornale per tutti, pubblicato a Trieste dal 17 novembre 1856 all'1 marzo 1858 con cadenza trisettimanale, deve la sua comparsa all'intraprendenza del giovane Emilio Treves, il futuro editore. Figlio del rabbino Sabato Graziadio, era nato a Trieste nel 1834, un anno dopo l'arrivo del padre, che era di origini piemontesi. Emilio aveva sin da giovane dimostrato inclinazione per la letteratura, come testimonia la stesura di alcuni drammi,¹ ma, nel contempo, matura una personale concezione di letteratura, intesa come mestiere, impegno non solo culturale, ma anche sociale. In tale direzione andavano la sua adesione ai circoli patriottici cittadini, il lavoro svolto presso una libreria dove transitava molta stampa clandestina risorgimentale, il contatto con altre realtà culturali, a Milano prima, a Parigi poi. A fargli toccare con mano cosa significasse 'produrre' cultura fu, nello specifico, l'esperienza maturata come correttore di bozze presso la Tipografia del Lloyd austriaco,² dove rimase colpito dalla modernità delle *Letture di famiglia*, una tra le prime riviste illustrate d'Italia, innovativa nella veste editoriale e nel contenuto, finalizzato non soltanto a «dilettare, sì pure ad istruire [...] le famiglie».³ Sicuramente le *Letture*, costituirono il filo rosso che lo portò a pubblicare, come direttore ed editore, prima *Il Museo di famiglia*, un «giornale letterario, non per i letterati, ma per il gran pubblico», aperto anche ad aspetti scientifici⁴ e, in seguito, *L'Illu-*

1 *Ricchezza e miseria* (1851) e *Il Duca di Enghien* (1853).

2 Sull'attività della Terza sezione Letterario-artistica del Lloyd Austriaco di navigazione, fondata nel 1849 e attiva fino al 1931, si veda G. Stefani, *Navigatori, letterati e giornalisti*. In: E. Lipott, *Da Gutenberg alla fotocomposizione: Appunti per una storia dell'arte tipografica triestina*. Trieste: Omnia Press, 1983, pp. 172-195.

3 *Le Letture di famiglia* vengono pubblicate dal 1852 al 1862.

4 *Il Museo di famiglia* uscì regolarmente dal 1861 al 1867. Riprende le pubblicazioni nel 1874 e cessa nel 1879.

strazione italiana, storica e fortunata rivista della Casa editrice Treves, fondata nel 1873 e che Emilio diresse fino al 1887.

L'Anello, rispetto ai risultati della maturità, sembra allora costituire una prova d'autore, un primo esperimento in cui Emilio si cimenta in modo autonomo. Sono sue l'ideazione e la direzione della rivista, ma, in questa prima esperienza, preferisce non comparire: sul giornale il nome del direttore sarà quello del poeta e amico Giuseppe Corradi. Emilio interverrà con suoi articoli solo nei primi mesi, cioè fino al Natale del 1856, ma l'impianto della rivista, sia per taglio editoriale, scelta del tipo di articoli, rubriche rimarrà invariato anche nei numeri successivi.

Il giornale si pone sulla scia di altri fogli nazionali, anche più noti, come *Il Crepuscolo* di Milano, *L'Alba* di Brescia, *La Rivista veneta* di Venezia. Nello stesso periodo anche a Trieste nascono altri giornali, quali *Il Giornale di Trieste*, *La Gazzetta di Trieste*, *Il Costituzionale*, *Il Telegrafo Sera*, *La Frusta*.⁵ *L'Anello* è pertanto un atto rischioso, che dovrà fare i conti con problemi finanziari, legati alla ricerca di abbonati, e con la censura austriaca, intenzionata a bloccare ogni tentativo di stampa ispirato a idealità nazionali e italiane.

Nonostante le critiche che gli venivano da più parti, Treves è tuttavia ottimista sulla risposta che un nuovo giornale poteva registrare a Trieste in quel momento: non vuole essere «foglio meramente letterario. Egli è un giornale universale, una miscellanea, uno zibaldone, dove ciascuno potrà trovare la materia che più gli garba [...] Giornale per tutti: tutti vi troveran qualche cosa che vada loro a sangue e tutti pure avranno a dir la loro».⁶ Ai lettori Treves si rivolge anche con una nuova idea di letteratura. Il suo intento è contribuire al superamento di una produzione letteraria autoreferenziale, schierandosi dalla parte di chi crede che si debba scrivere per istruire, per educare il popolo: «Istruire e dilettere! far da burattinai oggi, da predicatori domani! Lasciate passare una corbelleria, e questa farà tranquigiare qualcosa d'amaro ai palati viziati! A che tendiamo?... a cianciare, oh bella! a far ridere le brigate! a dar pascolo agli oziosi! e... e a operar un tantin di bene senza farne le viste. Io intendo, e tu intendi. "Ma i mezzi?"... chiedete voi. Oh! i mezzi sono infiniti, le strade molte».⁷

Nei suoi articoli Treves manifesta estrema attenzione al pubblico dei suoi lettori, che, tuttavia, prima di essere «istruiti», devono essere trovati:

Leggetemi e comperatemi. – Ecco ciò che traspira da tutti i pori di qualunque siasi cencio stampato a più colonne, che chiamisi giornale. – E *L'Anello* grida al pari degli altri: leggetemi e comperatemi.

5 Si veda M. Grillandi, *Emilio Treves*. Torino: UTET, 1977, p. 104.

6 E. Treves, «Ai lettori». *L'Anello*, 1 (1), 17 novembre, 1856, citato in C. Pagnini, *I giornali di Trieste dalle origini al 1959*. Milano: Centro Studi, 1959, p. 194.

7 E. Treves, «Cronaca urbana». *L'Anello*, 1 (12), 19 dicembre, 1856, p. 45.

E se i nostri benigni associati ci danno (*pour le quart d'heure*) da vivere onestamente; qualche centinaio di soci di più ne porrà forse un giorno in tavola l'arrosto, il pasticcio di Strasburgo, e lo Sciam-pagna dell'anno della Cometa. Qualche migliaio di più farà trotolare l'*Anello* in *tilburì*. [...] Onde ripeto, che razza d'idea fu questa tua di mettersi a fare il giornalista! - «*Optime dicis*» rispos'io: «ma che vuoi, la è una febbre, febbre intermittente che mi travaglia il Lunedì, il Mercoledì, il Venerdì di ciascuna settimana, e poco mancò non mi costasse la vita».

Lettore! avesti mai la febbre? Voglio credere che (dotato di salute ferrea) il Cielo t'abbia finora scampato da qualunque febbre *terzana*, *quartana*, *gastrica*, *maligna*, insomma da tutte quelle del vocabolario d'Ippocrate. [...]

E tu, amico lettore [...] quella che tu chiami vocazione, noi vogliamo no-mare febbre. La nostra è quella che ci spinge a scombicchere articoli sopra articoli, notizie, aneddoti, ciance letterarie o teatrali, e mille altre corbellerie, tutto col pretesto di divertirti, amico lettore. - Bella cosa per noi, se a tutti venisse la febbre d'associarsi *all'Anello*. A quest'idea getto via in fretta la penna, giacché m'accorgo che questo mio articolo non è atto a far venire quella cara febbre a nessuno.⁸

La necessità di sollecitare nuove «associazioni» alla rivista non sarà solo un problema di inizio attività: resterà una costante che giustificherà l'uso di toni esplicitamente venali, come nel sonetto riportato come opera di un gentile collaboratore:

Vi prego, gentilissimi Associati,
Ricordarvi talor del Giornalista
Che sol de' nomi vostri nella lista
Vede i suoi capitali assicurati.
Se i danari da voi gli son mandati,
Ecco, la sorte sua bene provvista;
Ma lo gettate, se gli son tardati,
Addirittura in man del farmacista.
Dall'esattezza vostra sol dipende
L'umore di chi stampa e di chi scrive,
E del Giornal le prospere vicende.
Onde vi bastin queste preci vive:

8 E. Treves, «La febbre». *L'Anello*, 1 (7), 9 dicembre, 1856, p. 27 (Treves firma con lo pseudonimo Nemo).

Dei nomi dei morosi onor contende
Ch'io faccia risuonar alto le pive.⁹

O come emerge nelle strofette di un altro collaboratore:

Leggete le strofette | Tutte spontaneità, | Sì semplici, sì schiette | Nel
dir la verità!
Si deve leggere | Perché si deve | Con qualche linea, | Che sarà breve;
| Il tutto esplicito | Vi si farà.
A Voi rivolgomi | Cari Associati, | A fin d'intenderci | Sopra i tardati |
Denar, che spettanmi | Da mesi fa.
Se chiedo il Foglio | Lo stampatore | Mi dice subito: | Con tutto cuore!
| "In primis solvitur | Poi lo darò"
E come risolvere | Senza denari? | Pagate, o Socii, | Pagate, o Cari, | E
allora i *Numeri* | Spedir potrò.¹⁰

Tali articoli, se possono sembrare di contorno, in realtà riflettono le difficoltà reali dei giornali che dovevano provvedere autonomamente al proprio sostentamento.

E questo infatti è uno dei principali argomenti espressi anche dal Direttore, in occasione del primo anniversario del periodico. Scrive Corradi:

Danneggiata fino dalle prime la Direzione proprietaria ne' suoi vitali interessi; contrariata nelle oneste intenzioni, e sfidata ne' suoi principi, sta ora per giungere al pareggio degl'impegni contratti verso que' gentili che abbellirono de' loro nomi il foglio-associati al suo Periodico.

Sarebbe vivo il desiderio della precitata Direzione d'inaugurare il second'anno con una miglioria e materiale e virtuale nel suo stampato; non istà però nelle di lei forze il secondarlo senza l'appoggio de' benevoli. Continuino, quindi, i già esistenti, e questi, individualmente, assumano di aggiungervi la sottoscrizione di un amico, ed in allora il numero de' sottoscrittori darà il richiesto impulso, sì che l'*Anello* si adorerà di preziose pietre, da canto a quella che vanta fino dal suo nascere: *l'indipendenza della propria opinione*. E ciò valga per la parte materiale. - Per la virtuale diremo, che l'incoraggiamento di più benevoli, parte a viva voce, parte per iscritto dal di fuori; e la promessaci gentile concorrenza di valide penne, ci fa speranzosi di poter progredire in meglio sott'ogni rispetto se, superate le non poche difficoltà per fermezza e buon volere, abbiamo raggiunto, nel prefissoci cammino, lo scopo di poter dichiarare esciti di adolescenza.

9 «Sonetto». *L'Anello*, 1 (107), 12 agosto, 1857, p. 425 (articolo non firmato).

10 «Eccovi, o gentili...». *L'Anello*, 1 (127), 25 settembre, 1857, p. 505 (articolo non firmato).

Ai malevoli che ci adocchiavano in aspettativa di nostra caduta, non ci siamo curati di pur rivolgere lo sguardo, forti di quel diritto che accorda la *Legge*, una per tutti!

Sorretti, il ripetiamo, da' generosi, terremo fermi per la nostra divisa:
*La verità a qualsiasi costo.*¹¹

Nei primi numeri Treves si sofferma a spiegare ai suoi lettori la complessità del ruolo del giornalista e la fatica del suo lavoro, destinato ad adeguarsi alle mutevoli esigenze del pubblico.

Il giornalista che piange d'esser nato giornalista, ha ragione da vendere. Per quanto siasi scritto intorno ai guai dei giornalisti, dagli anni di Cristo 1570, che nacque la prima Gazzetta nella Serenissima Repubblica di Venezia, fino a questo dì 28 novembre dell'anno di grazia 1856, che comparisce nella fedelissima città di Trieste il terzo numero *dell'Anello*, essi non furono mai descritti tutti; né saranno. Mi scampi il Cielo dal tormi io questa briga, che sarebbe infinita; dirò soltanto che dopo tante noie, fastidi, esigenze, studi, paure, bisogna servire un tiranno, un autocrata, un despota, ciò è il pubblico.

Tu puoi avere le migliori intenzioni di far del bene, di dare utili ammaestramenti, di predicar la morale: il pubblico non ne vuol sapere. Vuoi attingere alle fonti purissime della storia, far conoscere quei grandi il cui nome passò vivo traverso i secoli, mostrare i progressi della civiltà moderna: il pubblico ti ride in faccia e getta il foglio in un canto. Oggi vogliono motti e frottole, fole e ciance, pettegolezzi insomma. A teatro, farse, commedie *brillanti*, anzi *ridicole*, come dicono i capocomici; e così nella stampa, fogli illustrati, fogli con caricature, umoristici come dicono, *ridicoli* come dico io; questi vivono, crescono, prosperano da per tutto: ne trovi uno a Venezia (al quale però faccio di cappello), tre a Milano, quattro, cinque, sei a Torino, e vattene là: i posteri diranno che nell'anno 1856, l'Italia aveva gran voglia di ridere! [...]

Né i giornali gravi e veramente buoni sanno resistere a tale (passatemi la frase) a tale libidine del pubblico. Guardate la *Rivista Veneta*, che da poco in qua ha messo su bottega di pettegolezzi, sotto l'insegna di *Fatti nostri*.

E noi non faremo il medesimo? non avremo a seguire la corrente? La gran questione fu posta dallo Shakespeare: *essere o non essere*. Noi

11 G. Corradi, «Trieste, 3 novembre» [Editoriale]. *L'Anello*, 1 (143), 4 novembre, 1857, p. 571.

vogliamo *essere*, quindi è giocoforza piegar il collo ai voleri del pubblico. O lettori umanissimi, o lettrici gentilissime, ve ne racconteremo di cotte e di crude, vi diremo di ogni mosca che vola, degli abiti che si portano in città e di quelli che si portano in villa. Orsù, scaldapanche delle botteghe da caffè, mandateci lettere anonime [...] portate le vostre opere, i vostri scritti; c'è luogo per tutti [...]. Mettiam pegno il capo che operando a questo modo accontenteremo ogni maniera di gente; non avremo dispiaceri di sorta; e ci pioveranno i soci. Cui non garbasse troppo cotesto metodo diremo: così piace al mondo, e tutti fanno così. Quando cangeranno gli umori, cangeremo anche noi.¹²

E ancora:

Ogni uomo nasce servitor di qualcuno. E i giornalisti, invece di un padrone ne han mille alle spalle: gli associati che pagano, i lettori che non pagano, gli amici che consigliano, gli stampatori che domandano *materiale*, com'essi dicono: manca per 20 linee, per una colonna, per una pagina, e bisogna farsi a scrivere, sia di giorno o di notte, col mal di capo o colla febbre, *invita Minerva*. E poi tutti ci vogliono far l'uomo addosso; e siam tenuti a sindacato dell'universale, siccome quelli che abbiamo per ufficio di sindacare le opere altrui. Nessuno vuol darsi per inteso delle difficoltà dei primi passi, di certe cautele che si devono usare, dei vizi del pubblico a' quali non si può fin dalle prime dar di cozzo.¹³

Tra le righe dei suoi pezzi emergono anche altri segni di novità: uno spazio non scontato viene infatti riservato alla valorizzazione della figura della donna, come lettrice, ma anche come letterata. Scrive Emilio all'interno di un articolo in cui prima si scaglia contro le poesie d'occasione e, poi, difende «il bell'uso» di stampare, al posto delle «solite poesie», dei libricciuoli. E proprio perché in uno di questi, da lui recensito,¹⁴ si esalta una donna, si sbilancia in un giudizio personale:

Io per me, amo assai le donne che parlano e scrivono bene, la cui scienza va più là dei cappelli all'ultima moda, delle *crinoline*, o della cantante in voga. Non ridetemi in faccia, o voi nemici mortali dei *bas-bleus*.¹⁵ Distinguo, signori, distingo. Altro è quel genere ibrido cui è dato il nomignolo da *bas bleu*, altro la donna di lettere; la donna ha ugual di-

12 E. Treves, «I pettegolezzi». *L'Anello*, 1 (3), 28 novembre, 1856, p. 10.

13 E. Treves, «Cronaca urbana». *L'Anello*, 1 (12), 19 dicembre, 1856, p. 45.

14 N. Barozzi, *Alcune lettere d'illustri italiani a Isabella Teotochi-Albrizzi: Per le nobilissime nozze Pregalli-Albrizzi*. Firenze: Le Monnier, 1856.

15 Locuzione francese usata per indicare ironicamente la donna letterata, saccente.

ritto che l'uomo di sapere, di parlare, di scrivere; e il sapiente non vuol essere confuso col saccante; Molière metteva in ridicolo le *précieuses*, non le *Sévigé*. Io vedo che i tempi in cui le lettere, per non dir d'altro, risplendettero meglio che mai, furono quelli in cui la donna fu ispiratrice, animatrice della società. Quale cosa potreste immaginare di più bello, di più nobile, di più geniale, che una conversazione, a cui presieda una donna che alle doti naturali del suo sesso, alle bellezze, alle grazie, al sentimento, accoppi un colto ingegno, uno spirito vivace, un retto giudizio?¹⁶

La voce di Treves non rimane comunque isolata. La questione verrà ripresa anche da altri collaboratori. Lo scrittore e poeta Luigi Cambon affronta il problema nei seguenti termini:

Mi si affaccia la questione, di somma importanza perché da lei tutta l'educazione femminile dipende, se cioè la donna, e in ispeciale la donna italiana debba o no essere letterata. [...] Volteremo dunque il quesito a ciò: se sia convenevole lo educare la donna in questi studi più gravi, che all'uomo sono spesso necessari e particolarmente se nelle belle lettere. Lasciando a parte le opinioni altrui, tante e sì disparate e sì stravaganti di sovente, io vengo esponendo la povera mia, che non essendomi paruta avventata, di leggieri troverò almeno compatimento. Quale è la fine della donna? Alta, gravissima, se conseguita, sulla società, sulla vita de' popoli influente. «Quanto debba alla donna la civiltà sarebbe tema di libro non frivolo» sclamò il Tommaseo,¹⁷ tema, soggiungerò io, a cui rispondere non potrei se non dopo svolte e studiate assiduamente le pagine della storia da Eva fino alla madre mia, tema il cui scioglimento mostrerebbe a chiare note che è conseguenza di nostra sciocca vanità la fredda disistima in cui taluni hanno la donna, conseguenze di nostre colpe, le colpe di taluni che le si gettano amaramente in faccia.¹⁸

La rivista si spinge anche oltre. In un articolo del 1857 si affronta il delicato problema dell'influenza che hanno avuto le donne sulla politica. Il collaboratore Sebastiani riconosce che le donne, nel corso dei secoli, «negli abbozzamenti regali, nelle lotte sul Gange ebbero ed hanno molta virtù operativa».

Per qualunque ordine di società noi ci aggiriamo, su qualunque fatto rivolgiamo il pensiero noi troviamo direttamente o indirettamente l'a-

16 E. Treves, «Cicalata letteraria». *L'Anello*, 1 (6), 5 dicembre, 1856, p. 22.

17 «Nelle note a' quei suoi profondi studi critici sul Vico» [Nota di Cambon].

18 L. Cambon, «Di alcuni capi controversi (II)». *L'Anello*, 1 (122), 14 settembre, 1857, p. 486.

zione della donna. E non vive ella forse con noi, non crea la famiglia, non è cittadina d'una patria comune? [...]

La donna o a dritta o a manca, o di fronte o a sghimbescio entra nella politica: dunque non potendo tornela affatto, bisogna regolarne gli uffici, educarvela nobilmente.¹⁹

I temi fino qui evidenziati esprimono solo a tratti gli elementi di novità e modernità della rivista. Guardando alla sua impostazione generale, si apprezzano la diversità delle proposte e i relativi abbinamenti, pensati per ogni numero in modo vario e non ripetitivo. Nella prima pagina trova spazio l'articolo di apertura, dedicato al tema del giorno, come la descrizione di un teatro, o alla recensione di un'opera letteraria, o ad aspetti di vita cittadina. Sempre in prima pagina, ma con continuazione nella seconda, viene riportata una puntata del romanzo d'appendice: alla novella di Puškin, *Gli zingari*, segue il romanzo *Le visioni del castello*, tradotto dall'inglese (senza indicazione dell'autore)²⁰ cui farà seguito la versione italiana del romanzo *L'eredità*, di I. F. Smith. Le pagine centrali sono dense di rubriche e articoli: ancora spazio a poesia o testi in prosa – sporadica la presenza di firme di risonanza: talvolta qualche articolo già comparso su altre testate, come nel caso di un articolo di Niccolò Tommaseo o di Luigi Mercantini -. Vi è poi un'ampia presentazione degli spettacoli in cartellone nei vari teatri cittadini, sia di prosa che lirici. Molto interessante è la rubrica *Gazzettino dei Tribunali*, dove vengono trascritte le deposizioni presentate dai testimoni a diversi processi. Non mancano poi le rubriche che oggi si definirebbero enigmistiche: se non proprio parole crociate, compaiono acrostici, sciarade, logogrifi, il gioco degli scacchi. Si aggiungono poi le corrispondenze da altre città, come Venezia e Gorizia, o rubriche spicciole, come *Corre voce*, dedicata al pettegolezzo, o *Voci che corrono*, rubrica di notizie di cronaca cittadina. Dal 20 febbraio 1857 si aggiunge un supplemento, *Il Narratore marittimo*, che contiene fatti, novelle, racconti e quanto si reputava utile per chi si imbarcava.

L'Anello non offriva però solo materiale a sostegno di esigenze di tipo umanistico-letterario: profonde aperture venivano riservate anche a notizie provenienti dal fronte scientifico. Con attenzione vengono seguite l'invenzione e la sperimentazione del «globo aerostatico a vapore», cui vengono dedicati numerosi articoli nel 1857.²¹ Varie puntate vengono altresì riservate alla canalizzazione dell'istmo di Suez, di cui si forniscono diver-

19 N. Sebastiani, «Le donne e la politica». *L'Anello*, 1 (134), 12 ottobre, 1857, p. 537.

20 Si concluderà nel numero 4 del secondo anno di attività, uscito in data 23 novembre 1857.

21 Sui numeri 6, 23, 36, 37, 38, 41 e 98 del primo anno della rivista.

se cartine, con pianta e profilo longitudinale del progetto²² o a Giuseppe Ressel, inventore dell'elica.²³

Sono questi ulteriori elementi che consentono di apprezzare la diversificazione degli stimoli con cui il giornale cercava di offrire risposte e, nel contempo, sollecitare la curiosità dei lettori. Non mancano però specifici articoli dedicati alla formazione morale e all'educazione, in particolare dei fanciulli: come quelli di Antonio Toribolo,²⁴ calati nella realtà triestina, o quelli del dottor Vatri, dedicati all'istruzione dei fanciulli, cioè alle modalità dell'apprendimento, e alla scelta degli educatori:

L'educazione è una seconda natura, che totalmente decide della sorte dei nostri figli [...]. Così non di rado avviene che mentre le madri divertonsi al corso, al giuoco ed al passeggio, le maestre frattanto si occupano nel guastare la testa alle scolare con l'innesto d'inestricabili pregiudizi, o col tenerle immobili per ore ed ore sulla loro sedia, o di punire con villanie, ed anche con percosse ogni loro lieve mancanza; e finalmente col lasciarle inosservate e abbandonate tra una turba di altre fanciulle, in preda al pericolo ed al capriccio. Nascono poi le lagnanze, che le figlie crescendo riescono artificiose, bugiarde, sguaiate, vanerelle, indocili, disobbedienti e ardite.

I padri poi nella scelta dei precettori sogliono frequentemente determinarsi o sulle vaghe voci del vicinato, o sull'appoggio d'informazioni affatto superficiali, o sulla raccomandazione di un amico premuroso di collocare persona, o sulla impressione ch'egolino stessi riportano dalla presenza e dalla facondia di taluno di questi uomini del mestiere.²⁵

Si può far rientrare sul piano didattico-educativo anche un articolo di approfondimento sui modi in cui si può diffondere l'italiano:

Per assecondare dunque il desiderio che molti hanno d'intendere e di parlare la lingua italiana, oltre le scuole, i libri, i giornali, è necessario che tutti quelli che sanno parlare, e specialmente le donne, parlino con chi non sa, insegnino la lingua italiana alla serva, al servitore, al contadino, al boscaiolo. Bisogna che la lingua nostra venga di moda, e questa

22 Si vedano i numeri 50 e 53 della rivista e le pagine del *Narratore marittimo* all'interno dei numeri 64, 69, 72 della rivista.

23 In particolare si vedano le pagine del *Narratore marittimo* all'interno dei numeri 122, 123.

24 A. Toribolo, «Dell'istituzione e dell'educazione (I)». *L'Anello*, 1 (124), 18 settembre, 1857, p. 493 e A. Toribolo, «Dell'istituzione e dell'educazione (II)». *L'Anello*, 1 (125), 21 settembre, 1857, p. 496.

25 «La scelta degli educatori». *L'Anello*, 2 (13), 14 dicembre, 1857, p. 30 (articolo non firmato).

dea volubile che ha servito tanti capricci e tante turpitudini avrà una volta il merito di aver fatto qualche cosa di bene. Vedemmo i crinolini ornare le splendide altezze e poi discendere sino alle casigliane, non potremmo vedere la lingua del popolo italiano diffondersi tra questo e sopra anche le marmoree scale? E poi discendere nel moto alterno confondere queste benedette caste che nessuna burrasca, né carte magne e piccole hanno fatto punto scomparire?²⁶

Accanto a questo, appare interessante anche un altro articolo, che affronta lo studio della lingua dal punto di vista della grammatica:

se la Grammatica sia libro da porsi in mano a' fanciulli, se quello studio sia loro di alcun profitto o se veramente sia un flagello da pedantucoli codati, siccome si ritiene nelle nostre scuole che da poco quasi interamente la sbandirono. Ed io qui vo' starmi fra mezzo a sostenere che la sola Grammatica esca di poca utilità per la conoscenza della lingua perché da teorie siesi pur cacciate bene addentro nella memoria, e' non s'impara a rettamente parlare e scrivere una lingua, ma che d'altronde la Grammatica, come studio formale, sia *attevole* anzi *attevolissimo* a scortare nelle menti degli allievi il pensiero facendole valicare in un sillogismo mentale da una verità all'altra col debito nesso. La Grammatica, nel volgar senso, è *a mia veduta*, la Logica dei giovanetti. Onde non la si vuole rimessa ma si con buon ordine spiegata, fuor dalle pastoie e dalle stretture di certuni che ne fanno per dir così, la fonte unica di tutto lo scibile umano, le regole così come le eccezioni coi lor bravi esempi avvigorendo, con adatti esercizi le menti addestrando. Né con ciò io contraddico a quel principio del non istar troppo su teorie chè la teoria non può essere del tutto esclusa per nessuna età, ed io non ho parlato che della forma di porgerla, ed in secondo luogo, come il discreto lettore se ne sarà accorto, io ora tocco d'una età più adulta e se la Grammatica non fa per bimbi da sei a sett'anni, sarà al postutto bonissima, se usata com'io intendo, per giovanetti che toccano gli otto e più innanzi.²⁷

Il tema dell'educazione, e in particolare di un'educazione morale, percorre tutta la rivista: non mancano gli articoli dedicati alla definizione dell'amicizia, dell'amore, del pudore, della carità, della calunnia, della solitudine. Una rubrica, *Dagherrotipo sociale*, tratteggia i caratteri degli orgogliosi o dei seccatori. E, come in altri ambiti, non si disdegna di far riflettere o educare il lettore anche con ironia. Così, con leggerezza, gli «apologhet-

26 N. Sebastiani, «La nostra lingua». *L'Anello*, 1 (141), 28 ottobre, 1857, p. 564.

27 L. Cambon, «Di alcuni capi controversi». *L'Anello*, 1 (121), 11 settembre, 1857, p. 482.

ti» del professor Paravia, attraverso le fiabe di animali, fanno passare un messaggio di educazione morale e politica:

Il gatto e la formica

L'ugne dispiega il gatto,
Che una formica vede;
Estinta già la crede,
E lieto se ne va;
Ma sana e salva invece
Del reo periglio scampa;
La formidabil zampa
Tocca né pur non l'ha.
Oh! d'ogni invidia degno
Chi in basso loco è nato!
Il povero suo stato
Incolume lo fa.

L'usignolo e il gatto

Usignoletto
In gabbia stretto
Cantando va.
Ognun che l'ode
In cor ne gode,
Plauso gli dà.
Sol fiero in atto,
Mal cela un gatto
Il suo livor;
Sin che di rabbia
Scote la gabbia,
Spegne il cantor.
Di carmi a che far lieta
La tua patria, o poeta,
Se ti persegue e noce
Lo stupido e feroce?

I buoi e i ranocchi

Di gagliardi e industri bovi
Pascolava un folto armento;
Eran forse più di cento,
Né s'udiva un alitar.
Mentre incomodi ranocchi

In un prossimo fossato
Feano il colle, feano il prato
D'ogni intorno risonar.
Uh! che strepito d'inferno
(Grida Elpino il giovinetto);
Saran mille, ci scommetto,
Quei che strillano laggiù.
Così dice, e quatto quatto
Verso il fosso s'incammina;
E che vede? Una dozzina
Di ranocchi, e nulla più.
Appo ogni popolo,
In tutti i lochi
Quei che schiamazzano
Son sempre in pochi.²⁸

«Istruire e dilettere» era stato il motto con cui *L'Anello* aveva preso vita e a cui aveva tenuto fede. Vita breve, si dirà, ma condotta con coerenza e in maniera esemplare, se si considera che, come si è visto, all'*Anello* altre testate si ispireranno, anche di miglior fortuna.

28 P.A. Paravia, «Apologhi». *L'Anello*, 1 (111), 21 agosto, 1857, p. 442.

Romanzo, storia, poesia, pittura

Immagini da *Tu rostro mañana* di Javier Marías

Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract Elide Pittarello's essay investigates the hybrid representation of evil in Javier Marías' novel *Tu rostro mañana* (2009). Linking narrative and visuality, history and painting in combination with poetry, the author shows how to talk about a violent scene using the cultural memory in an emotional way. Affected by a mortal shooting which leaves him speechless, the main character tries to reach a meaning of what he is seeing by means of arts. He remembers a colossal painting of 19th century, *El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros*, by Antonio Gisbert, and he also interpolates lines from a drama by Federico García Lorca, Mariana Pineda, on the same subject. It is a montage strategy which operates by symptoms and anachronisms.

1 Fin dove arriva un'immagine

Il tema del male come polarizzazione collettiva della violenza fra carnefici e vittime,¹ così presente in gran parte della narrativa di Javier Marías, ha nel romanzo *Tu rostro mañana* la sua più complessa e potente rappresentazione. L'autore l'ha pubblicato prima in tre parti - nel 2002, 2004 e 2007 - e poi riunito in un solo volume,² diviso in sette capitoli. Il quinto, intitolato *Veneno*, contiene un'insolita e cruda lezione di politica per immagini. È quella che il personaggio di Tupra, ambiguo e suadente responsabile di un ramo secondario dei servizi segreti britannici, infligge a un suo sottoposto, il madrilenno Deza, protagonista e narratore della storia, che si svolge a Londra. Tupra lo porta a casa sua dopo una movimentata serata di lavoro in discoteca, conclusa con il brutale pestaggio di un malcapitato, un diplomatico spagnolo che aveva ballato troppo a lungo con la moglie di un criminale italiano. Era stato Tupra ad agire come giustiziere per conto del marito offeso, iniziando Deza a ciò che riteneva il male minore: il risarcimento immediato dell'oltraggio attraverso l'azione aggressiva che distribuisce i ruoli fra chi spadroneggia e chi soccombe. La paura è da sempre un'efficace forma di dominio e di umiliazione, ma Deza - sebbene

1 S. Forti, *I nuovi demoni: Ripensare oggi male e potere*. Milano: Feltrinelli, 2012.

2 J. Marías, *Tu rostro mañana*. Madrid: Alfaguara, 2009.

sconvolto nel suo ruolo di testimone – trova la forza di protestare contro quell’abuso. Ne rifiuta la logica, ma non ha argomentazioni. Tupra completa allora la formazione del suo apprendista costringendolo a guardare altre violenze, dirette allo stesso fine. Si tratta di video compromettenti, riprese scabrose che riguardano la doppia vita di persone note e influenti, divenute per questo ricattabili, pedine nelle mani di poteri occulti dello Stato. E tutto ciò non avviene in un paese immaturo per l’esercizio della democrazia, ma nell’Inghilterra di questo secolo.

La deriva perversa delle istituzioni politiche potrebbe riguardare, però, qualunque altro Stato del mondo occidentale, dove la cultura del diritto ha solidi fondamenti. Ciò che è messo in discussione nel romanzo di Marías è il rapporto fra sicurezza e repressione, fra il sistema di garanzie costituzionali e l’ambito delle libertà. Il contratto sociale qui è carta straccia. L’apparato statale tende a salvaguardare se stesso a prescindere dai cittadini, secondo il principio positivista di una legittimità fondata non su criteri assiologici, ma sull’efficacia coercitiva.³ Il mito dello Stato che sarebbe sorto per difendere gli uomini dalla condizione ferina è rovesciato, è in atto un’allarmante regressione della civiltà verso moderne forme di barbarie. Ripensando all’intimidazione della discoteca, invano Deza rinnova al capo le sue rimostranze. Ma Tupra, esperto oratore oltre che cinico uomo d’azione, ribadisce che è proprio questo che giova al buon funzionamento del potere politico:

El Estado necesita la traición, la venalidad, el engaño, el delito, las ilegalidades, la conspiración, los golpes bajos (las heroicidades, en cambio, solamente con cuentagotas y de tarde en tarde, por el contraste). Si no los hubiera, o no bastante, tendría que propiciarlos, ya lo hace. ¿Por qué crees que se crean cada vez más delitos nuevos? Lo que no lo pasa a serlo, para que nadie esté nunca limpio. ¿Por qué crees que intervenimos en todo y lo regulamos todo, hasta lo ocioso y lo que no nos atañe? Nos hace falta la violencia, el quebranto.⁴

È solo l’inizio, l’orrore deve ancora venire. Naturalmente dal punto di vista di Deza, costretto a vedere atrocità. È allora che il suo linguaggio si fa trepidante e sincopato, per nulla incline alle digressioni che caratterizzano in genere il suo racconto, secondo lo stile molto riconoscibile di Javier Marías. Così è, per esempio, quando il narratore riferisce della tortura di un prigioniero mediante una triplice, falsa impiccagione di brevissima durata, cui assiste fra gli altri un noto politico americano. Altri video di quell’archivio pieno di nefandezze mostrano incontri sessuali o

3 N. Bobbio, «Stato». In: *Enciclopedia*, vol. 13. Torino: Einaudi, 1982, pp. 453-513.

4 Marías, *Tu rostro mañana*, pp. 881-882.

episodi di corruzione, infrazioni all'etica gravi ma meno traumatiche. In questi casi Tupra fa scorrere le immagini molto rapidamente, perché è sullo spettacolo della violenza mortale che l'istruttore intende perfezionare l'indottrinamento dell'allievo. I fatti gli daranno ragione. Quella metaforica «inyección de veneno»⁵ è per Deza un punto di non ritorno, il traviamiento della sua condotta futura.

L'iniziazione riguarda un'esecuzione vera e propria, il primo di altri casi efferati. Nel video si vedono tre uomini e una donna che stanno per essere uccisi all'alba, in riva a un mare non identificato. Il narratore annaspa di fronte al documento:

yo nunca había visto una ejecución más que en las películas, o últimamente en la televisiones, que aunque den noticias resultan ya tan ficticias como el propio cine, tres hombres y una mujer a la orilla de un mar, esperando quietos de pie con las manos libres, estaban perdidos y para qué iban a atárselas, una luz de madrugada,⁶

Dopo aver enunciato la scena per sommi capi, Deza è così sconvolto che interrompe la descrizione. Nessun dettaglio fisico delle vittime, salvo il fatto che stanno ferme, in piedi e con le mani libere. Un solo cenno al luogo e al momento del giorno. Nessuna menzione di chi sta per ammazzarle: la presenza degli assassini è implicita, così agghiacciante da non avere accesso alla parola. Da spettatore forzato, Deza si difende attivando un imprevisto dispositivo della percezione che lo riporta in un campo ermeneutico noto. Innesta infatti nella proiezione reale una proiezione immaginaria che rigetta lo strazio fuori di sé, lo riconfigura in modo fulmineo. All'immagine che sta vedendo, Deza sostituisce il ricordo di un quadro di storia del diciannovesimo secolo, *El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros* di Antonio Gisbert. Dato che non gli è consentito chiudere gli occhi, egli vede dell'altro, la traccia visiva che gli permette di pensare l'impensato, di dire l'interdetto, di tendere fra il referente e il linguaggio l'immagine-sintomo del quadro di Gisbert. Mai univoca dal punto di vista ermeneutico e sempre dinamica per la molteplicità delle implicazioni latenti, secondo Georges Didi-Huberman l'immagine-sintomo rinvia a un sentimento di perdita o di mancanza.⁷ In essa convergono pulsioni represses e competenze semiotiche che si manifestano senza preavviso. L'immagine-sintomo interviene nella struttura ermeneutica del visibile, che lascia in sospeso, e dà apporti semantici che sgorgano dall'invisibile, dall'immaginario dell'inconscio.⁸

5 Marías, *Tu rostro mañana*, p. 889.

6 Marías, *Tu rostro mañana*, p. 890.

7 G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce que nous regarde*. Paris: Minuit, 1992, p. 14.

8 G. Didi-Huberman, *Devant le temps*. Paris: Minuit, 2000, p. 40.

Il narratore, che si trova in un appartamento di Londra, si sposta idealmente a Madrid nel museo del Prado, senza immettere nel suo racconto neppure un punto fermo, una divisione ortografica che segnali l'eterogeneità dei due contesti. Anche l'ortografia manifesta la fluidità del passaggio da una scena all'altra, da un'esecuzione attuale e di carattere privato, documentata dal video, a un'esecuzione remota e di carattere pubblico, immortalata da un quadro di storia:

me acordé al instante de ese cuadro apaisado que está en Madrid, Gisbert el pintor o me acudió ese nombre, el fusilamiento de Torrijos y sus compañeros liberales en Málaga, se veía arena y se veían olas, quizá algo de paisaje al fondo y nutrido el grupo de los condenados, y al buscarlo en Internet más tarde, ya de mañana, comprobé que eran dieciséis si se incluía a la mujer y al niño que uno de ellos tenía abrazados, pero esa familia se despedía tan sólo de su premuerto y no iba a correr la misma suerte que el marido y padre, en todo eran catorce y cuatro más en el suelo ya abatidos, con los ojos vendados y juntos a una chistera que acaso un cadáver había conservado tenazmente puesta hasta el momento de empezar a serlo,⁹

Siamo di fronte a un caso di immagine sovradeterminata che rende insicura l'interpretazione, poiché non è ancorata a precise conoscenze di tipo storico, politico o artistico. Con l'evocazione del quadro di Gisbert, il narratore mette in campo una dialettica paradossale che non prevede alcuna sintesi, ma solo l'andirivieni fra ciò che sente e ciò che sa. È tipico dell'immagine-sintomo attivare un movimento senza fine, che allarga a dismisura la contraddizione,¹⁰ proliferando sull'anacronismo di un ricordo strettamente affine al risveglio. È ciò che Walter Benjamin definisce «la svolta copernicana e dialettica della rammemorazione», essendo il risveglio «il caso esemplare del ricordare: questo caso in cui riusciamo a ricordarci di ciò che è più prossimo, più a portata di mano (dell'io)».¹¹

Con il suo ricordo-risveglio il narratore di *Tu rostro mañana* si orienta, fornisce una breve ecfraresi che ogni lettore può condividere concretamente, poiché la riproduzione del dipinto è inserita accanto al testo che ne parla. La visione del documento e la sua versione narrata sono a disposizione di chiunque apra quelle pagine. Javier Marías rinnova così la sua sfida intersemiotica, iniziata con *Todas las almas* nel 1989, rompendo ancora una volta il canone del genere del romanzo. L'autore inserisce in *Tu rostro mañana*

9 Marías, *Tu rostro mañana*, p. 890.

10 Didi-Huberman, *Devant le temps*, p. 85.

11 W. Benjamin, *I «passages» di Parigi, Opere Complete IX*. A cura di Rolf Tiedman. Torino: Einaudi, [1982] 2000, pp. 972 e 971.

parecchie immagini non solo da leggere, ma anche da vedere, con tutto quel che ne consegue. Oltre che metaforico, il punto di vista è dunque reale e incalcolabile e lo sguardo, si sa, può eccedere ogni evidenza se viene scosso da un'immagine, se entra nella reversibilità trascendente del visibile e dell'invisibile.¹² Per chi l'abbia contemplato dal vero, *El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros* è un quadro che non lascia indifferenti a cominciare dalla sua superficie, una tela di quasi ventiquattro metri quadrati in cui una parte delle vittime già morte o sul punto di essere fucilate è a grandezza naturale. Anche la dimensione fonda il potere dell'immagine, il pathos che soggioga lo spettatore ovviamente sbiadisce se riprodotto in un libro. Ma il narratore evoca l'originale, benché in modo sommario. I dettagli arrivano dopo, con la verifica fatta l'indomani attraverso la rete. Il turbamento perdura e dà cattivi frutti.

2 Un po' di Ottocento fra pennelli e parole

Nel trasformare in segni narrabili la tela di Gisbert, il narratore di *Tu rostro mañana* seleziona certi elementi a scapito di altri, perché il processo è interiore, non si cura del contesto. È utile perciò sapere che la fucilazione dipinta risale al 1831, l'epoca più vessatoria della monarchia di Ferdinando VII di Borbone, che aveva lasciato la Spagna nel 1808 per farvi ritorno dopo la fine della guerra di indipendenza contro Napoleone. Il 13 maggio 1814 Ferdinando VII fa il suo ingresso trionfale a Madrid fra entusiaste acclamazioni di popolo. Non presta giuramento alla Costituzione liberale, proclamata in sua assenza a Cadice nel 1812, e ripristina un regime assolutista. Intanto Francisco Goya, che per il tempo dell'occupazione francese aveva servito come pittore di corte Giuseppe I Bonaparte e i suoi dignitari,¹³ si trova in ristrettezze economiche. Accettando di sottoporsi al processo di epurazione riservato ai filofrancesi, chiede e ottiene l'incarico di dipingere un avvenimento storico per il quale era stato indetto un concorso pubblico. Si tratta di un genere di pittura che anche in Spagna nasce come esercizio accademico e si afferma nel diciannovesimo secolo con committenze politiche, tematiche e iconografie topiche, mostre nazionali e internazionali, e infine collocazioni in edifici pubblici, essendo lo Stato il collezionista per antonomasia.¹⁴

Ciò che Goya deve immortalare nel 1814 è un fatto successo sei anni prima, il 2 maggio 1808, quando l'esercito di Gioacchino Murat è assalito

12 Cfr. P. Gambazzi, *L'occhio e il suo inconscio*. Milano: Raffaello Cortina, 1999, pp. 111-127.

13 Cfr. H. Thomas, *Goya: El tres de mayo de 1808*. Madrid: Planeta, 2008, pp. 71-75.

14 Cfr. C. Reyero, *La pintura de historia en España: Esplendor de un género en el siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 1989, pp. 16-49.

dalla popolazione infuriata di Madrid, la «plebaglia» per il generale. Ne segue una carneficina, una delle tante che causano lo scoppio della guerra contro l'invasore, giunto in veste di alleato un anno prima. Allora Carlo IV di Borbone e il suo ministro plenipotenziario, Manuel Godoy, avevano concesso a Napoleone di traversare la Spagna per invadere il Portogallo, perfezionando il blocco contro l'Inghilterra. Ma Napoleone considera la Spagna un'altra terra di conquista e contro gli artefici dell'accordo scoppia una rivolta popolare a Aranjuez, il 17 e il 18 marzo 1808. Ne è a capo lo stesso figlio del re, Ferdinando, che spodesta il padre dal trono. Ma Napoleone convoca padre e figlio a Bayonne, li fa abdicare in suo favore e consegna il regno al fratello Giuseppe. La partenza per la Francia della famiglia reale è una delle cause che il 2 maggio fanno insorgere il popolo madrilenno, un caso unico di resistenza nelle guerre napoleoniche. Le aggressioni urbane contro l'esercito francese sono ovunque all'ordine del giorno e le rappresaglie spietate non dissuadono affatto gli spagnoli.¹⁵

Goya, che aveva iniziato a incidere per conto proprio *Los desastres de la guerra* fin dal 1810, dipinge dunque a posteriori un episodio di sangue che era all'origine di un conflitto già concluso e dalle conseguenze devastanti. La messa in immagine è anacronistica, nasce dall'esperienza traumatica del testimone che di quello scempio ha già molto visto e rappresentato. L'artista lavora al suo soggetto tutta l'estate del 1814. Da documenti risulta che in autunno sono pronte le cornici, ma i quadri - due e di grandi dimensioni - non vengono esposti. Forse non piacciono per la loro crudezza e li ritrovano in un magazzino del Prado nel 1834, quando il pittore era morto da tempo e lontano, a Bordeaux.¹⁶ Si tratta dei celeberrimi *El 2 de mayo de 1808 en Madrid* o «*La lucha con los mamelucos*» e di *El 3 de mayo de 1808 en Madrid* o «*Los fusilamientos*», un vero e proprio «manifesto rabbioso y doliente contra la violencia brutal de la guerra».¹⁷ Delle due tele, è soprattutto la seconda quella che influenza la pittura di storia dell'Ottocento spagnolo e non solo: basti pensare a *L'exécution de Maximilien* di Édouard Manet o al *Massacre en Corée* di Pablo Picasso.

La gran novità introdotta da Goya è il protagonismo dato a vittime che non erano mai entrate in quel genere di pittura. La tradizione epica è ribaltata dopo che la guerra contro i francesi ha abbracciato la causa della liberazione nazionale.¹⁸ Al posto del nobile o del santo, *El 3 de mayo de 1808*

15 Cfr. R. Fraser, *Las dos guerras de España*. Barcelona: Crítica, 2012, pp. 117-126.

16 Cfr. M.B. Mena Marqués, *Goya en tiempos de guerra*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 353-361.

17 J.L. Díez, *La pintura de historia del siglo XIX en España*. Madrid: Museo del Prado, 1992, pp. 73-74.

18 Cfr. A. Elorza (a cura di), *Luz de tinieblas: Nación, independencia y libertad en 1808*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2011, pp. 124-125.

mette in evidenza per la prima volta una figura anonima e priva di lignaggio, il popolano rozzo che paga con la vita il suo gesto eroico.¹⁹ Mai si erano mostrati a grande scala gli effetti della violenza omicida indiscriminata: in piena notte un plotone militare schierato di spalle, a terra dei cadaveri insanguinati, la vittima successiva – camicia bianca, braccia spalancate, espressione atterrita – implora pietà davanti ai fucili puntati. Questa è diventata l'immagine archetipica del prezzo della guerra e se ne è scritto moltissimo. Ma vediamo un frammento che aiuti a comprendere per quali elementi il quadro di Gisbert riprende il quadro di Goya. Sono le vittime già fucilate, visibili in basso, a sinistra. In primo piano un morto caduto bocconi, con la faccia scoperta:

El gran charco de sangre en el que yace, iluminado por la luz del farol en el suelo, fija la atención del espectador, obligado a entrar en la escena por ese punto de la cabeza destrozada por el balazo, pintado con brutal realismo. El cuerpo, con los brazos abiertos, expresa el irremediable fin que espera a su compañero aún vivo, que alza ahora los brazos del mismo modo que los había hecho el que ya está muerto y al que va a seguir en su caída, como en una secuencia cinematográfica. A la izquierda yacen otros cuerpos amontonados, de técnica menos detallada para no desviar la atención del espectador del centro de la composición.²⁰

Anche nel quadro di Gisbert ci sono dei caduti in posizione analoga, benché meno scomposti e di più elevata estrazione sociale. Ma l'oltraggio e l'omaggio è rappresentare il cadavere, mostrarne il corpo e il volto da vicino, fare il ritratto di un morto ammazzato che non è il Cristo, né un santo o un martire cui il sacrificio ha schiuso le porte dell'eternità. Qui i morti sono gente comune e senza storia, l'orrendo spettacolo del lato oscuro della politica. Non si sa che fine faranno, se saranno sepolti, chi potrà piangerli. Lasciano aperta la frontiera con l'aldilà della carne, mostrano il sacro irriducibile alla ragione. Goya, convinto illuminista, si arrende alla ferocia umana, smentisce in pittura la sua fede nel progresso materiale e morale del mondo. È così che Jean Starobinski interpreta il quadro:

Un reversement maléfique a substitué les ténèbres à la lumière. L'espoir a été trahi; l'histoire qui paraissait progresser dans le sens de la liberté, perd son axe positif et devienne une scène insensée. On le voit, nous ne sommes pas seulement en présence de ce que nous nommions, à propos de l'art néo-classique, le retour de l'ombre: nous voyons s'accomplir une

19 Thomas, *Goya*, pp. 94-95.

20 Mena Marqués, *Goya en tiempos de guerra*, p. 365.

véritable permutation qui substitue une source de ténèbres et ce que d'abord avait paru source de lumière.²¹

Abitualmente la critica mette a confronto il quadro di Goya con quello di Gisbert, ma questo è dipinto con intenti ideologici e estetici molto diversi. Vi sono comunque coincidenze curiose. Alla sollevazione madrilenza del 2 maggio 1808 aveva partecipato anche il giovanissimo militare, di nobili origini, José María de Torrijos, il quale si era ulteriormente distinto nella guerra di indipendenza. Di idee liberali, egli cospira contro il regime assolutista di Ferdinando VII, finendo in prigione nel 1817. Ne esce nel 1820, quando la rivolta del generale Rafael del Riego costringe il re a ripristinare la Costituzione. Si inaugura così un triennio liberale, cui porrà fine l'esercito francese dei *Centomila figli di San Luigi*, che nel 1823 invade la Spagna in linea con le direttive della Santa Alleanza e d'accordo con Ferdinando VII. Abolita di nuovo la Costituzione, Rafael de Riego viene impiccato pubblicamente e Torrijos va in esilio, stabilendosi a Londra, rifugio di molti liberali spagnoli. Lì partecipa a società segrete, coltiva il sogno di abbattere il regime odioso di Ferdinando VII. Nel 1830 si trasferisce clandestinamente a Gibilterra, aspettando il momento propizio per entrare in Spagna. Il governatore di Malaga, Vicente González Moreno, suo antico compagno d'armi, lo contatta perché organizzi una rivolta, promettendogli il suo appoggio. È una trappola. Nelle vicinanze di Malaga, l'imbarcazione dei congiurati viene attaccata dalla guardia costiera e obbligata a sbarcare. È il 2 dicembre 1831. Torrijos e i suoi compagni fuggono all'interno, ma sono fatti prigionieri e fucilati pochi giorni dopo su una spiaggia, senza processo. La notizia si diffonde rapidamente anche all'estero, alimenta la poesia civile. Il sonetto dello scrittore liberale José María de Espronceda, che era nato a Madrid nel cruciale 1808 e aveva conosciuto Torrijos a Londra, si continua a citare a proposito del quadro di Gisbert. Il poeta anticipa un titolo che sarà ripreso in parte dal pittore:

A la muerte de Torrijos y sus compañeros

Hélos allí: junto a la mar bravía
cadáveres están, ¡ay!, los que fueron
honra del libre, y con su muerte dieron
almas al cielo, a España nombradía.

21 J. Starobinski, «Goya». In: *1789: Les emblèmes de la raison*. Paris: Flammarion, 1979, p. 133.

Ansia de patria y libertad henchía
 sus nobles pechos, que jamás temieron,
 y las costas de Málaga los vieron
 cual sol de gloria en desdichado día.

Españoles, llorad; mas vuestro llanto
 lágrimas de dolor y sangre sean,
 sangre que ahogue a siervos y opresores,
 y los viles tiranos, con espanto,
 siempre delante amenazando vean
 alzarse sus espectros vengadores.²²

Nata dallo sdegno del giovane che condivide con le vittime slanci e illusioni, la poesia non è all'altezza della denuncia, la sua retorica è scontata, forse perché «la ideología es difícilmente poetizable».²³ Eppure i versi partecipano di quell'estetica della morte tipica del cospiratore romantico che disdegna l'azione diretta, ma non il sacrificio della vita. Serve l'ideale, ma si appoggia sempre a un pronunciamento dell'esercito e a una sollevazione del popolo.²⁴ Inoltre il sonetto di Espronceda è pertinente, almeno per l'incipit, con l'immagine dei cadaveri in riva al mare agitato. Li dipinge in parte anche Gisbert, benché lasci il generale Torrijos e alcuni compagni ancora in vita, quali opportune incarnazioni del coraggio patriottico di fronte alla morte.

Fra l'episodio storico e il quadro è passato oltre mezzo secolo, pieno di terremoti politici. Quando nel 1833 muore Ferdinando VII, sotto la reggenza della consorte Maria Cristina di Borbone inizia una lunga guerra civile. In deroga alla legge salica spagnola, il re aveva escluso dal trono il fratello Carlo Isidro a favore della propria figlia Isabella II, regina a soli tre anni. Ma anche i sostenitori liberali di Isabella si dividono fra il Partito Progressista e il Partito Moderato. Tra un golpe militare e l'altro, nelle decadi successive i governi si alternano senza mettere radici, finendo per sostituire perfino il casato dei Borbone con quello dei Savoia. Ma la monarchia parlamentare di Amedeo I dura poco più di due anni. A febbraio del 1873 il re italiano abdica e in Spagna si proclama la repubblica, che non resiste a lungo. Nel 1875, un altro golpe militare restaura la monarchia borbonica nella persona di Alfonso XII, figlio di Isabella II, la regina detronizzata da una rivoluzione nel 1868 e finita in esilio a Parigi. Con la restaurazione inizia un regime parlamentare più solido, basato su un patto di alternanza al

22 G. Carnero, *Espronceda*. Madrid: Júcar, 1974, p. 32.

23 Carnero, *Espronceda*, p. 30.

24 J.M.ª Jover Zamora, *Conciencia obrera y conciencia burguesa en la España contemporánea*. Madrid: Ateneo, 1952, p. 21.

governo fra liberali e conservatori. Nel 1885 Alfonso XII muore prematuramente. La consorte Maria Cristina d'Asburgo, incinta del futuro re Alfonso XIII, assume la reggenza del paese, che sarà governato per cinque anni dal fondatore del Partito Liberale, Práxedes Mateo Sagasta. A lui si devono riforme come la soppressione della censura, la libertà di associazione e di stampa, il suffragio universale maschile: traguardi da consolidare con la fabbricazione di eroi, il soggetto tipico della pittura di storia.

È infatti questo governo che nel 1886 commissiona a Antonio Gisbert un quadro che valorizzi la difesa delle libertà individuali contro le derive autoritarie. Formatosi nell'accademia madrilenica di San Fernando, il pittore dirige il Museo del Prado dal 1868 al 1873. Poi, quando arriva in Spagna Alfonso XII, va a vivere a Parigi, dove dipingerà *El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros*. A luglio del 1888 il quadro è esposto a Madrid, causando grande impressione. A differenza di quanto era successo a Goya, il consenso dei contemporanei è unanime.²⁵ E anche quello dei posteri, con rare eccezioni.

3 Altre esecuzioni

Ritorniamo ora alla sequenza di *Tu rostro mañana*. Davanti al video, il racconto del narratore oscilla fra analessi e prolessi. La sua ecfresi del quadro di Gisbert si deve sia all'immediatezza del ricordo che alla ricerca in internet del giorno dopo. Forse la riproduzione che trova non è nitida né completa, forse per lo choc opera la metamorfosi di alcune figure. Non c'è la madre con il bambino che abbracciano un condannato, ma due popolani che si stringono nell'addio, le guance a contatto e le braccia intorno al collo. Un terzo, di cui emerge accanto solo la testa, guarda avanti. Manca inoltre un dettaglio raccapricciante: la mano sul bordo inferiore del quadro, l'unica parte di un cadavere tutto fuori campo. Suo è il cappello a cilindro che invece entra nel commento del narratore, il quale sceglie, disgrega, annette elementi eterogenei, entra ed esce per via metonimica nel visibile e nell'invisibile. Così opera la dialettica dell'immagine-sintomo. Con un ulteriore passaggio intersemiotico, la memoria del quadro richiama alla mente anche un dramma storico di Federico García Lorca, *Mariana Pineda*, una cospiratrice liberale, giustiziata a Granada a maggio del 1831, sei mesi prima del generale Torrijos.²⁶ Appresa la lezione del teatro del Siglo de Oro, per rendere verosimile una vicenda vera, Lorca infila nell'intreccio

25 A. Espí Valdés, *Vida y obra del pintor Gisbert: Un quehacer artístico de alcance internacional que abarcó toda la mitad del siglo XIX*. Valencia: Servicio de Estudios artísticos Institución Alfonso el Magnánimo; Diputación Provincial de Valencia; Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, 1971.

26 F. García Lorca, *Mariana Pineda*. Ed. Luis Martínez Cuitiño. Madrid: Cátedra, 1997.

un anacronismo deliberato, vale a dire proprio l'esecuzione di Torrijos, che viene riferita da un compagno alla futura martire della libertà. Il personaggio inorridisce e non sa che finirà come quel patriota. Per inciso, neanche l'autore sa che avrà una morte analoga. Nel 1936, all'inizio della guerra civile, Lorca sarà fucilato all'alba, senza processo, vicino a Granada. Il suo cadavere non è mai stato trovato. Questo il narratore non lo dice, così come non svela il testo da cui cita i versi. Tocca al lettore-spettatore fare la sua parte, sentirsi implicato secondo le sue capacità di conoscenza e sofferenza. Anche per lui si schiude la terra incognita dell'immaginazione, mentre l'ecfrasi continua con le interpolazioni del frammento teatrale:

allí cayeron cincuenta y tantos en 1831 ('Muy de noche lo mataron con toda su compañía', me acordé del romance del buen Lorca, cité para mis adentros), los seis mejor vestidos agrupados a la derecha, la tropa junta a la izquierda y el del gorro frigio despreciativo y sobrado (hasta en la muerte compartida hay clases), aún más que el de los lentes en el núcleo de los señores, Torrijos sería el rubio ('el general noble, de la frente limpia'), o no, sería el de las botas cortas que cogía las manos a dos de sus camaradas ('Caballero entre los duques, corazón de plata fina'), traicionado al volver al país por el Gobernador de Málaga ('Lo atrajeron con engaños que él creyó, por su desdicha'), también había estado en Inglaterra huido durante varios años, regresar a España es peligroso siempre,²⁷

L'immagine-sintomo continua a produrre una costellazione di vite spezzate a tradimento, che è poi il leitmotiv del romanzo. Sigillata dai versi conclusivi del romance di Lorca l'interpretazione del quadro si eclissa, rimpiazzata per contiguità anche geografica da un anacronismo relativo alla guerra civile del secolo scorso. È l'esecuzione in massa di militanti repubblicani compiuta da un battaglione di fascisti, sotto il comando del generale Mario Roatta. Alleati dei nazionalisti di Franco, gli italiani conquistarono Málaga a febbraio del 1937:

y también me acordé de los ejecutados sin juicio o con farsas en esas mismas playas de Málaga por quien la tomó más de un siglo después con sus huestes franquistas y moras y con los Camisas Negras de Roatta o 'Mancini': Duque de Sevilla su inoportuno título, el de quien sembró de cadáveres las orillas y el agua y los cuarteles y cárceles y los hoteles y las tapias, unos cuatro mil, se dijo, y aunque no fueran tantos;²⁸

27 Marías, *Tu rostro mañana*, p. 892.

28 Marías, *Tu rostro mañana*, p. 892.

La memoria del narratore gioca su più fronti, si espande in cerca di un senso che non trova. Poi implode, cede al reale. Senza soluzione di continuità, dall'episodio della guerra civile il racconto risale al presente, all'esecuzione del video, la cui dinamica ora è descritta in dettaglio. I carnefici in azione, le vittime che muoiono, tutto è in movimento:

y enfrente de los ajusticiables dos tipo con metralletas o con armas que se les asemejan, no entiendo yo de eso, dos tipos encorbatados y repeinados, seguro que llevaban peine en el bolsillo como yo, como meridionales, y al decir 'Dai' uno de ellos, ambos lanzaron interminables ráfagas, dispararon y dispararon derrochando balas como si debieran gastarlas, mientras se derrumbaban los cuerpos y también una vez caídos, la mujer y un hombre boca arriba y los otros dos de lado, se acercaron más, siguieron, buscaron la verticalidad de las armas, la arena daba saltos y parecía que los dieran la carne y las ropas modestas de los ya muertos muertísimos, sangrando por veinte heridas, a cada gratuito impacto.²⁹

Solo ora il narratore mette il punto fermo al suo racconto. Il processo ermeneutico è concluso e quest'ultima immagine, pur riferita all'attualità, è ormai carica di spettri. Fra i tre cadaveri sanguinanti ci sono anche le sagome di tutti i morti ammazzati che li hanno preceduti, la sacralità dei loro resti, il loro enigma. Non importa se vengono da un quadro, da una poesia o da una pagina di storia. Fanno parte dell'esperienza del narratore, sono le forme connesse del suo patire. Il video, spiega Tupra, riguarda un regolamento di conti avvenuto in Italia, su una spiaggia di Taranto, e uno degli assassini ha fatto carriera come imprenditore e come politico. Di qui la sua importanza. Ma Deza stavolta non replica, ha interiorizzato la passività. Ignora che sta per subire un contagio peggiore, lo scandalo di una violenza aberrante e inguardabile. Non può farsene carico, non ha immagini per capirne la portata mentre in corpo gli penetra il veleno. Eppure è un documento d'archivio, una scheggia del male passato alla normalità.

29 Marías, *Tu rostro mañana*, p. 892.

Studi sul Sette-Ottocento offerti a Marinella Colummi

a cura di Serena Fornasiero e Silvana Tamiozzo

Il Gozzi di Tommaseo

Gilberto Pizzamiglio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract Gilberto Pizzamiglio's essay evidences Niccolò Tommaseo's interest in Gasparo Gozzi, a choice of whose writings he meant to publish in the early eighteen forties, and the modernity of Tommaseo's method of work, founded in the systematic comparative study of the printed texts and the manuscripts, with a special focus on the authorial changes.

Il primo segnale dell'attenzione di Niccolò Tommaseo per Gasparo Gozzi e la sua opera risale forse al 1824 quando, nel corso di un anonimo articolo recensorio pubblicato sul *Giornale sulle scienze e lettere delle provincie venete* e dedicato a un volume contenente *Alcune poesie inedite di argomento sacro degli Accademici Filoglotti di Castelfranco*,¹ il giovane dalmata viene a prendere in esame *Il Misostavro*, un'epistola poetica di Luigi Pezzoli «nella quale va l'autore ricercando la cagione de' pochi adoratori della Croce di Cristo» e che egli ritiene complessivamente «scritta con molta forza e proprietà», ma non esente da «qualche passo [...] oscuro, o non bene legato, e qualche parola e modo di dire fuor delle regole e dell'uso comune». La sua è un'attentissima analisi linguistica, conclusa da un suggerimento all'autore:

E se noi fossimo da tanto, che potessimo dare altrui consiglio, vorremmo invitare il gentilissimo autore a seguir piuttosto l'esempio di Gaspare Gozzi, che in sí fatto genere di scrittura è una gioia, che a secondare il mal talento d'alcuni pochi, a' quali piace il dir oscuro e romantico pieno e pinzo d'idee affastellate e indigeste.²

L'esame dei versi di Pezzoli occupa gran parte dell'articolo, lasciando all'altra decina di componimenti compresi nel volume poche righe per ciascuno, e innesca sullo stesso giornale una breve, serrata polemica, con un immediato intervento a firma di Luigi Carrer puntigliosamente volto a

1 Apparso a Padova, dalla Tipografia della Minerva, nel 1823.

2 Cfr. N. Tommaseo, *Gli articoli del «Giornale sulle scienze e lettere delle provincie venete» (1823-1824)*. A cura di A. Cotugno; D. Ellero; T. Ikonomou; F. Malagnini; A. Rinaldin; L. Tremonti. Roma; Padova: Editrice Antenore, 2007 (Biblioteca Veneta, 26), pp. 185-194. In part. p. 193 e, per le citazioni precedenti, p. 187.

rintuzzare le critiche contenutistiche e linguistiche di Tommaseo, nonché visibilmente risentito per non aver egli parlato degli altri autori presenti nella silloge, tra i quali Carrer stesso.³ La replica tommaseiana si risolve in un'ulteriore e insistita conferma dei passi censurati e delle relative motivazioni, compresa la riproposta alla lettera del passaggio in lode di Gozzi, per poi lasciare al lettore il giudizio sulla pertinenza o meno delle censure.⁴

A questa data Tommaseo s'era da poco laureato in legge a Padova, era in procinto di trasferirsi a Milano e aveva freschissima memoria del periodo trascorso come studente presso il Seminario di Padova, dove si era formato letterariamente e dove di certo aveva avuto tra le mani la produzione poetica del più fedele allievo e interprete di Gozzi, quell'Angelo Dalmistro che dal maestro aveva preso temi e stile per i propri sermoni e soprattutto si era prodotto in due successive edizioni complessive delle sue *Opere*.⁵ Entrambe ben presenti al Nostro, soprattutto la seconda, risalente a pochi anni prima di questo intervento giornalistico e condotta come la precedente con attenta cura filologica esercitata sia sugli scritti editi, maggiori o minori che fossero, che sui vari inediti reperiti in corso d'opera; ora accompagnata da una prefazione e da un'iniziale biografia gozziana che a breve distanza di tempo Dalmistro riproporrà un po' modificata tra le *Vite e ritratti di illustri italiani* del Bettoni e nella quale non sarà difficile ritrovare un modello cui pure guarderà Tommaseo quando si farà lui stesso editore delle opere gozziane.⁶

3 Tommaseo, *Gli articoli*, pp. 194-198, con queste considerazioni conclusive: «Voi di me ancora parlate, nè certo la mia ode vi piacque. Io non pretendo che debba piacervi. Vi ringrazio d'aver risparmiato alla terza e quarta strofa le giustissime critiche fattemi d'alcuni amici che molto stimo. Non so che ridirvi: *Bello o no dal mio cuor viene il mio verso* (Pindemonte). E dal mio cuore questa risposta: *non in fermento malitiae et nequitiae, sed in azimis veritatis et sinceritatis*. S. Paolo. Ogni bene desidero a voi, che non conosco, io».

4 Tommaseo, *Gli articoli*, pp. 198-202.

5 Ossia i dodici volumi delle *Opere in Versi e in Prosa del conte Gasparo Gozzi viniziano*. Venezia: Carlo Palese, 1794 (poi ristampata come seconda edizione, in ventidue volumi, sempre a Venezia, da Giuseppe Molinari, nel 1812) e venticinque anni dopo i sedici volumi delle *Opere del conte Gasparo Gozzi viniziano*. Padova: Tipografia e fonderia della Minerva, 1818-1820. In mezzo a queste due edizioni Dalmistro ne procurò anche una in due volumi delle *Lettere familiari inedite del conte Gasparo Gozzi raccolte e date in luce dall'abate Angelo Dalmistro*. Venezia: Stamperia Palese, 1808, poi rifluite nell'edizione padovana delle *Opere* e ristampate autonomamente sempre a Venezia nel 1823, mentre, a conferma della notevole fortuna goduta da Gozzi nel primo Ottocento, andranno registrate almeno altre due edizioni complessive di suoi scritti: quella in cinque volumi delle *Opere scelte (con la vita dell'autore scritta da Giovanni Gherardini)*. Milano: Società tipografica de' classici italiani, 1821-1822, e quella delle *Opere* in diciassette volumi, procurata a Bergamo da Tommaso Fantozzi nel 1825-29 riprendendo esplicitamente la stampa padovana del 1818-1820.

6 Cfr. *Vite e ritratti di illustri italiani*, vol. 2. Milano: Tipografia Bettoni, 1820; come tutte le altre la *Vita* gozziana è qui accompagnata da un ritratto, riproposta della celebre incisione settecentesca di Francesco Bartolozzi che accompagnerà anche, nel 1821, la proposta bettoniana delle *Opere scelte* di Gasparo Gozzi con la vita del Gherardini.

Memorie e suggestioni letterarie che di certo non lo abbandonarono durante tutti gli anni Trenta, nel corso dei quali il suo pensiero linguistico, già delineato nei tratti fondamentali con *Il Perticari confutato da Dante* (1825), viene a rafforzarsi grazie al contatto diretto col parlato toscano nel convincimento del primato dell'uso vivo combinato con la tradizione, mentre nel contempo si definisce in termini risorgimentali il suo «concetto di patria e dei propri vincoli di appartenenza», tradotto in moduli di scrittura contraddistinti dal connubio tra identità nazionale, storia e narrativa, come ha ben illustrato Marinella Colummi Camerino in due suoi saggi tommaseiani.⁷

E ancora non lo abbandonerà affatto nel decennio successivo, un periodo d'intensa attività letteraria e politica trascorso in gran parte a Venezia, dove darà alle stampe i *Canti popolari toscani, corsi, illirici e greci* (1841-42) e da dove consoliderà il suo rapporto editoriale e amicale con Felice Le Monnier. Ripercorso da Marco Pignotti in uno studio complessivo dedicato alle relazioni tra Tommaseo e gli editori fiorentini - da Vieusseux a Le Monnier a Barbèra - che, sulla base appunto del carteggio intercorso con Le Monnier, mostra come si arrivasse alla stampa da parte di quest'ultimo dei tommaseiani *Scritti scelti sull'Educazione*, e come subito dopo lo stesso gli chiedesse di

impegnarsi in altre attività redazionali, una delle quali era quella per le *Opere* di Gozzi, la cui pubblicazione avrebbe arricchito la *Biblioteca Nazionale*, e per la quale l'editore arrivava ad offrire inizialmente 900 lire toscane: «corredata di note e preceduta da un suo Discorso».⁸

Tommaseo - segnala ancora Pignotti, sempre giovandosi di queste lettere - impiegò qualche mese a definire il quadro del suo lavoro, approdando alla fine all'idea di dare «del Gozzi [...] cose scelte, due o tre volumi, con Prefazione mia, e con note accennanti allo stile»,⁹ inducendo l'editore ad annunciare l'opera già nella primavera del 1847 e a prometterne l'uscita entro l'anno, salvo poi dover rimandarne al 1849 l'effettiva pubblicazione. In mezzo ci sta tutto il tormentato periodo del Quarantotto veneziano, vissuto in prima fila da Niccolò e culminato con la prigionia nel gennaio 1848

7 Cfr. M. Colummi Camerino, «Identità nazionale, storia e narrativa nel Tommaseo degli anni Trenta». In: F. Bruni (a cura di), *Niccolò Tommaseo: popolo e nazioni. Italiani, corsi, greci, illirici*, voll. 2. Roma; Padova, Editrice Antenore, 2004 (Biblioteca veneta, 21 e 22), vol. 1, pp. 242-259; Colummi Camerino, «Tommaseo e la professione del letterato: Da Firenze a Venezia». I: T. Agostini; M. Gottardi (a cura di), «Di tutte le leggi giuste sapremo mantenerci osservanti, Atti della giornata di studi per il Bicentenario della nascita di Niccolò Tommaseo, Venezia 29 novembre 2002». In: *Ateneo Veneto*, 191, 3a sr., 3 (1), 2004, pp. 27-47.

8 Cfr. M. Pignotti, «Tommaseo e l'editoria fiorentina». In: R. Turchi; A. Volpi (a cura di), *Niccolò Tommaseo e Firenze*. Firenze: Olschki, 2000, pp. 317-332; per questa citazione, p. 318.

9 Pignotti, «Tommaseo e l'editoria fiorentina», p. 319.

per le sue manifeste posizioni antiaustriache. Nel marzo seguente la liberazione, insieme a Daniele Manin, da parte del popolo insorto; seguita, com'è noto, dall'incarico di ministro nel governo provvisorio, dall'ambasceria a Parigi e dalla vana difesa della Repubblica veneziana, caduta la quale, si rifugerà nel 1849 a Corfù. Un'epopea la cui fresca memoria risuona, con l'orgogliosa evocazione del suo momento più esaltante di riacquistata libertà, nella «nota al testo» che conclude l'ampio *Ragionamento della vita e degli scritti di Gasparo Gozzi* premesso all'edizione dei suoi scritti, quando Tommaseo dichiara:

Di questo Ragionamento gli appunti furono da me raccolti in Venezia, Roma e Firenze; fu cominciato a scrivere in Venezia, compiuto nella carcere accanto al palazzo ducale; e le bozze furono finite di correggere nella sala del maggiore consiglio addì quattro di luglio prima e dopo il momento che l'Assemblea sottomise Venezia alla Maestà di Carlo Alberto, re di Gerusalemme e di Cipro.¹⁰

È allora a questi anni veneziani che andranno fatti risalire l'organica revisione e il sostanzioso incremento di appunti sulla vita e sull'opera di Gozzi, con tutta probabilità già sparsamente presi in precedenza e ora però sistematicamente riordinati al punto da costruire una biografia estesa per un centinaio di pagine, dove i capitoletti dedicati all'illustrazione degli scritti si alternano e si mescolano con quelli più improntati alla descrizione delle vicende esistenziali, contraddistinte agli occhi di Tommaseo da una perdurante «infelicità» incrementata dalla condizione specifica di letterato. Così, dopo un paio di paragrafi dedicati alle origini e alla storia della famiglia Gozzi - rimarcandone l'origine dalmata e la tradizionale attenzione alla letteratura - si passa alla nascita e alla giovinezza di Gasparo, fino a quando nella sua vita entra Luisa Bergalli, alla quale sono riservate varie pagine per descriverne la vocazione letteraria e i relativi esiti, nel complesso più che apprezzabili.¹¹ Di seguito viene un altro ampio paragrafo riservato agli amici, da Antonio Sforza a Anton Federigo Seghezzi, a Gasparo Patriarchi, ad Apostolo Zeno, e si viene quindi a trattare dei componimenti e delle imprese teatrali gozziani, della congrega dei Granelleschi e della *Difesa di Dante*, dei sermoni e delle traduzioni di Gasparo dal francese e

10 Cfr. *Scritti di Gasparo Gozzi, con giunta d'inediti e rari, scelti e ordinati da Niccolò Tommaseo, con note e proemio*, voll. 3. Firenze: Felice Le Monnier, 1849: per questa citazione il paragrafo finale («Delle cure date alla presente raccolta», pp. CIII-CIV) del *Ragionamento della vita e degli scritti di Gasparo Gozzi*, premesso nel primo volume (pp. I-CIV) alla scelta antologica degli scritti gozziani.

11 Insieme qualche riserva sul carattere della Bergalli - «seconda piaga del Gozzi, dopo la madre letterata» - in quanto «moglie letterata» e per di più «com'è vezzo delle donne sapute, soverchio ardita» (pp. V e XII).

dal latino, delle sue difficoltà economiche e della conseguente necessità di impegnarsi nel « mestiere » letterario traendone qualche magra retribuzione da parte di committenti occasionali o da protettori di più lunga durata, primo fra tutti Marco Foscarini. Infine le vicende della vecchiaia, la morte e un « ritratto » conclusivo inteso a delineare l'« indole dell'animo e dell'ingegno » di Gozzi.

Dunque un ampio excursus biografico e intellettuale, caratterizzato in maniera evidente da due elementi: la ricorrente presenza di ampie, ampissime citazioni dagli scritti di Gozzi e della Bergalli, e la puntuale segnalazione delle fonti di prima mano usate da Tommaseo con grande scrupolo storico e insieme filologico sia sul piano documentario che su quello letterario, al punto da proporre alcuni passaggi di traduzioni dal latino e del *Trionfo dell'umiltà* con il corredo a piè di pagina di un vero e proprio « apparato » delle varianti riscontrate in successive stesure manoscritte, giustificato dal presupposto che « lo studiare nelle correzioni fatte alla cose proprie dagli scrittori valenti, ci par buona scuola di stile ». ¹² Quello stile e quel « buon gusto » dei quali Gozzi è considerato sommo maestro, come provano i molteplici esempi di suoi versi qui via via riproposti - dagli sciolti dei sermoni a quelli in rima compresi nelle diverse raccolte poetiche alle quali contribuisce - e sempre accompagnandoli con il confronto tra le versioni a stampa e le lezioni riscontrabili nei corrispondenti manoscritti. Arrivando talvolta a presentare anche degli inediti, a riprova di un prolungato lavoro di ricerca svolto con passione e intensità giusto negli anni precedenti la pubblicazione degli *Scritti* gozziani, quasi del tutto a Venezia e usufruendo delle biblioteche private di amici nobili o borghesi, o di quella pubblica aperta nel 1830 a seguito del lascito testamentario alla città di libri e di manoscritti da parte del patrizio Teodoro Correr.

La mappatura di queste esplorazioni è affidata alle noticine che di volta in volta segnalano la collocazione dei volumi o delle carte consultate, mentre la lista dei ringraziamenti posta a metà della « nota al testo » testimonia della vastità di una rete d'appoggio che include i principali esponenti della contemporanea cultura veneziana e veneta:

Di scritti del Gozzi o di libri utili all'uopo mio, furono a me cortesi il signor ingegnere Artico, il Padre Bernardino da Portogruaro, l'abate Domenico Barbaran bibliotecario nel Seminario di Padova, l'abate Berretta, vice bibliotecario della Marciana, il professor Luigi Carrer, il signor ingegnere Casoni, il signor Emanuele Cicogna, il professore Giovanni Codemo, Cesare Foucard, indagatore storico all'Archivio veneto, il dottor Carlo Gozzi, pretore, il N. U. Vittore Gradenigo, il N. U. Pasquale Martinengo, Sua Eccellenza il signor conte Leonardo Manin, il conte

12 Cfr. *Scritti di Gasparo Gozzi*, vol. 1, p. LI.

Bennassù Montanari, il cav. Fabio Mutinelli, direttore dell'Archivio de' Frari, il signor Niccolò Pietro Oliva del Turco, il professor Pier Alessandro Paravia, il conte Cleandro di Prata, monsignore Romello di Rovigo, l'abate Roncelli, vice bibliotecario di Padova, i due fratelli consiglieri Ronner, il cavaliere Emilio Tipaldo, il dottore Pietro Vianello: i quali tutti m'è dolce, a titolo di viva gratitudine, rammentare.¹³

Al proemio seguono subito dopo, equamente distribuite nei tre volumi, le quasi millecinquecento fitte pagine di questa vasta silloge dell'opera gozziana comprensiva di testi in prosa e in verso, disposti senza seguire alcun ordine cronologico di composizione e per lo più senza preoccuparsi di riferirli all'una o all'altra delle opere dalle quali sono tratti, ma piuttosto raggruppandoli per sezioni tematiche; replicando in tal modo il modello che era stato inaugurato da Dalmistro e adottato dagli altri editori del primo Ottocento. Così tutto il primo volume propone una fitta sequenza di *Cose morali*, ossia una scelta di pagine tratte dall'*Osservatore* e contrassegnate da titoletti di invenzione tommaseiana che ne identificano subito l'argomento senza curarsi di indicare un benché minimo rinvio bibliografico; mentre il secondo si apre nella sua prima parte ancora con una porzione di *Cose morali*, costituite questa volta dai «ritratti civili» di otto illustri veneziani antichi e moderni - Niccolò Veniero, Lorenzo Morosini, Lodovico Manin, Andrea Tron, Angelo Contarini, Pietro Vittore Pisani, Francesco Morosini, Giorgio Pisani - e prosegue con una cospicua seconda parte dedicata a *Cose letterarie*, a sua volta articolata in tre sezioni che comprendono ampi squarci della *Difesa di Dante*; una sequenza di pagine tratte dalle *Lettere diverse*,¹⁴ dalla *Gazzetta veneta* e ancora dall'*Osservatore*; una scelta degli scritti «sulla riforma degli studi» e delle scritture sull'arte della stampa. Infine l'ultimo volume, per metà occupato da una *Terza parte* riservata ai *Versi* - anch'essi raggruppati tematicamente piuttosto che sulla base delle raccolte originarie¹⁵ - e per metà da una *Quarta parte* contenente le lettere gozziane: quasi tutte missive realmente inviate a diversi corrispondenti e in quest'unico caso ordinate nella loro reale successione, dal 1737 al 1784, a costruire una sorta di «epistolario scelto», elegante nella scrittura e utile a confortare ancora una volta quell'idea di indissolubilità dell'intreccio tra vita ed esercizio letterario che sta alla base dell'approccio critico tommaseiano. Quasi in ogni pagina dei tre tomi, al piede, troviamo poi delle brevi note; consistenti in qualche caso in

13 *Scritti di Gasparo Gozzi*, vol. 1, p. CIV.

14 Cioè i due tomi delle sue *Lettere diverse*, pubblicati a Venezia da Giambattista Pasquali rispettivamente nel 1750 e nel 1752.

15 E dunque: «Sermoni, Affetti e dolori, Versi di tema religioso, Per nozze, In lode di diversi, Rime facete».

un minimo commento esplicativo di persone o di fatti menzionati – come accade specialmente nella sezione delle lettere – e risolte invece per la stragrande maggioranza in telegrafiche, convinte sottolineature di usi linguistici particolarmente felici e appropriati, o, assai più raramente, in segnalazioni di qualche improprietà linguistica, con relativa indicazione della forma alternativa corretta.

Ma per meglio mostrare in sintesi quali siano i criteri che guidano Tommaseo nella sua edizione di Gozzi, valga, meglio di una qualsivoglia descrizione, un'ultima citazione: la parte iniziale della «nota al testo», dove egli ripercorre le tappe del lavoro compiuto, riassumendone le finalità, il metodo e le motivazioni. Chiaramente dettate, queste ultime, dall'individuazione di Gasparo quale magistrale interprete di quell'unione tra stile e contenuto indispensabile perché la scrittura sia bella e utile, così da interpretare al meglio le finalità moralmente e formalmente educative, soprattutto nei confronti dei giovani, che egli reputa indispensabili nell'opera letteraria:¹⁶

Nello scegliere le cose del Gozzi che paiono a me tra le più degne di vita, ho stimato doverle a qualche modo disporre in ordine di materie, sì perché la mente de' leggitori avesse più agevolezza a raffrontare le osservazioni di simil genere, e riconoscerne il vero; sì perchè da tale ordine veniva alle cose note grazia di novità. Nelle morali più che nelle letterari ho voluto abbondare, siccome più accomodate a maggior numero di lettori. Di versi fui parco: da quelli che non sono nella collezione delle Opere, ma dispersi per libricini o raccolte, ho trascelti i notabili, e nel Proemio innestati. A questo fine avrò scorsi più di duemila tra opuscoletti vari e raccolte per nozze o per monache. Da' manoscritti del Gozzi o dalle stampe, ho razzolate le varie lezioni, siccome buono studio di stile. Brevi noticine ho apposte qua e là per additare taluni (non tutti) de' modi propri: ma se avessi dovuto fare il simile sulle bellezze, troppo era lungo il lavoro. I miei son cenni che movano il giovane lettore ad altre siffatte osservazioni da sè, e discernendo il men bello, l'aiutino a sempre più pensatamente amare la vera bellezza.¹⁷

16 Un giudizio sull'opera di Gozzi che Tommaseo manterrà intatto negli anni sia ripubblicando a Napoli, presso Giacomo Rondinella, questi stessi volumi nel 1856, sia riproponendo il profilo gozziano – robustamente scorciato nelle citazioni testuali – con il capitolo «Gasparo Gozzi, Venezia e l'Italia de' suoi tempi» della sua *Storia civile nella letteratura: Studii di Niccolò Tommaseo*. Roma; Torino; Firenze: Ermanno Loescher, 1872, pp. 180-259.

17 Cfr. *Scritti di Gasparo Gozzi*, vol. 1, pp. CIII-CIV.

Per la corretta attribuzione del *Romanzo delle donne contemporanee in Italia* (1863)

Ricciarda Ricorda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract Ricciarda Ricorda's analysis of *Sul romanzo delle donne contemporanee in Italia*, an essay published anonymously in 1863, is here strictly linked to the complex critical issue of its authorship, in which Marinella Colummi's *Discorsi sul romanzo* played an important role, and which ended in the now generally accepted attribution to Paolo Lioy from Vicenza.

Nel luglio del 1863, sulle pagine de *Il Politecnico* viene pubblicato un lungo saggio dedicato alla scrittura delle donne, *Sul romanzo delle donne contemporanee in Italia*; vero e proprio 'capostipite' degli interventi sulla narrativa femminile ottocentesca, cui si rifaranno molti degli scritti successivi sull'argomento, è anonimo: generalmente lo si ritiene dovuto alla penna di Carlo Cattaneo, sulla scia dell'attribuzione proposta a suo tempo da Gabriele Rosa e avallata dalla sua inclusione nel primo volume, *Scritti letterari*, delle *Opere edite ed inedite* cattaneane.¹

Si tratta di uno studio interessante, anche se non privo delle contraddizioni e dei luoghi comuni dell'epoca nei confronti della scrittura femminile: l'autore, all'indomani dell'Unità, si impegna infatti a tracciarne un ampio quadro e, dopo aver preliminarmente sostenuto l'importanza delle figure femminili al centro della grande letteratura di tutti i tempi, giunge a chiedersi quali doti si richiedano alle donne, quando queste passino dal ruolo di oggetto a quello di soggetto della scrittura.

Il discorso prende avvio dagli studi più recenti dedicati alle donne celebri, con riferimenti alle opere di Gustav Klemm, Ernst Ghul, Anthony Trollope e alla «giovinetta» Rosalia Amari, dai quali però l'autore prende sostanzialmente le distanze, in quanto gli sembrano prospettare figure femminili «circondate da qualche cosa che è da più o da meno della donna», mentre

1 C. Cattaneo, *Opere edite ed inedite*. Raccolte ed ordinate per cura di A. Bertani, *Scritti letterari*, vol. 1. Firenze: Le Monnier, 1881, pp. 358-389.

la donna noi la vogliamo quale è in fatto, né da meno che sarebbe avvilirla, né da più che sarebbe egualmente a suo danno. Sublime infatti nell'ordine naturale, non potrebbe che ambire ad un'eccellenza ingannevole nell'ordine convenzionale della società. Carattere subiettivo è in essa ciò che noi con tanto studio ed artificio cerchiamo oggettivamente.²

Insomma, si tratta del consueto apprezzamento della donna che rimane fedele al suo carattere di creatura vicina alla natura, preferita a quella che emerge eccellendo nell'ordine sociale: e infatti, prosegue l'autore, assai più di «quelle grandiose matrone, ninfe egerie della politica», di «quelle dotte viragini che si circondano di polverosi libri e di ardui codici, o delle Marfise, superbe guerriere», a esercitare «un'influenza costante, universale» sono piuttosto le «donne più semplici e modeste», per concludere «Non può negarsi esse regnano dappertutto. Non v'è opera di genio dietro a cui non si celi, oscura ed ignorata, una musa ispiratrice, una donna».³

Passando dalle donne reali ai 'tipi' di donna ideale prospettati dai romanzieri, l'anonimo estensore dell'articolo si esprime a favore dell'Ofe-
lia di Shakespeare, della Tecla di Schiller, dell'Ermengarda manzoniana, preferite, a loro volta, proprio perché non hanno nulla di straordinario, di «non comune», alle «Eveline, le Lelie, le eroine di Ottilia Kapp e di Luisa Aston»,⁴ donne invece «emancipate, donne superiori al loro sesso»; e analogamente, in campo intellettuale, alla «signora di Longueville, la dama di Maintenon, la Rolland, la Recamier», pur ammirate, è contrapposto un ben diverso modello, vicino semmai a quello oblativo di una Fiorenza Nightingale: a suo parere, infatti, anche nel campo della letteratura le donne dovrebbero esercitare la medesima missione, «dovrebbero ricondurre dall'arte alla natura, dall'illusione alla verità, dal lato immaginativo al senso pratico delle cose. Spetta a loro mostrare che il bello è nel vero, che la poesia è nella natura».⁵

2 «Sul romanzo delle donne contemporanee in Italia». In: *Il Politecnico: Repertorio mensile di studi applicati alla prosperità e coltura sociale*, 18 (85), 1863, p. 89. I riferimenti sono presumibilmente agli studi di G. Klemm, *Die Frauen: Culturgeschichtliche Schilderungen des Zustandes und Einflusses der Frauen in den verschiedenen Zonen und Zeitaltern*. Dresden, 1859; E. Guhl, *Die Frauen in der Kunstgeschichte*. Berlin: Guttentag, 1858; R. Amari, *Calendario di donne illustri italiane*. Firenze: Tipografia di Federigo Bencini, 1857.

3 «Sul romanzo delle donne contemporanee in Italia», p. 90.

4 «Sul romanzo delle donne contemporanee in Italia», p. 91. Di Ottilie Kapp si può ricordare il romanzo *Manhold* (1850); Louise Aston (1814-1871), scrittrice tedesca e attivista politica, si è battuta per i diritti delle donne.

5 Per concludere: «Noi non vogliamo sermoni, non cicalate di morale come solevano regalarne ai lettori le Pamele e le Clarisse di Richardson; Dio ce ne guardi! Vogliamo soltanto la verità, e lo spettacolo della verità è il più soave conforto che possano offrirci», «Sul romanzo delle donne contemporanee in Italia», p. 92.

Dopo questa ampia premessa, l'autore si avvicina al nucleo centrale del suo intervento, focalizzando l'attenzione sulle scrittrici italiane contemporanee; la prima nota è, tutto sommato, positiva: pur senza la guida di un indirizzo critico ancora mancante, pur cresciute sotto l'influenza di una scuola «corrotta ed assurda», «la scuola dei romanzi francesi», le autrici nostrane gli appaiono decisamente avviate nell'auspicabile direzione indicata sopra, in quanto «in grado di porgere le più intelligenti e delicate cure nei mali dello spirito». Certo, prosegue l'estensore dell'articolo, nell'«arringo letterario» italiano non ci si può vantare di un'autrice del livello di una Sand e neppure si è all'altezza della produzione letteraria tedesca, in particolare nel campo del romanzo storico, in cui si annoverano poche eccezioni - e i nomi sono quelli di una Modena Olivetti e di una Pulli Filotico - e sicuramente non del calibro di una Fanny Schwald, una Mina Voigt, una Fanny Leowald.

Tuttavia, la scarsità di presenze femminili in questo ambito non sembra all'autore un effettivo limite, poiché «aprendo un libro vergato da una donna andiamo a cercarvi ben altro che la profonda conoscenza di un periodo storico, la minuta descrizione di una battaglia, o le faccende domestiche di un imperatore o d'un papa», ci aspettiamo «assai di più», e cioè «una squisita analisi del sentimento, una delicata e finissima conoscenza del cuore umano, un amore della verità che vince e sorpassa ogni illusione, un amore di tutto ciò che è buono». ⁶ Tali aspettative non sono deluse dalle autrici nostrane, la cui originalità sembra derivare proprio dalla «verità che le ispira» e che è diversa da quella «penosa imitazione che indurrebbe a trasferire nella letteratura la storia naturale ed a classificare le opere in generi e specie, come i mammiferi e come le malvacee»: insomma, le nostre scrittrici risultano capaci di informare le proprie opere alla realtà, ma il loro realismo è lontano dagli eccessi francesi e richiama semmai quello di alcuni romanzi inglesi e americani.

Per offrire qualche «pezza giustificativa» ⁷ delle sue asserzioni, l'autore si impegna nell'analisi di testi di recente pubblicazione: scartando nomi più noti, come Rosina Muzio Salvo o Caterina Percoto, ⁸ che si limita a citare in modo del tutto cursorio, dedica ampie trattazioni alla produzione narrativa di Cecilia Stazzone De Gregorio e della sorella Concetta e ad Amalia Paladi-

6 «Sul romanzo delle donne contemporanee in Italia», p. 94.

7 «Sul romanzo delle donne contemporanee in Italia», p. 96 (i corsivi, in questa come nelle prossime citazioni, sono originali).

8 «Tropo [...] ormai celebre perché noi ci dilunghiamo intorno ai suoi racconti», «Sul romanzo delle donne contemporanee in Italia», p. 110; accanto a Muzio Salvo è citata anche la concittadina palermitana Letteria Montoro (sulle quali cfr. R. Verdirame, *Narratrici e lettrici (1850-1950): le letture della nonna dalla Contessa Lara a Luciana Peverelli: Con testi rari e documenti inediti*. Limena: Libreriauniversitaria.it, 2009, pp. 51-56 (con riferimenti anche allo scritto *Sul romanzo*, sempre attribuito a Cattaneo).

ni, per chiudere il suo intervento su Rosa Ferrucci. In particolare, propone un'attenta analisi di un'opera di Cecilia, *Arturo* (1861), di cui ripercorre dettagliatamente la trama: si tratta di una sorta di romanzo di formazione di un giovane «Childe Harold» che, attraverso alterne vicende sentimentali e svariate avventure, giunge alla fine a trovare una degna e saggia consorte; una più sintetica presentazione riserva invece a un testo di Concetta, *Zelmira* (1859), gotica storia di passioni e di morte. Nel concludere la sua trattazione, l'autore propone un interessante confronto tra le due scrittrici e le sorelle Brontë, rilevando un'analogia differenza nell'impostazione e nello stile dei rispettivi romanzi: «Quanta diversità dalla paziente analisi psicologica che si rivela in *Jane Eyre* e in *Arturo*, agli abbozzi fantastici, immaginosi, selvaggi di *Wuthering-heights* e di *Zelmira*! Si può ripetere intorno ai romanzi delle due sorelle siciliane ciò che fu detto di quelli delle due figlie del ministro Harvorth: e' sembra vedere uno schizzo di Salvator Rosa dirimpetto a un Teniers».⁹

Accanto a un simile, nobilitante paragone, inserisce però anche qualche garbato rilievo critico, accusa «un certo che d'ineguale nello stile, un quasi impercettibile impaccio nella costruzione, una mancanza di attualità», difetti che riporta alla provenienza geografica delle due scrittrici, ritenendoli propri di «chi non è vissuto nel fecondo attrito letterario» e invitandole a entrare in un più ampio circuito comunicativo, dedicandosi alle «più sode, le più svariate, le più molteplici letture»: un invito, dunque, ad aprirsi a una dimensione europea, a studiare la letteratura contemporanea «specialmente dei novellieri e poeti tedeschi, inglesi, americani».¹⁰

Anche nel caso di Luisa Amalia Paladini, l'analisi dell'anonimo critico si sofferma in particolare su un romanzo, *La famiglia del soldato* (1860): la storia che vi è raccontata e di cui è fornita un'ampia descrizione, corredata da numerose citazioni, appare ispirata a «domestica e cittadina virtù», ma senza che «vi sia sfoggio di ostentata moralità», sicché dovrebbe figurare «accanto a Manzoni in ogni biblioteca di fanciulle e di giovani»;¹¹ altret-

9 «Sul romanzo delle donne contemporanee in Italia», p. 102; e conclusivamente, poco più avanti: «Ciò che nell'autrice di *Arturo* è squisitezza, sobrietà, fine osservazione, semplicità, nell'autrice di *Zelmira* diviene un pittoresco disordine, una lussureggiante sregolatezza» (p. 105). Il nome di Concetta è ancora più sconosciuto di quello di Cecilia, il suo romanzo introvabile.

Francesca Sanvitale, a sua volta attribuendo il saggio a Cattaneo e giudicandolo molto severamente (lo definisce addirittura «penoso», «quasi stupefacente per ignoranza del tema e atteggiamento»), sembra non perdonare al suo estensore proprio «l'esaltazione per Cecilia Stazzone marchesa de Gregorio e Concetta Stazzone sua sorella» e il paragone con le sorelle Brontë: F. Sanvitale, «Introduzione». In: *Le scrittrici dell'Ottocento: Da Eleonora De Fonseca Pimentel a Matilde Serao*. Scelta e introduzione di Sanvitale. Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1995, p. 32.

10 «Sul romanzo delle donne contemporanee in Italia», pp. 103-104.

11 «Sul romanzo delle donne contemporanee in Italia», p. 110.

tanto esemplare gli sembra la «lacrimevole istoria» di Caterina Ferrucci, che ha voluto rompere il silenzio del suo dolore per la morte della figlia Rosa, per proporle le pagine e ricordarne la capacità di rivolgere alla virtù tutti i suoi affetti, il che le ha permesso di morire tranquilla, poco più che ventenne.¹²

A un bilancio conclusivo, è possibile confermare quanto si affermava circa l'interesse del lungo scritto in esame: in primo luogo, ha l'indubbio merito di richiamare l'attenzione di lettori e studiosi sulla scrittura delle donne e di farlo dalle pagine di un periodico di assoluta rilevanza come *Il Politecnico*; inoltre, propone il nome di autrici capaci di misurarsi tutto sommato piuttosto precocemente con la forma romanzo; infine, cerca di collocarle in un contesto più ampio di quello locale, pur evidenziando la specificità delle loro scelte, e contiene alcune osservazioni di una certa acutezza, come quelle riservate alle difficoltà delle scrittrici siciliane.

Tuttavia, non mancano i limiti: il più consistente riguarda, come si accennava, il punto di vista decisamente moderato che permea queste pagine; lo spazio e il ruolo riconosciuti alle donne, a quelle «semplici» come alle intellettuali e perfino alle eroine dei romanzi, sono ridotti e rientrano in un'ottica del tutto tradizionale, che vuole le donne sensibili ai sentimenti e poco capaci invece di farsi guidare dai dettami della ragione. Anche il procedere dell'argomentazione lascia un po' a desiderare, è a tratti prolisso e abbonda di formule retoriche: lo annotava Piero Treves, collocando l'articolo, nel volume degli *Scritti letterari* di Cattaneo da lui curato per Le Monnier, tra quelli di «dubbia autenticità» e mettendone in forse la paternità, sia per i contenuti e l'ottica di fondo, che giudicava «precettistico-pedagogica», sia appunto per lo stile «piatto e prolisso» e «rugiadosamente ossequioso» come quello di Cattaneo non era mai – e il rinvio, per il confronto, è ai saggi dello scrittore milanese su Longfellow e su Mickiewicz.¹³

In effetti, che la paternità di Cattaneo fosse assai incerta era stato già indicato, a suo tempo, nell'edizione del 1948 degli *Scritti letterari, artistici, linguistici e vari*, nelle cui *Note bibliografiche* si precisava trattarsi di «memoria anonima, attribuita al Cattaneo anche da altri, come Gabriele Rosa; ma sembra dubbio che sia di lui».¹⁴ Tuttavia, nei riferimenti allo scritto, che si fanno particolarmente numerosi soprattutto nella feconda stagione di studi sulla scrittura delle donne sviluppatasi a partire dagli anni Ottanta del Novecento, l'attribuzione non risulta messa in dubbio, con ogni probabilità

12 Su Caterina e Rosa Ferrucci e su Luisa Amalia Paladini, cfr. M.T. Mori, *Figlie d'Italia: Poetesse patriote nel Risorgimento (1821-1861)*. Roma: Carocci, 2011, *passim*.

13 C. Cattaneo, *Scritti letterari*, vol. 1. A cura di P. Treves. Firenze: Le Monnier, 1981, pp. 745-746.

14 C. Cattaneo, *Scritti letterari, artistici, linguistici e vari*, vol. 1. Raccolti e ordinati da A. Bertani; nuova ed. con pagine inedite. Firenze: Le Monnier, 1948, p. 418.

perché la fonte da cui generalmente viene citato è l'edizione del 1881, in cui manca la nota di cui sopra.

Ecco allora che al nome di Cattaneo viene ascritto questo testo da Franca Pieroni Bortolotti, cui per altro non sfugge che «lo spirito positivo e antiromantico del Cattaneo» non si avverte in queste pagine e nelle osservazioni sulle scrittrici italiane, il che la porta a inserire l'intellettuale lombardo nel novero dei «tanti che ricorrono volentieri, in fatto di cultura femminile, a principi rifiutati in altre occasioni»;¹⁵ anche Giuliana Morandini, nel quadro introduttivo premesso alla sua fondante e benemerita antologia, *La voce che è in lei*, cita alcuni passaggi dell'articolo, ritenendolo dell'intellettuale lombardo.¹⁶

Anche negli anni più recenti, i riferimenti al saggio e la sua attribuzione a Cattaneo si trovano quasi ovunque si parli dei romanzi ottocenteschi di mano femminile: per limitarmi a due casi, anche nel bel libro di Michela De Giorgio, *Le italiane dall'Unità a oggi*, è riferita la limitativa valutazione del romanzo storico delle donne di cui si è detto sopra, riportandola a Cattaneo, e Maria Teresa Mori parla, a proposito dello scritto, di «lucida consapevolezza» che emergerebbe da queste pagine critiche, analogamente ritenendole dovute alla sua penna.¹⁷

Indica invece correttamente come anonimo l'autore Marinella Colummi Camerino, includendo il testo nella bibliografia inserita nel volume di *Discorsi sul romanzo* da lei curato; a illustrare la posizione di Cattaneo in merito al romanzo ricorre all'intervento, firmato, dedicato a *Fede e bellezza* di Tommaseo, in cui la difficoltà di tale forma narrativa a diventare in Italia genere di ampia fruizione, a differenza di quanto avviene in Francia e in Inghilterra, è riportata alla mancanza di quella consuetudine all'uso condiviso della lingua che potrebbe portare alla «formazione di uno strumento di comunicazione comune».¹⁸

I più recenti studi cattaneani, in particolare la ricerca sui collaboratori del periodico e la messa a punto di dettagliate schede biobibliografiche, hanno consentito di giungere all'attribuzione della maggior parte degli scritti anonimi o siglati: in questo quadro, anche lo studio *Sul romanzo delle donne contemporanee in Italia* ha trovato la corretta paternità, grazie a

15 F. Pieroni Bortolotti, *Alle origini del movimento femminile in Italia 1848-1892*. Torino: Einaudi, [1963] 1975. p. 27 (un po' incerto risulta anche il riferimento bibliografico).

16 G. Morandini, *La voce che è in lei: Antologia della narrativa femminile italiana tra '800 e '900*. Milano: Bompiani, 1980, p. 31 (cfr. inoltre le pp. 11-12).

17 M. De Giorgio, *Le italiane dall'Unità a oggi*. Bari: Laterza, 1992, pp. 378-379; M.T. Mori, *Figlie d'Italia*, pp. 37-39 (cfr. anche p. 15).

18 M. Colummi Camerino, «Introduzione». In: *Discorsi sul romanzo: Italia 1821-1872*. A cura di Colummi Camerino. Taranto: Lisi, 2000, p. 24; alle pp. 96-98 sono antologizzate le pagine iniziali dell'articolo di Cattaneo, «“Fede e bellezza” di Nicolò Tommaseo», comparso sul *Politecnico* del 1840, 3 (14), pp. 166-176.

una lettera che lo ha definitivamente associato al nome di Paolo Lioy.¹⁹ Per altra via, anche chi scrive era giunta a identificare nello scrittore, naturalista e uomo politico vicentino l'autore del saggio: ne aveva infatti constatato la ripubblicazione, con qualche variante, nel suo volume del 1872, *Ciarle letterarie*,²⁰ mentre indiretta conferma della correttezza dell'attribuzione aveva ritenuto di individuare nell'ampio spazio concesso, al suo interno, a Cecilia e Concetta Stazzone, da lui ben conosciute in quanto sue zie per parte di madre.

Paolo Lioy, infatti, nato a Vicenza nel 1834, è figlio del nobile Leopoldo e di Teresa dei marchesi Bonfornello Stazzone, figura centrale, quest'ultima, per la sua formazione culturale, traduttrice dei drammi di Lessing e di Goethe; studia Giurisprudenza a Padova, ma il suo interesse va alle scienze naturali e alla frequentazione dei salotti letterari. Conduce fino alla morte, che lo coglierà nel 1911, un'esistenza attivissima, scrivendo centinaia di pagine di saggistica e di letteratura e rivestendo cariche politiche di rilievo, deputato per numerose legislature e senatore dal 1905; autore di numerose opere di divulgazione scientifica, alcune delle quali destinate a un buon successo, e di testi letterari, tra cui più fortunati *Chi dura la vince: Racconto* (1871) e il romanzo *Spiriti del pensiero* (1892), pubblica articoli su numerosi periodici, oltre a *Il Politecnico*, *Il Fanfulla della domenica* e la *Nuova Antologia*.²¹

La sua collaborazione con il periodico milanese inizia nel 1861, dunque nella seconda serie del giornale, e si protrae fino al 1865: sono anni che vedono il progressivo distacco di Cattaneo dalla rivista, distacco che si compirà definitivamente nel passaggio dalla seconda alla terza serie, quest'ultima ormai sostanzialmente sottratta alla sua direzione.²² Si annoverano in totale quindici contributi di Lioy, di vario argomento, ma nella

19 Cfr. la scheda dedicata a Paolo Lioy nell'ampio repertorio biobibliografico messo a punto in «*Il Politecnico*» di Carlo Cattaneo: *La vicenda editoriale, i collaboratori, gli indici*. A cura di C.G. Lacaïta; R. Gobbo; E.R. La Forgia; M. Priano. Lugano: Casagrande, 2005.

20 Nel riproporre il saggio all'interno delle *Ciarle letterarie* (Milano: Società anonima; Tipografia già D. Salvi e C., 1872, pp. 72-128), Lioy introduce qualche variante non priva di interesse, come lo spostamento del pezzo con l'invito, rivolto alle scrittrici, ad approfondire la conoscenza delle letterature europee alla fine del suo discorso, rivolgendolo così a tutte le autrici di cui discorre, e non solo alle siciliane Stazzone, abolendo il riferimento geografico. Per la mia attribuzione del saggio, mi permetto di rimandare a R. Ricarda, «Introduzione». In: C. Stazzone De Gregorio, *Rimembranze di un viaggetto in Italia scritte da una signora siciliana*. A cura di Stazzone De Gregorio. Padova: Il Poligrafo, 2009, pp. 15-18.

21 Per un accurato profilo del personaggio, cfr. C. Sari, *La figura e le opere di Paolo Lioy tra letteratura e scienza* [tesi di dottorato]. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia, 2004-2005; si veda inoltre la voce di F. Zavalloni, *Lioy, Paolo*. In: *DBI*, 65 (2005). Disponibile all'indirizzo [http://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-lioy_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-lioy_(Dizionario_Biografico)/) (2014-01-04).

22 C.G. Lacaïta, «Carlo Cattaneo e il "Politecnico"». In: «*Il Politecnico*» di Carlo Cattaneo, pp. 34-37.

quasi totalità dei casi gravitanti nell'ambito delle scienze naturali; l'intervento *Sul romanzo delle donne contemporanee in Italia* appartiene invece alla sezione della *Letteratura, Belle Arti ecc.* e costituisce una sorta di dittico con un articolo pubblicato l'anno precedente, dedicato a *I Romanzi contemporanei*:²³ in questo testo, lo sguardo del critico si rivolgeva a un più ampio panorama europeo, per concentrarsi in particolare sui romanzi francesi.

Quando scrive i due articoli sulle sorti del romanzo contemporaneo, Lioy è uno studioso non ancora trentenne, forte di molte letture e appassionato di letteratura: è lui stesso ad ascrivere alla generazione dei giovani, mettendo a confronto i suoi connazionali italiani, «cresciuti con un vulcano nel cuore», l'amore per la libertà e per l'Italia, e gli eroi dei romanzi francesi, «scioperati, senza una mira politica e sociale, afferrati allo scoglio della vita come vili rettili striscianti».²⁴ Così, se il panorama che propone della narrativa contemporanea risulta ricco di riferimenti, fondato su una buona conoscenza del quadro europeo, appare però già informato a un punto di vista moderato, condizionato da un'ottica moralistica:²⁵ ad avviare l'analisi è infatti una lunga deprecazione sul carattere commerciale che gli sembra dominare nella letteratura dell'epoca, con gli scrittori pronti a inseguire i gusti del pubblico e a lasciarsi andare al mestiere, senza preoccuparsi del livello estetico delle loro opere; nemmeno il tentativo di superare le insufficienze del bello attraverso il ricorso al vero avrebbe condotto a risultati soddisfacenti: come farà l'anno successivo discutendo dei romanzi delle donne, anche in questo intervento Lioy, condividendo una posizione assai diffusa in Italia, attacca polemicamente il realismo francese, reo di aver scambiato, a suo parere, «pel vero l'assurdo, il brutto, il malefico» e di aver delineato non una fisiologia, ma una «odiosa patologia» della società contemporanea.

Agli scrittori d'oltralpe il critico vicentino contrappone i romanzieri di Germania, Inghilterra, America, loro sì «veri *realisti*», capaci di dipingere

23 P. Lioy, «I Romanzi contemporanei». *Il Politecnico*, 1862, 13 (72). Qualche anno più tardi, sarà pubblicato un altro contributo anonimo, «Il romanzo contemporaneo» (*Il Politecnico*, 1865, 25 (106), pp. 110-128), che si richiamerà a questo, con l'intenzione di completarlo illustrando i romanzi di Erckman-Chatrion: incluso nelle *Opere edite ed inedite* di Cattaneo, vol. 2, *Scritti letterari, artistici e vari*, lo scritto sarà però rivendicato da Giovanni De Castro (cfr. «Avvertenza»). A firma di G. Rosa e I.V. Mario. In: *Opere edite ed inedite*, vol. 5, *Scritti di economia pubblica*, p. 397).

24 Lioy, «I Romanzi contemporanei», p. 264.

25 Anche Cattaneo aveva aperto il suo scritto su «*Fede e bellezza*», di Nicolò Tommaseo, citato sopra, constatando come il romanzo in Francia, in Germania e in Inghilterra fosse un genere davvero di largo consumo, ma, come osserva Colummi Camerino, aveva rovesciato la chiave moralistica con cui la critica aveva generalmente affrontato il tema della popolarità del romanzo, dimostrando come in Italia non riuscisse a diventare genere di ampia produzione e fruizione a causa di quella mancanza di una lingua condivisa cui si è accennato sopra: cfr. Colummi Camerino, «Introduzione». In: *Discorsi sul romanzo*, p. 24.

forti virtù, generosi sentimenti, ma anche invidie e cattiverie, insomma la vita nella sua complessità, senza schierarsi per questo o quel personaggio, lasciando il giudizio ai lettori. Non così i francesi, che pure si era sperato potessero avviare, con buoni libri, una «rigenerazione morale», e, in particolare, «la rigenerazione della famiglia»: al contrario, afferma Lioy, hanno portato al suo discredito, rappresentando passioni feroci, amori desolati, figure di misantropi. Due sono gli esempi su cui il critico focalizza più analiticamente l'attenzione, scegliendoli per la loro assoluta notorietà, il Flaubert di *Madame Bovary* e Ernest-Aimè Feydeau: riconosce al primo uno stile che «nulla lascia invidiare in quanto a realismo»; ripercorrendo la trama del suo capolavoro, si esprime tutto a favore del marito Charles, «uomo sodo che poneva sopra ogni cosa i suoi ammalati», ma apprezza la capacità dello scrittore di fare di Emma non un esempio di «pervertimento individuale», ma un «tipo generale», e trova il romanzo «pieno di vita drammatica, di forza descrittiva». ²⁶ Nel secondo gli sembra invece trasparire «viepiù lo studio», sul piano stilistico, mentre troppo drammatica gli appare la sua visione della vita, che rappresenta come una «catena di orridi mali»: del fortunato e discusso romanzo del 1859, *Fanny*, ricorda solo «la scena famigerata che oltr'alpe chiamano per eccellenza *la scena del balcone*», con Roger che si arrampica appunto sul balcone della stanza nuziale a spiare la donna amata nelle «relazioni più intime» con il marito, mentre di *Daniel* fornisce una rapida sintesi.

A concludere la sua analisi, Lioy non può esimersi dal riportare il discorso all'ambito italiano, per notare il successo riscosso anche presso i suoi connazionali da questi romanzi francesi, ma anche per segnare una forte distanza tra quei modelli e i «pochi illustri nomi» locali, «Foscolo, Manzoni, Grossi, D'Azeglio, Carcano, Guerrazzi»: il quesito di Bonghi su perché la letteratura italiana non sia popolare sembra al giovane critico richiedere una risposta divaricata, da un lato sul piano della lingua, tanto alta da non poter esprimere le «dissolutezze della mente», magari accettabili in un testo tradotto, ma non se declinate in proprio da un letterato italiano, dall'altro nella dimensione di una popolarità diversa, in cui il successo non «si acquista a buon mercato», ma al contrario il «senso intuitivo del bello» appartiene a tutti. ²⁷

L'articolo è fatto oggetto di alcuni rilievi critici da parte di Cattaneo che, mandando a Daelli alcune correzioni che ritiene necessario apportare, gli raccomanda di farglielo rivedere prima della pubblicazione:

Vi mando le correzioni del Lioy. Sarebbe strano inserire nel Politecnico la *scène du balcon* nell'atto stesso che si disapprovano codeste "nudità"!

26 Lioy, «I Romanzi contemporanei», pp. 267-270.

27 Lioy, «I Romanzi contemporanei», pp. 277-278.

Non so poi che intenda dire contro *le plebi*; non sono esse che pagano i romanzi immorali. Lo stile è un continuo miscuglio d'italiano, di francese e di riboboli toscani. Non si può pubblicare senza ch'io verifichi le correzioni *ultimate*. Raccomandategli di fare almeno articoli di scienza; *estratti! Prego!*²⁸

L'apprezzamento dell'intellettuale lombardo sembra dunque appuntarsi sul Lioy naturalista, assai più che sul critico letterario, contestato sia sul piano dei contenuti, per l'indulgenza nella descrizione di scene poco edificanti nel momento in cui si intenderebbe condannarle, che per le scelte stilistiche, con la riprovazione di quella contaminazione dell'italiano con «riboboli toscani», oltre che con parole francesi, a lui poco gradita, in quanto ritenuta indizio della mancanza, in Italia, come si è visto, di un «modo sicuro e fermo e concorde ed uno di valersi della lingua».²⁹

In una successiva occasione, Cattaneo rimprovera allo scrittore vicentino un'eccessiva vis polemica nel dibattito con un altro scienziato, Ezio Castoldi; a essere contestate, in questo caso, non sono tanto le idee che vi sono espresse, quanto un atteggiamento intellettuale non condiviso:

Mi spiace molto anche l'invettiva del sig. Lioy contro il dr. Castoldi. Altra volta i collaboratori del *Politecnico* non divertivano il pubblico col darsi fra loro delle legnate come i signori Vera e Lioy. Ho decimato il Castoldi, ho decimato il Lioy. Ma con questi signori non si finirebbe più.³⁰

Simili rilievi critici, pur nella loro stringatezza, suggeriscono una sorta di riserva da parte del direttore nei confronti del giovane collaboratore, la cui attività è comunque seguita con attenzione: lo stesso Cattaneo, in apertura del volume del 1861, ne cita infatti il nome per invitare quanti vorrebbero collaborare alla rivista a seguire l'esempio suo e di altri «dotti veneti» e

28 Lettera a Gino Daelli, in data 21 aprile 1862, in *Epistolario di Carlo Cattaneo, raccolto e annotato da Rinaldo Caddeo: Con appendice di scritti e documenti inediti e rari*, vol. 4. Firenze: Barbera, [1862-1869] 1956, p. 39.

29 Come Cattaneo aveva affermato rimproverando a suo tempo al Tommaseo di *Fede e bellezza* una lingua che, nella pretesa di essere popolare, gli appariva piuttosto «uno spinaio di voci ruvide e strane e pazze», Cattaneo, «*Fede e bellezza*», di Nicolò Tommaseo, p. 168. Il riferimento alla scena del balcone, come si è visto, è rimasto nell'articolo di Lioy, con tutta probabilità però attenuato, mentre non si rintraccia quello, pure criticato, alle plebi: rilievo evidentemente accolto, con relativa correzione.

30 Lettera a Gino Daelli, in data 2 novembre 1862. In: *Epistolario di Carlo Cattaneo*, p. 98. La polemica ricordata in questa lettera si era sviluppata intorno ad alcuni articoli, *Sovra la generazione spontanea*, pubblicati dal Castoldi sul periodico nei fascicoli di giugno e luglio 1862: cfr. in merito, nella sezione *Corrispondenze*, il contributo «Sovra la generazione spontanea: Lettera di Paolo Lioy agli editori del Politecnico». *Il Politecnico*, 15 (77), 1862, pp. 210-219 (la lettera è contestualizzata da varie considerazioni editoriali).

mandare estratti dei loro lavori, e, nel medesimo anno, dedica una lunga recensione non firmata al suo fortunato scritto *La vita nell'Universo*, ripercorrendone i passaggi più interessanti.³¹ Propone infatti una lucida rassegna dei temi e degli spunti che emergono dal volume, «imponente tentativo di sintesi fra mondo fenomenico e mondo ideale, alla ricerca dell'Assoluto, tentativo maturato all'interno di un complesso sistema scientifico-filosofico in cui religione, letteratura e scienza erano armonizzate in una visione generale del mondo».³² L'attitudine del recensore risulta, in questo caso, più informata a uno spirito descrittivo che critico, a testimoniare il suo interesse per gli argomenti affrontati: solo nelle ultime pagine il discorso viene esplicitamente riferito a Lioy, come a scindere i rispettivi punti di vista («il Lioy considera l'anima umana come *il fiore dell'universo*, come suprema manifestazione della vita, la quale si rivolge a conoscere l'opera divina»), mentre la conclusione appare declinata in direzione più personale («lo scioglimento delle contraddizioni sociali non si può conseguire in mezzo alla scambievolmente opposizione e all'alterna oppressione de' popoli; essa vuole la loro eguaglianza, la loro libertà; vuole il trionfo del diritto in tutta l'umanità»)³³.

Per chiudere circolarmente il discorso da cui si era partiti, dopo aver seguito le varie intersezioni tra i due personaggi che un'erronea attribuzione ci ha portato a collegare, si potrà ricordare che Lioy, nella parte conclusiva della *Vita nell'Universo*, propone una rapida «rivista» delle tendenze dell'epoca, ove anticipa alcune delle idee che poi svilupperà più ampiamente nei due interventi sul romanzo: così, rivolge già la sua critica agli eccessi del lirismo moderno, esemplificandoli con i medesimi nomi di Lelia e Evelina, di Ottilia Kapp e Luisa Aston³⁴ che si sono visti citati nell'articolo del 1863: ulteriore indizio, se ancora ve ne fosse bisogno, della corretta attribuzione di quel saggio alla sua penna.

31 P. Lioy, *La vita nell'Universo*. Venezia: Tipografia del Commercio, 1859; la citazione del nome di Lioy da parte di Cattaneo si trova in *Il Politecnico*, 10, 1861, p. 6 e la recensione a *La vita nell'universo*, di Paolo Lioy ecc., si legge nel medesimo anno, 59, pp. 560-575. A sua volta Lioy interviene qualche fascicolo più avanti rivendicando come suo un concetto attribuito dal Direttore ad altro studioso: in «Corrispondenze, Dell'unità della specie umana: Lettera di Paolo Lioy alli editori del Politecnico». *Il Politecnico*, 11 (61), 1861, pp. 120-123.

32 O. Jovane, «Fogazzaro e Lioy protagonisti della cultura veneta di fine Ottocento». In: *Carteggio Lioy-Fogazzaro (1869-1909)*. A cura di Jovane. Vicenza: Accademia Olimpica, 2000, p. 68.

33 Cattaneo, *La vita nell'universo*, di Paolo Lioy, p. 575.

34 Lioy, *La vita nell'Universo*, p. 44.

Retorica dell'autobiografia nella *Vita* di Alfieri

Michela Rusi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract Michela Rusi's essay focuses on the self-ironical stylistic register in Alfieri's *Vita*, which is actually the dominant register from the *Introduzione*, and which primarily invests the semantic area of 'chatter' ('la chiacchiera') and the recurring theme of senile idiocy. Seen in this perspective Alfieri's choice seems to be in direct contrast to the prevailing implications of autobiographical writing.

C'è un'immagine, nella *Vita*, che la apre e chiude: si legge nell'*Introduzione*, la si ritrova poi nelle parole finali del *Capitolo decimonono* con il quale termina tutta la *Parte prima*, stesa a Parigi tra l'aprile e il maggio 1790 secondo quanto affermato dallo stesso Alfieri. Essa riappare in seguito nel capitolo trentunesimo a dare alla *Vita* un'altra conclusione ancora provvisoria, sostenendo l'autore di sentirsi già entrato con un «primo passo» in una nuova fase della sua esistenza, quell'epoca quinta della vecchiaia caratterizzata dal «rimbambinare», e passibile perciò a sua volta di essere raccontata: «A rivederci, o lettore, se pur ci rivedremo, quando io barbogio, sragionerò anche meglio, che fatto non ho in questo Capitolo Ultimo della mia agonizzante virilità».¹

La stessa immagine, ancora, dà il titolo ad un'opera che Alfieri presumibilmente, come si vedrà, doveva aver progettato come continuazione della *Vita* già dopo la conclusione della *Parte prima* e della quale stenderà solo la *Prefazione*. Tale immagine, per dir così, «contiene» la *Vita* di Alfieri e ne fornisce il senso ultimo, a parere di chi scrive, ma prima di concentrare l'attenzione su di essa risulta utile soffermarsi ancora sull'*Introduzione*, e in particolare sulla definizione di «umile tema» che lo scrittore dà al progetto autobiografico che si accinge a mettere in opera:

1 V. Alfieri, *Vita scritta da esso, volume I: Edizione critica della stesura definitiva*. A cura di L. Fassò. Asti: Casa d'Alfieri, 1951, p. 351 (d'ora in poi, *Vita I*). Tutte le citazioni dalla *Vita* saranno riferite a questa edizione (sempre nostri i corsivi e i puntini di sospensione posti fra parentesi quadra salvo avvertenza contraria), ma per le riserve sulla sua attendibilità si veda G. Santato, «'Oltre i confini del natural dolore...': Retorica tragica ed esperienza-limite nella "Mirra"». In: Santato, *Tra mito e palinodia: Itinerari alfieriani*. Modena: Mucchi, 1999, p. 19, nota 15.

Quanto poi allo stile, io penso di lasciar fare alla penna, e di pochissimo lasciarlo scostarsi da quella triviale e spontanea naturalezza, con cui ho scritto quest'opera, dettata dal cuore e non dall'ingegno, e che sola può convenire a così umile tema.²

La definizione non è antifrastica e non rappresenta la mera riproposizione di un topos (ne è, semmai, il rovesciamento parodico, ma, anche di questo, si dirà più avanti):³ nella sperimentazione stilistica alfieriana, ad ogni argomento e livello di realtà che vengono rappresentati corrisponde un preciso registro stilistico (tragico, elegiaco, comico-satirico). Ricollegandosi alla propria natura «prima prima, [che] a nessuna altra cosa inclinava quanto alla satira, ed all'appiccicare il ridicolo sì alle cose che alle persone»,⁴ a caratterizzare stilisticamente la *Vita* il punto di vista scelto è quello del 'rovesciamento', una visuale dal basso, per dir così, che Alfieri metaforizza ricorrendo per la rappresentazione di sé al topos di ascendenza classica dell'«asino», con le relative varianti ('asinescamente', 'asinine', 'asinità').

L'immagine dell'asino, si sa, conosce una particolare concentrazione nel resoconto che l'io compie dei suoi studi, o, per meglio dire, dei «non-studi», cioè quegli «otto anni d'ineducazione» vissuti nell'Accademia di Torino,⁵ come si legge in uno dei paratesti rappresentati da quelle fulminee sintesi del contenuto dei capitoli che fungono da titoli: «Tirandomi così innanzi in quella scoluccia, *asino*, fra *asini*, e sotto un *asino*»;⁶ «anni di studj buffoni di umanità e rettoriche *asinine*»⁷ ecc., ma essa rappresenta più ampiamente

2 Alfieri, *Vita I*, p. 7.

3 Sui topoi ricorrenti nella scrittura autobiografica tra Sette e Ottocento, e tali da delineare una sorta di dialogo intertestuale, si rinvia a due saggi pubblicati in diverse sedi da F. Fido nel 1986: «At the Origins of Autobiography in the 18th and 19th Centuries: The Topoi of the Self». *Annali d'Italianistica*, 4, 1986, pp. 168-180, e «Topoi memorialistici e costituzione del genere autobiografico fra Sette e Ottocento». In: «L'Autobiografia: Il vissuto e il narrato». *Quaderni di retorica e poetica*, 1, 1986, pp. 73-85.

4 Alfieri, *Vita I*, p. 137. Il riferimento è all'*Esquisse du Jugement Universel*, il testo di natura comico-satirica scritto in forma di dialogo da Alfieri nel suo francese indisciplinato per essere letto nel corso delle riunioni della *Société des Sansgignon*, la società che egli fondò a Torino con gli antichi compagni d'Accademia una volta rientrato in Italia, nel maggio 1772, dal viaggio attraverso l'Europa che aveva visto, tra l'altro, la vicenda del suo rapporto amoroso con Penelope Pitt. Nell'Edizione astiense l'*Esquisse* è stato raccolto nel volume V. Alfieri, *Scritti politici e morali*, vol. 3. A cura di C. Mazzotta, 1984, pp. 5-53; all'*Introduzione* di Clemente Mazzotta si rinvia per la descrizione del codice che lo contiene e le ipotesi sui tempi di stesura del testo. Rinvio anche alla più recente edizione dell'*Esquisse* curata da D. Gorret (Milano: SE, 1987).

5 Alfieri, *Vita I*, p. 27. Ma sulla reale qualità degli insegnamenti impartiti nell'Accademia torinese, oltre ai chiarimenti già forniti da Bertana e Sirven si veda A. Porcu, «La "Vita" dell'Alfieri come vicenda linguistica». *Lingua e stile*, 11 (2), 1976, p. 255.

6 Alfieri, *Vita I*, p. 30.

7 Alfieri, *Vita I*, p. 54.

una sorta di filo conduttore nella rappresentazione che l'io fornisce di sé anche nelle tappe successive della sua vita. Così, nel descrivere il proprio entusiasmo per essersi imbattuto, lui, «*asino italiano con un asinello tedesco*» presso l'Università di Gottinga, nel corso del suo secondo viaggio che dal Nord dell'Europa lo aveva condotto in Russia e poi di nuovo dall'Europa centrale fino in Inghilterra (dove si imbatteva nel «fierissimo intoppo amoroso» londinese).⁸ Così molti anni dopo, di ritorno dal suo terzo viaggio in Inghilterra compiuto per distrarsi dalla forzata separazione «dalla sola motrice d'ogni [suo] savio ed alto operare»,⁹ ed acquistare quei cavalli che lo «aveano a gran passi ricondotto all'*asino* [suo] *primitivo*».¹⁰

Non risulterà superfluo, nel contempo, ricordare che tale definizione di sé si ritrova anche nel titolo sotto il quale Alfieri riunirà nell'attuale ms. Laurenziano n. 5 l'*Esquisse du jugement universel* e i *Giornali*: «Prime Sciocchezze sciccherate [sic] in gergo francese da un *Asino*, scimiotto di Voltaire». E, ancora, nel *Prospetto cronologico della «Vita»* - sorta di schema in ordine cronologico della narrazione della *Vita* che occupa la carta 230r del ms. Laurenziano n. 13, il nudo scheletro di essa, per dir così, e interessante per più di un motivo ai fini dell'analisi qui condotta¹¹ - dove, relativamente al triennio 1787-1789 che ne costituisce l'ultimo appunto, Alfieri annota: «Lavorato *come un asino* alle diverse stampe; e principio del disinganno».¹²

Rilevare la continuità di questa immagine risulta utile per rintracciare una delle chiavi di lettura della *Vita*; soprattutto, per non lasciarsi confondere dalla dicotomia - peraltro solo apparente - che Alfieri stesso fornisce, o, per meglio dire, sembra fornire: la sua vita 'prima' della cosiddetta «conversione», la sua vita 'dopo' la conversione. Nel *Prospetto cronologico* citato nel capoverso precedente, l'ottica rovesciata secondo una decisa scelta in direzione antisublime per parlare di sé quale domina nella fase anteriore alla convergenza di «Amor per le Lettere» e «amor di Donna, ma degno», non viene contraddetta - semmai solo leggermente attenuata - nel resoconto degli anni successivi.

Cito di seguito i passaggi più significativi nella direzione dell'analisi che in queste pagine si sta conducendo:

8 Alfieri, *Vita I*, p. 105.

9 Alfieri, *Vita I*, p. 247. Si tratta, com'è noto, di Luise d'Albany zu Stolberg-Gedern.

10 Alfieri, *Vita I*, p. 250.

11 Insieme a quella che egli ritiene la prima stesura della *Vita*, Luigi Fassò pubblicò in edizione critica i *Giornali*, gli *Annali* e altri frammenti autobiografici nel volume V. Alfieri, *Vita scritta da esso, volume II: Prima redazione inedita della Vita Giornali Annali e documenti autobiografici*. Edizione critica a cura di Luigi Fassò. Asti: Casa d'Alfieri, 1951 (d'ora in poi, *Vita II*). Per la descrizione dei codici che contengono tali scritti rinvio all'*Introduzione* di Fassò a *Vita I*, pp. LIII e seguenti.

12 Alfieri, *Vita II*, p. 276.

1749. A' 17 Gennajo nacqui *per mia disgrazia*.

1750-1757. In questi anni stetti colla madre mia rimaritata, da cui m'ebbi come si suole pur troppo in Italia una *pessima* educazione: cioè *pessima di negligenza*.

1758. Nell'Agosto di quest'anno fui messo dallo zio in Accademia.

1759. Gramatica.

1760. Umanità

1761. Retorica.

1762. Filosofia.

1763. Fisica.

1764. Legge.

1765

1766. Nel Maggio del 66 entrai *per mia disgrazia* nella truppa [...]

[...]

1773. A' primi di Gennajo misi casa *con lusso bestiale*.

1774. Amori sciocchi, e vili [...]

[...]

1776. Amor per le lettere [...]

1777. Idem amor; viaggio in Toscana a' 4 di Maggio. Al Novembre nuovo amor di Donna, ma degno.

[...]

1783. Stampate 10 tragedie; viaggi e infelicità.

1784, e così l'85. Comprati in Inghilterra 14 cavalli, *divezzatomi dallo studio e caduto in un mare di piccolezze, e avvilito, e guarito affatto dall'ozio, e dalle cure servili*.

1785 e 1786. In fine confinatomi in villa *ho ritrovato il mio animo di prima, e le lettere, e la gotta*.

1787. Gran malattia in Alsazia.

1787, 88, e 89. *Lavorato come un asino* alle diverse stampe, e principio del disinganno.¹³

Pur nella sua essenzialità schematica, il lettore di Alfieri avrà riconosciuto nel *Prospetto* alcune fra le caratteristiche della lingua della *Vita*: la tendenza dell'aggettivazione all'iperbole come nel sintagma «lusso bestiale»; la rappresentazione di sé in chiave rovesciata, antisublime, evidente nella declinazione in negativo di nascita, educazione, inizio della carriera militare nonché primi amori: si osservi ad esempio la ricorrenza del sintagma «per mia disgrazia» e l'aggettivazione usata al grado peggiorativo come nel sintagma «pessima educazione»; inoltre la predilezione per l'uso figurato del linguaggio sempre in direzione iperbolica, come nella frase «corsi a piena carriera lo stradone de' vizi».

13 Alfieri, *Vita II*, pp. 275-276.

Nel contempo, in questo scritto compare un'altra caratteristica della *Vita*, cioè la compresenza di comico e sublime, e più precisamente la tendenza ad abbassare il secondo accostando ad esso senza soluzione di continuità elementi appartenenti al primo. Si osservi, innanzitutto, che la conversione alle Lettere e al «degno amore» non viene presentata come il passaggio definitivo ad una vita «rinnovata» nel senso dantesco del termine, ma come una condizione continuamente insidiata dalle ricadute, secondo quanto si legge nella sintesi del biennio 1784-1785: «divezzatomi dallo studio e caduto in un mare di piccolezze, e avvilito, e guarito affatto dall'ozio, e dalle cure servili». E ancora, l'accostamento di elementi incongrui, come nell'appunto relativo al biennio 1785 e 1786: «*ho ritrovato il mio animo di prima, e le lettere e la gotta*», dove «gotta» stride non solo perché accostata ad «animo» e «lettere», ma anche perché legata ad essi dal verbo *ritrovare*, che abbinato alla concretezza della malattia crea un effetto di distorsione «comica» all'intera frase.

Riconoscere la dimensione non eroica e la forte componente di elementi comici nella *Vita* è tra le acquisizioni più recenti e importanti della critica,¹⁴ ma vale la pena sottolineare quanto forse non è ancora dato concordemente riconosciuto: e cioè che una delle istanze più radicali alle quali obbedisce il «racconto» di sé compiuto dallo scrittore piemontese è quella di fornire una visione della realtà antitetica alla sperimentazione «tragica» perché governata dalla consapevolezza della compresenza in essa del comico accanto al tragico, e soprattutto quella di forgiare un linguaggio in grado di esprimere tale esperienza dell'io. Perciò, ancora, che è secondo tale ottica che si deve leggere il lavoro correttorio secondo il quale Alfieri ha proceduto nell'opera di revisione della stesura della *Vita* compiuta nella primavera del 1790.¹⁵

14 Per una bibliografia essenziale rinvio a D. Alexandre, «Ironie et humour dans la 'Vita' d'Alfieri». *Italies*, 4, 2000, pp. 77-102, e ai fondamentali contributi di B. Anglani, «Alfieri tragicomico, o la profanazione dell'eroico». In: P. Andrioli; G.A. Camerino; G. Rizzo; P. Viti (a cura di), *Testo, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento*. Lecce: Congedo, 2000, pp. 401-420, e «Il personaggio della "Vita"». In: G. Tellini; R. Turchi (a cura di), *Alfieri in Toscana: Atti del Convegno Internazionale di Studi*, vol. 1. Firenze, 19-20-21 ottobre, 2000, pp. 385-409.

15 Mi limito in questa sede a ricordare, senza affrontarla, la *quaestio* filologica ancora aperta relativa alle stesure della *Vita*, che vede la critica divisa tra coloro che ritengono che quella comunemente nota come la prima sia, in realtà, la trascrizione di una stesura precedente andata perduta (tra questi Fassò, che impostò la questione e Dossena, per la posizione del quale, fortemente critica nei confronti dei criteri filologici seguiti da quello e che distingue un'ulteriore fase intermedia tra seconda e terza stesura, si rinvia a G. Dossena, *Prefazione a V. Alfieri, Vita*. A cura di G. Dossena. Torino: Einaudi, pp. XXV e seguenti), e coloro che non ritengono invece necessario ricorrere a tale ipotesi, come Arnaldo Di Benedetto: rinvio al cappello introduttivo da questi preposto alla scelta antologica dalla prima redazione della *Vita* che si legge in V. Alfieri, *Opere*, t. 1. Introduzione e scelta di M. Fubini. Testo e commento a cura di A. Di Benedetto. Milano; Napoli: Ricciardi Editore, 1977, p. 337. Lo studioso ha negli ultimi anni ribadito tale convinzione nel saggio «Della "Vita"

Non mi soffermerò troppo in queste pagine su analisi del linguaggio della *Vita* che già alla metà del secolo scorso hanno visto, fra gli altri, gli ottimi contributi della Finoli e di Fubini, concordi entrambi, sostanzialmente, nell'indicare l'accrescimento della dimensione ironica nella seconda stesura rispetto alla prima; che tale accrescimento poteva essere ottenuto mediante procedimenti di amplificazione sintattica senza che questo significasse di per sé esiti di ampollosità e deviazioni da una maggiore «naturalità» precedente,¹⁶ e che pure in tale direzione andavano analizzati fenomeni quali anteposizioni o posposizioni di participi e/o aggettivi. Quanto risulta chiaro è che Alfieri procede di volta in volta secondo strategie diverse, che possono prevedere interventi che di per sé, in linea puramente teorica, sembrano conformi ad un innalzamento del registro stilistico, ma che invece hanno esiti che vanno in direzione opposta.¹⁷

Qualche esempio sarà tuttavia utile, e allora propongo il confronto tra le due redazioni di un passo che ho già ricordato per contenere nella sua conclusione l'immagine dell'asino, e che conclude il capitolo 12 dell'Epoca Quarta, Parte prima, nel quale Alfieri narra il laborioso ritorno dall'Inghilterra con i quattordici cavalli che ivi aveva acquistato, e il delicato passaggio delle Alpi con i magnifici esemplari:

Io mi teneva di questo poco meno di Annibale dopo aver fatto passar le stesse Alpi un poco più al mezzo giorno al suo intero esercito, ed elefanti. Così ripieno il capo di miseria, e inezie arrivai a Torino, dove soggiornai circa tre settimane; ma dopo una di riposo, feci proseguire i cavalli verso

di Alfieri: Verità e poesia», raccolto nel volume A. Dolfi; N. Turi; R. Sacchetti (a cura di), *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*. Pisa: ETS, 2008, p. 25. Di Arnaldo Di Benedetto (com'è noto uno dei maggiori studiosi dello scrittore piemontese) e V. Perdichizzi è recentemente uscita la monografia *Alfieri* (Roma: Salerno, 2014).

16 Come, invece, secondo l'analisi compiuta da A. Jenni nel saggio «Lo stile composito settecentesco nella redazione definitiva e anteriore della "Vita" di Alfieri». *Convivium*, 21 (4), 1952, pp. 481-492. Di diverso parere Fubini, che discute Jenni nel saggio del 1954 «Le due redazioni della "Vita"». In: M. Fubini, *Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani*. Firenze: La Nuova Italia, 1967, pp. 43-58. Sul medesimo argomento si veda anche E. Bigi, «Le due redazioni della "Vita" alfieriana». In: Bigi, *Dal Petrarca al Leopardi: Studi di stilistica storica*. Milano; Napoli: Ricciardi, 1954, pp. 87-95 e, dello stesso, anche «Giudizio e passione nello stile della "Vita" alfieriana». In: G. Ioli (a cura di), *Vittorio Alfieri e la cultura piemontese fra illuminismo e rivoluzione: Atti del Convegno internazionale di San Salvatore Monferrato in memoria di Carlo Palmisano, 22-24 settembre 1983*. Torino: Bona, 1985, pp. 45-58 dal quale si cita (poi in E. Bigi, *Poesia e critica tra fine Settecento e primo Ottocento*. Milano: Cisalpino-Goliardica, 1986, pp. 1-21). Sempre utile, inoltre, il saggio di A.M. Finoli, «La lingua della "Vita" alfieriana». *Acme*, 3, 1950, pp. 150-184.

17 Lorenzo Tomasin sottolinea invece la «difficile riducibilità della strategia alfieriana ad un preciso e coerente intento stilistico» nel capitolo *Piemontesi alla ricerca della lingua* che si legge in L. Tomasin, «*Scrivere la vita*»: *Lingua e stile nell'autobiografia italiana del Settecento*. Firenze: Cesati, 2009, p. 228.

la Toscana; che già cominciavo a tediarmi di tante tante brighe, e fatiche, e puerilità. Quella divagazione, quel moto, e quella fatica mi avea però giovato straordinariamente alla salute, e mi trovava ringiovenito di dieci anni; ed era anche ringiovanito di sapere, e rifatto dei gran passi verso l'asino. Fuorchè alcune rimuccie che andava facendo su le strade maestre, e pochissimo leggeva, e nulla ideava, e mi riputava già affatto nell'impossibilità di mai più ideare né tragedie, né altro.¹⁸

Nella redazione successiva, il passo così diventa:

Io, quant'a me, avendo sì felicemente diretto codesto passo, me ne teneva poco meno che Annibale per averci un poco più verso il mezzogiorno fatto traghettare i suoi schiavi e elefanti. Ma se a lui costò molt'aceto, a me costò del vino non poco, che tutti coloro, e guide e maniscalchi, e palafrenieri e ajutanti, si tracannarono.

Col capo ripieno traboccante di coteste inezie cavalline, e molto scemo di ogni utile e lodevole pensiero, arrivai in Torino in fin di Maggio, dove soggiornai circa tre settimane, dopo sette e più anni che vi avea smesso il domicilio. Ma i cavalli, che per la troppa continuità cominciavano talvolta a tediarmi, dopo sei, o otto giorni di riposo, li spedii innanzi alla volta della Toscana, dove li avrei raggiunti. Ed intanto voleva un poco respirare da tante brighe, e fatiche, e puerilità, poco in vero convenevoli ad un autor tragico in età di anni trentacinque suonati. Con tutto ciò quella divagazione, quel moto, quell'interruzione totale d'ogni studio mi aveva singolarmente giovato alla salute; ed io mi trovava rinvigorito, e ringiovenito di corpo, come pur troppo ringiovenito anche di sapere e di senno, i cavalli mi aveano a gran passi ricondotto all'asino mio primitivo. E tanto mi era già di bel nuovo irrugginita la mente, ch'io mi riputava ora mai nella totale impossibilità di nulla più ideare, né scrivere.¹⁹

Risulta evidente alla lettura che, nella seconda redazione della sequenza, all'ampliamento della massa testuale corrisponde una più decisa virata in direzione ironica e soprattutto autoironica: così per il paragone di sé con Annibale, il potenziale autoironico del quale, già implicito nella prima stesura, viene esplicitato a spese dell'io in direzione di abbassamento 'comico' tramite il parallelismo antitetico «molt'aceto [...] vino non poco» e il popolare «tracannarono». Nel secondo capoverso del secondo passo, inoltre, l'ampliamento sintagmatico del precedente «inezie» in «coteste inezie cavalline» introduce la metafora 'equestre' che sorregge la suc-

18 Alfieri, *Vita II*, p. 194.

19 Alfieri, *Vita I*, p. 250.

cessiva antitesi fra cavalli e asino che rappresenta il climax dell'intera sequenza, mentre, qualche riga sopra, l'accento ironico cade sul sintagma «autor tragico», con troncamento, ad accentuarne il registro alto per divaricare maggiormente l'antitesi sia rispetto al precedente 'puerilità', sia all'abbassamento di tono dell'espressione immediatamente successiva: «in età di anni trentacinque suonati».

Ad ulteriore esempio del fatto che il registro comico cresce non solo nella correzione del già scritto, ma anche nella ripresa e continuazione della *Vita* nel 1803, rinvio, fra altri possibili esempi, al capitolo 22 della *Parte seconda*, dove il resoconto della drammatica fuga da Parigi insieme alla Stolberg e ad alcuni domestici nell'agosto 1792 viene narrato dallo scrittore non solo in chiave romanzesca, secondo modalità simili al racconto del duello di molti anni prima con il marito di Penelope Pitt (con il ricorso, ad esempio, all'uso del dialogo diretto), ma anche secondo un registro stilistico che se tende alla deformazione espressionistica - a rendere la sua violenta indignazione e il suo distanziamento rispetto alla degenerazione dei fatti di Francia - conosce nel contempo esiti di indubbia comicità.²⁰

Agisce dunque nella *Vita* una costante operazione tenacemente perseguita di abbassamento comico e ironico dell'io, ma rilevare questo non basta. Ritorno perciò all'*Introduzione*, per osservare che essa si apre e chiude su intenzionalità programmatiche dell'opera che suonano tra loro contraddittorie: «Il parlare, e molto più lo scrivere di sè stesso, nasce senza alcun dubbio dal molto amor di sè stesso».²¹ Così nell'incipit. Da questo amor proprio,²² prosegue Alfieri, deriva la volontà di fornire un'immagine di sé che corrisponda al vero, a beneficio dei propri futuri lettori, dal momento che nessun eventuale biografo, «a soldo» di un qualche libraio che voglia «cavare alcuni più soldi da una nuova edizione delle mie opere»,²³ può conoscerlo meglio di lui stesso. Da tale convinzione deriva un'altra intenzionalità dell'opera che l'autore presenta, la quale, peraltro, non viene offerta come aggiuntiva alla precedente, ma in sostituzione, anzi, come se la precedente non fosse mai neppure stata dichiarata, come viene ribadito nelle righe successive:

intendo di estendermi su molte di quelle particolarità, che, sapute, contribuiranno allo *studio dell'uomo in genere*; della qual pianta non possiamo mai individuare meglio i segreti che osservando ciascuno sè stesso. [...] *Allo studio dunque dell'uomo in genere è principalmente*

20 Alfieri, *Vita I*, pp. 292 e seguenti.

21 Alfieri, *Vita I*, p. 5.

22 Sul quale Alfieri si era già diffuso nei *Giornali*: cfr. *Vita II*, pp. 231-250.

23 Alfieri, *Vita I*, p. 6.

diretto lo scopo di quest'opera. E di qual uomo si può egli meglio e più dottamente parlare, che di sè stesso? Quale altro ci vien egli venuto fatto di maggiormente studiare, di più addentro conoscere, di più esattamente pesare, essendo, per così dire, nelle più intime di lui viscere vissuto tanti anni?²⁴

In limine al racconto di sé come autore, dunque, l'io vira all'improvviso e offre il proprio obolo al topos settecentesco della scrittura autobiografica come conoscenza della pianta uomo. Ora, forse non basta osservare con Debenedetti trattarsi di una «ragione di parata, capace di fargli fare bella figura»,²⁵ e neppure con Bigi sostenere non essere necessario dare peso eccessivo a tale dichiarazione.²⁶ Da più parti sono stati osservati nella *Vita* errori (in merito alla propria stessa data di nascita, al numero dei fratelli ecc.), dimenticanze, rimozioni, ma lo scarto improvviso appena rilevato va ad incidere direttamente nella struttura dell'opera, pare segnare uno squilibrio prima ancora che essa cominci.

L'intento pedagogico, in effetti, costituisce una sorta di filo conduttore delle prime due *Epoche*, tendenzialmente articolate come successione di episodi – «storiette» verranno definite nei capitoli 4 e 5 dell'*Epoca prima* –, sorta di montaggio di alcuni ricordi infantili che pare rispondere al fine di illustrare il ruolo fondamentale dell'infanzia nella vita dell'individuo,²⁷ come l'io narrante si preoccupa di ricordare in zone di commento a sé riservate che intervallano la narrazione. Così a chiudere il ricordo 'pre-proustiano' degli stivali dello zio: «Mi sono lasciata uscir di penna questa puerilità, come non inutile affatto a chi specula sul meccanismo delle nostre idee, e sull'affinità dei pensieri colle sensazioni»;²⁸ così in una delle non rare allocuzioni al lettore che ritmano la *Vita*, a commento del castigo della «reticella»: «Or mira, o lettore, in me omiccino il ritratto e tuo e di quanti anche uomoni sono stati o saranno; che tutti siam pur sempre, a

24 Alfieri, *Vita I*, p. 7.

25 G. Debenedetti, *Vocazione di Vittorio Alfieri*. Roma: Editori Riuniti, 1977, p. 23.

26 La quale dichiarazione il critico definisce come «residui del “pedagogismo” illuministico, che servono all'Alfieri per giustificare il suo nuovo interesse per la propria individuale personalità» (E. Bigi, *Giudizio e passione nello stile della 'Vita' alfieriana*. In: Bigi, *Vittorio Alfieri e la cultura piemontese*, p. 56, nota 8). Al riguardo si legga anche B. Anglani, *Il personaggio della "Vita"*. In: Tellini; Turchi, *Alfieri in Toscana*, p. 389 e nota 12.

27 Sul tema dell'infanzia nella *Vita* rinvio a A. Di Benedetto, «'Ein Heldenleben': l'infanzia e l'immagine dell'infanzia nella "Vita"», che si legge in Di Benedetto, *Le passioni e il limite: Un'interpretazione di Vittorio Alfieri*. 2a ed. Napoli: Liguori, 1994, pp. 135-150. Sulla nascita di questo tema doveroso il rinvio a F. Orlando, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*. Pisa: Pacini, 2007 (prima edizione Padova: Liviana, 1966).

28 Alfieri, *Vita I*, p. 12.

ben prendere, bambini perpetui». ²⁹ Ribadendone poi l'importanza nelle preterizioni che chiudono entrambe le prime due *Epoche*:

E qui darò fine a questa prima Epoca della mia Puerizia, entrando ora in un mondo alquanto men circoscritto, e potendo con maggior brevità, spero, andarmi dipingendo anche meglio. Questo primo squarcio di una vita (che tutta forse è inutilissima da sapersi) riuscirà certamente inutilissimo per tutti coloro che, stimandosi uomini si vanno scordando che l'uomo è una continuazione del bambino. ³⁰

E qui darò fine a questa Seconda Parte; nella quale m'avvedo benissimo che avendovi io intromesso con più minutezza cose forse anco più insipide che nella prima, consiglierò anche il lettore di non arrestarvisi molto, o anche di saltarla a piè pari; poiché, a tutto restringere in due parole, quasi otto anni della mia adolescenza altro non sono che infermità, ed ozio, e ignoranza. ³¹

Valore antifrastico è quindi lecito attribuire alla definizione della primissima infanzia come di «quella stupida vegetazione infantile» che introduce il ricordo degli stivali dello zio menzionato nelle righe precedenti, e che si chiude, come si è visto, con la riflessione – notevole per il suo carattere anticipatorio – su quei meccanismi associativi che molto avvenire avranno nella riflessione filosofica e letteraria tra Otto e Novecento – e con la litote «puerilità [...] *non inutile affatto*».

Resta però anche vero che da una lettura in successione dei titoli scelti da Alfieri per i capitoli della sua *Vita* pare di evincere un percorso di deformazione: «Puerizia / Abbraccia nove anni di *vegetazione*»; «Adolescenza / Abbraccia otto anni d'*ineducazione*»; «Primi studi pedanteschi, e *mal fatti*»; «Continuazione di quei non-studi»; «*Varie insulse vicende*, su lo stesso andamento del precedente», e si potrebbe continuare, osservando anche per questi e per i titoli che seguono quanto già per il *Prospetto cronologico della "Vita"*, e cioè che il periodo successivo alla «conversione» traccia un percorso non di sicuro possesso dei propri mezzi espressivi e del lavoro fatto, ma di ricadute e di faticose risalite, per sentire infine l'io narrante di essere approdato all'età di cinquantaquattro anni ad una precoce vecchiaia. Così il riassunto preposto all'ultimo capitolo, il trentesimoprimo, ³²

29 Alfieri, *Vita I*, p. 17.

30 Alfieri, *Vita I*, p. 25.

31 Alfieri, *Vita I*, p. 62.

32 Un'interessante lettura della *Vita* sulla base di parametri di tipo numerico fornisce C. Segre nel saggio «Autobiografia ed eroe letterario nella "Vita" dell'Alfieri»: apparso dapprima in *Strumenti critici*, 2 (53), gennaio 1987, pp. 43-60, è stato successivamente raccolto

nel quale però, ancora una volta e anche in questo caso, nella rappresentazione di sé prevale sempre il registro autoironico. Nel passo che propongo di seguito evidenzio in corsivo gli stilemi che concorrono a tale esito, il quale secondo il procedimento abituale nella *Vita* è ottenuto accostando elementi appartenenti a diversi livelli stilistici (alto e basso), e/o a diverse aree semantiche, che per il fatto di essere poste come contigue creano un effetto di straniamento comico:

Intenzioni mie su tutta questa seconda mandata di opere inedite. *Stanco, esaurito*, pongo qui fine ad ogni nuova impresa; *atto più a disfare, che a fare, spontaneamente esco dall'epoca quarta virile*, ed in età di anni 54½ *mi do per vecchio*, dopo ventotto anni di quasi continuo inventare, verseggiare, tradurre, e studiare - *Invanito poi bambinescamente dell'avere quasi che spuntata la difficoltà del greco, invento l'Ordine di Omero*, e me ne creo αὐτοχεῖρ cavaliere.³³

Va inoltre ricordato che ben presto nella narrazione della *Vita* Alfieri pare dimenticare qualsiasi intento d'ordine pedagogico-illuministico, per delineare prima una sorta di personaggio picaresco che pare tratto direttamente dalle ottave del *Furioso*, descritto come coinvolto in una sua personale e frenetica *enquête* attraverso le città dell'Europa, i solitari paesaggi nordici e le vaste pianure dell'Asia, ostinato nel non vedere nulla e nell'evitare ac-

dall'autore in Segre, *Notizie dalla crisi*. Torino: Einaudi, 1993, pp. 120-136. Un analogo modello di lettura adotta M.A. Terzoli in «Confessione e verità: Note sulla "Vita" dell'Alfieri», che si legge in *Studi italo-tedeschi*, 20, *Vittorio Alfieri (1749-1802): Nel 250° anniversario della nascita*. Merano: Accademia di Studi italo-tedeschi/ Akademie deutsch-italienischer Studien, 1999, pp. 115-148.

33 Alfieri, *Vita I*, p. 348. Ora, se è opportuno ricordare che l'io narrante attribuirà ai fatti di Francia la causa della propria metamorfosi «di autore [...] in ciarlatore», (come sottolinea B. Anglani nel saggio *Gli epiloghi della "Vita" alfieriana e il trauma della rivoluzione*. In: G. Peron (a cura di), *Strategie del testo: «Preliminari Partizioni Pause»: Atti del XVI e del XVII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 1988 e 1989)*. Premessa di G. Folena. Padova: Esedra, 1995, pp. 327-342), è nel contempo vero che la convinzione di essere destinato ad una precoce sterilità come scrittore nasce in Alfieri insieme alla volontà di diventare tale, come si legge già nei *Giornali*, in data 26 Aprile (1777): «In mio pensiero, che non ad altro è volto ch'alla gloria, rifaccio spesso il sistema di mia vita, e penso ch'a quarantacinque anni non voglio più scrivere: godere bensì della fama che sarommi procacciata in realtà, o in idea, ed attendere soltanto a morire. Temo una sola cosa: che avanzando verso la meta giudiziosamente prefissami, non la allontani sempre più, e ch'agli anni quarantacinque non pensi se non a vivere; e forse a scicchera[r] [sic] carta» (*Vita II*, pp. 245-246). Oltre al saggio di Anglani sopracitato, per una diversa lettura della provvisorietà dei finali della *Vita* rinvio a S. Tatti, «Le fini della "Vita" di Vittorio Alfieri». *Studi (e testi) italiani: Semestrale del Dipartimento di italianistica e spettacolo dell'Università di Roma «La Sapienza»*, 10, 2002, pp. 111-122, e successivamente raccolto in Tatti, *L'antico mascherato: Roma antica e moderna nel Settecento: letteratura, melodramma, teatro*. Roma: Bulzoni, 2003.

curatamente di conoscere intellettuali e uomini di potere.³⁴ Poi, nel tracciare il personalissimo percorso compiuto dall'io per diventare autore tragico.

Ora, se è vero che la scrittura autobiografica si interseca indissolubilmente con quella romanzesca,³⁵ e che il progetto di Rousseau era stato soprattutto quello di dare alla prima uno statuto specifico per difenderla dal rischio, sempre più incombente, di venire inglobata dalla seconda (togliendole in primo luogo proprio la struttura temporale, il senso del percorso storico di una vita), non parrà forse eccessivo a questo punto dell'analisi parlare per la *Vita* di una precisa e polemica volontà da parte di Alfieri di mescolare le carte, di confondere le idee accostando diverse progettualità come, si è visto, egli fa nell'*Introduzione*; anche, di risospingere l'autobiografia verso il romanzo, opponendo alla messa a nudo del proprio io compiuta da Rousseau una sorta di personaggio romanzesco, peraltro costruito mediante la ripresa parodica di modelli narrativi precedenti.³⁶

È in base ad una volontà di emulazione in negativo³⁷ rispetto al proprio paradiso infantile vagheggiato, narrato e rimpianto da Rousseau che, ad esempio, ritengo si debba leggere la declinazione tutta in negativo (e in alcuni luoghi rabbiosa) della propria infanzia e adolescenza da parte di Alfieri (durezza materna, abbandono prematuro della casa familiare, precoci tentativi di suicidio cercando la cicuta nel cortile di casa, «non-studi», malattie della pelle e per questo motivo feroce disprezzo da parte dei compagni di collegio ecc.), senza escludere inoltre la memoria del precedente goldoniano.³⁸ Ma nella *Vita* c'è ancora dell'altro, ed è ora il tempo di

34 Come sottolinea R. Rinaldi nel saggio «Mitologie del viaggio nella "Vita" alfieriana», che si legge in G. IOLI (a cura di), *Vittorio Alfieri e la cultura piemontese fra illuminismo e rivoluzione*, pp. 91-95.

35 Su questo problema, fondamentali le considerazioni di F. Garavini nel saggio «'Io come io...» apparso in *Paragone*, 62 (93-94-95), Febbraio-Giugno 2011, pp. 36-55, all'interno della sezione monografica *Come Narciso in sua spera* dedicata alla scrittura autobiografica.

36 Per una lettura della *Vita* come mera costruzione narrativa strutturata mediante la ripresa di modelli letterari precedenti (ipotesi senza dubbio interessante anche se estrema) rinvio a H. Felten, «Il viaggio come messa in scena della malinconia». *Studi italo-tedeschi*, 20, *Vittorio Alfieri (1749-1802)*, pp. 63-76, e al volume di una sua allieva: D. Winter, *Come farsi eroe letterario: Die Vita Vittorio Alfieris als intertextuelles Bezugssystem*. Frankfurt; Berlin; Bruxelles; New York; Wien: Lang, 2000.

37 Su tale attitudine all'emulazione, che 'in positivo' era alla base del modello pedagogico gesuita sul quale si improntava l'educazione impartita nell'Accademia torinese, rinvio a G. Santato, *Alfieri e Voltaire: dall'imitazione alla contestazione*. Firenze: Olschki, 1988.

38 Nell'impossibilità di fornire in questa sede un'esaustiva bibliografia sul rapporto di Alfieri con Rousseau, mi limito a rinviare al fondamentale contributo di B. Anglani, «Alfieri tra Rousseau e Montaigne». *Revue des Études italiennes*, 1 (50), 2004, pp. 163-178, e nota 1. Un interessante e stimolante parallelo tra Alfieri e Goldoni si legge in A. Duranti, «Vite parallele: Autobiografie e ritratti di Carlo Goldoni e Vittorio Alfieri». *Paragone*, 62, 2011, pp. 65-103.

volgere l'attenzione all'immagine la gravidanza della quale all'interno di essa ho anticipato in apertura di queste pagine.

Torniamo perciò indietro, per osservare il ricorso costante da parte dello scrittore all'area semantica della «chiacchiera» a definire il racconto in atto della propria vita. Così nell'*Introduzione*: «Onde tanto più temo che nella quinta parte (ove pure il mio destino mi voglia lasciar invecchiare) io non abbia di soverchio a cader nelle *chiacchiere*»; così nelle seguenti inserzioni metanarrative tutte appartenenti all'*Epoca quarta* della *Parte prima*: «E non errai per certo, poiché più di dodici anni dopo, *mentr'io sto scrivendo queste chiacchiere*, entrato ormai nella sgradita stagione dei disinganni»;³⁹ «Nè questo mio orgoglietto avrei dovuto rivelare, s'io non avessi fin dal principio di *queste chiacchiere* impreso e promesso di non tacer quasi che nulla del mio»;⁴⁰ «*Queste mie chiacchiere* potranno servire di norma a chi dovesse passare o quell'Alpe, o altra simile, con molti cavalli». ⁴¹ Così, ancora, nel capitolo decimonono che chiude la *Parte prima*, dove troviamo la variante della «*ciarla*»: «Nè penso di rileggere più nè guardare *queste mie ciarle*, fin presso agli anni sessanta, se ci arriverò, età in cui avrò certamente terminata la mia carriera letteraria»,⁴² osservando però subito dopo che la parola che chiude temporaneamente la *Vita*, quella cioè posta come l'ultima del capitolo decimonono dal quale sto citando, ripresenta ancora la «chiacchiera», questa volta in forma di verbo:

Siccome dunque all'ingegno mio (o vero o supposto ch'ei sia) ho ritrovato bastante sfogo in tante altre mie opere, in questa mi son compiaciuto di darne uno più semplice, ma non meno importante, al cuor mio, diffusamente *a guisa di vecchio* su me medesimo, e di rimbalzo su gli uomini quali soglion mostrarsi in privato, *chiacchierando*.⁴³

Anche il capitolo «trigesimoprimo», cioè quello che resterà l'ultimo, seppure sempre provvisoriamente nelle intenzioni dell'autore, ci ripropone l'immagine che sto analizzando, e proprio nell'incipit, nella variante della «*ciarla*»: «Ed eccomi, s'io non erro, al fine oramai di queste lunghe e noiose *ciarle*». ⁴⁴ A questo punto, però, mi allontano temporaneamente dalla *Vita* per spostarmi ad uno scritto che nelle intenzioni di Alfieri avrebbe dovuto costituire la *Prefazione* ad un'opera che egli aveva in-

39 Alfieri, *Vita I*, p. 209.

40 Alfieri, *Vita I*, p. 244.

41 Alfieri, *Vita I*, p. 230.

42 Alfieri, *Vita I*, p. 282.

43 Alfieri, *Vita I*, pp. 283-284.

44 Poco più oltre Alfieri definirà la *Vita* come «*filastrocca*», nella seguente costruzione sintattica per antitesi: «Ma per terminare oramai *lietamente* queste *serie filastrocche*» (p. 349).

titolato *Chiacchiere* e che si legge nella c. 4r di un quaderno rilegato, senza indicazione di data, composto di ottanta cc. tutte bianche tranne le prime quattro, che contengono nell'ordine il seguente materiale manoscritto: l'autografo su cartoncino incollato alla c. 1r del sonetto *Tardi me punge or del saper la brama*, il titolo *Chiacchiere*, il facsimile del frontespizio *CHIACCHIERE / DI / VITTORIO ALFIERI / DA ASTI / LON-DRA* e, infine, la *Prefazione*. Si tratta di uno scritto piuttosto trascurato dalla critica e poco noto, perciò lo riporto integralmente di seguito per i motivi che andrò a spiegare:

Far tacere un vecchio è cosa difficile. *Far poi tacere un vecchio autore è cosa impossibile*. Ma per altra parte lasciarlo parlare senza ascoltarlo è inurbanità. Dunque *pur ch'egli non iscriva ma chiacchieri*, siccome dee pure aver visto, e osservato, e conosciuto pienamente assai cose, se gli può a ore perdute dar qualche minuto di retta, per ridere poi o a spese sue, o a spese di chi toccherà; e tanto qualche cosetta, lascian-dogli dire mille inutilità, si viene forse a raccogliere, vagliando il suo molto tritume. Così ho dunque pensato di far io, dacchè *non fo più nè versi, nè prose, nè scritti di nessuna sorta che stiano da sè. Le chiacchiere mi sono elette per ultimo sfogo*; elle son vecchie quanto il mondo; e camminano sempre appoggiate su più di un bastone. Onde anderò così buttando giù quel che viene nei giorni che sarò di buon umore; e sarò forse meno noioso chiacchierando con la penna, che colla lingua; poichè almeno non affaticherò niun orecchio, colla tremula stuo-natura dei vecchi; e le chiacchiere in carta non danno fastidio a nessuno, che non se le rechi in mano per leggerle; e se lo danno si butta il foglio; ma non si può già così buttare il vecchio in persona, quando vi s'incappa; che anzi per compassione, civiltà, o riguardi bisogna spesso asciugar-selo. Ti ho dunque prevenuto, o Lettore: se ti tedierai, l'hai voluto; se ti divertirai, non ci ho colpa; se c'imparerai, non son dunque ancora morto del tutto.⁴⁵

Ora, se ci riconduce alla *Vita* nella redazione conservata dal manoscritto Laurenziano 24 la struttura del paratesto (facsimile del frontespizio e

45 «Curiosa scrittura», la definisce Luigi Fassò, che la pubblica in *Vita II*, p. 279 su collazione compiuta sull'autografo da Caretti (ma la prima edizione di questo scritto si deve a F. Maggini, in V. Alfieri, *Opere*, vol. 2. Milano: Rizzoli, 1940, p. 387). Fassò descrive il quaderno in questione in *Vita I*, p. LX. Risulta peraltro interessante riscontrare la pervasi-vità dell'immagine della «*chiacchiera*» nella scrittura autobiografica di Alfieri con il tema specularmente oppositivo della svalutazione della parola quale ricorre nelle commedie da lui composte nell'ultimo periodo della sua vita, e che trova conferma a livello biografico nella testimonianza del segretario Francesco Tassi raccolta da Mario Pieri: rinvio, per il tema del 'mutismo' alfieriano a Di Benedetto; Perdichizzi, *Alfieri*, pp. 251-252.

indicazione di Londra come luogo di stampa),⁴⁶ conta soprattutto rilevare quale forte e sicuro elemento di continuità rispetto alla *Vita* in entrambe le redazioni che di essa disponiamo quello rappresentato dalle immagini della *chiacchiera* e del *vecchio*. Ricorderemo, allora, che nell'*Introduzione* alla *Vita* l'io narrante aveva auspicato di poterne scrivere una quinta parte se gli fosse stato concesso dal destino di invecchiare, con il timore, però, di aver a cadere nelle chiacchiere, «che sono l'ultimo patrimonio di quella debole età».⁴⁷ E, anche, che nelle ultime righe del capitolo decimonono l'io aveva paragonato la scrittura della sua vita alle chiacchiere di un vecchio, in un passaggio che abbiamo citato poco sopra.

Tredici anni dopo, all'atto della ripresa della scrittura della *Vita*, l'io quasi cinquantacinquenne dichiara nel *Proemietto* di sentirsi già effettivamente vecchio, nell'ultimo capitolo si definisce addirittura «invanito» e, nelle parole conclusive di questo, l'immagine dello scrivere come chiacchierare si trasforma in «sragionare». E ancora: nel *Proemietto* dichiara di essere pressoché certo di aver terminato di scrivere («verisimilmente ormai ho finito di fare»); per questo motivo, quanto seguirà non solo sarà più breve della parte precedente, ma sarà anche l'ultima «poiché entrato nella vecchiaia, di cui i miei cinquantacinque anni vicini mi hanno già introdotto nel limitare, e atteso il gran logoro che ho fatto di corpo e di spirito, ancorché io viva dell'altro, *nulla oramai facendo, pochissimo mi si presterà da dire*».⁴⁸

Risulta chiaro, a questo punto, che se la *Vita* era stata presentata nell'*Introduzione* come resoconto delle vicende biografiche dell'io ordinatamente divise nelle cinque età dell'uomo e nel contempo come «studio dell'uomo in genere», essa è in realtà opera che parla dell'opera, scrittura che trae origine e parla della scrittura che si è prodotta. È per questo, infatti, che nel seguito del capitolo trentesimoprimo, subito dopo il passo appena ricordato, l'io continua, in realtà, a progettare: di limare produzioni e traduzioni per i successivi «cinque anni e mesi che mi restano per giungere agli anni sessanta, se Iddio vuole che ci arrivi». Una volta arrivato a quell'età, la previsione è quella di limitarsi a studiare, ma subito dopo l'io ammette la possibilità di tornare sul già fatto, anche se solo «per disfare, o rifare (quanto all'eleganza), ma non mai per aggiungere cosa che fosse». Alla fine, dunque, non si darà congedo definitivo, ma di nuovo solo provvisorio:

46 Ricordo che la prima edizione della *Vita*, curata dalla d'Albany e dal Fabre con la consulenza dell'abate Caluso e di Tassi (si veda al riguardo l'*Introduzione* di Fassò a *Vita I*, pp. XXVI-XXXV), uscì a Firenze nel 1806 ma con la fittizia indicazione di «Londra 1804». Sui rapporti di Alfieri con l'Inghilterra sul piano ideologico e su quello biografico relativo ai viaggi ivi compiuti, si veda J. Lindon, *L'Inghilterra di Vittorio Alfieri e altri studi alfieriani*. Modena: Mucchi, 1995.

47 Alfieri, *Vita I*, p. 7.

48 Alfieri, *Vita I*, p. 285.

«A rivederci, o lettore, se pur ci rivedremo, quando io *barbogio, sragionerò anche meglio*, che fatto non ho in questo Capitolo Ultimo della mia agonizzante virilità». ⁴⁹

Nella prospettiva indicata in queste pagine, di grande interesse risulta un altro scritto 'liminare', per dir così, cioè uno dei vari bilanci e progetti che Alfieri abitualmente stendeva. Qui interessa quello che lo scrittore aveva intitolato *L'uom propone, e Dio dispone*, dove egli, in data 23 settembre 1790, a Parigi, pianifica il proprio lavoro di scrittura accuratamente anno per anno fino al 1806, e che inizia proprio con il progetto della stesura della *Vita*: «*Finite intieramente le stampe, scriver la vita. Balocco di traduzioni di Virgilio, e Terenzio. Riposo. Schizzi di tramelotragedie, e di commedie e di satire*». Sulla *Vita* torna relativamente all'anno 1800: «*Detatura e stampa delle quattro tramelotragedie; e di due commedie. Trar la Vita fino al presente anno*»; al 1805: «*Stampa del Sallustio, Vita d'Agricola e Vecchiaja. Trarre la Vita fino al presente*»; e al 1806: «*Dettatura e stampa della Vita. // Dall'anno 1807 in poi vegetare, e pedantizzare su i classici*». ⁵⁰

Quanto emerge con chiarezza è che la scrittura della *Vita* si colloca sempre negli spazi lasciati vuoti dall'altra scrittura e come consuntivo della scrittura compiuta: negli interstizi dell'altra scrittura, potremmo dire, ed è importante ricordare in quest'ottica il seguente passaggio del capitolo decimonono:

*Il non aver dunque per ora altro che fare;*⁵¹ l'aver molti tristi presentimenti; e il credermi (lo confesserò ingenuamente) di avere pur fatto qualche cosa in questi quattordici anni; mi hanno determinato di scrivere questa mia vita, alla quale per ora fo punto in Parigi, dove l'ho stesa in età di anni quarantuno e mesi, e ne termino il presente squarcio, che sarà certo il maggiore, il dì 27 Maggio dell'anno 1790.⁵²

Se l'analisi di sé che Alfieri intraprende nel 1774 nei *Giornali*⁵³ si apre proprio con la consapevolezza che essa è tempo perduto: «Se rendere conte à

49 Alfieri, *Vita I*, pp. 348 e 351.

50 Si legge in Alfieri, *Vita II*, pp. 253-255.

51 Nella parte che precede il passo che sto riportando Alfieri descrive la fatica e la tensione durate nel portare a termine l'edizione delle sue tragedie in mezzo ai disordini parigini.

52 Alfieri, *Vita I*, p. 282.

53 Cominciata in francese nel 1774-1775, la stesura dei *Giornali* riprese in italiano nell'aprile 1777 (cfr. Fassò, *Introduzione a Vita I*, pp. LIII-LVI). I *Giornali* hanno ricevuto una stimolante lettura da N. Jonard nel saggio «Illuminismo e antilluminismo nell'Alfieri», che si legge negli atti del convegno piemontese del 1983 *Vittorio Alfieri e la cultura piemontese fra illuminismo e rivoluzione*, alle pp. 17-34. Per un'analisi della lingua francese con la quale Alfieri esordisce alla scrittura rinvio a C. Jannaco, «Usi e forme francesi dell'Alfieri». In: Jannaco, *Studi alfieriani vecchi e nuovi*. Firenze: Olschki, 1974, pp. 231-245.

soi même des actions de chaque jour, n'est le plus souvent qu'un tems perdu, parce qu'on répète facilement le lendemain les mêmes deffauts dont on a rougi le soir d'avance»; se essa può solo registrare le contraddizioni che abitano in noi: «Que de contrastes dans notre coeur, que de faiblesses, que d'inconséquences!»,⁵⁴ e il paradosso di sentirsi continuamente diverso e pur sempre lo stesso: «eppure la è così: essendo diverso da me ogni giorno, ogni ora, ogni minuto, sono pur sempre immutabilmente lo stesso»,⁵⁵ ebbene, se è così, all'analisi di sé Alfieri opporrà la scrittura come sintesi, cioè come costruzione di sé e costruzione della scrittura stessa, in senso retorico, in senso stilistico: la tragedia, l'elegia, il comico, la satira.

Né *diminutio* né antifrasi, la «chiacchiera» metaforizza dunque la scrittura come scelta specularmente opposta a quella del diario e, anche, a ogni forma di sublime nel parlare di sé (Rousseau!): «chiacchiera» come scrittura sulla scrittura: la propria ma anche quella degli altri nella forma della parodia; come libertà di accostare forme diverse - la (pseudo) autobiografia, il romanzo picaresco ecc. E, ancora, se alla «chiacchiera» è complementare la visione rovesciata, dal basso, dell'«asino», ad essa è preliminare, costitutiva, quella del vecchio, che di diritto può «chiacchiere», e «sragionare anche meglio».

54 Una simile definizione di sé il giovane Alfieri aveva già dato in quella sorta di autoritratto (ma anonimo, come si ricorderà, come tutti gli scritti della *Société* alla quale esso era destinato) che fornisce nell'*Esquisse* e che inaugura la sua scrittura autobiografica: «J'ai été toujours, un tissu d'inconséquences, et j'ai réuni dans mon caractère tous les contrastes possibles» (p. 32 dell'edizione Gorret).

55 Alfieri, *Vita II*, p. 249.

Studi sul Sette-Ottocento offerti a Marinella Colummi

a cura di Serena Fornasiero e Silvana Tamiozzo

«Dai giardini ai deserti»

L'esperienza della natura nel primo Ortis

Valerio Vianello (Università Ca' Foscari, Italia)

Abstract Valerio Vianello's essay traces the evolution of Foscolo's landscape feeling in the versions of *Jacopo Ortis* as they followed one another, with a special focus on the theme of the garden. The discussion of the most significant chosen passages evidences how *Jacopo Ortis* is characterized by a significant growing autonomy from the prevailing European models.

L'edizione zurighese delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* è impreziosita nelle parti liminari da «quattro rami», di cui uno di piccole dimensioni, posto in apertura del libro, rappresenta «un paesetto».¹

Sostenendo che le illustrazioni arricchiscono già la fantomatica stampa veneziana del 1802, «unica esatta rispetto agli originali» (*Notizia*, p. 146), Foscolo ne legittima l'importanza semantica. Infatti le prime tre incisioni («il ritratto dell'Ortis», «un profilo di giovine donna», «un monumento sepolcrale con l'iscrizione: SOMNO») sono agevolmente riconducibili ai cardini narrativi; di conseguenza, un identico valore va riconosciuto al paesaggio, che rimanda a una struggente aggiunta del 1816 inserita verso la fine del romanzo:

E allora Teresa rappresentò a chiaroscuro la prospettiva del laghetto de' cinque fonti, e accennò sul pendio d'un poggetto l'amico suo che sdrajato su l'erba contempla il tramontare del sole. Richiese d'alcun verso per iscrizione il padre suo, e le fu da lui suggerito questo di Dante: Libertà va cercando ch'è sì cara.

Mandò poscia in dono il quadretto alla madre di Jacopo, raccomandandosi che non gli dicesse mai donde veniva.²

Nella descrizione di Lorenzo Jacopo è fissato nella postura prediletta, il distendersi sull'erba, gesto con cui si riassapora la primigenia immersione

1 U. Foscolo, «Notizia bibliografica». A cura di M.A. Terzoli. In: Terzoli, *Opere. II: Prose e saggi*. Ed. dir. da F. Gavazzeni. Torino: Einaudi; Gallimard, 1995, p. 146. Sulle incisioni si veda A. Gendrat-Claudiel, «“Chiamàti per così dire dal testo”: i rami dell'Ortis 1816 ovvero Foscolo illustratore». *Italianistica*, 38, 2009, pp. 347-361.

2 U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis». Testo stabilito e annotato da M.A. Terzoli. In: *Opere. II*, pp. 131-132.

nella natura,³ in un quadretto che coinvolge, direttamente o indirettamente, tutti gli altri personaggi principali e che è arricchito dalla letteratura attraverso i versi danteschi, vettori di ulteriori suggestioni fatali.

Nella struttura epistolare l'intreccio è sostanzialmente sottomesso agli « affetti » e la loro osservazione, in mancanza di « accidenti » (*Notizia*, pp. 150 e 157), è demandata a una strategica gestione delle descrizioni paesaggistiche, tanto che sia la *Notizia bibliografica* (p. 152) che la celebre lettera al diplomatico e scrittore berlinese Jakob Salomon Bartholdy rivendicano la corrispondenza dei luoghi al vero, convalidando l'attestazione di realtà.

Viene spontaneo allora domandarsi se l'inserimento nella soglia testuale, prima dell'incipit, del tema paesaggistico non orienti la stessa interpretazione del romanzo foscoliano, considerando la sua cristallizzazione nel genere epistolare europeo.

Nell'*Ortis* bolognese,⁴ incentrato soprattutto sulle pene amorose del protagonista, il suggestivo giardino di Teresa soddisfa l'aspettativa estetica con i fiori (ranuncoli, viole, rose) e la vegetazione ornamentale e la dimensione pratica con le piante da frutto (la ficaia, il pomaio, il ciliegio, i piselli), rimarcando l'antitesi idillica alla città.⁵ Una trama di tessere, attinte, oltre che dalle canoniche *auctoritates* di Petrarca e di Boccaccio, dalla tradizione più recente della *Clarissa* di Richardson, della *Nouvelle Héloïse* di Rousseau e del *Werther* di Goethe, lo riallaccia al paradigma sentimentale. Generoso d'ombra e di ospitalità per gli uccellini, rinfrescato dagli zeffiri e allietato dalle limpide acque dei ruscelli, frequentato dai « mugghianti

3 Ne è dimostrazione il bagno nelle limpide acque del lago dei «cinque fonticelli» (U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Nelle tre lezioni del 1798, 1802, 1817. A cura di G. Gambarin. Firenze: Le Monnier, 1970, pp. 7-8) e il gesto frequente di sdraiarsi nel verde (pp. 6, 8, 92, 153, 191-192, 202).

4 Sulla *vexata quaestio* della paternità foscoliana della seconda parte dell'*Ortis* bolognese, dopo l'acuto contributo di M. Martelli, «La parte del Sassoli». *Studi di filologia italiana*, 28, 1970, pp. 177-251, ha contribuito a far risolutiva chiarezza M.A. Terzoli, *Le prime lettere di Jacopo Ortis: Un giallo editoriale tra politica e censura*. Roma; Salerno, 2004. Con una finissima analisi, supportata da un'ampia messe di prove, la studiosa ha dimostrato che, per la prima e rarissima impressione del romanzo, Angelo Sassoli nella parte a lui comunemente attribuita ha solo marginalmente adulterato il manoscritto foscoliano e, comunque, in modo tale da non mettere in discussione l'effettiva responsabilità letteraria. In particolare le pp. 78-115 dell'edizione nazionale possono essere considerate un testo del giovane Foscolo. Per una valutazione delle nuove prospettive si veda E. Neppi, «La "parte del Sassoli" fra giallo editoriale e iperboli foscoliane di vita e di morte». *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 172, 2006, pp. 418-434.

5 Sul giardino nell'immaginario letterario sette-ottocentesco si vedano G. Venturi, *Le scene dell'Eden: Teatro, arte, giardini nella letteratura italiana*. Ferrara: Bovolenta, 1979, pp. 132-159; A. Fariello, *I giardini nella letteratura: Dal giardino classico al giardino paesistico*. Roma: Bulzoni, 1998, pp. 135-162; M. Venturi Ferriolo, *Giardino e paesaggio dei Romantici*. Milano: Guerini e Associati, 1998; B. Basile, «Giardino». In: G.M. Anselmi; G. Ruozi (a cura di), *Luoghi della letteratura italiana*. Milano: B. Mondadori, 2003, pp. 213-221; M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*. Firenze: Olschki, 2005, pp. 149-225.

armenti» (p. 83), è fruibile allo sguardo con «tutto l'aspetto soave d'un asilo pacifico e ridente».⁶

Lo spazio è segnato dalla consolidata retorica del *locus amoenus*, ma riflette anche l'apparente irregolarità e spontaneità del *landscape garden*, al centro dell'interesse di un ambiente che allinea figure vicine a Foscolo, da Isabella Teotochi a Ippolito Pindemonte, a Melchiorre Cesarotti.⁷ Vi si accede dalla casa per il tramite di un cancello; «alquanto diviso» da essa, concede «libero l'accesso ad ognuno» (p. 81) regalando un appagamento solitario nei luoghi «più riposti e folti» (p. 85). Nella sua decorazione vegetale non è visibile d'acchito la cura dell'uomo, invece vi si riconosce «per tutto la mano della natura e la sua maestosa semplicità», all'insegna del «gentile disordine» (p. 83). Qui il tempo trascorre in gradevoli passeggiate per i viali, nell'ascoltare, seduti sui sedili o sotto gli alberi, Teresa mentre suona l'arpa, nello sdraiarsi «in un delizioso raccoglimento» a discorrere delle semplici meraviglie naturali; vi si gusta, insomma, una prassi esistenziale estatica, sopendo qualsiasi turbamento.

Il giardino, capace di ammaliare Jacopo fino a distrarlo dai suoi studi (p. 46), gioca un ruolo chiave per far scaturire i conflitti interni all'azione narrativa. Innanzitutto in una scena di malinconica tensione, descritta con una prospettiva esterna,⁸ il giovane Ortis è messo al corrente degli antecedenti della relazione tra Teresa e Odoardo e dell'imminente e improcrastinabile partenza di quest'ultimo, chiamato a Roma per difendere il proprio patrimonio, imprevisto che interrompe l'amichevole sodalizio e agevola il contatto diretto con l'universo femminile.

Ma, invitando a manifestare senza pregiudizi sociali i più segreti sentimenti, favorisce un'evasione soave e privilegiata, in cui la vicinanza emotiva scaturisce dalla naturalezza (p. 70).

6 Un «agréable asile» dona il giardino di Julie: J.-J. Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. Introduction, chronologie, bibliographie, notes et choix de variantes par R. Pomeau. Paris: Bordas, 1988, p. 457. Cfr., in proposito, M. Palumbo, «Malattia d'amore e simboli naturali: Foscolo lettore di Rousseau e Goethe». In: Palumbo, *Saggi sulla prosa di Ugo Foscolo*. Napoli: Liguori, 2001, pp. 21-39.

7 Pindemonte e Cesarotti parteciparono in prima persona alla discussione svoltasi dal 1792 al 1798 presso l'Accademia patavina di Scienze, Lettere ed Arti e il secondo attuò le sue idee nel giardino della villa di Selvazzano. Va ricordato che poco lontano, nella frazione di Feriole, Foscolo soggiornò per qualche tempo nell'estate 1796. Sulla diffusione del dibattito nel Veneto si veda G. Venturi, «La cultura del giardino all'inglese nel Veneto tra '700 e '800». In: G. Mazzi (a cura di), *Giuseppe Jappelli e il suo tempo*, vol. 1. Padova: Liviana, 1982, pp. 331-354; M. Azzi Visentini, *Il giardino veneto tra Sette e Ottocento*. Milano: Il Polifilo, 1988, pp. 233-239; A. Pietrogrande, «Paesaggio e giardino nel Veneto del Settecento». In: Pietrogrande (a cura di), *Per un giardino della Terra*. Firenze: Olschki, 2006, pp. 275-294.

8 *Ultime lettere*, pp. 15-16: «Eccoci in giardino. Teresa seduta a un sedile di bossi, Jacopo passeggia, la ragazza tutta intenta a raccogliere ranuncoli e a legarli in un mazzetto, e Odoardo appoggiato a un pomajo, con gli occhi al suolo, pizzicando con le dita sinistre il suo labbro inferiore».

L'amore, che in Jacopo comincia ad accendersi dalla *Lettera X*, è compiutezza vitale, divinità benefica, forza prepotente e indomabile. Fulmineo istante di felicità e adorabile fantasma luminoso, rappresenta un orizzonte assoluto, a esprimere il quale soccorre il ricorso alle metafore paradisiache (pp. 9, 50, 63, 88) e al campo semantico dell'estasi e della beatitudine (pp. 21-22, 38, 62, 64).

Nell'*Ortis* i soggetti vivono la natura nel tempo e nello spazio, perché condizionati dall'alternanza delle emozioni e delle disposizioni d'animo.⁹ Soprattutto Jacopo è il centro attorno a cui gravitano le altre figure, «vibrante barometro» dell'atmosfera circostante (*Notizia*, p. 156), in quanto riesce a cogliere nel paesaggio quanto spera o quanto gli manca a livello personale. Così la piena dei sentimenti trasfigura suggestivamente il panorama, irradiando lo spettacolo sfolgorante della rinascita primaverile (*Ultime lettere*, p. 38) o infondendo con la «terribile maestà della natura» (p. 52) la calma interiore, che dissolve il disordine affettivo. In assenza di sintonia, Teresa, mutata nel comportamento per la prepotente passione, si abbandona al pianto: «la bella natura non presentava all'occhio di Teresa che orrore, desolazione e vuoto. Tanto le umane passioni dipinger fanno i circondanti oggetti a norma dei loro felici o pur funesti delirj!» (p. 79). Infatti, indirizzata dalla condizione momentanea dell'io, ovunque irrompe l'apparenza: «Tutto!... - tutto quello ch'esiste per gli uomini non è che la lor fantasia. [...]. Vestiamo la realtà a nostro modo [...]. Cambio voti e pensieri, e quanto la natura è più bella, tanto più vorrei vederla vestita a lutto» (p. 53). Compenetrato perfettamente con lo spirito del romanzo, Angelo S., subentrato nell'*Ortis* bolognese a Lorenzo F. nella veste di editore e di voce di raccordo, nel raccontare il suicidio dell'amico dichiara che «non s'era vista giammai notte cotanto spaventosa», impressione prudentemente modificata subito dopo, perché «forse il dolore e la pietà ce la dipinsero tale agli occhi nostri» (p. 111).

Nel giardino di Teresa avviene l'«atroce attentato»,¹⁰ episodio destrutturante inserito in apertura della seconda parte, riprendendo, non senza incongruenze, la narrazione lasciata interrotta con la *Lettera XLV*.

In un'alba radiosa, in cui la natura si rianima in tutte le componenti,

9 Sulla paesistica nell'*Ortis* sono indispensabili S. Romagnoli, «Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda». In: C. De Seta (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 5. Il paesaggio*. Torino: Einaudi, 1982, pp. 437-450, e A. Gendrat-Claudiel, «Les descriptions de paysages dans l'*Ortis*», «vicariae narrationis». In: Gendrat-Claudiel, *Le paysage, «fenêtre ouverte» sur le roman: Le cas de l'Italie romantique*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, pp. 143-197.

10 L'espressione goethiana «schröklichen Vorhabens» (terribile proposito) è resa con «attentato orribile» da Michiel Salom, la cui traduzione, ristampata nei primi mesi del 1796, Foscolo con tutta probabilità usò: *Verter: Opera originale tedesca del celebre signor Goethe trasportata in italiano dal D.M.S. [Michiel Salom]*. Venezia: Giuseppe Rosa, 1788, p. 112.

assumendo le connotazioni di luogo di piacere anche in senso prolettico («Balonavano i primi raggi del mattino, leggiadramente colorando le cose, e scendeano le vive stille dell'aurora, ad animare i cespi fioriti ed aprire il vergin seno delle rose»: p. 78), Jacopo, senza attendere i cavalli già prenotati per la partenza dai Colli Euganei, preferisce avviarsi, seppur faticosamente, verso la posta. Benché debilitato dalla malattia d'amore, vagheggiando di accondiscendere alle preghiere dell'innamorata, devia il cammino per l'ultimo addio.

Nella sua dimora Teresa è attanagliata dai palpiti dell'inconfessato sentimento e però frenata dai «suoi doveri di sposa» e dalla consapevolezza che soltanto la lontananza dello spasimante può restituirle un equilibrio barcollante (p. 79). Dopo una notte agitata, assillata da «lugubri visioni e da spaventevoli sogni», nemmeno il sorgere del sole disperde i cupi pensieri.

Nel leggere e rileggere la lettera di congedo in cui Jacopo le rivela il suo amore scivola in una sorta di torpore; ripresasi «da quella terribil situazione», scende in giardino con l'arpa (p. 80). Ai piedi del «frondoso ciriegio, ove sovente adagiò il bel fianco vicino al giovane amico», accompagnandosi con la musica canta la patetica storia di Nice, che piange la morte dell'amato. Jacopo, nel frattempo sopraggiunto, sorride nel sentire la voce familiare per ripiombare, però, immediatamente in «un mortale languore» nell'intendere il significato della canzone.

Quando infine si avvicina, contempla affascinato il femminile corpo seminudo addormentato sul prato (p. 81). Teresa, spaventata per la presenza inattesa, gli rammenta che oggetto del desiderio è «una giovane donna che [...] deve tutti i suoi pensieri, ogni sospiro, ogni occhiata al suo sposo» (p. 82),¹¹ ed è, quindi, impedita a manifestare i propri autentici affetti.

Dopoché Jacopo, in preda a «una disperata passione», con «aria cupa e feroce», ha minacciato di ammazzarsi, la scena vira verso registri più distesi: all'intorno nella natura si sparge «la dolce sensazione d'amore», appena increspata in lontananza da «una densa nebbia» e da «neri nugoloni» (p. 83), e Teresa suona «alcune ariette graziose», riprendendo la canzone precedente. Sui ritmi dettati dai versi galeotti i sensi esplodono: tra le lacrime la donna indietreggia, «quasi svenuta, fra le braccia dell'amico» (p. 84), che, «ansante, tremante e quasi furioso, s'abbandona sopra la bella, scolorita Teresa», ricoprendola «tutta di baci, di lagrime e di sospiri». Comincia «l'atroce attentato», un tentativo di violenza che fallisce, perché l'uomo, «troppo debole per altro, e troppo agitato da un continuo tremore e dalla furente passione», «sempre fieramente respinto, soltanto ricadea sudante, abbracciato e boccone sopra di lei», e perché Teresa infine si strappa «con tutta forza dalle sue braccia» (p. 85) e corre verso il cancello

11 Dapprima Odoardo è ancora l'«amico» (*Ultime lettere*, p. 9), ma sia verso la fine della prima parte che nella seconda è ripetutamente presentato come lo «sposo» (pp. 64, 90-91, 103) di Teresa, che si dichiara, da parte sua, obbligata alla «fede coniugale» (p. 90).

gridandogli «Addio per sempre... Jacopo, per sempre!», ma guardandolo ancora una volta «con occhio tenero e dolente».

Rimasto «stupido, immoto», Ortis dopo lung'ora si riscuote e rinviene in terra, caduto dal seno della giovane, «un piccolo e semplice monile» con il suo ritratto dipinto da Odoardo. Dopo aver ripetutamente baciato questo surrogato mentale dell'amata, se lo racchiude nel petto e s'incammina verso l'abitazione della piccola famigliola: solo nell'entrarvi prova «tutto l'orrore dell'atroce attentato [...] ed il proprio irrequieto e crudele rimorso». Mentre sta per allontanarsi, a sigillare il punto di svolta, i nitriti dei cavalli lo avvertono del ritorno di Odoardo. Intanto si accentua l'oscurità, i lampi squarciano il cielo e cadono le prime gocce di pioggia; a «languidi passi» giunge «tutto molle e grondante di acqua» alla propria dimora, dove raccoglie «tutte le sue più care cose». Ordinati nuovamente i cavalli, appena diradatosi il temporale, parte, dopo aver donato a Teresa un'altra elegante edizione del *Werther*, postillata di sua mano.

Nei passaggi decisivi la lunga sequenza, destinata a essere rimossa fin dalla revisione per l'edizione Marsigli, ricalca il tracciato dell'ultimo rischioso incontro voluto da Werther, nonostante la proibizione.¹² Carlotta, ignara dell'azzardo del personaggio maschile, proteso alla ricerca di una simbolica affermazione sul rivale, si lascia avvolgere dall'atmosfera di voluttuosa sensualità creata da Werther con la commossa lettura della sua traduzione dei *Canti di Selma*, prima di respingerlo definitivamente, ma con uno sguardo d'amore.¹³

In entrambi i casi la reciproca attrazione («tu vieni a strapparmi un segreto... in questo stato!... [...]. Sono abbastanza umiliata? [...]. Beveva forse, senza avvedermene, il veleno che tu m'inspiravi: l'ho conosciuto da poco tempo, e i tuoi occhi, i tuoi sentimenti, i tuoi discorsi, le tue smanie, i tuoi delirij me lo rendono più crudele e mortale»: pp. 81-82) incrina la pace domestica e il vincolo matrimoniale a cui è legata la donna, ma Teresa è una figura generosa, dipinta sulle prerogative della Julie rousseauiana¹⁴

12 E. Neppi, «Il "Werther" e il proto-"Ortis"». *La Rassegna della Letteratura italiana*, 113, 2009, pp. 28-29.

13 *Verter*, p. 113: «questa è l'ultima volta, disse, o Verter; non mi vedrete più; e gittando il più tenero amoroso sguardo su quello sciagurato, entrò nella vicina stanza, e per entro si chiuse».

14 *Nouvelle Héloïse*, pp. 12-13: «Il faut donc l'avouer enfin, ce fatal secret trop mal déguisé! [...]. Dès le premier jour que j'eus le malheur de te voir, je sentis le poison qui corrompt mes sens et ma raison; je le sentis du premier instant, et tes yeux, tes sentiments, tes discours, ta plume criminelle, le rendent chaque jour plus mortel. [...]. O Dieu! Suis-je assez humiliée!». Oltre che sulle due fonti principali, l'aggressione è configurata sulla cadenza tragica degli «attentati» di Tieste a Erope: U. Foscolo, «Tieste». Testo stabilito e annotato da M.M. Lombardi. In: *Opere. I: Poesie e tragedie*. Ed. dir. da F. Gavazzeni. Torino: Einaudi; Gallimard, 1994, p. 177 (1 [2], vv. 130-131). Cfr. S. Gentili, «Tieste e Jacopo». In: Gentili, *I codici autobiografici di Ugo Foscolo*. Roma: Bulzoni, 1997, pp. 45-69.

con un metodo «a mosaico» ampiamente sperimentato da Foscolo in tutta l'attività letteraria.

Infatti, delicatamente pietosa verso Jacopo, riesce a reprimere l'agitazione e a ritrovare la propria compostezza prima che sia troppo tardi. Quando poi la ripulsa fa furiosamente balenare nel giovane il proposito suicida, reazione identica a quella di Saint-Preux, sebbene impulsiva, frutto dell'incontenibile desiderio, la preoccupazione femminile («Insensato! - ella riprese con forzata severità, se vi sono cari i miei giorni;... tremate di attentare ai vostri!»: *Ultime lettere*, p. 82)¹⁵ apre un varco all'insidia fisica dell'uomo e alla conseguente afflizione per le responsabilità morali: «Giovane sventurato, va! porta lungi, e per sempre, il rimorso d'aver potuto un momento solo obbliare la tua virtù! [...] Che un resto di pietà ti muova! Fuggi, rinuncia per sempre al feroce piacere di contemplare il mio pianto ed i miei rimorsi» (p. 90). È una situazione in buona misura coincidente con la *Nouvelle Héloïse*,¹⁶ che deposita un altro evidente tassello nell'ambientazione in un esterno *locus amoenus*, approssimabile al boschetto di Clarens, dove Julie e Saint-Preux, peraltro sempre rispettoso nei confronti dell'amante, si baciano: «e quella bocca di rose, la bocca di Teresa! Vagamente congiunta ai labbri infocati dell'amante... [...]. Ma non senti tu [...] la tua bocca, il tuo seno ardentemente compressi da' miei furibondi baci? Non t'arde il fuoco delle avvampanti mie labbra? Non ti penetrano, non ti abbruciano il cuore i miei sospiri di morte?» (pp. 84 e 87).¹⁷

Nelle convenzioni sociali coartanti, che frappongono barriere invalicabili, assecondare la naturalità e godere la felicità si rivela uno strappo illusorio e, del resto, il giardino di Teresa è pur sempre il prodotto di un'apparenza della natura.

La colpa commessa¹⁸ lo smaschera come proiezione sentimentale assoluta e provoca la fuga di Jacopo dal luogo della beatitudine, che credeva di possedere. Senza la ragione prima dell'amore il mondo naturale, deposta ogni forma di felice condivisione, si riveste di aspetti infernali, metamorfosi icasticamente compendiate nell'*Ortis* milanese («È vero [...] ch'io in questo

15 *Nouvelle Héloïse*, p. 12: «Insensé! Si mes jours te sont chers, crains d'attenter aux tiens».

16 *Nouvelle Héloïse*, pp. 69-70: «Que sert le silence quand le remord crie? [...]. Qu'il fuyé à jamais, le barbare! qu'un reste de pitié le touche [...]; qu'il renonce au plaisir féroce de contempler mes larmes. [...] c'est ainsi qu'un instant d'égarément m'a perdue à jamais».

17 *Nouvelle Héloïse*, p. 38: «Mais que devins-je un moment après, quand je sentis... la main me tremble... un doux frémissement... ta bouche de roses... la bouche de Julie... se poser, se presser sur la mienne, et mon corps serré dans tes bras! [...]. Le feu s'exhalait avec nos soupirs de nos lèvres brûlantes, et mon cœur se mourait sous le poids de la volupté».

18 *Ultime lettere*, p. 68: «Ecco, o Lorenzo, fuor dalle mie labbra il delitto per cui il Padre della natura ha ritirato il suo sguardo da me. Io divido il culto che gli deve il mortale con la creatura che lo assomiglia... - Bestemmia!»; p. 86: «Teresa! io saprò vendicarti, espierò una colpa... Gran Dio! e questa è colpa?»; p. 106: «è colpa forse l'amore?»; p. 107: «Il mio cuore è il reo; e ne punisco a quest'ora gli errori».

terrestre pellegrinaggio sono d'improvviso passato dai giardini ai deserti»: p. 164): «oh smania!... oh inferno!» (p. 88); «Ma Teresa sdegnosa!... Questa immagine mi fa gelare il sangue; è un inferno per me!» (p. 92). Non per niente nella chiusura della sequenza del tentato stupro l'addensarsi impetuoso della burrasca presenta alcuni fenomeni meteorologici e alcuni echi verbali che connotano la tempestosa notte del suicidio e le situazioni a ridosso della tragica decisione, a collegare tra loro i due momenti (i corsivi sono miei):

Il cielo cominciava ad abbuinarsi; *spessi lampi squarciavano il seno alle sorgenti nubi*, che raggruppate incavallandosi mandavano *rare e grosse stille* di acqua; *fischavano* fortemente le fronde agitate degli *arbori*; e s'udiva il romorio della vicina tempesta, e il *lontano rimbombo del tuono* (pp. 85-86);

Benché spossato e languente, pure il mio spirito si trasportava con avido pensiero colà nei nebulosi monti di Cromla e di Mora, fra l'urlante pos-sa degli alpini torrenti e il *lontano rombo* dei fosco-muggianti nemi (p. 93);

Jacopo [...], ma tenendo aperta la lettera suddetta la contemplava, tornava a rileggerla pian piano, e la bagnò più volte d'alcune *rare e grosse stille* di pianto (p. 103);

E non sembrava che all'insolito muggiar del torrente, a l'orrendo *fischio* degli aquiloni, al *lontano rombo del tuono* la gemebonda natura mi dasse l'estremo addio? (p. 108);

oh come trista è divenuta la notte! Più non si vede una stella; negri nemi fasciano all'intorno la luna; un'urlante bufera schianta i rami delle quercie e orrendamente muggie fra gli *arbori* del bosco; i *spessi lampi squarciano* il denso grembo delle *nubi* (p. 109).

Va da sé che la consapevolezza di non poter più vedere né abbracciare la donna (p. 97) e la certezza che quel vuoto è incolmabile (pp. 92 e 102) declinano il «fatal sacrificio» (p. 87) di ogni aspirazione, mentre l'impossibilità dell'idillio conduce all'accettazione della sofferenza assegnatagli dalla sorte («tanto è vero ch'io son condannato da crudele destino a viver sempre infelice!»: p. 86).

La privazione del raggio di sole (p. 50) e di salute (pp. 31, 87) avvilita la vita e il desiderio doloroso di un sentimento esiziale sfocia nell'allontanamento, prima morale che geografico, di Jacopo e nel suo delirante isolamento. Repressa la passione, l'oscuro motore della vita, non rimane al giovane che annullare il tempo, catastrofe preannunciata dalla sua tra-

sfigurazione agli occhi di Angelo S. in «ombra di morte» (p. 102), quale Eroe appare a Tieste (1, par. 2, v. 112).

La fissità mortale dilata l'immaginario luttuoso, tenebroso, di matrice ossianica (fino a recuperarne le visioni nella *Lettera* LII) e innalza a sistema la mesta meditazione sul destino dell'uomo e sulla tomba con crescente assedio, soprattutto nella seconda parte, dove ingoia pure Teresa (p. 97). Il campo semantico e metaforico della «sepoltura», dapprima ristretto a etichettare il grigiore e la senescenza della società e della cultura ufficiale, in cui, «anziché divenire più saggio io non fo che addormentare l'animo, e seppellire l'ingegno» (p. 32), o a dipingere uno scorcio invernale («osservando lo squallore della vedova terra tutta sepolta sotto le nevi senza erba né fronda che attestasse la sua passata dovizia»: p. 35), varca la soglia del privato («ma qui... nella mia stanza... sto quasi sotterrato in un sepolcro»: p. 52) e sconfina nell'interiorità con il linguaggio esplicito della vertigine: «Sepellirò nel mio cuore i miei gemiti [...]. Ma la mia anima è tutta sepolta nel solo pensiero di adorarti per sempre» (p. 72).

Nell'ultimo mese di vita, riservato al viaggio dai Colli Euganei al monte Bertinoro, Jacopo scivola nello sconforto e il paesaggio, diventato *locus horribilis*, rivela le pieghe più nascoste e oscure. La natura, in un panorama di rupi e di precipizi scoscesi dove imperversano venti e nebbie e dove si rincorrono le apparizioni spettrali, è ridotta per il giovane sventurato «in uno spaventevole silenzio» (p. 99), dimensione di un'anima spenta, angosciata dal finale dissolvimento nel nulla, che vede dappertutto morte e desolazione, perché «gli occhi sono oscurati, il cuore non mi parla».

Eppure poco dopo a lei Jacopo si rivolge con accorati accenti filiali: «Ti guardo per l'estrema fiata, o Natura; e ti trovo agitata..., dolente. È questo il lamentevole addio che mi dai? è questo l'addio doloroso degli elementi? - Io ti lascio, o Natura: tu gemi!... Calmati, madre pietosa e dolente: ricevi nel tuo seno la frale spoglia d'un infelice» (p. 109).

L'oscillazione tra spinte discordanti, tra le «rupi selvagge», i «monti orrendi» e il «benefico sole», la «pietosa natura» (p. 108), è espressione dell'io dissonante: nella *Lettera* XXXVII (p. 59) di fronte all'identico paesaggio la valle illuminata al tramonto dai «pacifici raggi del sole», abbellita dalle messi e dalle viti, si rivela d'improvviso a sera cupa e ostile, pietrificazione totale («burrone infecondi»), «fondo oscuro e orribile», simile alla «bocca di una voragine».

Le due facce della natura coesistono fianco a fianco nella lettera da Bologna del 12 giugno. Nella serata estiva il passeggio e i diporti della gente e i sospiri amorosi delle fanciulle innamorate ravvivano e rallegrano il parco cittadino della Montagnola, «sito delizioso ed alquanto elevato, sparso qua e là di spaziosi arborei ed antichi». Nel mezzo «un largo piano, circondato d'altissimi abeti e di frondose quercie» (p. 96) dona piacevole refrigerio: ognuno, «assiso su i lunghi sedili di pietra» o «sdrajato in seno dell'erbe, o sotto i mormoranti rami d'una quercia, o su la riva d'un limpido e basso

ruscello», beneficia dell'«aura vezzeggiante e fresca della sera». Ma lì appresso fa contrasto con questi piaceri dei sensi la macabra sepoltura di un «lurido cadavere» nella tetra solitudine del camposanto di Malcanton, cosparso di «rosi teschi e di sparso ossame». Nella scena la bellezza naturale e le delizie della vita cozzano con l'orrore della fossa e la dura realtà ontologica della morte per far scattare la riflessione di Jacopo sul vano agitarsi terreno e sulla fragilità delle gioie umane (p. 96).

Se il suicidio scioglie il tormento dell'esistere, se è un sollievo in quel nulla a cui l'uomo è comunque destinato, all'«asilo pacifico e ridente» offerto dal giardino euganeo subentra il «dolce asilo» (p. 98) garantito dalla morte, immersione conclusiva di un movimento che si avvolge su sé stesso.

L'elaborazione intervenuta tra una redazione e l'altra del romanzo arretra il giardino di Teresa a sfondo accessorio, recinto chiuso dove si può respirare una parvenza di felicità o dove ci si può appartare a consumare la propria tristezza. I nuclei narrativi del primo *Ortis* sono riplasmati (della partenza di Odoardo Jacopo viene a conoscenza durante il pellegrinaggio ad Arquà) o soppressi (l'aggressione fisica), consapevole scarto dal *Werther* per allontanare l'ombra del plagio e rivendicare l'autonomia creativa.

Entra, invece, l'accezione allargata in relazione alla Toscana, il cui territorio è assimilato a un giardino da contemplare: «La Toscana è un giardino; il popolo naturalmente gentile; il cielo sereno; e l'aria piena di vita e di salute» (p. 232). È un paesaggio che si dona al godimento estetico e che trasfonde in chi guarda sensazioni e immagini mentali di meraviglia e letizia attraverso una natura benevola e ordinata nei secoli con accurata industria dall'uomo.

Il parco pubblico è adesso rappresentato dagli attuali giardini di Porta Orientale, ombroso angolo milanese dove è ambientato il secondo incontro con Parini (p. 239). Affidando a Jacopo un'eredità morale e politica, il vecchio maestro con una lucida analisi sostiene un progetto pedagogico di lungo termine imperniato sulla maturazione civile e nazionale del popolo e sulla capacità della parola di preservare la memoria.

Dal versante decisamente passionale e introspettivo dell'*Ortis* bolognese l'idea portante si è ormai indirizzata verso la tempra virile e libertaria che dall'*Ortis* 1802 identifica il protagonista, eroe sprofondato nel vortice drammatico della storia.

«Falsehood is so easy, truth so difficult»

Adam Bede e il realismo di George Eliot

Enrica Villari (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract Enrica Villari's essay on *Adam Bede* highlights George's Eliot special contribution to the culture of the nineteenth-century novel, as opposed to the French model of Flaubert and, above all, Zola. Eliot's peculiar notion of 'realism', in its strict links with the basic issues of evil, truth, sympathy, and the function of art, and with its deep implications in Ruskin's aesthetics, is at the core of Eliot's originality.

Nel generale consenso di lettori e critici che da sempre circonda i romanzi di George Eliot c'è una riserva che ricorre costantemente, quella che Virginia Woolf formulò per prima esplicitamente quando lamentò che la lotta di tutte le sue protagoniste dovesse finire sempre in tragedia o «in un compromesso che è perfino più melanconico».¹ Si tratta di una questione che è sempre apparsa ai critici la più misteriosa e problematicamente contraddittoria dell'arte di George Eliot. La donna straordinaria che dominò a Londra la comunità di intellettuali radicali che si riuniva nella sede della *Westminster Review* al numero 142 dello Strand, il cui clima culturale audace e antidogmatico Rosemary Ashton ha così mirabilmente descritto,² colei che si mostrò più forte delle convenzioni del suo tempo andando a vivere apertamente con un uomo sposato che non poteva divorziare e sposò a sessant'anni un uomo di vent'anni più giovane, la donna infine famosa la cui vita sarebbe stata celebrata a pochi anni dalla morte da William Hale White (l'autore di *The Autobiography of Mark Rutherford*, importante documento della nascita e dell'evoluzione dello scetticismo vittoriano) come «quella esistenza del tutto non convenzionale che fu la vita di George Eliot»,³ condannò invece al ridimensionamento le aspirazioni alla distinzione delle sue protagoniste (e spesso dei suoi protagonisti), e fece di tale ridimensionamento il motivo ricorrente, se non fondante, di tutte le sue

1 V. Woolf, «George Eliot». In: Woolf, *The Common Reader: First and Second Series*. New York: Harcourt, Brace and Company, [1925] 1948, pp. 229-242, in particolare si veda p. 242. Tutte le traduzioni sono di chi scrive.

2 Cfr. R. Ashton, *142 Strand: A Radical Address in Victorian London*. London: Vintage, 2008.

3 *The Athenaeum*, 3031, 28 November, 1885, p. 702.

trame. Come lamentava Virginia Woolf, infatti, le sue protagoniste non sfidano la società a sufficienza, e soprattutto non ne trionfano, quasi che la loro creatrice avesse voluto negare alle loro aspirazioni iniziali quel successo in cui si ricompose infine la sua travagliata esistenza. E in un saggio recente George Levine ha attribuito proprio alla sua militanza «realista» le ragioni di quei ridimensionamenti finali, affermando che «i limiti che, nella sua spietata e lucida onestà, il suo realismo le imponeva risultarono, alla fine, troppo "carcerari", cosicché paradossalmente nei suoi romanzi non creò mai una donna indipendente come lei stessa».⁴ Che era appunto ciò che dispiaceva alla Woolf. Ma il punto problematico è che questi ridimensionamenti non sono presentati affatto da Eliot come «carcerari». Proprio in questi compromessi, ridimensionamenti, o fallimenti finali delle aspirazioni iniziali dei suoi personaggi consiste spesso, infatti, la loro parte migliore, e insieme il contributo più originale di George Eliot alla cultura del romanzo: ovvero la sua del tutto peculiare concezione del realismo.

Per intenderla occorre innanzitutto sgomberare il campo da possibili equivoci sul significato del termine realismo, e dunque partire da ciò che certamente il realismo di George Eliot *non* è. Innanzitutto esso non coincide con quella visione socialmente e biologicamente deterministica dell'esistenza che avrebbe trionfato nelle poetiche dei naturalisti francesi della scuola di Zola, e che Ferdinand Brunetière icasticamente stigmatizzò così:

Crediamo, noi, che ogni uomo si faccia da solo il suo destino, che egli sia il vero artefice della sua felicità o il maldestro e criminale autore delle sue sventure: è una maniera di concepire la vita. Zola crede, al contrario, secondo il detto famoso, «che il vizio o la virtù sono dei prodotti come il vetriolo o lo zucchero» e che noi siamo una materia molle cui le circostanze daranno forma secondo il grado casuale delle loro combinazioni: è un altro modo di concepire la vita.⁵

Nei romanzi di George Eliot infatti (come videro bene Brunetière stesso e i critici francesi della *Revue des Deux Mondes* degli anni Ottanta che alla scuola naturalista francese contrapposero appunto il modello del romanzo eliotiano) non sono solo le circostanze esterne – pressioni sociali o ambientali di cui il realismo ottocentesco imponeva di tener conto – a determinare quel fallimento delle aspirazioni delle protagoniste sentito da Levine come «carcerario». Anche se riteneva che non vi fosse creatura alcuna «il cui essere profondo è così forte da non essere grandemente determinato da

4 G. Levine, «Introduction: George Eliot and the art of realism». In: Levine (ed.), *The Cambridge Companion to George Eliot*. New York: Cambridge University Press, 2001, pp. 1-19, in particolare si vedano pp. 13 e 15.

5 È la risposta di F. Brunetière a Zola nella sua recensione a *Le roman expérimental* del 15 febbraio 1880. *Revue des Deux Mondes*, vol. 37, 1880, pp. 935-947, in particolare p. 938.

ciò che la circonda»,⁶ i fallimenti dei suoi personaggi che a George Eliot più stava a cuore illustrare sono quelli di cui sono artefici essi stessi. E le interessava in particolare illustrarne una ragione fondamentale che è infatti il tema profondo e ricorrente di tutti i suoi romanzi: l'irresistibile tendenza di quelle ispirazioni a nutrirsi più dell'aura di cui l'immaginazione le colora, che di una solida, accurata e precisa percezione degli esseri umani e delle circostanze di realtà che le circondano. A quelle aspirazioni iniziali manca, dunque, ciò che George Eliot primariamente intendeva per realismo, e che celebrò come la grande lezione di John Ruskin in una recensione del 1856 al terzo volume di *Modern Painters*:

La verità di infinito valore che ci insegna è il *realismo* - la dottrina che verità e bellezza vanno perseguite attraverso lo studio umile e fedele della natura, e non sostituendo forme vaghe, alimentate dall'immaginazione sulle nebbie del sentimento, alla sua precisa e sostanziale realtà. La completa accettazione di questa dottrina darebbe nuova forma alla nostra esistenza, e colui che ne insegna l'applicazione in una qualsiasi delle sfere dell'azione umana con la potenza di Mr. Ruskin, è un profeta per la sua generazione.⁷

Un realismo dunque il cui centro vitale - lo studio umile e fedele della natura contrapposto alla nebulosità dell'immaginazione sentimentale, responsabile secondo Ruskin del difetto moderno per eccellenza, la «pathetic fallacy»⁸ - ha ben poco a che vedere sia con le coeve nozioni deterministiche dell'esistenza che con quella nozione novecentesca di realismo come insieme di raffinate tecniche incantatorie per lettori ingenui di cui gli «effetti di realtà» di Roland Barthes sono l'illustrazione più celebrata. Ben lungi dall'essere un'abile tecnica letteraria più o meno illusionista, il realismo per George Eliot era perfino molto di più di una estetica: accorciava le distanze tra i personaggi e l'artista creatore in un corto circuito che collegava vita e arte, era una «verità di infinito valore» che valeva per entrambe, e che avrebbe dato «nuova forma alla nostra esistenza».

6 G. Eliot, «Finale». In: *Middlemarch*. Ed. R. Ashton. Harmondsworth: Penguin, [1871-1872] 1994, p. 838.

7 G. Eliot, «Review of John Ruskin's *Modern Painters*, vol. III». *Westminster Review*, April, 1856. In: A.S. Byatt; N. Warren (eds.), *George Eliot: Selected Essays, Poems and Other Writings*. London: Penguin, 1990, pp. 367-378, in particolare p. 368. Sulla specificità inglese del realismo di George Eliot si veda J. Murdoch, «English Realism: George Eliot and the Pre-Raphaelites». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37, 1974, pp. 313-329; e sulle affinità tra il realismo di George Eliot e quello di Ruskin si veda G.A. Wittig Davis, «Ruskin's *Modern Painters* and George Eliot's Concept of Realism». *English Language Notes*, 18, March, 1981, pp. 194-201.

8 Cfr. J. Ruskin, «Of the Pathetic Fallacy» [in *Modern Painters* 3, 1856]. In: *The Works of John Ruskin*, vol. 5. Eds. E.T. Cook; A. Wedderburn. London, 1903-1912, pp. 201-220.

Quella del realismo le appariva, infatti, l'unica disciplina che potesse salvaguardare una sorta di giusto equilibrio tra io e mondo e redimere quindi l'umanità dalla tendenza che minacciava l'individualismo moderno, quella «stupidità morale» che consiste – secondo la geniale definizione che ne diede in *Middlemarch* – nel «prendere il mondo come una mammella destinata a nutrire il nostro supremo io».⁹

È così che avviene che nelle sue trame il successo di un'esistenza non sia – paradossalmente – nell'affermazione dell'io e delle sue aspirazioni, quanto, piuttosto, nell'emancipazione da quella stupidità morale in cui nasciamo tutti, emancipazione che nelle sue trame è appunto la condizione preliminare di ogni vero successo. Ed è così che quel volontario ridimensionamento finale delle più o meno sublimi aspirazioni iniziali – che non può che suscitare scandalo nelle culture moderne dominate dal culto della personalità – diventa, al contrario, nel suo mondo l'inequivocabile segno della grandezza moderna. Il suo più grande personaggio, Dorothea Brooke, comincia infatti ad emergere dalla stupidità morale quando smette di pensare a Mr. Casaubon (il marito fallito, arido e ingiusto che aveva sposato credendolo piuttosto un moderno Pascal) come parte di un mondo destinato a nutrire le sue nobili aspirazioni e il suo supremo io, e comincia invece (accettandone la modesta, reale misura e ridimensionando simmetricamente le sue stesse aspirazioni) a «concepire con quella chiarezza che non è più fatta di riflessione ma di sentimento [...] che lui aveva un equivalente centro dell'io dal quale luci ed ombre dovevano necessariamente distribuirsi in modo diverso».¹⁰ E a mettere in moto quel processo che correggerà infine lo squilibrio tra io e mondo nei sogni di grandezza di Dorothea è l'esperienza fondamentale della precisa percezione del dolore e della pena in un altro essere umano. L'unica energia, infatti, che nel mondo di George Eliot contrasta la forza d'inerzia di quella stupidità morale che – quasi una sorta di narcisismo universale – minaccia isolamento e solitudine al mondo moderno è quella della simpatia, che George Eliot definì in *Adam Bede* «quell'unica piccola parola che racchiude il meglio delle nostre capacità di intelligenza e amore», e che è la nozione chiave sia della sua visione della vita che della sua estetica.

La coincidenza di aspirazioni sublimi e stupidità morale che caratterizza inizialmente Dorothea Brooke illumina per opposizione le ragioni di quel legame profondo tra ridimensionamento e capacità di simpatia che, così cruciale nella vicenda della protagonista di *Middlemarch*, è il contributo più originale di George Eliot alla cultura del realismo ottocentesco. Dominante in *Middlemarch*, il romanzo unanimamente riconosciuto come il suo capolavoro, la coscienza di quel legame era maturata negli anni di intensa

9 G. Eliot, *Middlemarch*, book 2, chapter 21, p. 211.

10 G. Eliot, *Middlemarch*, book 2, chapter 21, p. 211.

scrittura saggistica che precedettero il suo esordio come romanziera, ed era già chiara quando scrisse nel 1859 il suo primo romanzo *Adam Bede*. Ambientato nella comunità rurale di un villaggio delle Midlands nel 1799 (e dunque solo agli albori di quella modernità ottocentesca di cui Eliot sarebbe diventata straordinaria interprete), e popolato da personaggi più semplici che non i 'moderni' protagonisti di *Middlemarch*, *Adam Bede* offre un punto di vista privilegiato per cogliere – si potrebbe dire con Wordsworth, che di questa scelta estetica fu chiaramente il modello, «in uno stato di maggiore semplicità» che rende più facile «osservarle» e «comunicarle»¹¹ – le ragioni e la logica di quel legame tra ridimensionamento (ovvero riconversione a ciò che è piccolo, prossimo, ordinario, vicino, condiviso, in sostanza non sublime) e simpatia che è così distintivo dell'estetica di George Eliot.

Il «germe» di *Adam Bede*, come si legge in una nota del *Diario* data 1858, fu un aneddoto piuttosto truce che le era stato raccontato circa vent'anni prima da una zia che era, come la Dinah Morris del futuro romanzo, una predicatrice metodista:

Eravamo sedute insieme un pomeriggio [...] quando le capitò di raccontarmi di come fosse andata a trovare una condannata a morte – una ragazza di campagna molto ignorante che aveva assassinato il suo bambino appena nato e che si rifiutava di confessare –, di come avesse trascorso con lei tutta la notte, pregando, finché alla fine la povera creatura scappò in lacrime e confessò il suo crimine.¹²

La piccola storia, così come Eliot l'aveva sentita dalla zia Samuel, con la crudezza dell'infanticidio e quella sorta di inatteso miracolo finale dello sciogliersi della durezza nelle lacrime e nel pentimento, l'aveva colpita profondamente. L'impressione prodotta in lei rimase inalterata fino a molti anni dopo quando, nel 1856, cominciò a pensare alla vicenda come possibile soggetto romanzesco. Fedele quindi alla lezione «rivoluzionaria e profetica» del realismo di Ruskin, la dottrina che «a verità e bellezza si arriva solo attraverso uno studio umile e fedele della natura», non sostituì «forme vaghe, nutrite dall'immaginazione sulle nebbie del sentimento» alla realtà sostanziale e definita dell'aneddoto, di cui conservò infatti le due sequenze drammatiche essenziali. Cercò solo di immaginare che tipo di giovane donna potesse avere assassinato il suo bambino appena nato, e quindi il

11 W. Wordsworth, «Preface to *Lyrical Ballads* and Appendix» [1850]. In: Wordsworth, *Selected Prose*. Ed. J.O. Hayden. Harmondsworth: Penguin, 1988, pp. 278-307, in particolare p. 282 («i nostri sentimenti elementari coesistono in uno stato di maggiore semplicità e possono, di conseguenza, essere contemplati con maggiore accuratezza, e comunicati con maggior forza»).

12 G. Eliot, «History of "Adam Bede"». In: M. Harris; J. Johnston (eds.). *The Journals of George Eliot*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp. 296-302, in particolare p. 296.

possibile, probabile contesto in grado di produrre in lei il passaggio dalla durezza e insensibilità del crimine e della sua negazione allo sciogliersi di quel nocciolo di durezza nel pianto e nella dolente confessione. E concepì così le due protagoniste femminili del romanzo: Hetty Sorrel, l'infanticida, e Dinah Morris, la predicatrice metodista la cui infinita capacità di dedizione e simpatia produce il miracolo finale della trasformazione di Hetty. «La concezione del personaggio di Hetty» le scrisse Charles Dickens, rendendole generoso omaggio, «è così sottile e vera che ho messo giù il libro una cinquantina di volte per riflettervi. Non mi ero mai imbattuto in niente di così magistrale, tenace e spietato».¹³ E nel disegnare il ritratto di quella giovane donna dal cuore di pietra che la vicinanza e la pietà di un altro essere umano riesce miracolosamente a sciogliere George Eliot rappresentò sia quella che, nell'aneddoto di Aunt Samuel, le era apparsa una tendenza minacciosa dell'evoluzione della specie umana - non solo femminile - che il suo unico, possibile, correttivo.

La durezza di Hetty e la sua mancanza di sensibilità per le vite degli altri sono associate nel romanzo ai segni della modernità che hanno fatto irruzione nella vita altrimenti tradizionale della comunità rurale del villaggio. Hetty è infatti un personaggio moderno a Hayslope, e la sua caratterizzazione ricorda quella della sua più famosa contemporanea francese, Emma Bovary.¹⁴ Le relazioni amorose illecite (quella tra Hetty e il giovane Squire Donninthorne e l'adulterio di Emma), che sono l'origine e la causa delle loro tragedie, sono per entrambe così strettamente connesse all'amore per il lusso da rendere di fatto difficile distinguere chiaramente le une dall'altro. L'innamoramento di Emma per Rodolphe, il suo primo amante, ha origine nella cornice abbagliante del ballo dove danza con lui in una dimora aristocratica di provincia non lontana dalla cittadina dove vive con Charles, il modesto medico di provincia che ha sposato. Infinitamente più semplice di lei e del tutto all'oscuro - nella campagna inglese delle Midlands - delle mode della vita parigina che seducono Emma, Hetty tuttavia le somiglia molto:

13 C. Dickens, «Letter to G. Eliot, 10 July 1859». In: *The George Eliot Letters*, 9 vols. Ed. G. Haight. New Haven; London: Yale University Press, 1954-1978, vol. 3, pp. 114-115.

14 Le affinità tra Eliot e Flaubert, che scrissero negli stessi anni, ma di cui non ci sono prove che si conoscessero, e che praticarono opposte scelte stilistico-narrative (l'assoluta «impersonalità» del narratore flaubertiano e - al contrario - i massicci interventi del narratore eliotiano nel racconto), pur non essendone affatto un luogo comune non sono sfuggite all'attenzione della critica (si veda, per un accurato punto sulla questione, «Flaubert». In: J. Rignall (ed.). *Oxford's Reader's Companion to George Eliot*. Oxford: Oxford University Press, 2000, pp. 124-125). Sulle affinità - pur nell'assoluta differenza di tono - tra Emma Bovary e Dorothea Brooke si vedano, in particolare, G. Steiner, «A Preface to *Middlemarch*». *Nineteenth-Century Fiction*, 9 (4), March, 1955, pp. 262-279; e, di chi scrive, «Il dovere: *Middlemarch*». In: *Il romanzo*. A cura di F. Moretti, *La cultura del romanzo*, vol. 1. Torino: Einaudi, 2001, pp. 439-449.

I sogni di Hetty erano tutti sogni di lusso: sedere in un salotto pieno di tappeti e indossare sempre immacolate calze bianche; portare grandi orecchini splendenti, come quelli più di moda; indossare vestiti profilati di merletto di Nottingham, e avere sempre un fazzoletto profumato, proprio come quello di Miss Lydia Donninthorne quando lo tirava fuori in chiesa. E non essere obbligata ad alzarsi presto e non essere rimproverata da nessuno. Si disse che se Adam fosse stato ricco e avesse potuto darle queste cose... beh allora lo avrebbe amato abbastanza da sposarlo.¹⁵

E anche in Emma, come poi più radicalmente in Hetty, la ricerca del piacere e l'amore per il lusso si accompagnano all'indebolimento del sentimento materno. Anche se non c'è infanticidio in *Madame Bovary*, la piccola Berthe non ha infatti spazio alcuno nella vita emotiva della madre, né nella ricerca del piacere né nella tragedia che la travolge.

Queste significative convergenze tra la storia di provincia di Flaubert e la storia di provincia di Eliot segnalano una sorta di svolta epocale entrata prepotentemente - a prescindere dalle differenze nelle elaborazioni estetiche - nella percezione dei due romanzieri. In quella cupa storia della zia Samuel di una madre infanticida e in quel pauroso annichilimento del sentimento materno George Eliot intravide un portato della modernità in grado di produrre una sorta di mutazione antropologica del genere femminile. I dettagli del terribile racconto della confessione di Hetty alla fine del romanzo configurano, infatti, una paurosa zona d'ombra in grado di rendere una giovane donna solo un po' vanitosa capace del più innaturale dei crimini, reso possibile dall'altrettanta innaturale insensibilità alle grida, al pianto e alle sofferenze di un minuscolo essere indifeso abbandonato e forse soffocato sotto un cumulo di foglie secche nel bosco.

Ma ai sogni di grandezza provinciale di Hetty e alla sua fredda fantasticheria di una vita diversa, lontana dalle persone troppo comuni che la circondano, si oppone nel romanzo quello che fa la differenza profonda tra l'universo narrativo di Flaubert e quello di Eliot: l'opposta costituzione caratteriale di Adam che, ci dice il narratore, «ammirava con ardore, ed era un giudice parziale»¹⁶ proprio delle persone che conosceva intimamente. Infastidita dalla realtà ordinaria del lavoro alla fattoria alla quale si sente superiore, Hetty non intrattiene con quel mondo alcun legame affettivo. Non solo non corrisponde l'infinita reverenza che Adam nutre per lei, ma non prova tenerezza alcuna né per i pulcini appena nati, né per la piccola Totty di cui di tanto in tanto deve occuparsi. Assorbita com'è nel sogno di una lontana vita lussuosa che la storia con Arthur sembra promettere,

15 G. Eliot, *Adam Bede*. A cura di S. Gill. London: Penguin, [1859] 1980, book 1, chapter 9, p. 100.

16 G. Eliot, *Adam Bede*, book 2, chapter 17, p. 184.

le è preclusa nel frattempo ogni vita, e ogni accesso al mondo degli affetti e delle passioni. «Il suo cuore è duro come una pietra» è la lapidaria diagnosi della saggia Mrs. Poyser nel romanzo,¹⁷ «era vanitosa e amante del lusso, e priva di una natura appassionata» è lo spietato bilancio del narratore.¹⁸ Adam, al contrario, è segnatamente orgoglioso del suo lavoro di falegname, della sua bottega, e degli strumenti del suo lavoro. È la più perfetta incarnazione nel romanzo di quel valore della cultura del lavoro e del dovere per cui quello che conta non è il piccolo dovere onorato, ma il modo in cui esso diventa parte costitutiva dell'essere, cosicché «tenere pulita la propria cucina», come scrisse Proust a proposito di *Adam Bede*, «è un dovere essenziale, quasi un dovere religioso e un dovere pieno di attrattive».¹⁹

Immune, dunque, al fascino di vite fantasticate come superiori, Adam ama piuttosto il suo piccolo mondo, simile in questo alla sua autrice che, nelle celebri dichiarazioni di poetica del capitolo 17 («In cui la storia si interrompe per un attimo») aveva dichiarato la sua preferenza estetica per i soggetti umili e ordinari, affermando di non «sentirsi sminuita» affatto a distogliere lo sguardo da «angeli sorretti da nuvole, profeti, sibille ed eroici guerrieri» per posarlo invece su «una vecchia china sul suo vaso di fiori, o che consuma il suo pasto solitario»:

mentre la luce di mezzogiorno, addolcita forse dal filtro di uno schermo di foglie, le cade sul berretto da popolana, e sfiora i contorni della ruota del telaio, e la giara di pietra e tutte quelle cose umili e ordinarie che costituiscono per lei tutti gli oggetti preziosi e indispensabili della sua esistenza.²⁰

Questo punto di contatto tra Adam e la sua autrice è di importanza fondamentale. Annullando ogni distanza tra vita e arte, le inclinazioni caratteriali dell'uno e le preferenze estetiche dell'altra hanno la stessa radice, e producono effetti simili. È perché sono fonti di quella che il narratore definisce «deliziosa simpatia» che sia i soggetti umili scelti da Eliot che il piccolo mondo di Adam sono preziosi. Come per la sua autrice «quei ritratti fedeli di una monotona esistenza domestica che è stata la sorte di un numero infinitamente maggiore dei miei simili» erano fonte di quella simpatia che la rappresentazione di «una vita di pompa o indigenza as-

17 G. Eliot, *Adam Bede*, book 1, chapter 15, p. 155.

18 G. Eliot, *Adam Bede*, book 4, chapter 31, p. 336.

19 M. Proust, «[Sur George Eliot]». In: Proust, *Contre Sainte-Beuve: Pastiches et mélanges: Essais et articles*. Paris: Gallimard, 1971, pp. 656-657, in particolare p. 656.

20 G. Eliot, *Adam Bede*, book 2, chapter 17, p. 179.

solata, di sofferenze tragiche o azioni che hanno sconvolto il mondo»²¹ non sarebbe riuscita a suscitare, così l'orizzonte chiaramente delimitato dei desideri di Adam, l'assenza in lui di ogni aspirazione ad essere qualcosa di diverso da quello che è, e la sua profonda devozione alle persone che costituiscono tutto il mondo dei suoi affetti, ne sono parimenti una riserva preziosa. E quella riserva sicura di «deliziosa simpatia» lo salva dalla «durezza» tutta moderna che caratterizza i sogni di grandezza più o meno provinciali di Hetty, o più o meno sublimi della futura Dorothea, e che è il tema profondo di *Adam Bede*. Da quella durezza infatti, che si era imposta all'attenzione di George Eliot nella storia della zia Samuel, e che ha nell'infanticidio di Hetty la sua manifestazione più vistosa, Adam stesso non è immune.

Se Hetty e Dinah incarnano nel romanzo i due poli opposti dell'assoluta durezza e insensibilità alla vita degli altri e dell'infinita capacità di dedizione, Adam ne è il protagonista eponimo perché in lui queste due tendenze si confrontano come in un campo di battaglia. Per quanto partecipa della vita tradizionale e dei valori della comunità dei lavoratori del villaggio, anche Adam è a suo modo un personaggio moderno a Hayslope. La sua modernità non è però quella del consumismo di Hetty, ma quella più autoctona dell'eredità delle inquietudini religiose della Riforma che echeggia nel romanzo nell'opposizione tra la religione tradizionale del tollerante e profondamente umano Mr. Irwine, il parroco di Hayslope ai tempi della storia narrata, e lo spirito religioso più 'moderno' (dogmatico, dottrinale e intollerante, e vocato alla condanna più che al soccorso delle anime) di Mr. Ryde che ne prese il posto vent'anni dopo. Nella militanza del dovere di Adam e nella sua straordinaria capacità di lavoro, e di lavoro ben fatto, c'è qualcosa che lo separa dai suoi simili, perfino dai membri della sua stessa - amata - famiglia. L'orgoglio, nutrito dalla sua stessa eccellenza, lo porta a giudicare severamente coloro che non ne sono all'altezza. Come avviene appunto quando rimprovera al vecchio padre di essersi ubriacato invece di finire il lavoro di falegnameria per cui si era impegnato, immediatamente prima che la morte improvvisa gli renda penosamente impossibile chiedergli perdono:

Non era riuscito a stringergli la mano prima che si separassero per sempre, e dirgli «Padre mio, sai bene che è tutto a posto tra noi, non ho mai dimenticato tutto quello che ho imparato da te da bambino, e tu mi perdoni se di tanto in tanto sono stato troppo irascibile e impulsivo» [...]. 'Ah, sono sempre stato troppo duro' si disse Adam 'è un mio brutto difetto. Sono così irascibile e perdo la pazienza con le persone quando sbagliano, e allora il mio cuore alza barriere contro di loro e non riesco

21 G. Eliot, *Adam Bede*, book 2, chapter 17, p. 179.

a perdonarle. È evidente che c'è più orgoglio che amore nel mio cuore, perché mi sarebbe risultato molto più facile dare anche mille martellate al posto suo piuttosto che riuscire a dirgli una semplice parola gentile [...].²²

L'unica eccezione a questa durezza di Adam è indotta da Hetty. Non ci sono muri innalzati contro di lei, e a lungo Adam non vede nemmeno la sua vera natura, e non si accorge di non esserne riamato. Basta un sorriso, infatti, e quel suo «brutto difetto», la tendenza a giudicare troppo duramente le debolezze degli altri, è completamente sbaragliato:

C'era grazia nel suo dispetto, più simile a un innocente dispiacere che a un segno di cattivo umore; e il severo Adam non sentì alcun istinto di disapprovazione, soltanto una sorta di tenerezza divertita come se avesse visto un gattino inarcare la schiena, o un uccellino arruffare le penne. [...] lei colse il suo sguardo, e il suo volto si aprì nel più luminoso dei sorrisi [...]. Era pura civetteria [...]. Ma il sorriso fu come vino per Adam.²³

È l'effetto della bellezza, del «caro inganno»²⁴ della bellezza che attraverso la tenerezza e l'incanto che Hetty ispira ad Adam delimita una sorta di zona franca che tiene aperta in lui la corrente della simpatia che la durezza caratteriale tenderebbe invece a bloccare. All'unico istintivo moto di risentimento e gelosia quando scopre che Hetty è fuggita alla ricerca di Arthur succede subito l'infinita pena per tutte le successive tappe della terribile sorte che l'attende come condannata a morte per infanticidio. E il suo fermo intento di non abbandonarla prevale immediatamente su tutto.

Così se alla fine del romanzo Adam ritorna lentamente alla vita, e all'amore per Dinah, è perché il dolore patito, che avrebbe potuto isolarlo nell'amarezza della delusione, confondendosi invece totalmente e inglobando il dolore di Hetty, gli ha aperto la via a «quella vita allargata» che, come avrebbe scritto George Eliot in *Il Mulino sulla Floss*, il romanzo pubblicato l'anno dopo, «cresce sempre di più incorporando quella degli altri»,²⁵ quella vita più grande che scorre intorno agli esseri umani e alla quale la stupidità morale impedisce, più o meno a lungo, di accedere:

22 G. Eliot, *Adam Bede*, book 2, chapter 18, p. 201.

23 G. Eliot, *Adam Bede*, book 3, chapter 23, p. 263.

24 G. Eliot, *Adam Bede*, book 1, chapter 15, p. 154.

25 G. Eliot, *The Mill on the Floss*. Ed. A.S. Byatt. London: Penguin, [1860] 2003, book 7, chapter 3, p. 523.

poiché è in momenti come questi che il senso che le nostre vite hanno legami visibili e invisibili oltre quelli di cui il nostro presente o futuro io sono il centro, cresce come un muscolo al quale siamo obbligati ad appoggiarci, e ad esercitare.²⁶

Di questa vita allargata l'essenza stessa dell'arte è, secondo George Eliot, funzione essenziale perché, come scrisse in uno dei grandi saggi per la *Westminster Review* che precedettero il suo esordio come romanziera, «l'arte è ciò che più ci avvicina alla vita; è un modo per amplificare l'esperienza ed estendere il contatto con i nostri simili al di là dei confini del nostro destino personale».²⁷ E se è proprio il piccolo mondo di Hayslope il più certo punto di partenza, per Adam come per la sua autrice, per questa amplificazione dell'esperienza, per questa «estensione delle nostre simpatie»²⁸ è perché possiede un'altra qualità essenziale a tutta la grande arte, quella che il narratore celebra, nelle dichiarazioni di poetica del capitolo 17, come la sua «rara, preziosa qualità di veridicità». Molto prima infatti di concepire quella nota falsa che accompagna l'infelice scelta matrimoniale di Dorothea Brooke che, assorta nei sogni di grandezza di dedicarsi all'impresa sublime della ricerca di Casaubon della «Chiave di tutte le mitologie», è inizialmente del tutto cieca alla sua dolorosa realtà, George Eliot aveva identificato la falsità come il principale idolo polemico della sua militanza realista. L'opposizione caratteriale tra Hetty e Adam, così cruciale per intendere il nesso tra il piccolo mondo di Hayslope e il principio energetico della simpatia, era stata già delineata, in uno tra i più audaci e polemici tra i saggi che George Eliot scrisse per la *Westminster Review* nei due anni che precedettero il suo esordio come romanziera, nell'opposizione tra Edward Young il «magniloquente» poeta dei *Night Thoughts* (1742-1745) e William Cowper, il poeta della «semplice melodia piena di grazia» di *The Task* (1785):

In Young abbiamo il prototipo di quella scarsa simpatia umana, di quella irriverenza per il presente e il visibile che deve ricorrere al remoto, al vago, e all'ignoto per trovare motivazioni, sacralità e religione. In Cowper abbiamo il prototipo di quella genuina capacità di amare che apprezza le cose in proporzione alla loro vicinanza, e sente la reverenza crescere in proporzione all'intimità della conoscenza.²⁹

26 G. Eliot, *Adam Bede*, book 6, chapter 1, pp. 488-489.

27 G. Eliot, «The Natural History of German Life (*Westminster Review*, July 1856)». In: *George Eliot: Selected Essays, Poems and Other Writings*, pp. 107-139, in particolare p. 110.

28 Si veda G. Eliot, *The Natural History of German Life*, p. 110: «Il maggiore beneficio di cui siamo debitori all'artista, che sia pittore, poeta, o romanziera, è l'estensione delle nostre simpatie».

29 G. Eliot, «Wordliness and Other-Wordliness: The Poet Young» (*Westminster Review*, January 1857). In: *George Eliot: Selected Essays, Poems and Other Writings*, pp. 164-213, in particolare pp. 212-213.

E in quel saggio il difetto supremo di Young, l'effetto più odioso della sua costituzione caratteriale e della sua magniloquenza, era la «radicale insincerità della sua arte poetica».³⁰ Così nelle dichiarazioni di poetica del capitolo 17 di *Adam Bede* il narratore professa di non temere nulla più della falsità:

La falsità è così facile, la verità così difficile. [...] Esaminate bene le vostre parole, e troverete che anche quando non avete alcun motivo di essere falsi, è molto difficile dire la esatta verità, anche a proposito dei vostri più immediati sentimenti – molto più difficile che dire qualcosa di bello su di essi che *non* è l'esatta verità.

Gli indimenticabili ritratti dei lavoratori della comunità di Hayslope nei capitoli delle scene corali della festa per la maggiore età del giovane Squire Arthur Donnithorne e poi della festa della mietitura alla fine del romanzo, ritratti né idealizzati né pittoreschi, ma uomini e donne dai volti, corpi e mani segnati dal lavoro e dalle intemperie, «con nasi e bocche molto irregolari» e «facce larghe e spalle robuste», ma ognuno con la sua inconfondibile identità, «e un'inequivocabile espressione di contentezza e benevolenza»³¹ hanno un'importanza fondamentale per chi non appartiene a quelle classi, e non ha una diretta conoscenza della loro vera, non esagerata, esistenza. Quei ritratti disegnati da Eliot con infinita cura e attenzione ci tengono lontani dall'errore fatale di lasciarli «del tutto fuori dalla nostra religione e dalla nostra filosofia» e di elaborare «così sublimi teorie adatte solo a un mondo di estremi». E un mondo di estremi è un mondo falso perché «al mondo ci sono pochi profeti, poche donne dalla bellezza sublime, e pochi eroi».³² Ogni concezione esclusivamente sublime dell'esistenza, che tagliasse fuori la componente ordinaria e comune della vita dei popoli come dei singoli individui, era, secondo George Eliot, fatalmente insidiata dalla falsità. E quale fosse il tipo di falsità di cui il realismo del suo primo romanzo (con la storia dolorosa e tragica del naufragio dei sogni di grandezza di Hetty sullo sfondo del piccolo mondo laborioso di Hayslope) doveva essere il correttivo, George Eliot l'aveva icasticamente suggerito nel 1856 in *Romanzi stupidi di gran dame romanziere*, il più caustico e corrosivo dei saggi che scrisse per la *Westminster Review*:

L'eroina è di solito un'ereditiera, e quasi sempre di natali nobili, con un baronetto vizioso, un amabile duca ed un irresistibile secondogenito di un marchese come innamorati in primo piano, un ministro anglicano e

30 G. Eliot, *Wordliness and Other-Wordliness*, p. 198.

31 G. Eliot, *Adam Bede*, book 2, chapter 17, p. 179.

32 G. Eliot, *Adam Bede*, book 2, chapter 17, p. 180.

un poeta che sospirano per lei in secondo piano, e sullo sfondo una folla di non ben identificati ammiratori. Gli occhi e l'arguzia di questa donna sono parimenti folgoranti; naso e moralità parimenti esenti da ogni tendenza all'irregolarità; possiede voce ed intelligenza superbe; veste impeccabilmente ed è impeccabilmente religiosa; danza come una silfide e legge la Bibbia nelle lingue originali. Può anche accadere che non sia un'ereditiera, e che posizione sociale e ricchezza siano le sole cose di cui è in difetto; in questo caso ha immancabilmente accesso all'alta società, ha la suprema soddisfazione di rifiutare molti matrimoni, e alla fine se ne assicura il migliore.³³

33 G. Eliot, «Silly Novels by Lady Novelists». In: *George Eliot: Selected Essays, Poems and Other Writings*, pp. 140-163, in particolare p. 140.

Studi sul Sette-Ottocento offerti a Marinella Colummi

a cura di Serena Fornasiero e Silvana Tamiozzo

Note a margine delle *Novelle* di Ippolito Nievo

Tiziano Zanato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract Tiziano Zanato reviews here the text of Nievo's *Novelle*, which Marinella Colummi Camerino edited and annotated in 2012. Rich in philological and linguistic remarks, the review is also the occasion to discuss some aspects of the *Novelle*.

La recente edizione delle *Novelle* di Ippolito Nievo, per le cure della festeggiata Marinella,¹ non è affatto un tassello minore nella produzione nieviana, ch  anzi di quella rappresenta lo spicchio pi  sperimentale, aperto a sbocchi spesso raccolti e sviluppati nelle altre opere, ma anche rimasti splendidamente isolati, frammenti autonomi e compiuti di un'incessante disposizione affabulatoria. Dei sette testi che compongono il volume, forse solo gli ultimi due, *La voce della coscienza* e *La vigilia delle nozze*, scritti per riviste destinate al pubblico femminile, risentono di una stesura affrettata e di intenti troppo scopertamente pedagogici; tutti gli altri, compreso il *Giornale di Pellestrina*, che   in s  un diario-brogliaccio di una vacanza al mare, senza fini narrativi ma ricco di spunti riutilizzabili a tale scopo, disegnano ciascuno un percorso a s  stante, da pi  punti di vista, in primis da quello espressivo. Va comunque detto che, pur trattandosi di testi che «scandiscono l'intero arco della produzione nieviana»,² si possono notare alcune significative convergenze a livello tematico. Alcuni hanno per ambientazione Venezia e le sue lagune, ampiamente intese: tali il *Giornale di Pellestrina*, *Un capitolo di storia*, *Le maghe di Grado*, *Un veglione*, vale a dire i primi quattro della raccolta; ma anche il quinto racconto, dalla geografia molto pi  ampia e mutevole, non pu  fare a meno di citare «una gitarella a Venezia al tempo dei bagni» dei due protagonisti, i quali la trovarono «cos  ricreativa che promisero di non ommetterla nelle stati venture» (*La corsa di prova* 31):³ dove   indicativo il ricorso alla prolessi iterativa. Insomma, per i primi quattro testi (e un segmento del quinto) si potrebbe parlare di un miniciclo «veneziano», o di «aria Veneziana»,

1 M. Colummi Camerino (a cura di), *I. Nievo: Novelle*. Venezia: Marsilio, 2012. Sigleremo da qui in avanti il volume con 'N.'.

2 N., p. 11.

3 Il rinvio ai testi si basa, qui e in seguito, sui paragrafi.

utilizzando una citazione da *Un capitolo di storia* 3, anche senza arrivare al sottotitolo di «Bozzetti veneziani» cui Nievo ricorre in una sezione delle *Lucciole*.

Il riferimento a Venezia e alle sue lagune si incrocia con un motivo ampiamente ad esse correlato, quello turistico. Nel *Giornale di Pellestrina* Ippolito e l'amico Cesare Cologna sono in vacanza (di studio) a Pellestrina, e da qui si recano anche a Chioggia, per tornare infine a Padova per la via di Lova e Piove di Sacco; in *Un capitolo di storia* i due amici (il secondo è presumibilmente ancora il Cologna) hanno appena passato «tre giorni di ozio» (3) a Venezia; *Le maghe di Grado* si distendono sulle piaceri di una vacanza a Grado (dopo che i due soliti amici avevano lasciato una Venezia troppo affollata), con intenti iniziali di promozione turistica del luogo; *La corsa di prova* è basata su un tour europeo, e inizia con un invito a visitare il lago di Garda. Caso-limite: *Un veglione* si può anche definire un viaggio onirico, in parte consistente in una camminata del protagonista tra le calli di Venezia in stato di incoscienza; e saremmo così a cinque novelle su sette. In sovrappiù potremmo ricordare quella «carta autografa intercalata al manoscritto del *Giornale di Pellestrina*»⁴ in cui Nievo compare nella veste di agente di viaggio di sé stesso, annotando date e indirizzi, che qui trascrivo:⁵

Clle. Specchieri - C. Larga

15 3 54. 27 12 53.

Da Padova a Venezia

31 5 54

Da Padova a Venezia

15. 7. 54

S. Clemente - Piazza

dei Signori N° 175

1 Giugno a Padova.

23

5 11 Maggio 1851.

Frezzaria

C.° Bognolo

N° 1608

Casa Menin

S. Angelo

4 N., p. 35.

5 Dal manoscritto 3959 della Biblioteca Comunale Joppi di Udine.

Da siffatti tentativi di raggruppamenti tematici trasversali restano lontane le due ultime novelle, per motivi cui si è già accennato. Ciò non toglie che non si possa instaurare un forte collegamento fra la coppia conclusiva di testi e *La corsa di prova*, dato che in tutt'e tre si riflette sulla possibile, imminente o solo paventata «rottura dell'armonia familiare» (come scrive la curatrice in riferimento alle ultime due),⁶ altro tema forte della riflessione socio-antropologica nieviana. E forse non sarà un caso che le tre novelle siano accomunate dall'uso di una medesima espressione, riconducibile alla 'messa in prova', presente fin dal titolo de *La corsa di prova* e recuperabile sia ne *La voce della coscienza*: «Il signor Verdari [...] fu ben lieto di tentare la prova» (23), sia ne *La vigilia delle nozze*: «La mia [pazienza], o Signora, è già gran tempo che voi la mettete alla prova» (17).

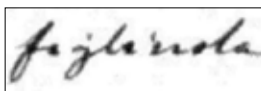
Passo ai singoli testi. Del *Giornale di Pellestrina* Marinella offre un'edizione più attenta e rigorosa rispetto a quella approntata da Luigi Ciceri sessant'anni fa,⁷ pur se permangono alcuni interrogativi su singole lezioni, principalmente sul seguente passo (5), che il primo editore leggeva così: «dice che noi facciamo all'amore colle sue grasse *figlicole*», sostantivo a cui la nostra editrice preferisce «figliuole», motivando la sua lettura in questo modo:

Ciceri legge «figlicole», la cui unica occorrenza è in una commedia di Goldoni (*Il matrimonio per concorso*, atto II, sc. 19) dell'edizione Zatta (1789) e in altre che esemplano da questa: un probabile refuso o altrimenti un vero e proprio *hapax* (non solo goldoniano). Il fatto che Nievo leggesse Goldoni nell'edizione Zatta, presente nella biblioteca del padre, non sembra motivo sufficiente per accogliere la lettura di Ciceri.⁸

Si tratta di ottime ragioni, ma sembra che Nievo abbia esemplato piuttosto «figlicole», come appare dalla seguente immagine tratta dall'autografo:



e come si vede, per contrasto, nella scrittura «figliuola» dell'autografo de *La vigilia delle nozze*:



6 N., p. 26.

7 Nella *Nuova Antologia*, 89, maggio, 1954, pp. 52-58.

8 N., p. 54, nota 5.

A rileggere il passo sopra riportato, «figlicole» sembra scelto per far sorgere effetti antifrastrici dal contrasto fra la grassezza delle ragazze e l'esilità suggerita dal sostantivo alterato, praticamente un ossimoro («grasse figlicole»); e conoscendo la sorprendente capacità mnemonica di Nievo, non sorprenderebbe che egli avesse incamerato quell'*hapax* (riconducibile a un errore del tipografo, che stampò 'c' anziché 'u') come un felice ed espressivo neologismo.

Qualche altra nota testuale:

- 5: leggerei «Palestrina» e non «Pelestrina»;
- 7-8: tra gli appunti riferibili al giorno 25 (due righe in fondo pagina nell'autografo) e i successivi, che iniziano con il giorno 29, c'è stata un'evidente caduta di materiale, correttamente segnalata nella *Nota al testo* dall'editrice,⁹ ma non nel corpo del testo, ove andavano introdotti dei puntini tra quadre (o simile espediente);
- 8: dopo «Che giorno fu quello!...» serve un trattino di separazione da ciò che segue;
- 9: leggerei «Chioggiotte» anziché «Chiozzotte», pur se quest'ultima è forma quasi esclusiva, anche in altri testi delle *Novelle*;
- 10: «dice esser fatti» → «dice essere fatti»;
- 11: «Piove. Visitina alla Signora O<...>». Forse occorre avvertire che quel «Piove», perché seguito da «Visitina», va interpretato non come fenomeno atmosferico (che sarebbe notazione inconsueta al *Giornale*) ma in senso topografico: dopo Lova, il viaggio di ritorno per Padova tocca la tappa di Piove di Sacco, ed è qui che Nievo va a trovare quella misteriosa signora, del cui nome si riescono a leggere, oltre a quella iniziale, anche alcune altre lettere, sicuramente «Osse....», fors'anche «Osse...».

Alcuni dubbi nella trascrizione del *Giornale* toccano le frequenti parole sottolineate nell'autografo, che, secondo una prassi costante in Nievo, indicano un particolare rilievo, che di norma nelle edizioni moderne si rende tramite il corsivo: come Marinella ha fatto, ad esempio, ne *Le maghe di Grado* 26, o ne *La vigilia delle nozze* 23, testi per i quali si possiedono anche gli originali. La sottolineatura riguarda qui nomi propri, spesso dialettali (ad es. «Bar'Iseppo», cioè 'barba / zio Giuseppe') o stranieri (ad es. «Lovelace»), toponimi («Montevideo»), voci del dialetto («nezza») anche tecniche («palata»), titoli di libri (la «Politica»), frasi a effetto (come quel verso latino letto su un'epigrafe: «Amore, more, ore, re»), ecc.¹⁰ Poiché i casi di sottolineatura sono numerosi, è probabile che la scelta dell'editrice

⁹ N., p. 34.

¹⁰ L'elenco completo nell'apparato, p. 171.

di non utilizzare il corsivo sia dovuta a un'esigenza tipografica, per non 'macchiettare' eccessivamente un testo breve come il *Giornale* con continue alternanze fra tondo e *italic*, ma in questo modo si perde una delle caratteristiche proprie di ogni taccuino di viaggio, che appunto nell'abbondanza di evidenziazioni grafiche fonda una delle sue ragioni d'essere.

Il *Giornale*, in quanto libretto di appunti di vario genere, contiene anche dei versi dell'autore, che, probabilmente sulla scia della citazione di un «bisticcio barocco» (dunque connotato in modo negativo)¹¹ presente in una iscrizione latina del duomo di Chioggia, sopra ricordata, compone egli stesso (7) un

distico latino fabbricato sui murazzi mentre si ammirava il bel lume di Giove -

Lumina spectamus Iovis inter sidera primi
Dum fracta in saxis æstuat unda maris.

Tema (uno squarcio di cielo notturno e il rumore del mare) e resa espressiva dei versi sono di scuola, anche nel senso letterale di nozioni imparate al liceo: l'avvio esametrico con «Lumina» si legge decine di volte nei poeti canonici latini, una clausola come «unda maris» è in Tibullo II 4, 10 e Ovidio, *Tristia* I 2, 26 e V 10, 2; «inter sidera» si trova in Ovidio, *Metamorphoseon* II 508, «fracta [...] unda» in Virgilio, *Aeneis* X 29, «aestuat unda» in Orazio, *Carmina* II 6, 4 (e in altri); l'intero secondo verso riecheggia Virgilio, *Georgica* IV 262-263: «ut mare sollicitum stridit refluentibus undis, | aestuat». Nonostante la topicità delle immagini, pare proprio che questi versi latini siano diventati produttivi in altro ma simile contesto, vale a dire nella prosa delle *Maghe di Grado*, allorché Ippolito scrive (51):

uscimmo sulla spiaggia; dove seduti, la notte fu prodotta assai oltre in fra noi due al lume delle stelle; e terzo nel nostro discorso il mare ci lambiva i piedi coll'onda mormoreggiante.

Di *Un capitolo di storia* non possediamo l'autografo, per cui il testo si basa sulla princeps, apparsa ne «L'Alchimista friulano» il 20 agosto 1854.¹² Con le date siamo esattamente a ridosso del precedente *Giornale di Pellestrina*, steso fra il 17 luglio e il 3 agosto 1854, e infatti nella cornice si parla ancora di una piccola vacanza dello studente padovano a Venezia. Scrive Marinella:

11 Come si evince anche dal successivo *Un capitolo di storia* 1: «purchè il novellatore non dia nel barocco».

12 5 (34), pp. 265-266.

Sulla base del fatto che a Pellestrina Ippolito prosegue - e conclude - la preparazione degli esami di «Procedura» e «Politica», mentre all'altezza degli avvenimenti raccontati il narratore testimone dice di non aver ancora letto «i paragrafi del Regolamento», e afferma, d'altronde, di scrivere un mese dopo quegli avvenimenti, si può ipotizzare che la novella, forse suggerita da un fatto di cronaca, sia stata stesa dopo il soggiorno estivo da cui nasce il *Giornale di Pellestrina*, presumibilmente nella seconda decade di agosto, ad esami completati.¹³

Tale conclusione non fa una grinza, ed è forse ulteriormente precisabile, almeno stando ai segnali cronologici provenienti dalla novella, che finiscono per incastrarsi perfettamente con la biografia nieviana di quei giorni. Si considerino allora i seguenti elementi:

- la novella è pubblicata domenica 20 agosto 1854 (*L'Alchimista* aveva cadenza settimanale, per cui il numero precedente era uscito il 13 agosto e in esso era comparsa l'ultima puntata, la sesta, degli *Studii sulla poesia*);
- il fatto da cui prende spunto si dice avvenuto un mese prima (11: «ed anche ora che da quella scena è già scorso un mese»), sicché, anche solo considerando la data d'uscita del giornale, limite *ante quem* è il 20 luglio;
- secondo il foglio volante, sopra pubblicato, del *Giornale di Pellestrina* Nievo era partito da Padova per Venezia il «15. 7. 54»; evidentemente qui si era fermato dal 15 al 16, fino alla mattina del 17, perché il 17 stesso lo sappiamo a Pellestrina. Assumendo che *Un capitolo di storia* si rifaccia a un fatto realmente accaduto a Ippolito durante il suo soggiorno a Venezia, esso fatto va collocato fra il 15 e il 17 luglio;
- se a quest'ultima data si aggiunge il mese di intervallo di cui sopra, si arriva all'incirca al 15-17 agosto, periodo di verosimile stesura della novella, a pochi giorni dall'uscita del primo numero utile de *L'Alchimista*.

Con *Le maghe di Grado* il volume delle *Novelle* spicca prepotentemente il volo. Per il testo disponiamo di un autografo, oggi alla Civica di Udine (manoscritto 2538), che però manca di una carta intermedia e di alcune altre nel finale, come anche si ricava dal confronto con la princeps, uscita a puntate sul settimanale mantovano *La Lucciola*, secondo il seguente calendario:

¹³ N., p. 36.

- fascicolo n. 23, martedì 16 settembre 1856 (§§ 1-14)
- n. 24, 23 settembre 1856 (15-29)
- n. 25, 30 settembre 1856 (30-47)¹⁴
- n. 26, 7 ottobre 1856 (47-60)
- [salto di un numero]
- n. 28, 21 ottobre 1856 (61-69)¹⁵
- n. 29, 28 ottobre 1856 (69-79).

Il testo autografo de *Le maghe di Grado* si differenzia in molte parti rispetto all'edizione a stampa, come si può constatare dal fittissimo apparato allestito dall'editrice, la cui mole lo rende di difficoltosissima fruizione, soprattutto da parte del pubblico di non specialisti eventualmente incuriosito dalla redazione primitiva della novella. Immagino che ragioni editoriali abbiano impedito a Marinella di dare, magari in appendice, il testo completo della primitiva stesura delle *Maghe*, e il fatto sembra in palese contraddizione con il comportamento della Marsilio nello stampare l'edizione nazionale di Nievo, per la quale è giunta a pubblicare, addirittura come volumi separati, le diverse redazioni di *Angelo di Bontà* e del *Conte pecorajo*. Ma non voglio insistere oltre su questo tasto.

Dunque: le forti differenze esistenti tra manoscritto e princeps hanno fatto correttamente presupporre all'editrice «l'esistenza di una redazione andata perduta, presumibilmente la copia in pulito per il tipografo».¹⁶ La trafila: manoscritto → copia in pulito → stampa dovette essere molto corta. La novella infatti si riferisce al soggiorno a Grado di Nievo e dell'amico Cesare Cologna, conclusosi il 10 agosto 1856 (una domenica),¹⁷ con partenza la mattina del lunedì, che è il termine *post quem* per la stesura delle *Maghe*. A sua volta, la stampa reca in calce un luogo e una data precisi, «Colloredo, agosto 1856», che conferma il limite *post quem* di cui sopra e che si riferisce presumibilmente alla primitiva stesura manoscritta della novella, come attesta la lettera di Nievo ad Adele Marin, scritta da «Colloredo 11.8.56» (cioè il lunedì stesso della partenza da Grado), che così inizia:

Mamma carissima - Da Lunedì Grado è privo della nostra vaga presenza; e noi privi pur troppo di quel caro soggiorno. Intanto ne numeriamo le memorie a Colloredo nella sorda compagnia del conte Rodolfo.¹⁸

14 La puntata cessa con le parole «fino a mezzanotte!».

15 Chiusura dopo «del mese venturo».

16 *N.*, pp. 36-37.

17 Cfr. «L'ultimo giorno passato a Grado (e fu per l'appunto una Domenica)» (64).

18 Cito da I. Nievo, *Lettere*. A cura di M. Gorra. Milano: Mondadori, 1981, p. 387, n. 237.

Il «numerare le memorie» implica appunto l'inizio della stesura delle *Maghe*; e poiché a Colloredo Ippolito si fermò solo fino al 14 agosto,¹⁹ si può presumere che a questa data la prima stesura della novella fosse già conclusa, sicché essa fu buttata giù nel giro di quattro giorni al massimo. Ora, la prima puntata a stampa della redazione definitiva delle *Maghe* apparve, come s'è detto, il 16 settembre successivo, per cui l'ipotizzata copia in pulito per il tipografo fu trascritta da Nievo nel mese compreso tra il 15 agosto e il 16 settembre. Il mese di intervallo andrà ridotto di una quindicina di giorni almeno, dato che Ippolito, una volta tornato a Mantova, confessa all'amico Carlo Gobio, in data 29 agosto, di non poterne più di scrivere, o meglio di trascrivere, «dopo essere stato per quindici giorni amanuense» del suo *Romanzetto*, cioè del *Conte pecorajo*:²⁰ sicché almeno fino al 29 non si vede come egli avesse potuto riprendere in mano la novella. La revisione delle *Maghe* avvenne perciò fra il 30 agosto e qualche giorno prima del 16 settembre, data di uscita della prima puntata su *La Lucciola*, per quanto, essendo stata la novella segmentata per un'uscita dilazionata nel tempo, ci possono essere stati ulteriori ritocchi anche durante il periodo di stampa, dunque fino alla fine di ottobre. A proposito della divisione in sei puntate delle *Maghe*, va osservato che in qualche caso il taglio del testo sembra suggerito da Nievo stesso: ad esempio la terza puntata inizia con l'avvio dell'episodio clou della novella («Finalmente una certa sera»); altrove la cesura sembra intervenire casualmente, addirittura all'interno di un fitto scambio di battute, come in abbrivio della quarta puntata, che è una risposta a una precedente domanda («Sì! rispose il Dottore»).

La prima correzione presente nell'autografo, effettuata *currenti calamo*, riguarda il titolo: dopo aver esemplato l'articolo «Le», Nievo cominciò a scrivere qualcos'altro, non più di tre o quattro lettere, subito cancellate con grossi tratti d'inchiostro. È molto arduo capire che cosa avesse voluto scrivere, per poi pentirsene e continuare con «Maghe», ma pare probabile che le ultime lettere siano due 'l', forse 'ell', da cui viene spontaneo ipotizzare una scrittura «Bell», per 'Bell<ezze>', cioè *Le Bellezze di Grado*. Il possibile titolo iniziale, abbandonato non appena affacciatosi nella penna, era dunque fondato su un'espressione ancipite come 'Bellezze', che poteva indicare tanto le attrattive della cittadina lagunare, quanto le bellezze muliebri, dunque i due poli sui quali si fonda il racconto, secondo l'esplicita affermazione di Nievo alla fine della narrazione (79):

19 Si veda, nella stessa lettera dell'11 agosto alla madre: «Venerdì [= 15 agosto] saremo ad Udine».

20 Cfr. Nievo, *Lettere*, p. 390, n. 241.

Ai buoni lettori poi, io chiedo perdono, se volendo narrar loro dello stato presente, e dei costumi e della singolarità di Grado [= *le sue bellezze*] per invogliarli a visitare quel tranquillo recesso estivo, dopo aver preparato l'orditura della novella il mio cuore s'intromise a variare le trame

e, con le «trame», il titolo stesso, da *Bellezze* a *Maghe*. Ovviamente *Maghe* è un acquisto di grande suggestione, che è accompagnato nel testo da radi ma ben calibrati segnali, il primo dei quali si può già trovare verso l'inizio (6):

A Grado? ...pensava io, riandando valorosamente i discorsi dei cattivi profeti; non vi si è mai accasato il diavolo: né le streghe vi convengono a merenda,

ove si insinua, per mera antitesi, il tema delle «streghe», 'maghe cattive' che - almeno nel tentativo di autoconvincimento dell'autore-protagonista - la cittadina non ha mai ospitato; e così si prepara il terreno alle maghe buone, le fate benevole che «converranno a merenda» proprio a Grado.

Più avanti, poco oltre la metà della novella (48), quando già le «maghe» erano arrivate, Ippolito se ne esce nella seguente affermazione:

- La memoria è una gran maga; diss'io un po' rannuvolato e come pregustando all'insaputa il dolce e l'amaro del futuro. - Le rimembranze fiorite in quel mese possono spandere il loro profumo sugli altri undici.

Qui la comparsa, per la prima volta dopo il titolo, del sostantivo «maga» risulta spiazzante, perché applicato alla 'memoria' anziché alle «concrete e biografiche "maghe"», che stanno «li a rappresentare prima di tutto l'immediato trascolorare dell'esperienza in ricordo e la forza trasfiguratrice e conservatrice della memoria». ²¹ Ne deriva che la citazione del nome «maga», a questa altezza, è una sorta di prolessi, per di più obliqua e da imputare a un corto circuito fra il tempo della storia e il tempo della stesura, che per un momento si impone sul primo. Occorrerà dunque approdare alla fine della novella per assistere a una coerente chiusura del cerchio fra incipit ed explicit, fra titolo e testo, a patto di trasformare il sostantivo concreto in astratto, come avviene a 71:

giuro in fede mia, che l'intelletto e la volontà non si erano accorte della gherminella a loro fatta dalla donnesca magia

21 Così P.V. Mengaldo, «Un esempio di scrittura nieviana: "Le Maghe di Grado"». *Studi su Ippolito Nievo: Lingua e narrazione*. Padova: Esedra editrice, 2011, pp. 121-149, a p. 146.

e a 78:

nè mi disgrada l'aver mostrato alle donne, come esse siano potenti di trasmutare le noje in delizie, gli sbadigli in sorrisi, i deserti in giardini, colla soave piacevolezza dei loro modi condita d'un tantino di benevolenza e di semplicità, onde usano amplamente e pietosamente di tal loro magia.

Dalle *Maghe* alla loro «magia», e dalla «magia» alle *Maghe*, ed ecco alla fine disambiguato l'uso del nome concreto nel titolo. Per effetto di tale magia, o «malìa» - come si dice a 31 -,²² parve ai due protagonisti, Ippolito e Cesare, di «esser passati in quelle poche ore dal Purgatorio al Paradiso» (34), dopo il terrifico primo impatto con il «crasso aere di Grado» (25),²³ qualificazione inequivoca per un vero e proprio inferno (cfr. *Inferno* IX 82: «Dal volto rimovea quell'aere grasso»). Se si pensa che il sottotitolo della novella riconduce a un «pellegrinaggio» (per quanto «estivo»), sarà agevole riconoscere la matrice metaforica che struttura *Le Maghe di Grado* nella riproposizione, sorridente e autoironica, delle diverse tappe percorse dal pellegrino Dante nell'aldilà; con la differenza fondamentale che non di altro mondo si tratta, e che i tre gradi dell'innalzamento progressivo non conducono *ad Deum*, bensì *ad deas*. Non solo: l'approdo dall'inferno al purgatorio è avvenuto grazie alla presenza di volti amici e alla conversazione scambiata con i vari don Tita, don Francesco, Menichetto, Battistino, il signor Giuseppe e sua moglie, Carolina loro figlia, le due serve Tonina e Mariuccia, e soprattutto la signora Marietta; quando poi arrivano in paese le cinque maghe, la loro consuetudine permette il massimo di felicità, o di beatitudine. Il mezzo di riscatto dalla condizione d'inferno primigenia è il verbo, sono le parole, i «conversari», e insieme la vista, «semplice ed esterno diletto» (34), che, castigata nel primo approccio con Grado, via via si riscatta e si innalza, grazie alle nuove beatrici.

Donne come maghe, dunque, né potrebbe essere diversamente per il filogino Nievo. In verità, quando si dice filoginia,²⁴ la mente non può fare a meno di correre a un altro grande narratore filogino, Giovanni Boccaccio, il cui *Decameron* si può qui scomodare anche per la presenza di prosa e versi in un testo narrativo, che è caratteristica raccolta nelle *Maghe*. Verso la fine della novella, infatti, compare un'ode in forma di sestina narrativa

22 Aggiungendo come essa «sia principalmente in poter delle femmine».

23 Da notare che la lezione «crasso aere» è sopravvenuta, rispetto alla primitiva «crassa atmosfera».

24 Il termine è riferito a Nievo da E. Chaarani Lesourd, *Ippolito Nievo: Uno scrittore politico*. Venezia: Marsilio, 2011, p. 105.

in settenari - che Nievo battezza semplicemente «alcune strofe» (75) -, il cui incipit risulta inequivocabilmente decameroniano, data l'apostrofe alle «Vaghe donne»;²⁵ e non sarà un caso che questo avvio sia una conquista della redazione definitiva del testo, dato che una precedente versione iniziava con «L'onda che va e che viene». A proposito di quest'ultima, sarà interessante spendere qualche parola in più. Di essa abbiamo notizia da un articolo di Giovanni Franceschini apparso ne *L'Illustrazione Italiana* del 6 luglio 1930,²⁶ in cui fra l'altro si legge:

Per una fortunata combinazione una ventina d'anni or sono l'autografo autentico di questa breve lirica di Ippolito Nievo fu nelle mie mani per gentile concessione della signora Antonietta Apolloni Filippetti, che lo conservava gelosamente come una reliquia preziosa, sia per essere l'autografo di un nostro grande scrittore, sia perché quello scritto le ricordava un episodio della sua bella giovinezza. Difatti la suddetta signora era una delle bagnanti di Grado, alle quali allude la poesia, e questa era il congedo per iscritto che Ippolito, dopo una breve stagione di bagni, mandava a tre graziose fanciulle.

Il prezioso manoscritto, dunque, era esattamente l'originale di cui parla Nievo nelle *Maghe* (75):

Noi dal canto nostro corsimo a casa, ove io, dato di piglio alla penna credetti trasfondere i miei sentimenti in alcune strofe che furono queste: [...]

Versi sgraziati davvero, ma sinceri del pari e proprio sgorgati dal cuore; i quali io vi ho ripetuti, poichè la smania di poetare è, dopo la tosse e l'amore, la terza cosa che non può nascondersi. E per farli allora meno sgradevoli con quel vecchio spediente che è l'improvvisata, li gettammo a notte fitta nello spogliatojo ove quelle Signore usavano per fare i bagni. E il mattino dopo (crudele mattino, ma pur dolce nelle ricordanze) dopo gli ultimi e iterati addii, raccomandammo ad esse di guardar per bene ogni parte del casotto dove si era smarrito qualche nostro sospiro.

Incrociando la testimonianza di Franceschini, ottenuta dalla viva voce di una delle maghe stesse, con quanto affermato esplicitamente da Ippolito, si può concludere che l'autografo in possesso di Antonietta fosse esattamente quello gettato dal poeta nel 'casotto-spogliatojo' delle donne al momento della sua partenza da Grado, intitolato (come si può leggere nel facsimile

25 Cfr. ad esempio *Decameron* X 9, 3. L'epifrasi seguente («Vaghe donne e serene») è invece di stampo petrarchesco.

26 27, pp. 26-28, con il titolo *Un idillio di Ippolito Nievo ai bagni di Grado*.

pubblicato ne *L'Illustrazione Italiana*) *Alle Bagnanti del N° 5* e sottoscritto con la data «Grado 4 agosto 56».²⁷ Questo titolo non compare più nella versione del testo pubblicato nella novella, sul quale Nievo intervenne con vari ritocchi, non sappiamo se introdotti, tutti o in parte, già nella prima redazione della novella stessa (sono cadute infatti, come si è detto, le carte autografe che contenevano i versi) o successivamente nella copia in pulito preparata per *La Lucciola*; ecco comunque le varianti, già elencate da Marcella Gorra fra i *Versi inediti e sparsi* di Nievo:²⁸

	[testo manoscritto originario]	[testo in rivista]
1-3	L'onda che va e che viene Della vita, su questa Piaggia di nude arene	Vaghe donne e serene, Il fato che su questa Nuda spiaggia d'arene
9-10	Come alla mente appare Il trepido futuro	Come al desio scompare Il torbido futuro
15	Alle malfide spume	Alle candide spume
35-36	E il talento nemico Del Podestà pudico.	E le sere beate Senza luna passate.
37-39	Sempre il riso, lo scherzo Stian sulla vostra porta A Cervignano e a Terzo;	E la fortuna e il riso Siano la vostra scorta Nel terren Paradiso;

Cominciamo dalla fine, dove è palese la cassatura di un episodio di cronaca di cui Nievo fu protagonista, svelatoci dal solito Franceschini, che l'avrà appreso dalla stessa Antonietta: i vv. 35-36 infatti

si riferiscono a una multa che il Podestà di Grado aveva inflitto ad Ippolito perché, contro il regolamento, questi era andato a passeggiare lungo la spiaggia dove erano i «casotti delle donne». Una vecchia e grassa signora, sorpresa dal poeta in succinto costume da bagno, sulla porta del camerino, denunciò al podestà l'offensore della sua pudicizia.²⁹

L'eliminazione dell'accento cronachistico, in sé esilarante per l'accusa di oltraggio al pudore toccata a Ippolito, seguita da relativa ammenda

27 Che di per sé non è «l'ultimo giorno passato a Grado» (cioè il 10), sicché bisogna pensare che i versi fossero stati scritti già qualche giorno prima e non - come recita il racconto - composti e immediatamente nascosti nel «casotto» delle bagnanti la notte prima di partire.

28 Cfr. I. Nievo, *Poesie*. A cura di M. Gorra. Milano: Mondadori, 1970, pp. 673-674 e 1041-1042. La Gorra pubblica il testo accolto nella novella, ma gli assegna il titolo, assente in quella, «Alle bagnanti del N° 5», che è invece solo nell'originale in possesso della 'maga' Antonietta.

29 Cfr. Franceschini, *Un idillio*, p. 26.

pecuniaria, è accompagnata dall'obliterazione, nei versi successivi, di un altro elemento realistico come i toponimi «Cervignano» e «Terzo», la cui scomparsa significa, però, la rinuncia a una rima difficile in '-erzo', a favore di una più semplice rima in '-iso', affidata fra l'altro a un sintagma, «terren Paradiso», già petrarchesco (*Rvf* 173, 4 «nel paradiso suo terreno»). Risalendo verso l'alto, si noterà la sostituzione aggettivale in «mal-fide spume», a pro di «candide», quasi il poeta fosse timoroso di guastare l'atmosfera idillica dei versi con la scelta di un epiteto negativo; viceversa, nel verso 10 il «futuro», già predicato come «trepido», si fa ora «torbido», ma solo perché è cambiato il punto di vista: nel primo caso è la «mente» che si fa trepidante per il futuro (con un'evidente ipallage dell'aggettivo), nella lezione finale l'evenienza di un futuro tragico è cassata dal «desio» di eventi solo positivi. Venendo all'incipit, vi si notano - parallelamente a quanto accadeva nei versi finali - cospicue variazioni, e innanzitutto l'apparizione delle dedicatarie, chiamate collettivamente per nome, con un sapido acquisto di concretezza e insieme di letterarietà, come s'è detto. L'abbrivio originario si manteneva su un pedale metaforico-esistenziale, affidandosi all'immagine de «L'onda che va e che viene | Della vita», che sarà ripresa più sotto, all'inizio della quarta strofa (verso 19, «L'onda a voi della vita»); ed è probabilmente anche per evitare una ripetizione così palese che Nievo intervenne. Niente va però perduto, nel mondo dello scrittore patavino, per cui riecco i versi primitivi («L'onda che va e che viene | Della vita, su questa | Piaggia di nude arene») comparire nella prosa delle *Confessioni*: «Tu fosti come l'onda che va e viene sul piede arenoso dello scoglio» (19, 100). Il confronto qui esperito fra due redazioni dello stesso testo³⁰ va considerato nei suoi caratteri di eccezionalità, poiché la poesia originaria rivolta *Alle Bagnanti del N° 5* è, di per sé, un documento di vita vissuta, un atto poetico prodotto per una particolare circostanza, il soggiorno reale del giovane Ippolito Nievo in quel di Grado; è insomma una testimonianza di una *tranche de vie* che solo in un secondo momento viene assunta in un contesto *fictus*, entrando in questo modo in una rielaborazione letteraria della realtà che pure l'aveva prodotta, con le conseguenze, anche variantistiche, che ne sono derivate, non a caso rivolte a sfumare i contorni cronachistici dell'avvenimento e a calibrare i versi all'interno del nuovo e diverso contesto comunicativo e situazionale.

Qualche altra nota di contorno alla novella, intanto per segnalare un errore della princeps che è rimasto nella moderna edizione (60):

30 Aggiungerei un'inezia, partendo dall'osservazione di Mengaldo, *Un esempio*, p. 125: «nel racconto è usata sempre e normalmente la forma *lido*; *lito* solo a 379 [= 76] ma, come sintomatico, subito dopo il *lito* impiegato aulicamente nella poesia che precede ("il sacro / Lito di Grado", appunto)» - e invece l'autografo dei versi legge «il sacro / Lido di Grado», per cui è possibile che l'innovazione «Lito di Grado» abbia voluto evitare il bisticcio troppo evidente «Lido di Grado».

Tale ottimo stato di spirito s'ottiene non nelle corti servili, o nei crocchi ambiziosi, ma nelle varie e costumate adunanze, massime campagnuole, dove non *interesse* nè invidia nè ozio nè lavoro soverchio, nè boria indiscreta, nè furberia permalosa, nè arcigna vecchiaja, nè gioventù trascorrente.

La lezione «*interesse*» appare problematica e costringe a integrare mentalmente nella sequenza finale un verbo, quantomeno la copula («dove non <è> interesse»), pur sempre insoddisfacente; l'autografo legge invece «*interessa*», che rimette perfettamente a posto la frase relativa iniziante con «dove», altrimenti costretta a una difficile costruzione nominale e a un'accumulazione sbilenca, dovendosi erroneamente considerare come primo membro proprio «*interesse*», oltre tutto privo della particella anaforica negativa «*nè*» presente invece in tutti i successivi membri.

A 40 il corsivo adottato nella stampa (non è possibile un riscontro sull'autografo, qui mutilo) dovrebbe individuare, secondo la prassi nieviana già indicata sopra, la presenza di una citazione:

le trecce semplicemente attorcigliate, di quel colore *dentro nero e fuori biondo* che i Greci dicevano assomigliarsi al giacinto.

È probabile che qui Nievo pensi alla formula omerica «ὕακινθίνῳ ἄνθει ὁμοίως» (*Odysseia* 6 231) riferita alle chiome di Ulisse, cui segue nel testo il riferimento alla grazia («*χάρις*») circondata da Atena sul capo e sulle spalle dell'eroe nei termini di una doratura dell'argento, con un'immagine che pare dunque ricordata e trasfigurata da Ippolito nel riferimento al «colore dentro nero e fuori biondo».

La quarta novella presenta un titolo, *Un veglione*, che è uguale (salvo l'articolo) al trentanovesimo dei *Bozzetti veneziani* della raccolta poetica *Le lucciole*, uscita nel '58, dunque lo stesso anno in cui la prosa apparve ne *Il Pungolo: Giornale critico-letterario illustrato*.³¹ Sennonché i due testi svolgono situazioni polari, la poesia *Il veglione* essendo una sorta di elencazione di maschere (le quali «La Maschera han sul viso, | Pur maschere non son»),³² laddove il racconto svolge il tema 'estremo' espresso dal sottotitolo, *Delirio d'un pazzo*, in un'ambientazione che resta comunque veneziana. Ci si può chiedere che sorta di pazzia sia quella che affligge il protagonista, e forse si può rispondere trattarsi di un *furor amoris*, giusta quanto affermato all'inizio: «l'amore senza fine e senza speranza avventò l'anima mia in mezzo ai fantasmi» (1): interpretazione corroborabile con

31 2 (8), 21 febbraio 1858, pp. 67-68.

32 Prendo sempre da Nievo, *Poesie*, p. 344, vv. 15-16.

il ricorso a *Confessioni* 9 146, dove si parla di «parole [...] pazze di delirio d'amore». La novella sembra dunque perlustrare gli eccessi mentali indotti dall'amore, con un linguaggio talora estremo, lussureggiante, volutamente alla ricerca del limite, come mostrano alcune scelte lessicali rare, in qualche modo veicolate dal titolo, *Veglione* essendo attestato dal *DELI* a partire dal 1839. Eccone una scelta:

- 2 *insaldarsi*: «Sotto i piedi non s'insaldava la terra», nel senso concreto di 'si solidificava', 'si compattava', per cui i piedi non trovavano un solido appoggio. La forma intransitiva e pronominale pare usata per la prima volta proprio da Nievo, che vi ricorre, anche figuratamente, in altre opere.
- 2 *crocchiante*: «una crosta fredda e crocchiante di ghiaccio», presente «anche in *CP XI*, 34 e *NC*, p. 496»,³³ i cui precedenti riconducono solo al *Fermo e Lucia* 4 7, 56 («la voce aveva un non so che di crocchiante»).
- 2 *ventolio*: «Non ventolio di apparimenti fugaci», è l'unico esempio, assieme a *Confessioni* 12 136 («al fresco ventolio dell'aura marina»), citato nel lemma del *GDLI*, naturalmente con significato estensivo rispetto a quello proprio del romanzo.
- 2 *ruggio*: «non ruggio di demoni», 6 «il ruggio dei demonii»;³⁴ voce già quattrocentesca, tornata in auge soprattutto grazie alle *Poesie di Ossian* di Cesarotti (13 casi), ma nel senso di 'Suono inarticolato, urlo rauco e soffocato' (*GDLI*) conosce le prime attestazioni in Alfieri e si trova anche nelle *Confessioni* 4 30.
- 3 *vaporiera*: «come muta vaporiera che trascini il convoglio sopra rotaje di feltro»: è senz'altro il treno a vapore, e come tale si tratta di uno dei primi impieghi nella nostra lingua, peraltro assai gradito a Nievo: cfr. *Confessioni* 3 151 e 5 46, ma soprattutto, in queste *Novelle*, *La corsa di prova* 2 «alle strade ferrate e alla non mai stanca velocità della vaporiera».
- 3 *rotaje*: si veda la citazione precedente. Con riferimento alle rotaie del treno, trovo in Pisacane un'attestazione che anticipa la presente (cfr. *Bibit*³⁵ «qualche chilometro di meno di strade a rotaie e di telegrafi elettrici»).
- 3 *ottundersi*: «Ormai ogni rumore s'ottundeva contro l'esser mio»; nel significato di 'Attutirsi, diventar fioco (un suono)' il *GDLI* cita solo questo esempio di Nievo, che sembra derivare direttamente dai latini, in particolare da Lucrezio, *De rerum natura* 4 613 «Vox obtun-

33 Così Marinella nella nota relativa.

34 Si noterà il diverso plurale «demoni» / «demonii»: forse dai due singolari *demone* / *demonio*?

35 *Biblioteca Italiana* [on-line]. Disponibile all'indirizzo <http://www.bibliotecaitaliana.it>.

- ditur»: tanto più che poco sopra (2) il riferimento a «la terra, la gran genitrice delle cose» era un'evidente citazione lucreziana: «quare magna deum mater materque ferarum | et nostri genetrix haec dicta est corporis una [*tellus*]» (2 598-599).
- 3 *ventoline*: «le ventoline del gaz si spegnevano»: termine tecnico che indica l'apparecchio usato per l'illuminazione a gas, che a Milano arrivò negli anni quaranta dell'Ottocento. Nel *GDLI* alla voce «ventola» non si trova tale significato, bensì quello di 'paralume' o 'sostegno per candele o lampade'.
 - 3 *gaz*: variante di 'gas', per cui si veda la voce precedente (si tratta dunque del gas illuminante).
 - 3 *tabe*: «le parole stillavano per l'aria il vino e la tabe»: altro latinismo, con il significato concreto di 'umore corrotto', 'espettorato'.³⁶
 - 3 *ignivomo*: «simile al fiato dell'ignivoma chimera»: latinismo applicato alla chimera, che erutta fiamme secondo *Iliade* 6 181-182; il passo nieviano pare però ripreso letteralmente, salvo il più prezioso ricorso a *ignivoma*, da Orazio, *Carmina* 2 17, 13 «Chimaerae spiritus igneae».
 - 5 *falena*: «V'erano ibride falene di mostricciuoli non più veduti»: termine tecnico, che nei trattati scientifici settecenteschi di Vallisneri e Spallanzani (citt. nel *GDLI*) si applica a varie specie di farfalle, ma qui, unito alla specificazione «di mostricciuoli», pare piuttosto indicare delle 'larve', cui anche condurrebbe l'aggettivo «ibride». ³⁷
 - 5 *galvanizzato*: «galvanizzate dalla foja dei piaceri»: parola recentissima, già usata da Giusti (*L'incoronazione* 115: «e con foia d'amor galvanizzata»), che Nievo riprende qui pari pari.
 - 5 *foja*: vedi voce precedente.
 - 5 *crostacei*: «v'erano polipi sonnolenti, e pigri crostacei obesi nel loro chilo semestrale»: voce tecnica, ma diffusa nel veneziano di Goldoni.³⁸
 - 6 *bemolle* e *diesis*: «le sette note e i bemolli ed i diesis»: tecnicismi musicali, raramente insieme in testi letterari.
 - 6 *diavolescamente*: «il russar delle foche s'accordava diavolescamente al tormentato trabalzo dei suoni»; avverbio di raro uso: *GDLI* cita le *Istorie fiorentine* di Cavalcanti, la *LIZ* Pietro Aretino.
 - 6 *trabalzo*: vedi voce precedente. Nel significato di 'brusco passaggio di tono musicale' il *GDLI* contempla questo solo esempio; il senso

36 La chiosa in *N.*, tratta dal Tommaseo-Bellini, «consunzione», andrebbe a sua volta interpretata come sinonimo di 'tisi', il che complica vieppiù, anziché chiarire.

37 Anche l'alterato «mostricciuoli» non ha altre attestazioni precedenti, se non in Nievo stesso (*Confessioni* 16 95).

38 Andrà considerata anche la voce «semestrale», poco diffusa.

figurato più generale ('scossone') si trova solo in testi ottocenteschi, tra cui *Confessioni* 5 73 e 12 168.

- 6 *strupatore*: «Prometeo, il ladro strupatore»: grafia e significato rari, ambedue di impronta dantesca ('ribelle' o 'violento'); il sintagma di cui fa parte potrebbe aver risentito, a livello acustico, di *Morgante* 14 9 «malfusso, ladro, strupatore e mecco».
- 8 *gridatrice*: «folla sorda e gridatrice»: la forma femminile dell'aggettivo (e del sostantivo) non è affatto consueta (*GDLI*, voce «gridatore», cita il femminile in Albertano Volgarizzato e Magalotti; non la trovo né in *LIZ* né in *Bibit*).
- 8 *imbottare*: «due magnifiche orecchie capaci di imbottare cento metri cubi di corbellerie al minuto»: aulicismo presente con vari significati anche nel *Conte pecorajo*³⁹ e nelle *Lettere*,⁴⁰ varrà qui 'contenere', 'stivare'.
- 9 *bretelle*: «Il peso della vita qui ci casca di dosso, come le bretelle dalle spalle dei *debardeurs*»: vocabolo entrato da poco nel lessico italiano (cfr. *DELI*) e che qui sembra derivare, dato anche l'uso di «*debardeurs*», direttamente dal francese 'bretelles'; si vedano anche *Confessioni* 9 17 «Troppo ci condussero colle bretelle».⁴¹
- 11 *sbavagliare*: «E sentii una mano onnipotente sbavagliarmi la bocca»; il *GDLI* lo dice antico e letterario, citando *Morgante* 21 85 e subito dopo questo passo di Nievo.
- 11 *turbinare*: «e mi parve di esser turbinato traverso a spazii umidi», nel senso (raro) di 'sballottato'; più tradizionale l'impiego ne *La viola di San Sebastiano* (*NC*, p. 327) «e venisse giù turbinando un fitto nevischio».
- 11 *trasfiguramenti*: «le forme loro si storcevano, si moltiplicavano, si raggruppavano in orribili trasfiguramenti»: per il *GDLI* è vocabolo antico, letterario e raro (esempi dalla *Vita nova* e dall'*Aretino*), ma in Nievo compare anche nelle *Confessioni* 3 150 «mi si volse in sonno vero, ed il sonno in un ghiribizzo continuo di sogni, di fantasmagorie, di trasfiguramenti».

39 Cfr. edizione Casini della stampa, p. 101 (dove «imbottar nuvole» ricorda un famoso passo burchiellesco diventato modo di dire, e infatti citato come tale già nella quarta edizione del Vocabolario della Crusca: «imbottar nebbia»).

40 Si veda P.V. Mengaldo, *L'epistolario di Nievo: un'analisi linguistica*. Bologna: Il Mulino, 1987, p. 309.

41 Nonché le lettere e gli scritti giornalistici: cfr. Mengaldo, *L'epistolario*, p. 214.

Qualche parola sui forestierismi: di «*debardeurs*» 9 si è detto; «*pince-nez*» 8 è il primo impiego del vocabolo nella nostra lingua (il *DELI* lo assegna ad A. Boito, 1867, e lo dice attestato in Francia dal 1856, dunque appena due anni prima della pubblicazione del *Veglione*); «*buffet*» 9, in quanto facente parte di un complemento di luogo («è tutto quasi apparecchiato su un *buffet* per chi ne desidera»), avrà il significato di ‘tavolo imbandito’.⁴² Sta a sé la citazione biblica «*Mane, Tekel, Fares*» 10, esibita anche nelle *Confessioni* 12 143 («come il *Mane Tecel Fares* del convito di Baldassare!»), da leggere con l’informata nota di Casini.⁴³

Segnalo infine un lapsus nella nota relativa al «viaggio degli spiriti ignari fioccantanti nel Limbo di Dante» (2), dove il corretto «ignari» diventa nel richiamo in nota «ignavi».

La corsa di prova è, con *Le maghe di Grado*, il racconto di maggiore spicco delle *Novelle*. Il testo ci è pervenuto tramite le sole edizioni a stampa, in prima uscita in un volume collettivo curato da Giovanni De Castro di *Proverbi italiani da lui illustrati*,⁴⁴ che ebbe un’immediata ristampa,⁴⁵ dove la novella presentava il titolo – appunto – di un proverbio, *L’uomo fa il luogo e il luogo l’uomo*, introdotto in versione abbreviata alla fine del secondo capitolo (33):

nessuno confessava a sé stesso che la sincera affabilità d’un giovine, l’ospitale giocondità d’una sposina, il buon vino dello zio e l’esempio della loro felicità aveva operato quel miracolo. «Gli uomini fanno i luoghi», dice il proverbio: e il proverbio aveva ragione⁴⁶

e ripreso nella sua interezza nell’ultimo paragrafo del testo:

Il proverbio, è vero, o lettori, e io ve lo provai col mio racconto, *l’uomo fa il luogo e il luogo l’uomo*. – Ma voi, mariti invidiabili, che avete impalmato qualche Leopoldina, e la menate a viaggiare, e la vedete soggiacere un po’ troppo alle influenze di Firenze, di Nizza o di Parigi,

42 Mengaldo, *L’epistolario*, p. 214 lo segnala fra i francesismi crudi, nel significato che la voce conserva tutt’oggi in italiano.

43 Edizione della Fondazione Pietro Bembo. Parma: Ugo Guanda Editore, 1999, pp. 804-805.

44 Milano: Borroni, 1858.

45 Con titolo leggermente variato (*Proverbi italiani illustrati*) e per i tipi di Francesco Sanvito, ma sempre a cura di De Castro e con una prefazione di Niccolò Tommaseo. La novella di Nievo occupa il primo posto; seguono altre illustrazioni di proverbi, non tutte narrative, affidate ad autori come Cesare Cantù, Giuseppe Giusti, Carlo Righetti (che si firma Cletto Arrighi).

46 Cito dalla ristampa Sanvito, p. 34, mantenendone tutte le particolarità di lezione, grafiche e interpretive.

tornate subito, subito, lo consiglio di cuore, al vostro Gargnano; perchè se il proverbio ci assicura che il *luogo fa gli uomini*, non è poi detto nè scritto in alcun libro ch'esso li rifaccia.⁴⁷

Quando Nievo, l'anno dopo, ripubblica questo racconto in rivista, ne *Il Fuggilozio*,⁴⁸ intende rendere più autonomo il testo rispetto alla prima uscita modificandone il titolo, che diventa *La corsa di prova*, ma non ritiene di dover cassare le considerazioni finali, da leggere come una conferma risolutiva alle osservazioni avanzate alla fine del secondo capitolo. Resta dunque il legame eziologico della novella con la massima, fattosi però più estrinseco, quasi residuale.

Con la terza riproposizione del racconto, in uno con *Il barone di Nicastro* e *La pazza del Segrino*, dunque in un volume di tutte opere nieviane,⁴⁹ si confermano il titolo e l'appendice paremiologica presenti in rivista, ma si approfitta per rivedere blandamente il testo, con i seguenti risultati:⁵⁰

- 3 *della pendola* → *del pendolo*, passaggio a una lezione più tecnica, presente anche nelle *Confessioni* 3 151.
- 4 *come plejadi nebulose* → *come Plejadi vicine al tramonto*: sostituito un aggettivo classicheggiante e letterario (era stato utilizzato almeno una ventina di volte da Cesarotti nelle *Poesie di Ossian*).
- 12 *muscoso* → *muschioso*: ritoccato il latinismo a pro della forma corrente; diversamente nel *Varmo*, dove pure l'aggettivo è applicato a un tetto, come qui (*NC*, p. 162: «il tetto è così ineguale e muscoso») e nelle *Confessioni* (2 142, 4 39, 8 183).
- 12 *Le scale crocchiavano sotto i piedi* → *Le scale scricchiolavano sotto i piedi*: dal più raro (si veda sopra, nel lessico di *Un veglione*, la voce *crocchiante*) al più consueto (anche in *Confessioni* 16 149: «la scala [...] scricchiolava»).
- 15 *la vecchia concordia* → *l'antica concordia*: correzione nobilitante.
- 16 *rovine* → *ruine*, più letterario.
- 19 *rispose* → *riprese*: variazione del *verbum dicendi* in una serie di botte e risposte, anche se *riprese* compare due battute più in là («No, no! riprese Gabriele con premura»).
- 23 *col disegno di ristorarvi la casa* → *col disegno di ristorarsi la casa*: restituita la forma dotta, normale in Nievo con significato concreto (cfr. 18 «Vorrei ristorare la nostra casetta», nonché *La santa di*

47 Prendo ancora dall'edizione Sanvito, p. 48.

48 5 (15), 30 maggio, 1859.

49 Uscito a Milano, da Sanvito, nel 1860.

50 Trascelgo i casi più interessanti dall'apparato delle pp. 191-194.

Arra:⁵¹ «por tosto mano a ristaurare la casa del conte», e «essendo a buon porto il ristauero della casa»); in senso metaforico, invece, la scelta è inversa (*Confessioni* 11 21«per ristorarne la dignità della casa»).

- 32 *credeva di aver ben cominciata quella giornata* → *credeva di aver ben cominciato la sua giornata*: il deittico *quella* fu sostituito perché già utilizzato poco prima (*quel buon vecchio*) e iterato nell'immediato prosieguo (*Su quelle ore*), mentre la soppressione della concordanza participiale probabilmente rinvia «ad abitudini settentrionali»,⁵² dato che il veneto *scominsià* è uguale per maschile e femminile.
- 34 *Così passarono cinque anni d'una vita di paradiso, il vecchio zio era ormai molto malandato di salute* → ... *solo il vecchio zio...* : è possibile che la lezione sopravvenuta ponga rimedio a una lacuna o a una incongruenza presente nella stampa precedente (nell'autografo?).
- 39 *A lei non restava altro conforto che* → *A lei non restava altra risorsa che*: minimo acquisto in precisione (e forse *variatio* a distanza rispetto a 15 «Un altro conforto poi egli trovava»).
- 42 *Queste scaramucce seguitarono a funestarli in tutte le stazioni del Piemonte, e li accompagnarono in tutte le valli della Svizzera fino a Vevai* → ... *per tutte le valli ...*: assegnata alla preposizione *in* la funzione di stato in luogo, di moto per luogo a *per*.⁵³
- 44 *e questa vendetta ad altro non conduceva che* → *e questa vendetta ad altro non menava che*: pressoché intercambiabili.
- 46 *Gabriele se ne spaventava; gridava contro tali frivolezze; diceva di non voler più badare a quella frasca* → *Gabriele se ne spazientiva ...*: *spaventava* sembra una soluzione approssimativa, che solo in un secondo tempo trova più giusta definizione, oltre tutto su un vocabolo non desueto a Nieve (cfr. *Confessioni* 8 114; 13 44; 23 46).
- 47 *fu sprone a nuovi alterchi e a più vivi rammarichi* → ... *più veri rammarichi*: calibratura semantica.
- 51 *Ecco che per opera tua io ho perduto tutta la mia vigoria e son divenuto scuro e poltrone come un orso!* → ... *e son diventato ...*: probabilmente Nieve ha voluto eliminare la rima interna *perduto* : *divenuto*.
- 53 *E un'altra volta vi pregherò, o signore, di farmi con più distinta maniera le vostre interrogazioni* → ... *con più discreta maniera ...*: acquisto di precisione semantica.
- 63 *l'uomo fa il luogo e il luogo l'uomo* → *l'uomo fa il luogo e il luogo*

51 Rispettivamente, NC, pp. 104 e 105.

52 Così Mengaldo, *L'epistolario*, p. 96.

53 Da notare, secondo quanto scrive Mengaldo, *L'epistolario*, p. 87, che il settore delle preposizioni «è il più confuso della sintassi dell'Epistolario, come di norma nei testi regionali e, ancor più, popolari».

fa l'uomo: non essendoci più un obbligo diretto con il vecchio titolo-proverbio della novella, questo può anche essere variato con il raddoppio di *fa*, che provoca un chiasmo perfetto tra prima e seconda parte, ruotante attorno al verbo. La nuova formulazione del proverbio, tuttavia, circolava parallelamente alla precedente (e sarà ripresa da Meneghello).⁵⁴

La sesta novella, *La voce della coscienza*, sottotitolo *Scene famigliari*, soltanto di recente è stata attribuita, con solidi argomenti, a Nievo. Ne possediamo solo la versione a stampa, apparsa anonima nel giornale femminile *La ricamatrice* il 1° aprile 1859, su cui è giocoforza basare l'edizione. Riprodurre la princeps è risultato abbastanza semplice, essendo priva di grossi refusi; commentarla, altrettanto agevole, trattandosi di un testo volutamente tenuto da Nievo ad un livello pianamente discorsivo, adatto al pubblico di riferimento. Vale la pena notare il legame 'capfinido' del racconto, analogo a quello che caratterizzava la primitiva versione de *La corsa di prova*, per cui il titolo viene ribadito giusto alla fine, o, se si vuole, l'explicit viene assunto a epigrafe del testo, con intenti chiaramente pedagogici e moralistici:

Chi ha salvato questa simpatica famiglia da infinite sciagure, per ridonarle tanta concordia d'affetti, di serenità e di speranza?... *La voce della coscienza!*

Anche l'ultima novella, *La vigilia delle nozze*, comparve adespota in due riviste «per donne» dell'editore Lampugnani,⁵⁵ a poca distanza di tempo l'una dall'altra, nel marzo 1860. La paternità nieviana si stabilisce facilmente, essendoci giunto l'autografo, oggi conservato alla Civica di Udine (manoscritto 2533), vergato sul verso di vecchie prove di stampa di periodici dello stesso Lampugnani, per il quale Ippolito lavorava passando alcune ore al giorno in redazione. Il manoscritto è certamente la copia entrata in tipografia, vuoi per la presenza di indicazioni rivolte direttamente al tipografo,⁵⁶ vuoi perché le lezioni innovative della stampa sono pochissime (ed evidentemente introdotte da Nievo sulle bozze), vuoi perché l'autografo presenta delle lezioni sopravvenute, interamente accolte dalla stampa.

54 Ma con una significativa postilla: «L'uomo fa il luogo e il luogo fa l'uomo. E la donna fa da mangiare» (L. Meneghello, *Le carte: Volume primo: Anni Sessanta*. Milano: Rizzoli, 1999, p. 361).

55 Rispettivamente, il *Giornale delle famiglie: La Ricamatrice* e le *Ore casalinghe: Giornale di amena letteratura, mode e lavori femminili*.

56 Come, all'inizio, l'appunto «gramoncine Ricamatrice», «relativo al carattere tipografico e alla rivista cui il testo era destinato» (N., p. 41), oppure, in corrispondenza dell'attacco «Tu sei permalosa» (11), la nota a margine «capo» inserita in un riquadro con tanto di freccia che arriva fino al «Tu», per indicare la necessità di introdurre un a capo (nel manoscritto il periodo continuava sulla stessa linea).

Ecco alcuni dei casi più interessanti di varianti d'autore:⁵⁷

- 1 *Solamente ti esorto a badarvi sempre* [ms] → *Solamente ti esorto a badarvi sempre, e a non credervi troppo* [st]: aggiunta dell'ultimo momento sulle bozze, importante in sé ma irrelata, dato che la risposta successiva non ne sviluppa le indicazioni: «Oh vi giuro che vi riusciremo quasi senza badarvi».
- 2 *il solo merito consisterà* [ms¹] → *il nostro merito consisterà* [ms²+st]
- 2 *così vedrai che [...] come si crede* [ms¹] → *così crederai che [...] come si suppone* [ms²+st]: l'introduzione di *crederai* ha comportato la casatura della ripetizione;
- 2 *e metterai da parte come gemme preziose, due segreti ch'io voglio insegnarti per raggiungerla e praticarla con effetto cercherai sempre sempre di studiarla, e di praticarla meglio* [ms] → *e cercherai sempre sempre di studiarla, e di praticarla meglio* [st]: correzione *currenti calamo* di quella che è sembrata un'anticipazione indebita dei successivi paragrafi 22-25, dove appunto ci si soffermerà con più agio sulle «due cose» necessarie alla «felicità domestica».
- 5 *Sì, quella. Ma sai tu la causa di quella separazione?* [ms¹] → *Sì, quella stessa. Ma sai tu la causa di separazione?* [ms²] → *Sì, quella stessa. Ma sai tu la causa di questa separazione?* [st]: vario lavoro sui deittici.
- 6 *Fatti l'uno per altro* [ms] → *Fatti l'uno per l'altro* [st]: reintrodotta l'articolo determinativo⁵⁸ con effetti di parallelismo.
- 7 *Il primo anno [...]. Il secondo [...]. Il terzo* [ms¹] → *Il primo anno [...]. Il secondo [...]. Al terzo* [ms²+st]: necessità di *variatio*.
- 8 *nel settimo an* [ms¹] → *nel sesto* [ms²+st]: corretto un errore di elencazione (gli anni erano arrivati al quinto).
- 8 *passati dieci due lustri* [ms] → *passati due lustri* [st]: stava scrivendo *dieci <anni>*, poi si è corretto nell'analogo *due lustri*, per poter recuperare il numerale a fine periodo («maritati da dieci anni»), ma dovendolo poi ricorreggere a inizio del periodo seguente, dove *due lustri* viene ripassato sopra *dieci anni*.
- 10 *anche questi ponevano [...] e agli scambievoli dispetti succedevano* [ms¹] → *sebbene questi ponessero [...] e agli scambievoli dispetti succedessero* [ms²] → *sebbene questi porgessero [...] e agli scambievoli dispetti succedessero* [ms²+st]: preferita una sfumatura concessiva.
- 12 *queste paci fra potenze ringhiose vicine*⁵⁹ *e stuzzicate* [ms¹] →

57 Indico con [ms¹] la lezione primitiva dell'autografo, con [ms²] quella sopravvenuta nello stesso, con [st] il testo della stampa; [ms] senza indicazioni numeriche segnala che la lezione dell'autografo è una sola. Le parole sottolineate si intendono cassate nel manoscritto.

58 Mengaldo, *L'epistolario*, p. 81, sottolinea come sia in Nievo «Frequente l'omissione dell'art. determ., secondo una fenomenologia assai varia».

59 Lettura congetturale.

queste paci fra due potenze vicine, maldisposte sempre, e stuzzicate [ms²] → *queste paci fra due potenze vicine maldisposte sempre, e stuzzicate* [st]: Nievo rinuncia a un aggettivo come *ringhioso* che gli è consueto (cfr. NC, pp. 414 e 463, *La corsa di prova* 42, *Confessioni* 11 125, 16 130, 17 40) e ne aggiunge un altro più raramente attestato in lui, oltre che di grafia oscillante (*maldisposta* in *Confessioni* 15 146, *mal disposto* in *Confessioni* 20 161).

- 12 *Sotto l'impressioni della commedia veduta che rappresentava un quadro di felicità domestica* [ms¹] → *Sotto le impressioni della commedia veduta poc'anzi e che avea rappresentato un bel quadro di felicità domestica* [ms²+st]: intervento sui tempi verbali a seguito dell'introduzione di un avverbio di tempo.
- 12 *trova una seconda donna della tua età conservata al pari di te* [ms¹] → *trova una seconda donna della tua età ben conservata al pari di te* [ms²+st]: l'aggiunta di *ben* risulta chiarificatrice, e non interessa a Nievo ripetersi (ma con un rafforzativo) nella linea seguente («ben poca differenza»).
- 12 *Oh se foste* [ms¹] → *Oh se fossimo* [ms²] → *Se fossimo* [st]: eliminata sulle bozze una delle tante interiezioni d'inizio periodo.
- 14 *Siamo Non siamo vecchi* [ms] → *Non siamo vecchi* [st].
- 15 *.....soldato*⁶⁰ *canonico* [ms¹] → *bel canonico* [ms²+st]: si era trattato di un errore di ripetizione nel tracciare il futuro dei tre figli, avendo già previsto per uno di loro la carriera militare.
- 17 *Quanti*⁶¹ *anni io* [ms¹] → *Quanti anni non ho io* [ms²+st]: trasformazione della frase da interiettiva a interrogativa.
- 17 *mala educazione* [ms] → *falsa educazione* [st].
- 17 *vi è un termine anche ad una pazienza da angelo* [ms¹] → *vi è un termine anche alla pazienza d'un angelo* [ms²] → *vi è un termine anche alla pazienza di un angelo* [st]: l'ultima differenza (*d'un / di un*) sarà forse addebitabile al tipografo.
- 17 *colle vostre bizzarrie coi vostri capricci* [ms] → *colle vostre bizzarrie e coi vostri capricci* [st]: esplicitata la dittologia sinonimica.
- 20 *o intromissioni di parenti ad ovviar quello scandalo* [ms¹] → *o intromissioni di parenti o consigli di religione e di prudenza ad ovviar quello scandalo* [ms²+st].
- 21 *fu improvvisamente turba mandato a male per sempre* [ms] → *fu mandato a male per sempre* [st]: abbandonato il participio *turba*<to> e insieme l'avverbio che lo accompagnava, per una diversa prospettiva temporale.
- 22 *Ora Quando sono persuasa* [ms¹] → *Ora sono persuasa* [ms²] → *Ora*

60 *soldato* è corretto sopra un'altra parola, ormai illeggibile.

61 Su *Quanto*.

son persuasa [st], ove l'apocope può anche essere stata introdotta da Nievo sulle bozze.

- 22 *non si possa esser sicuri da <...>*⁶² *disgraziate* [ms¹] → *non si può esser sicuri per sempre da questi disaccordi* [ms²+st].
- 22 *Oh datemelo, datemelo* [ms] → *Oh ditemelo ditemelo* [st]: riferito al *preservativo*, cioè la medicina, il rimedio, fatto di parole, non di farmaci.
- 23 *si cementa sempre più l'unione delle due anime* [ms] → *si aumenta sempre più l'unione delle anime* [st]: forse *cementa* è apparso troppo realistico? Viceversa, la lettura *aumenta* potrebbe anche risalire a un lapsus del proto, non rilevato da Nievo sulle bozze.
- 24 *perchè tu chiami per*⁶³ *bellezza tu intendi* [ms] → *perchè per bellezza tu intendi* [st].
- 25 *alla religione sincera e profonda* [ms] → *alla religione sincera, profonda* [st]: intervento opposto a quello effettuato sopra a 17.
- 26 *pronunciando queste parole* [ms¹] → *rispondendo queste parole* [ms²+st]: la correzione comporta la costruzione transitiva di *rispondere*, inconsueta non solo a Nievo (vedi ad esempio il dativo in *Confessioni* 16 201), ma anche alla lingua italiana (non se ne danno esempi nel *GDLI*): correzione affrettata e parziale?

La novella è un *exemplum* negativo di matrimonio, presentato a una giovane alla «vigilia delle nozze» (5 «Se non la sai, voglio dirtela io e ch'essa ti serva d'esempio»). La distanza del mondo della futura sposa da quello della coppia esemplare è sottolineata sia dalla diversa appartenenza sociale (borghesia contro aristocrazia), sia - a livello narrativo - dalla presenza di una cornice, che separa con accuratezza il racconto extradiegetico da quello intradiegetico. Quest'ultimo svolge funzioni dissuasive nei confronti della novizia Albertina, non verso il matrimonio in sé, quanto invece verso quei comportamenti che ne minano il terreno e possono condurlo al fallimento. Sono intenti onestamente educativi, ma restano alcuni passaggi che rivelano, come giustamente afferma la curatrice, «quanto meno un'ambivalenza», dato lo «scetticismo irriducibile a qualsivoglia tipologia didattica» che promana dall'*exemplum fictum*.⁶⁴

62 Alcune (almeno tre) parole cassate illeggibili.

63 In interlinea, sopra *tu chiami* cassato.

64 *N.*, p. 27.

Studi sul Sette-Ottocento offerti a Marinella Colummi

a cura di Serena Fornasiero e Silvana Tamiozzo

Lettera a Ippolito

Giuliano Scabia

Abstract In a sort of an imaginary letter to Ippolito Nievo, Giuliano Scabia 'meets' him, and builds a rich dialogue out of the many places in his works where his voice is most resonant.

Caro Ippolito,

ricordi quella volta che sono venuto a cercare tue tracce sulla strada che va da Cordovado a Fratta - e camminando per la via che si chiama «Ippolito Nievo» mi parve di essere immerso nella materia delle tue parole - e mi domandavo qual era il rapporto da te stabilito con la realtà dei fatti - e arrivando davanti alla villa di Teglio ebbi l'impressione che là fosse il luogo dove udisti da tuo nonno Marin i racconti sulla fine della Serenissima - e mentre ero nei pensieri giunsi a un cancello oltre il quale balzò verso di me un giovane cane lupo color marronbiondo, abbaiando furiosamente. E io allora finsi di prendere qualcosa da terra e glielo lanciai - e lui stette al gioco afferrando realmente un ramo e venendolo a porgere per giocare con me - così giocammo - e io pensai che eri tu, Ippolito Nievo, che vestito da lupo giocavi con me.

Da quel pomeriggio sono spesso tornato a pensarti sia in forma di lupo sia di persona - e piano piano mi è emersa l'immagine del tuo rapporto con l'acqua - l'acqua dei fiumi che hai raccontato, l'acqua della laguna, l'acqua del mare. Acqua che è stata il tuo destino.

Penso a quel diario-racconto di te con l'amico del cuore, *Il giornale di Pellestrina*, a fare vacanza, studio, incontri, bagni sui murazzi, che da quando l'ho letto mi pare di vedervi e quasi incontrarvi ogni volta che arrivo là in bicicletta - due ragazzi, sapienti di poesia e di latino - e sento che già lì a Pellestrina la tua giovinezza è piena di racconti, avventure, visioni - con quell'idea dell'Italia da fare, nuova, tormentata e libera. Da dove vi veniva l'idea d'Italia? Dai maestri poeti e scrittori, Virgilio, Dante, Petrarca, Alfieri, Foscolo, Leopardi - sì - ma anche dall'amore innamorato. Ti sento, caro Ippolito, innamorato dell'Italia e dell'acqua del mare.

E l'acqua della laguna. Quella che descrivi - lenta, notturna, scura - nei freschi in Canal Grande e in bacino de *L'angelo di bontà* - un'acqua di

chiacchiere e trame, infetta della corruzione dentro cui si sta sgretolando Venezia. Acqua destino. Ma intanto voi due sui murazzi vi godevate il sole e i bagni - come facciamo noi quando andiamo a quelle spiagge di salso e vento.

Acqua cupa e acqua luminosa.

E l'acqua del Varmo - la «vaga riviera» - che mentre la leggo me ne innamoro perché tu ne sei innamorato - la descrivi da innamorato.

E l'acqua del mare quando Carlino ci arriva a piedi - e la trasfigura trasfigurando nella meraviglia. Che visione ha Carlino! Tutto il tuo destino si svela - Ippolito veggente - in quella luce del mare.

E il Cornapo e il Turro all'inizio del *Conte Pecorajo* - mi piacerebbe seguirti in tutte le acque che hai frequentato e descritto (con Italo Zannier ci eravamo proposti, alcuni anni fa, di fotografare narrare il 'tuo' corso del Varmo) - soprattutto le acque del Friuli, a volte le stesse che un poeta del Novecento che ti sarebbe caro, Pier Paolo Pasolini, ha descritto in pagine altissime - un po' più torbide delle tue.

Ascolta:

Fontana di aga dal me país.
A no è aga pì fres-cia che tal me país.
Fontana di rustic amòur.

E sai come diventa trent'anni dopo, riscritta, perduta? Così:

Fontana di aga di un país no me.
A no è aga pì vecia che ta chel país.
Fontana di amòur par nissùn.

Anche le tue acque si sarebbero intorbidate, perse?

L'acqua. Il mare.

Sei arrivato in Sicilia per mare coi tuoi mille (circa, in realtà ottocento) compagni. E cosa hai visto in Sicilia? Avevi un compito difficile, complesso. Avevate (avevamo) vinto. Ottocento contro venticinquemila. Ma in realtà chi aveva vinto? Cosa hai visto in Sicilia, a Palermo? Un'Italia che si complicava, così diversa dal vostro sogno? Che si trasformava sotto i vostri occhi? Che si adattava? E mentiva? Che si dava da fare perché nulla mutasse? («Ma il non rubare è una gran virtù in Sicilia ove principe e imbroglione è tutt'uno»). E la mafia? E Cavour e il suo re? E le «vili calunnie dei bestiali lafariniani»? E il tuo rancore eterno a Cavour?

Gattopardeggia la Sicilia, cavoureggia il Piemonte.

C'è sempre, da noi, un tentativo di ricominciare da capo. C'è anche oggi - nello sfacelo etico che stiamo vivendo.

Quanti eravate? Ottocento, mille?

E i partigiani nel '43 quanti erano?

Cento, duecento?

Sempre molto pochi, all'inizio.

Poi arrivano le masse - e a volte i padrini delle masse.

Italia di fratelli che a un certo punto si scannano - che hanno odio e non amore.

Poi ti sei imbarcato sull'*Ercole*. Che nome per un battello destino. Nave destinata al naufragio. Avevi fretta. Dovevi.

E sei andato sotto.

Un po' più a Nord, nel mare di Viareggio, alcuni anni prima era annegato Shelley.

Anche lui col suo destino.

Magari vi siete incontrati, sotto le onde. Magari continuate a incontrarvi.

E lui, immagino, ti avrà recitato i *Versi scritti fra i colli Euganei*, soprattutto là dove dice:

Molte isole verdi si devono trovare
in fondo al vasto mare del dolore
altrimenti non potrebbe, pallido e spossato,
il marinaio tanto aver viaggiato
giorno e notte, notte e giorno
nell'aria scura che densa tutto intorno
serra la scia del bastimento
in triste viaggio alla deriva lento;
di nubi colmo nel frattempo in alto
dal cielo senza sole vien l'assalto
della rapida tempesta che s'abbatte
col lampo al piede, strappa e sbatte
vele, cordami e plancia
fino a quando alla nave nella pancia
la morte sale dall'abisso traboccata
e giù la trae come un'annegata
a fondo lentamente andando
come capita a chi sogna, beccheggiando
per l'eternità...

E tu magari gli dici una di quelle tue splendide traduzioni - magari quella da Heine, *La barca*:

Risa e canzoni! A screzii

Il sol correa sull'onde,
Ed al battel fuggivano
Le variopinte sponde,
E molti amici un brindisi
Cantavano con me.
Oh l'orrido naufragio!

Ecco, ti sei inabissato.

Dal mare dei murazzi al mare di Capri.

È incredibile la sapienza che hai accumulato in trent'anni di vita.

E il tuo capolavoro neanche l'hai visto pubblicato.

E l'Italia ha impiegato quasi centosettant'anni per farne l'edizione critica.

Italia Italia che butti via le intelligenze.

Italia truffalda e pasticciona, parolaia e di corte vedute.

Ti sei inabissato - come un giovane dio sei là, nell'acqua, integro.

Ti sei inabissato come rischia oggi di inabissarsi l'Italia - stuprata da tanti ladruncoli alla carta - miserabili.

Ma noi siamo certi, perché li abbiamo incontrati e continuamente li incontriamo, che almeno mille, da Nord a Sud - che un po' ti somigliano - ci sono - e resistono in una loro bellezza canlupesca e speranzosa (marronbionda?) - non sicuri di vincere ma non vinti.

Salve cane lupo

dentro cui so che giochi tu, Ippolito gentile.

Gli interventi qui raccolti sono l'omaggio di un gruppo di studiosi e amici che hanno condiviso negli anni con Marinella Colummi alcuni interessi di ricerca. Aperto e chiuso da due lettere 'speciali', il volume ha seguito un'impostazione comparatistica sette-ottocentesca in linea con i suoi studi. Nievo, autore centrale in tutto il suo curriculum, si trova dunque in dialogo con scrittori e contesti diversi da Alfieri e Foscolo a George Eliot e Zola, in un susseguirsi di proposte critiche che vanno lette anche come un invito alla dedicataria a proseguire nella sua fruttuosa ricerca.



Università
Ca'Foscari
Venezia

