

«D'animo virtuoso ed educato ad umanità»

Studi in ricordo di Marco Sirtori

A cura di Cristina Cappelletti e Thomas Persico

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XXXII • 2024

NUMERO SPECIALE

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



Società italiana per lo studio
della modernità letteraria

Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

CLARA ALLASIA (Università di Torino), MICHELE BIANCO (critico letterario e teologo), ANNALISA BONOMO (Università “Kore” di Enna), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), MARIA PIA DE PAULIS D’ALAMBERT (Paris-Sorbonne), SIMONE GIORGINO (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), ROSSELLA PALMIERI (Università di Foggia), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), DONATO PIROVANO (Università di Milano “Statale”), LORENZO RESIO (Università di Torino), MARA SANTI (Ghent University), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), NICCOLÒ SCAFFAI (Università di Siena), ANTONIO SICHERA (Università di Catania), CHIARA TAVELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano “Statale”), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli “Suor Orsola Benincasa”)

Comitato d’onore / *Honorary Board*

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari “Aldo Moro”), RINO CAPUTO (Università di Roma “Tor Vergata”), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), PIETRO GIBELLINI (Università Ca’ Foscari di Venezia), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), PASQUALE GUARAGNELLA (Università di Bari “Aldo Moro”), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), GIANNI OLIVA (Università G. d’Annunzio di Chieti – Pescara), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli “Federico II”)

Redazione / *Editorial Board*

GIOVANNI GENNA (coordinamento), LOREDANA CASTORI, VALENTINA COROSANITI, VIRGINIA CRISCENTI, THOMAS PERSICO, CALOGERO GIORGIO PRIOLO, ELEONORA RIMOLO, ERMINIO RISSO

Revisori / *Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti
a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

«D'ANIMO VIRTUOSO ED EDUCATO AD UMANITÀ»

Studi in ricordo di Marco Sirtori

a cura di

Cristina Cappelletti e Thomas Persico

XXXII – 2024

NUMERO SPECIALE

Rivista annuale / *A yearly journal*
XXXII – 2024

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

Proprietà letteraria riservata
2024 © Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesie
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesie» – Direzione e Redazione

c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, direzione.sinestesie@gmail.com
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesie» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesierivistadistudi.it

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*
Francesca Cattina

*

Published in Italy
Prima edizione: 2024

pubblicata da La scuola di Pitagora editrice, via Monte di Dio, 14 – 80132, Napoli
www.scuoladipitagora.it – info@scuoladipitagora.it
ISBN 979-12-5613-006-1 (*open access*)

Gli e-book della Rivista «Sinestesie» sono pubblicati con licenza Creative Commons
Attribution 4.0 International

INDICE

<i>Premessa</i> di RAUL CALZONI	7
<i>A Marco Sirtori</i> di CARLO SANTOLI	11
<i>Introduzione</i> di CRISTINA CAPPELLETTI e THOMAS PERSICO	13
<i>Bibliografia di Marco Sirtori</i>	19

PARTE PRIMA

ANTONIO LUCIO GIANNONE, <i>Memorialistica meridionale del Risorgimento: nuove acquisizioni</i>	27
DUCCIO TONGIORGI, « <i>L'italica guerra, e la servile e la plebea raccese in una</i> ». <i>Spartaco a teatro nel "decennio di preparazione"</i>	43
MATILDE DILLON WANKE, « <i>La scrittura parte sempre da un piccolo fatto vero</i> »: <i>ricordi e note a proposito di una poesia di Sanguineti</i>	63
ELISA ROSSI DANELZIK, <i>Letteratura di viaggio e traduzione: viaggiatori francesi in Puglia</i>	69

PARTE SECONDA

CRISTINA CAPPELLETTI, <i>«Or accompagna, ed ora / alterna i versi lor la musica».</i> <i>Episodi della fortuna operistica della Liberata</i>	85
THOMAS PERSICO, <i>Decasillabi e dodecasillabi “tragici” nei cori del Manzoni (dal Carmagnola all’Adelchi)</i>	101
LUCA BANI, <i>«[...] e il tuo sonno di sogno sarà realizzato».</i> <i>Lettura de La sirena di Giuseppe Tomasi di Lampedusa</i>	113
SILVIA ZANGRANDI, <i>L’autostrada come destino.</i> <i>Annotazioni attorno a la Autopista del sur di Julio Cortázar e Autosole di Carlo Lucarelli</i>	129
ATTILIO CICHELLA, <i>Un «autentico falso d’autore» di Andrea Camilleri: Giovanni Boccaccio e la novella di Antonello da Palermo</i>	143
ROSSELLA ABBATICCHIO, <i>La dimensione testuale tra intercultura e didattica ludica: story-telling e storie a bivi per l’italiano L2</i>	155

Raul Calzoni

PREMESSA

«D'animo virtuoso ed educato ad umanità» è un titolo che evoca non solo la nobiltà dei sentimenti, ma anche l'intenso impegno intellettuale di Marco Sirtori, un amico e un collega che ha lasciato un'impronta indelebile nella nostra comunità accademica.

Questo volume raccoglie i contributi presentati in sua memoria durante un'emozionante Giornata di studi, che si è tenuta il 14 aprile 2023 presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università degli studi di Bergamo, dove Marco avrebbe dovuto prendere servizio quale Professore Ordinario di Letteratura italiana contemporanea nell'estate del 2022, proprio nei giorni in cui la malattia lo ha strappato prematuramente all'affetto e alla stima di tutti noi.

Nelle aule del Dipartimento, in cui – allora si chiamava Facoltà di Lingue e Letterature Straniere – Marco e io siamo entrati nel ruolo di ricercatori nell'ottobre del 2007, la memoria di questo atto incompiuto, che avrebbe rappresentato il coronamento di un'intera carriera, permane e lascia sgomenti dinanzi all'imponderabile della vita. Ho condiviso con Marco un lungo percorso accademico, durante il quale ho sempre trovato in lui una persona con la quale potermi confrontare come si fa con un collega, ma soprattutto con un amico sincero ed equilibrato. La nostra amicizia si è sempre basata sulla schiettezza e sulla condivisione di interessi comuni, nella consapevolezza che la contaminazione dei saperi e delle discipline fosse un punto di forza per la ricerca in ambito umanistico.

Oltre ad essere stato un docente generoso e uno studioso raffinato, Marco è stato anche un pianista e un cantante virtuoso, che conosceva in profondità i libretti e le partiture dei melodrammi. Queste passioni ci hanno accumulati negli anni, cosicché la sua prematura e repentina scomparsa mi ha privato di un punto di riferimento e di un amico con il quale

conversare di musica e letteratura. Marco ha dedicato gran parte della sua vita professionale all'esplorazione delle relazioni tra musica e poesia nella letteratura italiana, dal Rinascimento al melodramma del Settecento e Ottocento, ma i suoi interessi sono stati anche altrove. Attraverso il suo lavoro, Marco ha illuminato il ruolo cruciale che il melodramma ha svolto nel processo di unificazione culturale e linguistica dell'Italia, dimostrando come la musica possa essere un potente veicolo di coesione sociale e identità nazionale.

Voglio ricordare Marco mentre mi parlava delle sue ricerche, che tante volte intrecciavano le mie, come ho avuto modo di constatare durante la Giornata di studi in sua memoria dell'aprile 2023. Dobbiamo essere, perciò, grati a Cristina Cappelletti e a Thomas Persico per avere raccolto in questo libro, che dà la possibilità a chi lo ha conosciuto di continuare con Marco un dialogo interrotto, i testi delle comunicazioni tenute in quella commovente Giornata, alla quale hanno partecipato amici, maestri, allievi e colleghi di Marco con l'intento di onorare il suo approccio multidisciplinare e il suo amore per la poesia, il melodramma e le contaminazioni storico-culturali che hanno caratterizzato la sua ricerca.

La citazione dal *Galateo dei teatri* di Gaetano Savonarola, che offre il titolo a questa raccolta, riflette di per sé la sua convinzione che l'apprezzamento della bellezza e dell'arte fosse un segno distintivo di una società virtuosa. Posta questa premessa, il volume esplora molteplici sfaccettature della letteratura e della cultura italiana, attraverso un percorso che si snoda tra storia, poesia, teatro e traduzione ed è articolato in due parti: la prima si concentra su temi e testi fondamentali della letteratura italiana, in particolare ottocentesca, attraverso un approccio interdisciplinare che riflette la ricchezza e la complessità degli interessi di Marco, oltre a quello per il rapporto fra musica e letteratura. Questa prima parte del libro si concentra su temi legati al Risorgimento e alla memoria meridionale, sull'interpretazione di Spartaco nel teatro dell'epoca e sull'eredità poetica di Edoardo Sanguineti. Si arricchisce inoltre di un'escursione nella letteratura odepórica, evidenziando l'impatto dei viaggiatori francesi in Puglia. Se questi saggi esaminano opere e autori che hanno segnato la storia culturale italiana e si concentrano su tematiche affrontate da Marco, la seconda parte del volume si dedica alla critica della letteratura italiana, approfondendo testi di autori significativi come Torquato Tasso, Alessandro Manzoni, Tomasi di Lampedusa, Carlo Lucarelli e Andrea Camilleri, in un dialogo ideale con l'opera del nostro compianto collega. Infine, si affronta l'importanza della dimensione testuale nell'insegnamento dell'italiano L2, attraverso approcci innovativi come il story-telling e le storie a bivi.

Ogni contributo di questo volume è un tributo all'eredità intellettuale e umana di Marco, un tentativo di raccoglierne i frutti e di continuare il dialogo che ha avviato con generosità e passione nel Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere, in cui il suo acume, il suo garbo e la sua raffinatezza mancano a tutti e tutte noi. «Questo di tanta speme oggi mi resta!», si potrebbe dire citando il sonetto che Foscolo scrisse in morte del fratello Giovanni. Marco è stato un fratello per me e per molte colleghe e colleghi del Dipartimento e ciò che resta oggi è lo sgomento per la sua dipartita, ma anche una speranza per il futuro. Sono, infatti, certo che questo libro non solo renda onore alla sua memoria, ma offra anche nuovi spunti di riflessione a tutti coloro che hanno condiviso e che condivideranno grazie ai saggi contenuti nel volume il suo amore per la letteratura nel segno di una cultura «educata ad umanità».

Raul Calzoni

Direttore del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere
Università degli studi di Bergamo

Carlo Santoli

A MARCO SIRTORI

Questo numero speciale della rivista «Sinestesie» non vuole rendere omaggio soltanto alla cara memoria del professor Marco Sirtori. Sarebbe riduttivo se volessimo darne una siffatta connotazione, ma l'intento è rinnovare il valore intellettuale e umano della sua preclara figura, che si precisa distinta in un'opera multanime, forgiata con maestria, per aver saputo sempre indagare con acume e perizia interdisciplinare letteratura, musica e teatro tra Otto e Novecento.

Desidero annoverare i saggi: *Lector in musica. Libri e lettori nel Melodramma di Sette e Ottocento* (2006) e l'edizione critica del romanzo *Margherita Pusterla* di Cesare Cantù, l'*Atlante letterario del Risorgimento* (2011) curato con Matilde Dillon Wanke e l'edizione critica di Gian Pietro Lucini, *Giosuè Carducci. Il testo, l'edizione* (2011).

Nel maggio 2020 conversammo online, era con noi anche il caro Amico, professor Thomas Persico, su un progetto di «Sinestesie» riguardante la letteratura testimoniale (pubblicato nel 2021 con il titolo: *Percorsi della memoria. Storia e storie nella letteratura testimoniale*, Introduzione e cura di Rosa Maria Grillo). Dopo le sue originali proposte emerse dalla nostra conversazione, lo invitai a collaborare a un numero speciale della rivista sulla drammaturgia dannunziana (realizzato nel 2022 con il patrocinio del Centro Nazionale di Studi Dannunziani).

Non discutemmo, però, soltanto del prezioso apporto di d'Annunzio all'innovazione drammaturgica, focalizzammo l'attenzione anche sui libretti d'opera e sul melodramma di Sette e Ottocento, premesse ineludibili all'ideazione e all'elaborazione teatrale, come giustamente lo studioso aveva sottolineato e dimostrato nel volume *Lector in musica*. Il *lector*, infatti, non è personaggio, ma diviene *spectator*, partecipe della fabula rappresentata, attraverso una immaginifica relazione dialogica fra testo, musica e

scena. Di qui la novità di Gabriele d'Annunzio, drammaturgo d'avanguardia, che Marco Sirtori aveva intuito, muovendo proprio dal rapporto tra parola e musica.

Grazie Marco per la finezza e originalità critica, grazie per la pregevole eredità scientifica.

Carlo Santoli
Direttore scientifico di «Sinestesie»
Università degli Studi di Salerno

Cristina Cappelletti e Thomas Persico

INTRODUZIONE

Sono qui raccolti i contributi in memoria dell'amico, maestro e collega Marco Sirtori, molti dei quali furono presentati durante la Giornata di studi in sua memoria, tenutasi presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università degli studi di Bergamo venerdì 14 aprile 2023.

Una delle chiavi di volta di tutta la produzione scientifica e degli interessi di Marco Sirtori è l'indagine sulle interazioni tra poesia e musica nella letteratura italiana, soprattutto dal madrigale rinascimentale al melodramma sette-ottocentesco. La citazione che costituisce il titolo di questa raccolta è tratta dal *Galateo dei teatri* di Gaetano Savonarola, un trattatello che testimonia i costumi degli italiani a teatro nell'epoca aurea del melodramma, tra Settecento e Ottocento, che Marco curò per i tipi di Lubrina editore nel 2012 (dal cap. II, 8):

Non merta una commedia che un uom taccia tre ore, parli sommessamente, rida e conversi e non disturbi l'altrui attenzione, ricordevole sempre che chi ascolta con attento animo una bella scena, un bel pezzo di musica, dà segno d'animo virtuoso ed educato ad umanità, mentre chi se ne mostra indifferente si manifesta dichiarato nemico del gusto e della virtù. Miserabile, è trita sentenza del principe degli antichi filosofi, miserabile è chi non sente i potenti effetti della musica!

Il melodramma aveva precorso l'Unità d'Italia fornendo un potente strumento di unificazione culturale e linguistica: il teatro «specchio del mondo» aveva cioè favorito coesione sociale tra classi, persone, aree geografiche, approfittando della musica come importante mezzo di diffusione. Libretti e melodie divennero così veicolo di un senso nazionale prima che lo Stato acquisisse formalmente, concretamente e politi-

camente le fattezze attuali. Come Giuseppe Verdi è figura centrale della produzione musicale nazionale del Risorgimento. Così la Scala diviene ben presto uno dei centri nevralgici per lo sviluppo del nuovo teatro per musica: in copertina se ne ritrae la facciata, opera di Angelo Inganni (1852) cara a Marco, ora conservata presso il Museo Teatrale alla Scala, dono di Lorenzo Lorenzetti.

L'interesse per il melodramma, "antica fiamma" fin dagli albori dell'interesse di Sirtori per la poesia musicale, univa un'approfondita capacità analitica del dato testuale a una sentita passione (teorica, pratica e compositiva) per la musica d'ogni tempo. Ma gli orizzonti di ricerca si aprivano a temi fondamentali per la critica letteraria contemporanea, tra cui la ricezione del canone della tradizione più antica, la letteratura odepórica e il forte portato interculturale della lingua e della letteratura europea.

Benché ardua sia l'impresa di chi voglia ripercorrere in modo rappresentativo i molteplici interessi di Marco Sirtori, dalla letteratura alle arti, i saggi qui raccolti mirano a seguirne i passi, sviluppando argomenti a lui dedicati, per i quali gli autori hanno avuto modo di confrontarsi con lui o con la sua bibliografia.

La prima "arteria" si sviluppa attorno ad alcuni saggi su temi e testi cardini della letteratura italiana, soprattutto ottocentesca, in prospettiva interdisciplinare e comparativa: la memorialistica meridionale nel Risorgimento, la figura del milite romano di origine trace Spartaco nelle tragedie di metà secolo, la fortuna della *Gerusalemme liberata* nel teatro d'opera e le forme dei Cori manzoniani nelle tragedie del *Carmagnola* e dell'*Adelchi*. Il primo contributo, di Lucio Giannone, rende conto di due opere dimenticate sulle vicende dei patrioti meridionali che si opposero alla dinastia borbonica: Antonio Nicolò, *Ten years' imprisonment in the dungeons of Naples*, pubblicato a Londra in inglese nel 1861, e il dramma di Antonio Guerritore, *I deportati napoletani*, che vide la luce nel 1900, ma scritto e pubblicato in inglese già nel 1859, due testimonianze importanti che ora possono aggiungersi ai classici dell'epopea risorgimentale del Sud Italia. Duccio Tongiorgi delinea invece i confini e la fortuna drammaturgica di una figura emblematica per la tragedia della metà Ottocento, lo schiavo Spartaco che guidò la terza rivolta servile a Roma: il mito torna con forza nelle tragedie per musica di Giovanni Peruzzini e Felice Romani fino allo *Spartaco* di Giulio Carcano, l'opera che suscitò le reazioni più forti, parodiata poi da Cletto Arrighi, e alla tragedia (pubblicata postuma) di Ippolito Nievo, uno «dei più geniali e originali saggi di poesia drammatica italiana» secondo Dino Mantovani. Sempre

sul rapporto tra letteratura e arti, Cristina Cappelletti tratta delle riscritture tassiane nel melodramma, a partire dalle presenze della *Liberata* nel teatro per musica già a partire dal Cinquecento, fino ad abbracciare tutta la produzione melodrammatica moderna. Thomas Persico, infine, si occupa della costruzione di decasillabi e dodecasillabi nei cori delle due tragedie manzoniane fondamentali per l'estetica preunitaria: sia nel *Carmagnola* sia nell'*Adelchi* l'autore predilige versi "tragici" ispirati al novenario "trisillabo triplicato" che sarà molto caro a molti poeti italiani del Risorgimento e, in genere, del secondo Ottocento.

Un secondo snodo riguarda la critica della letteratura contemporanea, con tre casi di studio specifici: una poesia tratta dallo *Stracciafoglio* del celebre poeta neoavanguardista Edoardo Sanguineti, *La sirena* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa e una boccacciana novella di Andrea Camilleri. Matilde Dillon propone, a tal proposito, una interessante e inedita lettura della sanguinetiana *Io sono qui che m'interrogo* a partire dall'esperienza biografica legata alla docenza del poeta presso la cattedra di Letteratura italiana dell'Università di Genova. Luca Bani si occupa invece di una delle prose, dopo *Il Gattopardo*, più importanti di Tomasi di Lampedusa: *La sirena* riassume l'esperienza poetica dell'autore, con la sua forma circolare fortemente influenzata dall'immaginario mitologico. Attilio Cicchella studia poi il rapporto, nella costruzione della figura femminile, tra Camilleri e Boccaccio, in particolare delle novelle II 10, III 10, IV 10, VII 5 e X 3, prendendo in considerazione proprio il "falso d'autore" che narra le vicende della medievale donna Iancofiore.

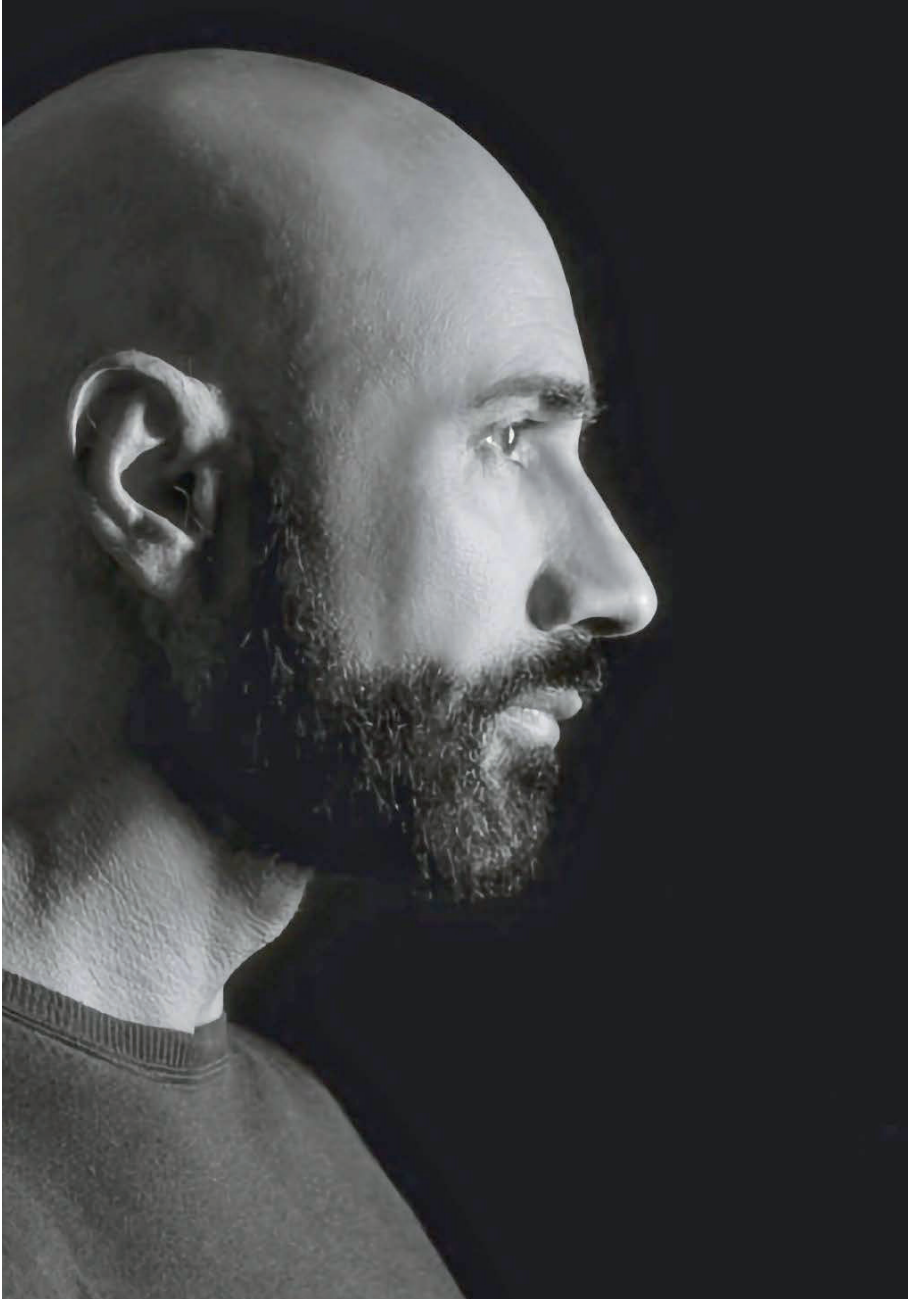
Segue un dittico "odeporico": Elisa Rossi analizza le traduzioni dei testi di due viaggiatori francesi (Pierre Sebilleau e Christian Louis) in Puglia, terra che costituisce, per l'odeporica del secolo XX, l'estremo limite del continente europeo; Silvia Zangrandi, in *L'autostrada come destino*, si occupa del binomio automobile/autostrada nei racconti paradossali, ricchi di eventi perturbanti, che Julio Cortázar (*Autopista del Sur*) e Carlo Lucarelli (*Autosole*) intessono proprio a partire dalle reti autostradali come luoghi fondamentali per lo sviluppo del viaggio contemporaneo.

Chiude il volume un contributo di Rossella Abbaticchio sul valore interculturale dell'insegnamento linguistico, tramite strumenti e strategie di narrazione testuale che spaziano dalla traduzione all'intercomprensibilità.

A questa introduzione segue un elenco ragionato dei titoli pubblicati, in un arco cronologico di più di vent'anni, da Marco Sirtori tra volumi, edizioni e articoli. I saggi raccolti in questo volume sono divisi in due sezioni: una prima comprende i contributi presentati nella Giornata in

memoria, dell'aprile 2023, mentre una seconda annovera interventi aggiunti, frutto di rielaborazione di spunti o di riflessioni che gli autori hanno potuto sviluppare proprio confrontandosi con l'amico e collega che qui è ricordato.

Nel licenziare questo volume ci è caro ringraziare il Direttore della Rivista «Sinestesie», professor Carlo Santoli, per aver generosamente destinato questo fascicolo ai risultati scientifici del Convegno in memoria di Marco Sirtori.



BIBLIOGRAFIA DI MARCO SIRTORI

1. *Monografie ed edizioni*

- Lector in musica. Libri e lettori nel melodramma di Sette e Ottocento*, Marsilio, Venezia 2006.
- Cesare Cantù, *Margherita Pusterla*, a cura di M. Sirtori, Vienneperre, Milano 2006.
- Gian Pietro Lucini, *Giosuè Carducci*, il testo, l'edizione, a cura di M. Sirtori, Cisalpino – Monduzzi, Milano 2011 ('Acta et studia', 10).
- Gaetano Savonarola, *Galateo dei teatri*, a cura e con un'introduzione di M. Sirtori, Lubrina, Bergamo 2012.
- Storia memoria invenzione nella narrativa e nel teatro italiano di Otto e Novecento*, Cisalpino, Milano 2021 ('Acta et studia', 20).

2. *Curatele*

- Catalogo delle lettere e delle opere di Lorenzo Mascheroni*, cura di F. Tadini, L. Bani, M. Sirtori, in «Bergomum», XCIV, 2-3, 2000.
- La cultura del turismo sul Lario e nelle sue valli*, Atti della prima giornata di studi (Villa Carlotta, Tremezzo, 17 ottobre 2008), a cura di M. Sirtori, Cisalpino, Milano 2010.
- Atlante letterario del Risorgimento 1848-1871*, a cura di M. Dillon Wanke, in collaborazione con M. Sirtori, presentazione di M. Dillon Wanke e G. Ferroni, Cisalpino, Milano 2011.
- Ecfrasi musicali. Parola e suono nel Romanticismo europeo*, a cura di R. Calzoni e M. Sirtori, Bergamo University Press, Bergamo 2013.
- Poeti pittori e pittori poeti. Poesia e arte tra Otto e Novecento*, a cura di F. Scotto e M. Sirtori, Cisalpino, Milano 2014 ('Saggi / Centro internazionale studi sulle avanguardie e sulla modernità', 1).

- Lo spazio tra prosa e lirica nella letteratura italiana. Studi in onore di Matilde Dillon Wanke*, a cura di L. Bani e M. Sirtori, Lubrina, Bergamo 2015.
- Vittore Branca, l'università e la città. Omaggio nel centenario della nascita*, a cura di A.M. Testaverde e M. Sirtori, Bergamo University Press, Bergamo, 2015.
- Shakespeare e Cervantes (1616-2016). Traduzioni, ricezioni e rivisitazioni*, a cura di F. Scotto, R. Calzoni, M. Sirtori, Cisalpino, Milano 2017 ('Saggi / Centro internazionale studi sulle avanguardie e sulla modernità', 3).
- The lark and the nightingale. Shakespeare et l'Opéra / Shakespeare e l'Opera, Séminaires / Seminari L'Opéra narrateur 2014-2015*, sous la direction / a cura di C. Faverzani, prefazione di M. Sirtori, postfazione di W. Zidarič, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2017.
- Sulle tracce del Dante minore. Prospettive di ricerca per lo studio delle fonti dantesche*, Vol. 2, a cura di T. Persico, M. Sirtori e R. Viel, Sestante, Bergamo 2019.

3. Articoli

- Lorenzo Costa – Andrea Maffei. *Appunti di un'amicizia*, in «Atti della Accademia ligure di scienze e lettere», serie 5, LIV, 1997, pp. 431-447.
- Atletiche visioni. L'immagine del corpo femminile in «Amore e ginnastica»*, in *Corpo e scrittura*, a cura di A. Niger, UniService, Trento 2003, pp. 23-57.
- L'«acchiappanuvole». Forme del comico nel poliziesco italiano degli esordi*, in *Palazzeschi e i territori del comico*, Atti del Convegno (Bergamo, 9-11 dicembre 2004), a cura di M. Dillon Wanke e G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2006, pp. 375-401.
- Le Pusterle. Le riduzioni teatrali e popolari del romanzo di Cesare Cantù*, in C. CANTÙ, *Margherita Pusterla*, a cura di M. Sirtori, Vienneperre, Milano 2006, pp. 485-516.
- Cesare fra le marionette. Romanzo storico e teatro di figura*, in *La letteratura e la storia*, Atti del 9. Congresso nazionale dell'ADI (Bologna-Rimini, 21-24 settembre 2005), a cura di E. Menetti e C. Varotti, prefazione di G.M. Anselmi, Gedit, Bologna 2007, pp. 839-847.
- Tra Pascoli e Lucini*, in *La letteratura italiana a congresso. Bilanci e prospettive del decennale (1996-2006)*, Atti del Congresso annuale ADI-Associazione degli Italianisti italiani (Capitolo [Monopoli], 13-16 settembre 2006), a cura di P. Guaragnella, R. Cavalluzzi, W. De Nunzio e G. Distaso, Pensa Multimedia, Lecce 2008, III, pp. 933-941.

- «O desio di canzoni». *Presenze musicali nelle «Rime nuove» e nelle «Odi barbare»*, in *Qual musica attorno a Giosue*, atti del Convegno di studi (Bologna, Accademia Filarmonica, 28-29 settembre 2007), a cura di P. Mioli, Pàtron, Bologna 2009, pp. 35-45.
- Oltre i confini superiori dell'uomo tragico. Silvio Pellico tra teoria e prassi teatrale, Il teatro romantico in Europa*, a cura di F. Piva, in «Nuovi Quaderni del CRIER», VI, 2009, pp. 69-84.
- Rossini tra i cannibali. Riccardo Bacchelli e l'Africa equatoriale*, in *Vivir es volver. Studi in onore di Gabriele Morelli*, a cura di M. Bernard, I. Rota, M. Bianchi, Bergamo University Press, Bergamo 2009, pp. 503-510.
- Il Sistema Bibliotecario Lario Ovest. Promozione e progetti*, in *La cultura del turismo sul Lario e nelle sue valli*, Atti della prima giornata di studi (Villa Carlotta, Tremezzo, 17 ottobre 2008), a cura di M. Sirtori, Cisalpino, Milano 2010, pp. 91-101.
- Lo sa Shakespeare. Come leggere «I tre schiavi di Giulio Cesare» di Riccardo Bacchelli*, in *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, a cura di S. Costa e M. Venturini, ETS, Pisa 2010, I, pp. 797-808.
- Mater Damnationis. Polittico drammaturgico per «Erodiade», «Elephant & Castle. Laboratorio dell'immaginario»*, 2010, numero monografico *Le forme del sacro*, a cura di R. Calzoni, pp. 5-31.
- Margherita Pusterla*, in *L'incipit e la tradizione letteraria italiana. Ottocento*, a cura di P. Guaragnella e R. Abbaticchio, Pensa Multimedia, Lecce 2010, pp. 95-101.
- «Opera colossale, unica». *Silvio Pellico lettore di Alessandro Manzoni*, in «Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo», LXXII, 2010, pp. 175-194.
- Il genio divino e il libertino abate. Mozart e Da Ponte tra memorie e romanzi*, in *Il personaggio di Mozart nella letteratura d'invenzione*, a cura di C. Cappelletti e S. Cappelari, QuiEdit, Verona 2011, pp. 13-27.
- Milano, 6 agosto 1848. Il ritorno degli Austriaci*, in *Atlante letterario del Risorgimento 1848-1871*, a cura di M. Dillon Wanke, in collaborazione con M. Sirtori, Cisalpino, Milano 2011, pp. 53-62.
- Milano, 6 febbraio 1853. Il tentativo insurrezionale*, in *Atlante letterario del Risorgimento 1848-1871*, a cura di M. Dillon Wanke, in collaborazione con M. Sirtori, Cisalpino, Milano 2011, pp. 138-141.
- Sapri, 28 giugno-2 luglio 1857. La spedizione di Carlo Pisacane*, in *Atlante letterario del Risorgimento 1848-1871*, a cura di M. Dillon Wanke, in collaborazione con M. Sirtori, Cisalpino, Milano 2011, pp. 152-158.

- «True tears from your painted sorrow». *The Practice of Ekphrasis in Italian Romanticism*, in *La conoscenza della letteratura / The Knowledge of Literature*, a cura di A. Locatelli, Bergamo University Press, Bergamo 2011, pp. 95-113.
- «Ti star Pio Nono». *Il Quarantotto negato di Calisto Bassi*, in *La vittoria macchiata. Memoria e racconto della sconfitta militare nel Risorgimento*, a cura di D. Tongiorgi, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2012, pp. 37-48.
- «Viaggiando imparerem geografia». *Annie Vivanti tra narrativa e odeporica*, in *Spazi, segni, parole*, a cura di R. Ricorda e F. Frediani, Franco Angeli, Milano 2012, pp. 201-217.
- «Zuccherini e crostate». *Lorenzo Da Ponte libraio nel nuovo mondo*, in *La letteratura degli Italiani. Rotte, confini, passaggi*, Atti del XIV Congresso Nazionale dell'ADI (Genova, 15-18 settembre 2010), a cura di A. Beniscelli, G. Bertone, Q. Marini, S. Morando, L. Surdich, F. Vazzoler, S. Verdino, Università degli Studi di Genova, Genova, 2012 (www.diras.unige.it/pubblicazioni/adi.php).
- Musica e canto nel romanzo storico italiano (1827-1864)*, in *Ecfrasi musicali. Parola e suono nel Romanticismo europeo*, a cura di R. Calzoni e M. Sirtori, Bergamo University Press, Bergamo 2013, pp. 163-183.
- Lo specchio del passato. Autrici italiane di romanzi storici*, in *Escritoras italianas desde el siglo XV hasta nuestros días*, a cura di M. Mercedes Gonzáles De Sande con la colaboración del grupo de investigación «Escritoras y Escrituras», Maia Ediciones, Madrid 2013, pp. 217-235.
- L'album e il quaderno: Emilio Praga pittore poeta*, in *Poeti pittori e pittori poeti. Poesia e arte tra Otto e Novecento*, a cura di F. Scotto e M. Sirtori, Cisalpino, Milano 2014 ('Saggi / Centro internazionale studi sulle avanguardie e sulla modernità', 1), pp. 151-181.
- Il Risorgimento di Gian Pietro Lucini*, in «Resine», CXXXVII-CXL, 2014, pp. 216-226.
- Verdi nelle biografie per il popolo e per la gioventù di primo Novecento*, in *La vera storia ci narra / Verdi narrateur*, Actes du colloque international (Saint-Denis, Université Paris 8, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, 23-26 octobre 2013), sous la direction de / a cura di C. Faverzani, LIM, Lucca, 2014, pp. 485-499.
- James Sanua tra commedia, opera buffa e vaudeville*, in *Il marito infedele: James Sanua e il teatro italiano in Egitto*, a cura di W. Raouf El Beih, Bergamo University Press, Bergamo 2015, pp. 7-15.
- Lo spazio poetico nei «Ventagli giapponesi» di Corrado Govoni*, in *Lo spazio tra prosa e lirica nella letteratura italiana. Studi in onore di Matilde Dillon*

- Wanke, a cura di L. Bani e M. Sirtori, Lubrina, Bergamo 2015, pp. 251-264.
- Un caso giudiziario di fine Cinquecento. Beatrice Cenci nell'opera romantica, in Sì canta l'empia... Renaissance et opéra / Rinascimento e opera, séminaires / seminari L'opéra narrateur 2013-2014* (Saint-Denis, Université Paris; Paris, Institut national d'histoire de l'art), sous la direction de / a cura di C. Faverzani, LIM, Lucca 2016, pp. 337-356.
- Andrea Maffei, gli stivali di Giuseppe Verdi e le streghe del «Macbeth», in The lark and the nighthingale. Shakespeare et l'Opéra / Shakespeare e l'Opera, Séminaires / Seminari L'Opéra narrateur 2014-2015*, sous la direction / a cura di C. Faverzani, prefazione di M. Sirtori, postfazione di W. Zidarič, LIM, Lucca 2017, pp. 195-225.
- Clara Maffei al cospetto di Verdi. Tra storia e finzione*, in *L'Ottocento di Clara Maffei*, a cura di C. Cappelletti, presentazione di R. Morzenti Pellegrini, introduzione di M. Dillon Wanke, Cisalpino, Milano 2017 ('Acta et Studia', 17), pp. 105-132.
- «Hic sunt leones»: L'«Amleto» di Riccardo Bacchelli*, in *Shakespeare e Cervantes (1616-2016). Traduzioni, ricezioni e rivisitazioni*, a cura di F. Scotto, R. Calzoni, M. Sirtori, Cisalpino, Milano 2017 ('Saggi / Centro internazionale studi sulle avanguardie e sulla modernità', 3), pp. 303-324.
- La 'funzione Shakespeare' nell'Ottocento italiano ed europeo*, in *The lark and the nighthingale. Shakespeare et l'Opéra / Shakespeare e l'Opera*, Séminaires / Seminari L'Opéra narrateur 2014-2015, sous la direction / a cura di C. Faverzani, prefazione di M. Sirtori, postfazione di W. Zidarič, LIM, Lucca, 2017, pp. IX-XIX.
- Douleur et science médicale dans quelques pages du «Discorso sull'indole del piacere e del dolore» et des «Osservazioni sulla tortura» de Pietro Verri*, in *Raconter la douleur. La souffrance en Europe (XVII^e-XVIII^e siècles)*, sous la direction de M. Gianico, avec la collaboration de M. Faure, Classiques Garnier, Paris 2018, pp. 201-214.
- Il pubblico teatrale nelle pagine satiriche dei galatei ottocenteschi*, in *Le forme del comico*, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Firenze, 6-9 settembre 2017), a cura di F. Castellano, I. Gambacorti, I. Macera e G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2019, pp. 450-455 (http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164).
- Situazione degli studi letterari su Camillo Boito (2017)*, in *Camillo Boito moderno*, a cura di S. Scarrocchia, Mimesis, Milano-Udine 2018, II, pp. 667-679.

- Il viaggio dantesco di Alfred Bassermann. Una prospettiva politica*, in *Sulle tracce del Dante minore. Prospettive di ricerca per lo studio delle fonti dantesche*, II, a cura di T. Persico, M. Sirtori e R. Viel, Sestante, Bergamo 2019, pp. 139-158.
- La «Betulia liberata». Oratorio oppure opera seria?*, in *Cithăra et spiritus mălus: la Bible et l'Opéra / la Bibbia e l'Opera*, sous la direction / a cura di C. Faverzani, LIM, Lucca 2019, pp. 269-279.
- Gli scritti giovanili di Sigismondo Castromediano tra racconto storico e odepórica*, in *Tra realtà storica e finzione letteraria. Studi su Sigismondo Castromediano*, a cura di A.L. Giannone, Pensa Multimedia, Lecce 2019, pp. 219-237.
- Dantes Spuren in Italien / Sur les traces de Dante en Italie: le voyage d'Alfred Bassermann*, in «Textures», XXVI, 2021, pp. 91-103.
- Il libro nello specchio. Lettrici nel melodramma italiano*, in *Lettrici italiane tra arte e letteratura dall'Ottocento al modernismo*, a cura di G. Capitelli e O. Santovetti, Campisano Editore, Roma 2021, pp. 27-35.
- Bontempelli e il viaggio. Gli scritti italiani di odepórica*, in *Metodo e passione. Studi sulla modernità letteraria in onore di Antonio Lucio Giannone*, a cura di G. Bonifacino, S. Giorgino, C. Santoli, La scuola di Pitagora, Napoli, 2022, I, pp. 519-534.
- Vampires dans la littérature italienne au XIX^e siècle*, in *Der Vampir*, herausgegeben von R. Calzoni, K. von Hagen, Akademische Verlagsgemeinschaft München, München 2023, pp. 93-106.

PARTE PRIMA

Antonio Lucio Giannone

MEMORIALISTICA MERIDIONALE DEL RISORGIMENTO:
NUOVE ACQUISIZIONI

Riassunto: Nel presente saggio si dà notizia di due opere dimenticate dell'Ottocento che trattano la vicenda dei patrioti meridionali che si opposero alla dinastia borbonica e che scontarono numerosi anni di carcere fino al momento dell'avventurosa liberazione. La prima è un libro di Antonio Nicolò, *Ten years' imprisonment in the dungeons of Naples*, pubblicato a Londra in inglese nel 1861, di carattere memorialistico. La seconda, un dramma di Antonio Guerritore, dal titolo *I deportati napoletani*, che vide la luce a Napoli nel 1900, ma scritto e pubblicato in inglese già nel 1859. Esse si aggiungono al già ricco corpus di scritti di Sigismondo Castromediano, Nicola Palermo, Antonio Garcea, Cesare Braico che compongono una vera e propria epopea risorgimentale nel Sud.

Parole chiave: memorialistica risorgimentale, teatro dell'Ottocento, Sigismondo Castromediano, Antonio Nicolò, Antonio Guerritore.

Abstract: This essay reports on two forgotten works from the 19th century that deal with the vicissitudes of the southern patriots who opposed the Bourbon dynasty and served many years in prison until their adventurous liberation. The first is a memoir by Antonio Nicolò, *Ten years' imprisonment in the dungeons of Naples*, published in London in English in 1861. The second, a play by Antonio Guerritore, entitled *I deportati napoletani*, which was published in Naples in 1900, but written and published in English as early as 1859. They are added to the already rich corpus of writings by Sigismondo Castromediano, Nicola Palermo, Antonio Garcea and Cesare Braico that make up a true Risorgimento epic in the South.

Keywords: Risorgimento memoirs, 19th century theatre, Sigismondo Castromediano, Antonio Nicolò, Antonio Guerritore.

In occasione di questa Giornata di studi in ricordo di Marco Sirtori, ho scelto di ritornare su un argomento che ci permise di conoscerci e di iniziare una fruttuosa collaborazione, interrotta soltanto dalla prematura e improvvisa scomparsa di Marco. E vorrei cominciare questa relazione

rievocando brevemente quell'incontro. Nel giugno del 2015, in qualità di presidente del Centro studi "Sigismondo Castromediano e Gino Rizzo", di Cavallino di Lecce, mi misi in contatto con lui che aveva collaborato con Matilde Dillon Wanke alla realizzazione dell'*Atlante letterario del Risorgimento*,¹ inviandogli gli Atti di un Convegno dedicato a Sigismondo Castromediano, un patriota e memorialista del nostro Risorgimento.² Poi proposi a lui e a Matilde di presentare l'*Atlante* proprio a Cavallino di Lecce, il comune di nascita del duca Castromediano. Entrambi accettarono il mio invito molto volentieri e dalla mail di risposta di Marco appresi anzi che amava il Salento in quanto veniva qui quasi ogni estate a villeggiare in una località marina dell'Adriatico, denominata Torre Specchia. Lui ricambiò mandandomi alcune sue pubblicazioni e alcune copie dell'*Atlante*. L'11 dicembre 2015 si svolse la Tavola rotonda «Sigismondo Castromediano e il Risorgimento italiano», nel corso della quale Fabio D'Astore e io parlammo dell'*Atlante*, mentre Marco si soffermò sugli scritti giovanili del duca,³ curati da D'Astore,⁴ e Matilde Dillon tenne un intervento sulle *Memorie* di Castromediano. Entrambi i loro contributi figurano in un volume da me curato, che raccoglie una serie di saggi su questa importante figura di patriota e letterato.⁵

Nel 2017 Marco mi invitò a Bergamo per presentare, insieme all'amico Bepi Bonifacino, dell'Università di Bari, proprio il volume di studi in onore di Matilde.⁶ Poi ci incontrammo altre volte a Lecce e una di queste volte Marco mi donò il cd *Vanity*, un album di canzoni da lui incise nel 2019. Così scoprii anche la sua grande passione per la musica e il canto. Sempre nel 2019, a mia volta, lo invitai ancora per un Convegno su uno scrittore salentino, Luigi Corvaglia, a cui partecipò con una relazione sul romanzo di

¹ *Atlante letterario del Risorgimento 1848-1871*, a cura di M. Dillon Wanke in collaborazione con M. Sirtori, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, Bergamo 2011.

² *Sigismondo Castromediano: il patriota, lo scrittore, il promotore di cultura*. Atti del Convegno Nazionale di Studi (Cavallino di Lecce, 30 novembre-1 dicembre 2012), a cura di A.L. Giannone e F. D'Astore, Congedo, Galatina 2014.

³ Cfr. M. SIRTORI, *Gli scritti giovanili di Sigismondo Castromediano: tra racconto storico e odeporico*, in *Tra realtà storica e finzione letteraria. Studi su Sigismondo Castromediano*, a cura di A.L. Giannone, Pensa MultiMedia, Lecce 2019, pp. 219-237.

⁴ F. D'ASTORE, *Manoscritti giovanili di Sigismondo Castromediano*. Archivio Castromediano di Lymburg, Congedo, Galatina 2015.

⁵ *Tra realtà storica e finzione letteraria. Studi su Sigismondo Castromediano* cit.

⁶ *Lo spazio tra prosa e lirica nella letteratura italiana. Studi in onore di Matilde Dillon Wanke*, a cura di L. Bani e M. Sirtori, Lubrina editore, Bergamo 2015.

quest'ultimo, *Finibusterre*, compreso ora nei relativi Atti.⁷ Anche stavolta accettò con entusiasmo e il suo intervento, insieme all'altro su Castromediano, figura anche nell'ultimo suo volume che mi inviò appena uscì.⁸ Fu, quella, del Convegno su Corvaglia, l'ultima volta che vidi Marco col quale rimasi in contatto anche dopo. In occasione del suo concorso per professore ordinario mi chiese dei consigli sulla formazione della commissione e l'ultimo suo messaggio, che conservo ancora sul mio cellulare, in cui mi informava del buon esito del concorso, risale al 25 giugno 2022, due settimane prima della scomparsa.

Ma entriamo ora nel merito della relazione, che riguarda appunto la memorialistica risorgimentale meridionale che fu l'occasione, ripeto, del nostro incontro. E qui riassumo i risultati delle mie ricerche per poi passare a presentare alcune novità emerse negli ultimi tempi sempre su questo argomento. Incominciai a occuparmi di Castromediano in occasione del centocinquantesimo anniversario dell'Unità d'Italia che ricorreva nel 2011, anno anche del bicentenario della nascita del duca, approfondendo questa figura e la sua opera più importante, *Carceri e galere politiche*. Le *Memorie* di Castromediano allora erano state quasi dimenticate anche dagli specialisti, mentre ora vengono considerate uno dei testi più significativi e originali della memorialistica risorgimentale. Proprio Matilde Dillon Wanke, nel suo articolo che deriva dall'intervento che tenne a Cavallino, le definisce «un testo del tutto eccezionale nell'ampio e variegato panorama della memorialistica ottocentesca»,⁹ trattandosi di un'opera appartenente a un genere misto, «insieme appassionata e rigorosa, dove l'inchiesta, la denuncia e il racconto s'intrecciano».¹⁰

Quest'opera vide la luce, in due tomi, a Lecce, nel 1895-'96 e ha avuto una stesura molto travagliata, con interruzioni e riprese da parte dell'autore per oltre tre decenni, per cui può essere definita davvero «il libro della vita» di Castromediano.¹¹ Il duca riuscì a vedere solo il primo volume, perché

⁷ Cfr. M. SIRTORI, *Prove d'intertestualità nel romanzo di Luigi Corvaglia*, in *Luigi Corvaglia letterato, autore teatrale, filosofo e scrittore politico*. Atti del primo Convegno nazionale di studi (Melissano, Lucugnano, Santa Maria di Leuca, 21-23 novembre 2029), a cura del Centro Studi Corvagliesi, PensaMultimedia, Lecce 2021, pp. 57-72.

⁸ Cfr. M. SIRTORI, *Storia memoria invenzione nella narrativa e nel teatro italiano di Otto e Novecento*, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, Bergamo 2021.

⁹ M. DILLON WANKE, *Su Carceri e galere politiche di Sigismondo Castromediano*, in *Tra realtà storica e finzione letteraria. Studi su Sigismondo Castromediano* cit., p. 14.

¹⁰ Ivi, p. 17.

¹¹ Sulle *Memorie* di Castromediano ci sia permesso di rinviare a A.L. GIANNONE, *Sigismondo Castromediano e la memorialistica risorgimentale*, in «Critica letteraria», XL, 2, 2012,

morì il 26 agosto del 1895 e il secondo uscì l'anno dopo. Le *Memorie* sono composte dunque da ventinove capitoli, oltre al proemio, per un totale di ben cinquecentocinquanta pagine, e sono sostanzialmente la cronaca dettata della dura esperienza vissuta dall'autore e da numerosi altri patrioti meridionali nelle carceri e nelle galere di Napoli, Procida, Montefusco e Montesarchio, dal 1848 al 1859. Esse infatti vanno dalla reclusione di Castromediano nel carcere di Lecce avvenuta il 30 ottobre '48 alla avventurosa liberazione in Irlanda, con lo sbarco a Queenstown del 6 marzo 1859, narrata nelle *Memorie* come una vera e propria *fiction*, e poi con l'arrivo a Torino un mese dopo. Ma la particolarità di quest'opera sta nel fatto che la narrazione, cronologicamente ordinata, delle vicende carcerarie, si interrompe a volte per lasciare spazio ad aneddoti, ritratti, bozzetti e soprattutto ad ampie digressioni su vari aspetti della realtà e della società meridionale dell'Ottocento, come quelle sul clero e l'episcopato, la magistratura, la camorra, ai quali sono dedicati interi capitoli.

Il fine dell'autore è quello di testimoniare le sofferenze, le vessazioni, le angherie subite da lui e dai suoi compagni in questi terribili luoghi di reclusione per i propri ideali di libertà. E infatti motivo costante delle *Memorie* sono la denuncia delle disumane condizioni in cui vivevano i detenuti politici e lo sdegno e l'indignazione contro il governo borbonico.

Sempre qui, l'autore confessa che la prima idea di scriverle la ebbe appena mise piede nelle carceri di Lecce nel 1848, condannato «alla pena di anni trenta di ferri», come recitava la sentenza emessa dal Tribunale di Lecce. Di quale grave colpa si era macchiato il duca che era nato a Cavallino di Lecce il 1811? Venne accusato di cospirazione antiborbonica, in quanto egli era stato tra i fondatori del Circolo Patriottico Salentino, del quale divenne il segretario, e figurava tra i firmatari di un Proclama col quale si protestava contro l'abrogazione dello Statuto costituzionale, ad opera di Ferdinando II di Borbone, che qualche mese prima l'aveva concesso, e si invitava il popolo a difendere la conquistata libertà. Più o meno dello stesso reato vennero accusati anche tutti gli altri patrioti meridionali che furono incarcerati per quasi dieci anni nelle peggiori galere borboniche. E alcuni di loro scrissero per l'appunto dei memoriali, come vedremo.

Ecco, nel corso di questa ricerca su Castromediano, scoprii l'esistenza di altri scritti memorialistici che affrontano lo stesso argomento e che costituiscono un *corpus* compatto e omogeneo, pur nelle ovvie e inevita-

bili differenze di struttura e di stile esistenti tra di esse.¹² E anche questi erano stati quasi completamente ignorati dagli studiosi. Il primo in ordine cronologico è quello di Nicola Palermo, un patriota calabrese che nel 1863 pubblicò a Reggio Calabria il volume *Raffinamento della tirannide borbonica ossia i carcerati in Montefusco*, con una introduzione del fratello Nicodemo, anch'egli patriota, volume che deriva però da alcuni articoli già apparsi sulla «Nazione» di Firenze nel 1860.¹³ Il secondo è il volume *Antonio Garcea sotto i Borboni di Napoli e nelle rivoluzioni d'Italia dal 1837 al 1862*, che ha come sottotitolo *Racconto storico*, pubblicato a Torino nel 1862 e scritto da Giovannina Garcea Bertola sulla base dei ricordi di quest'altro patriota calabrese di cui era moglie.¹⁴ Il terzo, assai più breve, è uno scritto del brindisino Cesare Braico, *Ricordi della galera*, che figura nel volume *Lecce 1881*, apparso a Lecce in quello stesso anno, cioè nell'81.¹⁵ A questi bisogna aggiungere un libro di carattere storico, cioè *Ferdinando II e il suo regno*, di Nicola Nisco, pubblicato a Napoli nel 1884,¹⁶ in cui l'autore rievoca i fatti in questione in alcune pagine, e in particolare nel capitolo XXXVII intitolato *I politici nelle galere*.

Tutti questi scritti che ho citato, di Palermo, Garcea, Braico e Nisco, hanno in comune, oltre alla vicenda narrata, il fatto che i loro autori, tutti oppositori dei Borboni e per questo condannati a trenta o più anni di "ferri", sono stati compagni di cella, hanno cioè vissuto insieme per quasi undici anni, dal 1848 al 1859, nei bagni penali di Napoli, Procida o Ischia, e poi nelle galere di Montefusco e Montesarchio prima di essere liberati in maniera avventurosa sulla nave che doveva condurli in America.

E, accanto a questi bisogna citare ancora un'altra opera, la più nota in assoluto, che è anche uno dei capolavori della memorialistica risorgimentale,

¹² Su questi scritti cfr. A.L. GIANNONE, *Epoepa risorgimentale nel Sud: Sigismondo Castromediano e altri memorialisti*, in *Sigismondo Castromediano: il patriota, lo scrittore, il promotore di cultura* cit.; ora in ID., *Sentieri nascosti. Studi di Letteratura italiana dell'Otto-Novecento* cit., pp. 37-62.

¹³ N. PALERMO, *Raffinamento della tirannide borbonica ossia I carcerati in Montefusco*, Tipografia Adamo D'Andrea, Reggio Calabria 1863.

¹⁴ *Antonio Garcea sotto i Borboni di Napoli e nelle rivoluzioni d'Italia dal 1837 al 1862*. Racconto storico per Giovannina Garcea nata Bertola, Tipografia Letteraria, Torino 1862. Sulle figure di Garcea e della Bertola si veda V. TETI, *Il patriota e la maestra. La misconosciuta storia d'amore e ribellione di Antonio Garcea e Giovanna Bertola ai tempi del Risorgimento*, Quodlibet, Macerata 2012.

¹⁵ C. BRAICO, *Ricordi della galera*, in *Lecce 1881*, Giuseppe Spaccante editore, Lecce 1881, pp. 33-40.

¹⁶ N. NISCO, *Ferdinando II e il suo regno*, Morano, Napoli 1884.

le *Ricordanze della mia vita* di Luigi Settembrini, apparse a Napoli in due volumi nel 1879-'80, con una introduzione di Francesco De Sanctis. Settembrini scontò anch'egli, per gli stessi motivi (cospirazione antiborbonica), numerosi anni di detenzione, non nelle galere citate, ma nel carcere dell'isoletta di Santo Stefano. Anche tra quest'opera e le altre poc'anzi menzionate (ad eccezione del breve scritto di Braico che si limita invece agli anni di prigionia) esiste infatti un episodio in comune, proprio quello, finale, relativo alla liberazione dei patrioti, di cui peraltro, com'è noto, il principale protagonista fu proprio il figlio di Settembrini, Raffaele.

Ho avuto occasione di scrivere che tutti gli scritti memorialistici menzionati compongono una sorta di "epopea", termine che ho usato nella duplice accezione che esso ha comunemente: da un lato, cioè, per indicare le vicende gloriose, memorabili di questo gruppo di patrioti meridionali che ne sono stati i protagonisti; dall'altro, per fare riferimento all'insieme delle opere memorialistiche che narrano queste vicende, alla "letteratura" sull'argomento.¹⁷ Nei fatti che sono oggetto della narrazione, infatti, non manca nessuno degli ingredienti che caratterizzano un'epopea: l'eroismo, il coraggio, il sacrificio e nemmeno un episodio avventuroso, quasi romanzesco, che porta al lieto fine con la liberazione dei patrioti.

Però, come dicevo poco fa, i nomi di questi patrioti e le loro opere sono stati dimenticati, al contrario di quello che è accaduto per i cosiddetti "martiri dello Spielberg" (Silvio Pellico, ma anche Piero Maroncelli, Giorgio Palavicino, Alessandro Andryane, Federico Confalonieri) che invece figurano sempre nei libri di storia e nelle trattazioni sulla memorialistica ottocentesca, a cominciare da quella di Guido Mazzoni¹⁸ che ha costituito un po' il modello per tutte le altre opere venute dopo. Solo una grande scrittrice italiana del Novecento, Anna Banti, ne ha recuperato la memoria e soprattutto il senso più profondo della loro lotta in un romanzo pubblicato nel 1967, dal titolo *Noi credevamo*, che fin dal titolo mette in rilievo la fede che animava questo manipolo di uomini coraggiosi i quali rinunziarono quasi sempre a una vita comoda e senza problemi per combattere per le loro idee.¹⁹ E uno dei

¹⁷ Cfr. A.L. GIANNONE, *Epopea risorgimentale nel Sud: Sigismondo Castromediano e altri memorialisti* cit. Su questa vicenda cfr. anche S.C. SOPER, *Southern Italian prisoners on the stage of international politics*, in «Journal of Modern Italian Studies», xxv, 2, 2020, pp. 95-117.

¹⁸ G. MAZZONI, *L'eloquenza e le ricordanze di fede e d'azione*, in ID., *L'Ottocento*, Vallardi, Milano 1960⁷.

¹⁹ A questo proposito ci sia permesso di rinviare a A.L. GIANNONE, *Il «più leale tra noi»: la figura di Sigismondo Castromediano nel romanzo di Anna Banti, «Noi credevamo»*, in «L'Idomeneo». Rivista della Società di Storia Patria per la Puglia – Sezione di Lecce, XII, 2010,

personaggi principali del romanzo, una sorta di deuteragonista, è proprio Castromediano.

Ed è il caso ancora di osservare che di questo gruppo facevano parte alcuni degli uomini più eminenti del Mezzogiorno, una vera e propria élite, quasi la classe dirigente del Reame, composta da uomini politici e intellettuali, per lo più giovani intorno ai trenta-quarant'anni, appartenenti a diverse classi sociali, da quella aristocratica alla borghesia al popolo. Ne cito qualcuno: Carlo Poerio, ministro liberale di Ferdinando II di Borbone, il più anziano; Silvio Spaventa, pensatore e zio di Benedetto Croce; Luigi Settembrini, appunto, futuro storico della letteratura italiana e rettore dell'Università di Napoli; Nicola Nisco, che sarebbe diventato uno storico famoso; e ancora Michele Pironti, Giuseppe Pica, Nicola Schiavoni, oltre agli autori degli scritti memorialistici che ho già nominato, Castromediano, Palermo, Garcea, Braico.

Alcuni di questi, come Braico e Garcea, una volta liberi e ritornati in Italia, dopo tanti anni di sofferenze nelle galere borboniche, ripresero a combattere nelle fila dei garibaldini e Braico anche nella terza guerra d'indipendenza; altri, come Castromediano, Schiavoni, Nisco, Pica, Pironti, diventarono parlamentari (Pironti per un certo periodo fu anche ministro di Grazia e Giustizia); altri ancora, come Spaventa, Settembrini e Nisco, si distinsero negli studi filosofici, letterari, storici. Questo, per ricordare l'alto livello intellettuale, morale, civile dei protagonisti.

Al di là delle differenze esistenti, comune è lo scopo degli autori di questi scritti: tramandare ai posteri la dura esperienza da loro vissuta nelle galere borboniche in nome di un ideale («Noi credevamo» appunto, per riprendere il titolo del romanzo della Banti da cui il regista Mario Martone, nel 2011, trasse il film omonimo), che è quello dell'unità della nazione, e al tempo stesso denunciare l'ingiustizia, la mancanza di libertà e dei più elementari diritti umani che caratterizzava il Regno delle due Sicilie.

Tutte queste opere, come s'è detto, e anche quelle che citerò tra un po', hanno in comune l'episodio più avventuroso di tutta questa vicenda, quello che conclude degnamente l'epopea dei patrioti meridionali, cioè la loro liberazione sulla nave che doveva condurli a New York. In questo episodio, non manca davvero alcun ingrediente tipico del romanzo d'avventura.

La storia è nota, ma la ricordo perché la troveremo anche in altre due opere di cui parlerò tra poco. Nel gennaio del 1858 la pena dell'ergastolo e

pp. 55-65; ora in ID., *Sentieri nascosti. Studi sulla letteratura italiana dell'Otto-Novecento* cit., pp. 63-80.

del carcere venne commutata in quella dell'esilio perpetuo dal Regno – con deportazione in America – e per questo sessantasei patrioti vennero portati sul vaporetto Stromboli fino a Cadice dove dovevano essere prelevati dalla nave americana David Stewart. Su questa nave riesce a salire, spacciandosi per un cubano e offrendosi al comandante come cameriere, il figlio di Luigi Settembrini, Raffaele, che viveva in Inghilterra ed era diventato ufficiale della marina mercantile inglese. Dopo una iniziale resistenza da parte del comandante Samuel Pentiss alle richieste dei patrioti, la nave viene dirottata verso l'Irlanda dove approda nel porto di Queenstown.

Questa vicenda è narrata, sostanzialmente in maniera concordante, dai memorialisti citati, ma anche dagli altri due autori che citerò tra poco. Ciò che successe dopo lo sbarco a Queenstown è noto. I patrioti meridionali furono accolti dagli irlandesi e dagli inglesi con manifestazioni di simpatia e affetto e dopo una breve permanenza ritornarono in Italia dove, come abbiamo detto, continuarono a impegnarsi in vario modo per il loro paese.

Ma adesso, anche per offrire un contributo nuovo per la Giornata di studi dedicata a Marco Sirtori, vorrei dare notizia di due altre opere che trattano questi avvenimenti e che si aggiungono al già ricco *corpus* di scritti or ora citati, una di carattere memorialistica e una che rientra nel genere drammatico. Sugli autori non si hanno molte notizie anche perché queste loro opere sono state scritte in inglese (e questa è una delle loro caratteristiche) e solo una è stata pubblicata anche in italiano. I loro nomi non figurano nemmeno nell'ampio repertorio di Guido Mazzoni sull'Ottocento, ricordato poc'anzi.²⁰

La prima è un libro di Antonio Nicolò, *Ten years' imprisonment in the dungeons of Naples*, pubblicato a Londra in inglese nel 1861. Dell'autore, che nel frontespizio è definito «political exile», sappiamo che era nato a Sinopoli, in provincia di Reggio Calabria, nel 1823 ed era medico di professione. Anch'egli, nel 1848, aveva partecipato ai moti popolari scoppiati in vari centri del Regno delle due Sicilie dopo che Ferdinando II di Borbone aveva revocato lo Statuto costituzionale ed era stato imprigionato nelle carceri di Nisida e Procida per dieci anni, come tanti patrioti. Dopo lo sbarco in Irlanda nel 1859 si stabilisce definitivamente a Cork dove resta probabilmente fino alla morte.

La sua opera rievoca appunto i dieci anni di lotta e di prigionia, dalla latitanza alla cattura, dalla condanna al carcere alla liberazione. Il libro è inedito in Italia ed è stato solo in parte tradotto in italiano, forse dall'autore stesso.

²⁰ G. MAZZONI, *L'Ottocento* cit.

Nell'Archivio di Stato di Reggio Calabria è conservata la traduzione molto parziale di quest'opera, recuperata e presa attentamente in esame nella tesi di laurea su Antonio Nicolò di Cristina Bonvenga.²¹ La versione comprende soltanto la sezione iniziale e quella conclusiva, mentre risulta assente la parte centrale, la più ampia, relativa agli anni passati nelle galere borboniche. Non sappiamo se la traduzione integrale sia andata perduta o se l'autore abbia tradotto solo queste parti. Ma esaminiamolo ora più da vicino.

Dopo una dedica alla madre, presente soltanto nel volume in inglese, nella quale l'autore dichiara di avere sofferto per la causa sacra della libertà, nella *Prefazione* emerge il motivo della denuncia del regime borbonico che accomuna un po' tutti questi scritti, come s'è detto. Nicolò scrive così, a un certo punto, nella parte tradotta in italiano:

Possa ogni anima sensibile che legge queste pagine conferire un pensiero alle sfortune a cui tuttora soggiacciono milioni di popoli; possa un fremito di sdegno agitare le loro fibre contro il mostro che tuttora fa sanguinare innumerevoli vittime; possa infine la parola di un libero libro maledire per sempre la tirannia ed alzare sublime la voce in sollievo di sette milioni e mezzo di popoli anzi di schiavi, schiavi di un sistema che il terrore ed il sospetto guida.²²

Nell'*Introduzione* si accenna alla causa della rivolta, cioè la revoca della costituzione da parte di re Ferdinando II e allo scoppio dei moti anti-borbonici a Reggio Calabria, mentre nelle pagine successive si descrive la partecipazione di Nicolò alla sommossa di Piani della Corona, una località vicino a Reggio. Dopo il fallimento della rivolta, il patriota si dà alla latitanza nascondendosi prima in casa e poi in luoghi di fortuna. Viene arrestato nel luglio del 1850 e rinchiuso nel carcere della città calabrese. Accusato di cospirazione, è condannato a morte ma la pena viene commutata in diciannove anni di carcere duro poi ridotta a tredici. Incomincia a scontare la pena nel carcere di Gerace, poi viene condotto a Nisida, dove è incatenato insieme a un altro detenuto accusato di omicidio. A questo punto Nicolò descrive accuratamente l'universo carcerario nella sua globalità, come fa Castromediano nelle sue *Memorie*: le pessime condizioni igienico-sanitarie, la struttura del carcere, i regolamenti, il personale addetto.

²¹ C. BONVENGA, *Sognare una nazione. Antonio Nicolò: patriota dimenticato*, Tesi di laurea in Letteratura italiana contemporanea, Corso di laurea in Lettere moderne, Università del Salento a. a. 2016-2017 (relatore A.L. Giannone).

²² ASRC, *Carte Visalli*, busta I, fasc. 16. Manoscritto autografo di Antonio Nicolò, *I dieci anni della mia prigionia*. Conservato presso l'Archivio di Stato di Reggio Calabria [p. 1].

Nel carcere viene in contatto anche con i camorristi dai quali ottiene protezione. Ecco un breve brano relativo al primo incontro con loro:

Upon receiving their respectful salutations and offers of service, I replied courteously, but with indifference.

«Thank you, my friends; but if you wished, I suppose you could not do anything for me».

«More than you may think, perhaps», said one of them, giving himself an important air. «A Camorrista is the god of the Bagno, and, thank heaven, your humble servants are three chief Camorristi».

O did not know wath this meant, but my companion took off his cap as a sign of respect.²³

Dopo un mese di permanenza viene condotto nell'ottobre di quell'anno nel carcere di Procida di cui l'autore dà un'impressionante descrizione nel seguente brano:

Upon entering the prison, I was placed in a subterranean cell, called the darkened room, on account of the celebrated but dim light which illumined it. It was very spacious, and situated twenty yards below the level of the soil. A sepulchral light was reflected from two iron gratings opening into a narrow trench recently made. The pavement was of square stones almost hidden under a coating of humid filth. The slimy walls emitted a horrid stench. Fetid green water dripped from the centre of the ceiling. Although it contained several persons, it was scarcely possible to distinguish their forms. A column of smoke, after travelling to the top of the place, found an exit through the bars. It was a tomb, – the tomb of expiation: a place well calculated to inspire horror, and to make me still more bitterly regret the change. My blood froze in my veins as I entered. The room at Nisida seemed a perfect paradise in comparison.²⁴

E tutta la parte centrale del libro è dedicata ai sette anni trascorsi in questa prigione-tomba. Ritornano quindi altre costanti della narrazione memorialistica meridionale: dalla descrizione della cella alla catena che legava i detenuti a due a due, dalla corruzione delle guardie alla presenza anche qui dei camorristi, alle angherie dei comandanti che si succedono.

²³ A. NICOLÒ, *Ten years' imprisonment in the dungeons of Naples*, Alfred W. Bennet, London 1861, p. 53.

²⁴ Ivi, p. 61.

Una novità è data dalla presenza nel carcere dei Gesuiti che apparentemente sono chiamati per assistenza spirituale dei detenuti ma che in realtà assumono il ruolo di spie. Il 15 gennaio 1859 viene comunicato ai detenuti la commutazione del resto della pena in esilio perpetuo dal Regno in America. E anche nel libro di Nicolò la parte finale è dedicata all'episodio più avventuroso di tutta la vicenda che ho ricordato poco fa: il dirottamento della nave che doveva condurre i sessantasei patrioti italiani negli Stati Uniti. E quindi l'arrivo a Cadice, la presenza sulla nave di Raffaele Settembrini che si fa assumere come cameriere dal comandante Prentiss. A questo proposito ecco come l'autore del libro descrive l'arrivo del giovane, con accenti che anche stavolta richiamano la *Memorie* di Castromediano: «A handsome young man of twenty, dressed in a sailor's uniform, with a gold band round his cap, nimble as a fawn, but with, an air of dignity and composure, rapidly scaled the corvette ladder and sprang on board our vessel».²⁵ [«Un bellissimo ragazzo di vent'anni, vestito in uniforme di marina, con un nastro dorato intorno al cappello, agile come un cerbiatto ma estremamente composto, scalò rapidamente la scaletta e salì a bordo della nostra nave»]. La nave viene dirottata a Queenstown in Irlanda e qui emerge un sentimento di libertà da parte dei detenuti, dopo tanti anni di sofferenze e di privazione proprio di questo bene fondamentale. Ecco il brano nella versione in italiano:

Sentivamo di poter muovere quel piede che per dieci anni era stato incatenato; sentivamo di poter guardare intorno senza un agozzino che ci stornasse il volto, sentivamo di poter aprire la bocca senza un comito che ci rispingesse in gola la parola; sentivamo di essere liberi ed un tal sentimento può soltanto valutarlo chi per un istante ha perduto la libertà.²⁶

La narrazione termina con l'arrivo a Bristol in Inghilterra e l'accoglienza festosa da parte degli inglesi. Sono più di duemila persone che aspettano i patrioti italiani sul molo con grida di *hurrah* e con una banda musicale e che cercano di stringere loro la mano agli sportelli delle carrozze dove erano stati fatti entrare per essere accompagnati nelle residenze a loro destinate.

Per finire, vorrei accennare ancora a un'altra opera che non appartiene al genere della memorialistica, ma che tratta ugualmente questa vicenda e, in particolare, proprio quest'ultimo episodio, sul quale anzi è integralmente incentrata, cioè l'avventuroso dirottamento della nave, che evidentemente

²⁵ Ivi, p. 156.

²⁶ ASRC, *Carte Visalli*, busta I, fasc. 16, cit., p. 50.

destò molta impressione nell'opinione pubblica, non solo italiana. Si tratta di un «dramma storico in un prologo e tre atti», dal titolo *I deportati napoletani*, di Antonio Guerritore, pubblicato a Napoli nel 1900, ma scritto e pubblicato in inglese già nel 1859.²⁷ Anche in questo caso colpiscono l'anno in cui fu scritto, che coincide con gli avvenimenti oggetto del dramma, e la lingua, l'inglese, segno della notorietà della vicenda anche fuori dei confini nazionali.

I personaggi principali, all'inizio, sono le due figure più illustri di tutta questa storia, Carlo Poerio e Luigi Settembrini i quali si incontrano nel carcere di Montesarchio e apprendono che il re aveva concesso l'amnistia in cambio dell'esilio perpetuo in America. Poi, quando l'azione si sposta a Cadice, il protagonista diventa Raffaele Settembrini, figlio di Luigi, che si imbarca come cameriere, come s'è detto, sulla nave David Stewart comandata da Samuel Prentiss. Ecco la scena XI dell'Atto primo, relativa all'incontro tra il giovane e il padre, presenti insieme al capitano del piroscafo Stromboli, Cafferi:

RAFF. – (*Gettandosi fra le braccia del padre*). Finalmente vi riveggo!

SETT. – (*Lo bacia teneramente*). Raffaele mio! Figlio caro... Sembrami un sogno... Dio misericordioso!

CAF. – (*Fa portare due sediolini, e poi dice*). Sedete e parlate liberamente, fate com'io fossi sordo.

SETT. – Dimmi, figlio caro, (*Siede insieme a Raffaele*) riceveste la lettera che annunziavate la mia partenza?

RAFF. – Da chi direttami?

SETT. – Da tua madre.

RAFF. – E dove la diresse?

SETT. – A Genova.

RAFF. – Impossibile riceverla, perché io non vengo da Genova, ma da Londra.

SETT. – E dove sei diretto?

RAFF. – Alle isole Canarie.

SETT. – Ed allora non essendo stato a Genova, come sapeste che mi trovavo a Cadice?

RAFF. – Dai giornali di Lisbona.

SETT. – Meglio così, la Provvidenza è stata benefica.

²⁷ A.G. [ANTONIO GUERRITORE], *Poerio and the Neapolitan Prisoners Transported: A Drama in Three Acts, with Prologue*, P. Rolandi, London 1859.

RAFF. – E perché?

SETT. – Perché mi ti ha fatto abbracciare prima che io muoia!²⁸

Raffaele è deciso ad attuare una rivolta armata per costringere il comandante della nave a dirigersi verso l'Inghilterra. Poerio e Settembrini però sono contrari e preferiscono una protesta scritta, come emerge dalla scena VII dell'Atto secondo:

SETT. – Ora tocca a voi, barone, di proporre, nella miglior maniera, come indurre il capitano a cambiare il corso della nave.

POER. – Io non consiglio altro che scrivere una protesta, e presentarla al capitano, se egli si rifiuta lo minaceremo di presentarla alle Autorità americane per i danni arrecatici con la sua violenza.

RAFF. – E se egli non cederà a questa dimostrazione?

POER. – Lo citeremo innanzi al tribunale di New-York.

RAFF. – Ma no, egregio barone, ciò non mi va ai versi. Noi dobbiamo far comprendere al capitano che siamo settantadue persone decisi a tutto, contro quindici della ciurma.

POER. – Ma con ciò volete commettere una pressione morale, o per dir meglio un ammutinamento.

RAFF. – Sarebbe ammutinamento quando noi legassimo il capitano ed i suoi marinai, e disporremo del legno a nostro piacimento.

SETT. – Raffaele, per la tua temerità io non ti riconosco. Tu mi sembri uscir di ragione, tu mi sembri davvero un matto.

RAFF. – Caro padre, la fortuna è degli audaci.

POER. – Amici miei, non ci scervelliamo solo noi tre pel bene comune, (*a Raffaele*). Tu aspetti un momento qui (*a Settembrini*) andiamo nella nostra cabina, (ivi faremo venire Spaventa, Pica, Pace, Ricci ed altri, sottoponiamo loro quanto desidera Raffaele che si faccia, e decideremo in proposito, (*viano*)).²⁹

Dopo una riunione con gli altri deportati, però, anche Silvio Spaventa si schiera a fianco di Raffaele e nella scena IX dell'Atto secondo così si esprime:

SPAV. (*Risolto*). Mi avete chiamato in mezzo a voi per un consiglio, ebbene ora l'entusiasmo di questi cari giovani, mi ha fatto cambiare di parere. Scorrendo la loro risoluzione, debbo confessarvi che anche io sono contrario alla

²⁸ A. GUERRITORE, *I Deportati Napoletani*, Tipografia Melfi e Joeie, Napoli 1900, p. 48.

²⁹ Ivi, p. 64.

presentazione della protesta, la quale farà l'effetto della nebbia, cioè lascia il tempo che trova: perciò adesso che ci siamo, giuochiamo tutto per tutto, checché avvenga. La Provvidenza ci guiderà. (*Si sente un vociare forte da dentro*).³⁰

Poi scoppia la rivolta e Raffaele costringe il comandante della nave, Prentiss, a dirigersi verso l'Irlanda. Una volta sbarcati a Queenstown apprendono della morte di Ferdinando II a cui succede Francesco II.

Ciò che più colpisce, dal punto di vista storico, in questo dramma è la tesi di Poerio e Settembrini secondo la quale sarebbe auspicabile non la conquista unitaria della nazione da parte dei Savoia, come poi avvenne, ma un'alleanza fra Vittorio Emanuele II e Francesco II Borbone per contrastare lo straniero (Austria e Francia), anche se Spaventa è piuttosto scettico su questa soluzione. Vorrei citare soltanto una parte della scena del quarto atto in cui i protagonisti discutono di questo problema:

SPAV. – Finalmente Ferdinando ci ha levato l'incomodo, però adesso abbiamo a che fare con suo figlio, che sembra non dissimile dal padre.

POER. – Mentre ci lusingavamo che se fosse morto Ferdinando, suo figlio avrebbe risolto il problema collo avvicinarsi a Vittorio Emanuele, ed insieme avrebbero combattuto l'Austria, ora...

SETT. – Si potrebbe ancora sperare...

SPAV. – Quanto vi sbagiate con le vane speranze. Non pensate che se anche il giovine Re avesse il desiderio di rendere libero il popolo, ci è l'Austria che glielo impedisce, tenendolo avvinto alla sua volontà. Non avete ascoltato dalla lettera testé letta, che lo si vorrebbe suppiantare col figlio di Maria Teresa? Perciò è facile supporre che questa gherminella sia stata suggerita dall'Austria per intimorire Francesco secondo. Egli che ha bevuto col latte il dispotismo, farà ciecamente quanto desidera lo straniero. A quest'ora, se avesse avuto coscienza di sé, si sarebbe affidato al popolo, pronto a dimenticare le colpe del padre suo, e dopo, mettendosi alla testa del suo esercito, avrebbe marciato per raggiungere i campi di Lombardia...³¹

Il dramma termina con i saluti reciproci tra deportati italiani e cittadini e cittadine inglesi, dai quali vengono accolti con entusiasmo, un po' come nel libro di Nicolò.

³⁰ Ivi, p. 66.

³¹ Ivi, p. 79.

Per concludere, vorrei osservare che questo cospicuo *corpus* di opere ispirate alla vicenda dei patrioti meridionali, che si ribellarono al dispotismo borbonico e scontarono per questo una pena di quasi dieci anni di carcere duro nelle galere napoletane, merita di essere tratto dall'oblio e inserito a pieno titolo nella storia del Risorgimento italiano, oltre che nella storia della letteratura italiana dell'Ottocento.

Duccio Tongiorgi

«L'ITALICA GUERRA, E LA SERVILE E LA PLEBEA RACCESE IN UNA».
SPARTACO A TEATRO NEL "DECENNIO DI PREPARAZIONE"

Riassunto: Il saggio ricostruisce gli episodi più importanti della fortuna drammatica del tema spartachiano negli anni Cinquanta. Proprio nel "decennio di preparazione", infatti, la rappresentazione della rivolta degli "ultimi" guidati dal Trace ribelle assume particolare significato, tanto in direzione nazionale (la sommossa, che avrebbe dovuto unire popolazioni distinte, fallisce anche per la divisione degli oppressi), quanto in una prospettiva sociale. Di questa diffusa produzione lo *Spartaco* di Carcano è forse l'opera che suscitò le reazioni più forti, e fu polemicamente irrisa anche in una parodia di Cletto Arrighi; mentre la versione più complessa ideologicamente appare senz'altro quella offerta da Nievo, non pienamente conclusa dall'autore, e pubblicata solo all'inizio del Novecento.

Parole chiave: Spartaco, Teatro, Giulio Carcano, Cletto Arrighi, Ippolito Nievo.

Abstract: The essay reconstructs the most important episodes of the dramatic fortune of the Spartacus theme in the 1850s. Precisely in the "decennio di preparazione," in fact, the portrayal of the revolt of the "ultimi" led by the rebellious Thracian takes on particular significance, as much in a national direction (the uprising, which was supposed to unite distinct populations, also fails because of the division of the oppressed) as in a social perspective. Of this widespread production, Carcano's *Spartacus* is perhaps the work that provoked the strongest reactions, and was also polemically mocked in a parody by Cletto Arrighi; while the most ideologically complex version undoubtedly appears to be the one offered by Nievo, which was not fully completed by the author, and was published only at the beginning of the twentieth century.

Keywords: Spartaco, Theatre, Giulio Carcano, Cletto Arrighi, Ippolito Nievo.

1. *Prima del Quarantotto*

Che il tema spartachiano fosse difficile lo dimostrano i tanti fallimenti, le tante opere che già nella prima metà dell'Ottocento vengono iniziate e mai portate a termine. Aveva dovuto gettare la spugna anche Manzoni, che notoriamente, quasi nelle stesse settimane in cui diede avvio al cantiere del romanzo, aveva progettato una tragedia – lo *Spartaco* appunto – che poi non lievitò oltre un limitato, ma interessantissimo, fascicolo di carte “preparatorie”.¹ E poco dopo Giovanni Valeri – intellettuale vicino all’«Antologia» – riuscì molto probabilmente a concludere la scrittura di un romanzo con lo stesso titolo, che però – ed è significativo – non fu dato alle stampe, e non ebbe mai circolazione: temo anzi che si debba considerare irrimediabilmente perduto.²

Eppure, le testimonianze della fortuna del soggetto, la rivolta degli oppressi – ovviamente conculcata e (come racconta la storia) spenta nel sangue – da allora in poi sono tante, in Europa e persino negli Stati Uniti: si potrà almeno fare riferimento alla tragedia di Robert Montgomery Bird, *The Gladiator*, che viene portata in scena con successo nel 1831.³ Da noi a rendere ancor più popolare il tema furono forse alcune sculture, che ebbero un riscontro “pubblico” importante: si pensi, in primo luogo a quella dovuta allo scalpello di Denis Foyatier, esposta a Roma alla fine degli anni Venti, e quindi a Parigi; e poi, intorno al fatidico 1848, a quella di Vincenzo Vela: davvero un “caso”, oggetto di un teso e insistito confronto critico (già il 19 gennaio Carlo Tenca ne scrisse sull’«Italia musicale»), e di una diffusa venerazione che si esprime anche in una rimeria, spesso anonima, di plauso e sostegno.⁴

¹ Su questo rimando a D. TONGIORGI, *La passione di Spartaco: immagini letterarie della rivolta servile (1726-1831)*, in ID., «Il mondo sottosopra». *Spartaco e altre reticenze manzoniane*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2012, pp. 3-47.

² Ivi, pp. 29-31.

³ Sul tema è utile l'ampia panoramica di B.D. SHAW, *Spartacus before Marx*, in «Princeton/Stanford Working Papers in Classics», November 2005.

⁴ Si faccia riferimento, ad esempio, al sonetto, anonimo, *Per lo Spartaco di Vincenzo Vela*, edito già a Torino («Gabinetto di Lettura», 13 marzo 1858) e più volte ristampato.

2. «Amo il furor di Spartaco / Odio de' Gracchi il ferro»

Il mito era maturo, ma la sua declinazione appariva ormai problematica, e tale sarebbe restata a lungo, specie all'indomani del 1848. Che colore dare all'impresa di Spartaco? Un'insurrezione tesa a cambiare le sorti istituzionali di Roma, oppure l'esito disperato ed eroico di una protesta senza progetto? Una rivoluzione, dunque, o una “semplice” rivolta? Evidentemente la questione assume rilevanza particolare, fondendo insieme istanze sociali e indipendentistiche, nel così detto “decennio di preparazione”. Per molti, dopo i moti che avevano scosso anche le città italiane, era in fondo più facile simpatizzare per la *jacquerie* inutilmente generosa degli schiavi sbandati piuttosto che per il già maturo scontro di classe promosso dal più noto dei tribuni della plebe o per il gesto ever-sivo di Bruto:

Mastri in foggia repubbliche,
non certo a voi m'atterro.
Amo il furor di Spartaco,
Odio de' Gracchi il ferro:
Piango al destin di Cesare
Qual di leon caduto,
E del pugnol di Bruto
M'è orrendo il sovvenir.⁵

3. *Le prime prove: Peruzzini (e Romani)*

Altri la pensavano diversamente, s'intende. Il 7 ottobre 1851, al teatro della Canobbiana, andò in scena una tragedia lirica, che per la verità non evocava direttamente nel titolo il nome dello schiavo trace. Il libretto de *I gladiatori* fu scritto da Giovanni Peruzzini, la partitura musicale da Jacopo Foroni:⁶ alla quale, più che ai versi di Peruzzini, si deve attribuire il buon successo dell'opera, che fu ben recensita;⁷ recitata nel 1852 anche a

⁵ G. PRATI, *Dolori e giustizie. Elegia politica*, Pomba, Torino 1849, p. 16.

⁶ G. PERUZZINI, *I gladiatori. Tragedia lirica in un prologo e tre atti [...] posta in musica dal maestro Jacopo Foroni da rappresentarsi nell'I.R. Teatro della Canobbiana nell'autunno 1851*, Francesco Lucca, Milano [1851].

⁷ Si veda in particolare la lunga recensione apparsa su «L'Italia musicale», III, 13 ottobre (n. 83) e 18 ottobre 1851 (n. 84), pp. 329-330 e pp. 334-334.

Padova e a Verona, ancora nei primi anni Ottanta, tra Milano e Torino, era in cartellone.⁸

La contestualizzazione nazionale, sottolineata dai cauti accenti anti-tirannici, si declina in quest'opera solo sullo sfondo di una vicenda che si caratterizza soprattutto in chiave sentimentale. Il suicidio della romana Virginia e la morte del ribelle Spartaco, che non possono coronare il loro amore, danno però ragione dell'invettiva finale del gladiatore, disposto ormai al sacrificio:

SPARTACO: Roman, prostèrnati
 Dinanzi a lei.
 Di tanta figlia
 Degno non sei!
 Ogni tua gloria
 Nebbia è soltanto...
 Unico vanto
 Di Roma ell'è!
 (*A Virginia*) (La morte un'estasi
 Sarà per me).⁹

Quanto bastava, comunque, perché la censura austriaca imponesse un titolo meno "parlante" di quello previsto dall'autore: che appunto doveva essere *Spartaco*.¹⁰

In quei mesi anche Felice Romani si accinse a scrivere – senza andare oltre al *Prologo* – uno *Spartaco*: un'altra tragedia lirica, più decisamente declinata di quella di Peruzzini in chiave nazionale e come "riassunto" – così, del resto, auspicava un suo corrispondente – «della lotta contro tutte le oppressioni». ¹¹ Ma appunto, il tentativo restò un abbozzo appena avviato, che solo qualche anno fa Stefano Verdino ha recuperato da un fondo di archivio, permettendoci di leggerlo.

⁸ Cfr. M.I. MAFFEI, *Foroni, famiglia*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1997, vol. 49, p. 109.

⁹ G. PERUZZINI, *I gladiatori* cit., atto terzo, scena ultima, pp. 31-32.

¹⁰ Cfr. M.I. MAFFEI, *Foroni, famiglia* cit., p. 109.

¹¹ Si cita da una lettera del 15 luglio 1852 di Davide Levi da Spa a Romani che si legge in S. VERDINO, *Il poeta vincolato: Felice Romani tra rifacimenti e abbozzi. In appendice il frammento inedito dello Spartaco*, in *Per Michele Dell'Aquila*, a cura di B. Porcelli e E. Refini, in «Italianistica», XXXVI, 1-2, 2007, p. 66.

4. Per un «nuovo quarantotto»: lo *Spartaco* di D'Aste

Non andò in stampa, credo, neppure lo *Spartaco* del genovese Ippolito D'Aste, che tuttavia fu recitato più volte ed ebbe anzi interpreti di grido, e numerose, per quanto variamente declinate, recensioni. Proprio a Genova, tra il 29 e il 31 gennaio 1853, la tragedia fu messa in scena al Teatro Colombo, con un certo successo.¹² Ad indossare le vesti di *Spartaco*, in quell'occasione, fu addirittura Gustavo Modena:

Solenne è il momento in cui *Spartaco* per rinfrancarsi l'animo contro la gravità degli eventi, fa calda invocazione alla memoria di Bruto. Chi conosce a quali prove siasi trovato il patriotismo di Modena, in quel momento non sa bene se sia l'attore che parli od il cittadino: tanto in lui l'uno si trova all'altezza dell'altro.¹³

Era stato lo stesso Modena, del resto, due anni prima, a suggerire all'autore il tema: da trattare, così almeno riteneva, «alla stessa guisa che Sue espone la miseria degli schiavi». ¹⁴ L'attore si era anche offerto, poi, di «rivederne» il testo: convinto però che non sarebbe stato lui a recitare quel dramma, ma «di qua a vent'anni» una nuova «generazione» che «rifarà un 48 cominciato per celia». ¹⁵ Anzi, si trattava, a suo dire, di un tema che non temeva proprio il rischio di invecchiare: «il Mondo gira e riporta fedelmente le stesse commedie, e tu avrai ad ogni ventennio tre o quattro anni per rifare impunemente sulla scena il tuo *Spartaco*, poi un *La Marmora* per proibirtelo, un *Sabbatini* per metterlo all'indice, e via così». ¹⁶

Ma non tutti erano persuasi, e appena fuori Genova, nella prima torinese al Sutera (16 e 17 aprile 1853)¹⁷ la tragedia fu stroncata, per esempio, dal satirico «Il Fischietto»:

¹² Vedi, ad esempio, «Il Pirata. Giornale letterario teatrale», 3 febbraio 1853, p. 250.

¹³ *Gustavo Modena e lo Spartaco d'Ippolito D'Aste*, in «Italia e popolo. Giornale politico», n. 34, 3 febbraio 1853, p. 126.

¹⁴ Gustavo Modena a Ippolito D'Aste, 20 novembre 1851, in *Gustavo Modena. Politica e Arte. Epistolario con biografia (1833-1861)*, per cura della Commissione Editrice, Roma 1888, p. 76.

¹⁵ Gustavo Modena a Ippolito D'Aste, 22 gennaio 1852, ivi, p. 81.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Poi, sempre a Torino, al Carignano il 19, 20 e 21 settembre dello stesso 1853.

Questa nuova tragedia dello scrittore genovese ha i pregi ed i difetti delle altre. Verseggiatura energica, ma talvolta gonfia e cascante in idropiche declamazioni: situazione veramente drammatiche... alle spese della povera storia: troppo abuso d'arcadici rettoricismi. Tale è il riassunto dello *Spartaco*.

[...]

La potente voce di Modena tuona nel deserto.¹⁸

Ma Modena aveva ragione: altri, illustri attori avrebbero raccolto il testimone e rinnovato il racconto di D'Aste. La tragedia passò infatti tra le mani della compagnia di Ernesto Rossi, ed anzi proprio tra le sue carte si conservano tre copioni relativi a tre distinte recite. Il testo dello *Spartaco* fu infatti meditato e studiato dal capocomico già per allestire una recita che si tenne nel 1860, al Niccolini di Firenze.¹⁹ In quell'anno, evidentemente cruciale per la storia italiana, l'opera di D'Aste fu anche premiata dal Parlamento, con 1400 lire, per il merito di aver promosso quell'«italiana nazionalità, che le presenti generazioni sono chiamate a restaurare in tutte le sue appartenenze».²⁰

Lo *Spartaco* restò a lungo nel repertorio delle compagnie di Rossi, al quale il figlio di D'Aste, Ippolito Tito, commediografo lui pure, concesse anche una liberatoria che ne autorizzava la recita «su tutti i teatri dell'Italia e dell'estero».²¹ A quell'altezza l'opera aveva certamente già varcato i confini nazionali, ed era stata portata in scena dallo stesso Rossi a Madrid nell'estate del 1866.²²

Il testo conservato nell'archivio di Ernesto Rossi è dunque quello messo in scena dopo l'Unità. Un testo carico di istanze nazionali, che possiamo

¹⁸ *Rivista teatrale*, in «Il Fischietto», 11 maggio 1853, p. 1. Ma si dovranno anche segnalare le buone recensioni apparse su «La fama» del 25 aprile 1853, che tra l'altro insiste sull'ottima performance non solo di Modena (forse un po' esuberante: ma che ci si poteva aspettare?) ma soprattutto della prima attrice Elena Germoglia.

¹⁹ E. ROSSI, *Quarant'anni di vita artistica. Con proemio di Angelo De Gubernatis*, Tipografia Editrice Niccolai, Firenze 1883, vol. I, p. 137.

²⁰ C. LOTTI, *Storia dei concorsi drammatici governativi (1853-1897)*, in «Rivista politica e letteraria», II, 5, fasc. 1 (1° ottobre 1898), p. 33.

²¹ La lettera, datata 2 agosto 1867, scritta su carta intestata «Collegio Convitto-Commerciale [...] fondato da Ippolito D'Aste», è conservata, assieme al copione manoscritto di una recita, che porta il permesso della censura («con le correzioni»), datato 17 gennaio 1766, in Fondo Ernesto Rossi, Firenze, Archivio contemporaneo Vieuxseux (d'ora in poi FER), ms. 91.

²² Un'altra copia conservata in FER (ms. 90), porta in fine l'approvazione del «Censor de Teatros» Narciso Serra, datata 13 agosto 1866.

legittimamente ritenere fossero già presenti nel libretto recitato negli anni Cinquanta. E del resto la protesta contro il popolaccio dello schiavo Trace («dannato ad appagar gli sguardi» «d'una briaca plebe» che ha reso l'«Italia indegna»)²³ si comprende bene soprattutto se si pensa alla prima del 1853, nei mesi successivi del fallito moto milanese.

Potenti sono poi i racconti degli schiavi (quelli di Spartaco certo, ma anche del suo compagno Polidoro), delle violenze da loro subite, e della resistenza opposta prima di essere imprigionati.²⁴ Così come veementi sono, nella tragedia, gli spunti anti-tirannici:

SPARTACO:

Schiavo

Ei mi rivuole? – Schiavo! – E ancora appieno
Sazio ei non è? Non torturate assai
Son nostre salme? Oh maledetto il primo
Che disse al suo fratel – servimi, io regno –
Sia maledetto il dì, l'ora esecranda
In che l'udir gli Dei, né rovesciaro
Sul tiranno primier quell'empia terra
Ond'ei l'avesse tutta!²⁵

«Disseppellite / l'ossa dei padri vostri, interrogate / quel cener santo, e quella polve, ancora / d'ira fremente vi dirà: pugnate, / morite in campo anzi che in vil servaggio»;²⁶ il richiamo nazionale, canonicamente affiancato al ricordo del vincolo di sangue che unisce gli oppressi e dà ragione della loro unità, rende ancor più dolorosamente inaccettabile il sacrificio di Spartaco. Il quale può infine morire lasciando in eredità il suo vaticinio di libertà:

SPARTACO:

Qual visse

Spartaco muore. – Dopo me cadranno
Repubbliche famose, e infami Regni!...
Ma il pensier santo... ond'io... vittima spiro...
Fiaccola eterna... splenderà... sul mondo.²⁷

²³ *Spartaco. Tragedia d'Ippolito D'Aste da Genova, Proprietà di Ernesto Rossi* [1866], FER, ms. 89, c. 4v.

²⁴ Ivi, cc. 9v e 10r.

²⁵ Ivi, c. 15v.

²⁶ Ivi, c. 25r-v.

²⁷ Ivi, c. 27v.

5. «Padre indulgente, buon marito, nemico cortese»: lo Spartaco di Carcano

Poco dopo la prima genovese della tragedia di D'Aste, intorno al 1857, e dunque a un passo dalle imprese militari decisive, cioè mentre quella che fu chiamata Seconda guerra di indipendenza è alle porte, il tema spartachiano assume una centralità che andrà certamente notata. A scrivere una tragedia sullo schiavo ribelle fu per primo un letterato di peso, uno che aveva voce in capitolo anche nel panorama della produzione teatrale, se non altro per la sua impegnativa opera di traduzione da Shakespeare. Lo *Spartaco* di Giulio Carcano esce infatti a Milano nel settembre del 1857.²⁸ Ma il cantiere era aperto da tempo, se già nel gennaio l'autore si era posto il problema dei possibili attori da scritturare per la sua nuova tragedia, coinvolgendo ancora una volta la compagnia di Ernesto Rossi.²⁹ In ogni caso il Dottor Verità, cioè Leone Fortis, sul «Pungolo» del mese di maggio ne dava già notizia, con qualche celia:

Giulio Carcano pubblicò un'Antologia «La Primavera» e certo nessun miglior giardiniere di lui per comporre un elegante mazzolino di fiorellini odorosi e gentili, – E, composto questo mazzolino, il nostro leggiadro scrittore si accapigliò con quel fiero e sdegnoso Trace di Spartaco. [...] – Vela ce lo fece un Etiope. – Non c'è mo' pericolo che se il nostro scultore lo ha inselvaticito un po' troppo, il nostro poeta ce lo renda un po' troppo civile?³⁰

Un'obiezione “preventiva”, ma non campata in aria. Di sicuro Carcano volle evitare – così scrisse lui stesso a Ettore Novelli – di fare del suo gladiatore «un energumeno declamatore [e] un socialista anticipato, come ad altri forse sarebbe piaciuto»; meglio rappresentarlo come «un uomo», soggiunse, «un padre, con la carità in core». ³¹ «Il concetto sociale», scrisse nell'introduzione alla tragedia, non avrebbe dovuto in alcun modo «esaurire l'uomo»;³²

²⁸ G. CARCANO, *Spartaco. Tragedia*, Colombo, Milano 1857.

²⁹ Giulio Carcano ad Antonio Gazzoletti, 4 gennaio 1857, in *Lettere di Giulio Carcano alla famiglia e agli amici (1827-1884)*, Hoepli, Milano 1887, p. 134.

³⁰ DOTTOR VERITÀ, *Rivista milanese*, in «Il Pungolo», I, 9, 2 maggio 1857, p. 89.

³¹ Giulio Carcano a Ettore Novelli, 28 luglio 1857, in *Lettere di Giulio Carcano* cit., p. 141.

³² G. CARCANO, *Spartaco* cit., p. III.

operazione quanto mai ambiziosa, solo a far mente locale sul contesto, il *bellum servile*, in cui la vicenda prende corpo.

A dirla tutta, però, a Carcano sparì tra le mani non solo lo Spartaco socialista, ma persino il doloroso portatore della croce, l'*imago Cristi* che pure altri avevano intravisto nella generosa disposizione al martirio del capo ribelle. Della sua *pièce*, anzi, Spartaco non è forse neppure il vero protagonista: un ruolo che spetta piuttosto a Glauca, sua figlia. La quale amoreggia con Clodio, il suo padrone romano, il quale, deliziato, le chiede di recitare per lui alcuni versi di una dolcissima saffica:

GLAUCÀ: Ride sul clivo – la luce d'Espero,
Dolce alla rorida de' fior famiglia:
Odi il lascivo – spirar dell'aure
Che amor consiglia.³³

Clodio, prudente e giusto con tutti i suoi schiavi, è fin da subito davvero colpito – pare a ragione, a sentire gli altri personaggi – dalla bellezza di Glauca: che tratta, prima ancora che i due confessino la loro passione, con incredibile garbo e mite, ancorché storicamente improbabile, accondiscendenza:

CLODIO: A' servi miei
Far rampogne non soglio; a te, fra tutte
Sollecita e fedel, dar lode io bramo
E mercé.³⁴

Nella prima scena un'orgia – o qualcosa di molto simile – distrae i padroni romani, mentre lo stesso Clodio cerca di conquistare, giocando a dadi con il lanista Lentulo, la proprietà di Spartaco. La sua ambizione politica gli fa desiderare infatti di offrire al popolo un combattimento memorabile. Lo schiavo viene dunque portato dinnanzi ai due uomini, e mentre si appressa vede i giovani romani alzarsi «da triclinii, ebbri e dal lungo / pasto affranti», i quali «sbramar desian l'altera / lor viltade nel cupo emunto aspetto / d'un caduto che soffre».³⁵ Lo spunto, in verità, non era privo di forza drammatica. Lo riconobbe – in una recensione che tuttavia stroncava la tragedia – l'anonimo collaboratore della «Rivista contemporanea», allora diretta da Luigi Chiala. Ma l'intuizione non viene sviluppata,

³³ Ivi, I 1, p. 4.

³⁴ Ivi, I 4, p. 12.

³⁵ Ivi, I 2, p. 6.

«il diavolo», scrive il recensore, «c'è, ma non fa che mostrar le corna».³⁶ Carcano si dimostra soprattutto preoccupato di attenuare ogni elemento che possa alludere alla durezza di uno scontro di classe. E infatti sono Clodio e Glauca ad occupare la scena, quando finalmente si dichiarano il loro amore, mentre il brusio lontano diventa sempre più forte fino a farsi urlo, grido animalesco: perché la rivolta degli ultimi ormai è scoppiata. «Questa Glauca», commenta ancora il citato recensore, «è un fior colto nelle ajuole cristiane del romanticismo, che non può a niun patto fiorire negli orti pagani dell'antichità».³⁷

Della rivolta Spartaco è naturalmente il capo. Un capo saggio, capace di unire le diverse etnie degli schiavi ribelli e di sfuggire ad ogni inutile vendetta.

SPARTACO: [...] Udite ben: Spartaco il trace
 La man vi tende, e Galli, e Daci, e quanti
 Fûro con lui miseri e servi, tutti
 Li serra in un amplesso, e a tutti dona
 Un sacro bacio; ma color cui tragge
 Astio codardo, o vil sete di preda,
 Color che tra fratelli spargon seme
 Di livor, di dissidio, e che lioni
 Nella pugna non son, ma lupi e corbi,
 Li calpesta, e rinnega.³⁸

Il suo obiettivo è varcare le Alpi, per tornare in patria, non conquistare Roma. I discorsi che rivolge ai suoi sono però puntellati di allusività indipendentistica e anche di qualche rivendicazione sociale. Ma è pur sempre generoso con i nemici, paziente con i suoi, pieno d'amore per la moglie e la figlia. Con buone motivazioni ci fu chi sostenne che Carcano non avesse capito il dramma insito nella statua di Vela. Lo schiavo è per sua natura senza sublimità; la schiavitù conduce all'abiezione. Invece questo Spartaco sembra «magnanimo come Cesare, eloquente come un Gracco, è padre indulgente, buon marito, nemico cortese».³⁹

³⁶ AURELIO, *Spartaco. Tragedia di Giulio Carcano*, in «Rivista contemporanea», XIII, 6, 1858, p. 138.

³⁷ Ivi, p. 144.

³⁸ G. CARCANO, *Spartaco* cit., II 6, p. 30.

³⁹ AURELIO, *Spartaco* cit., p. 145. Più benevola la recensione di G. BELLINI, *Giulio Carcano*, in «Il fuggiloquio», III, 42, 17 ottobre, pp. 667-671.

L'opera poi non appariva “recitabile”, e più di un recensore lo fece notare:⁴⁰ e infatti non andò mai sulle scene, perché sostanzialmente priva di sviluppo drammatico, nonostante l'impegno, anche in questo caso, della compagnia di Ernesto Rossi e l'appoggio di qualche illustre lettore: Andrea Maffei, Ruggiero Bonghi, Carlo Tenca e altri pochi.

6. «*I colpi delle ultrici spade*». Il progetto di Niccolini

Ben altro ci si aspettava da Giovan Battista Niccolini, che si sapeva aver messo mano, lui pure, ad uno *Spartaco*: certi tutti che il protagonista potesse stavolta, e in opposizione alla deludente proposta di Carcano, vestire davvero i panni del vendicatore degli oppressi e dell'eroe dell'emancipazione nazionale dei popoli. Il più amato dei nostri tragediografi fu pubblicamente festeggiato il 5 luglio del 1858 al Teatro Nuovo di Firenze; e in quell'occasione dai palchi furono addirittura gettati fogli volanti che non solo inneggiavano al poeta toscano, ma gli chiedevano anche esplicitamente di terminare la tragedia dedicata allo schiavo ribelle:

e pe' silenzi
servili ascolti la lontana prole
il fremito di Spartaco e le rotte
catene a' colpi delle ultrici spade.⁴¹

Ma fra i documenti di Niccolini resta solo il piano dell'opera condotto fino alla scena seconda dell'atto secondo, e un manipolo di carte piene di ripensamenti, abbozzi, tentativi cassati, difficili da interpretare e sui

⁴⁰ «La bella poesia insomma non manca; ma ci sarebbe a dubitare che tutto il suo prestigio e l'argomento felice a parlare al cuore del pubblico e destarne la simpatia non fossero bastanti a fare che la tragedia del Signor Carcano reggesse alla prova delle scene» (*Spartaco. Tragedia di G. Carcano*, in «Rivista Euganea», I, 24, 15 novembre 1857).

⁴¹ Giovan Battista Niccolini. *Onorificenze pubbliche nel teatro Nuovo di Firenze*, in «Lo spettatore», 11 luglio 1858, p. 322: in nota si fa riferimento esplicito a Mario e a *Spartaco*, entrambe «tragedie inedite di Niccolini», che si vorrebbero pubblicate. L'episodio fece chiasso, tanto che lo ricorda anche Ferdinando Martini, attribuendo però questi versi a Corrado Gargioli (*Il primo passo. Note autobiografiche*, a cura di F. Martini, Carnesecchi, Firenze 1882, p. IX): i quali vanno invece restituiti a Giuseppe Bandi (*Ricordi della vita e delle opere di Giovan Battista Niccolini* raccolti da A. Vannucci, Le Monnier, Firenze 1866, vol. I, p. 261).

quali comunque converrà interrogarsi in altra occasione.⁴² Nel dialogo con la tradizione recente, e soprattutto con la moderata opera di Carcano, molti temi avrebbero dovuto senz'altro essere ripresi, ed è probabile, per esempio, che la vicenda avrebbe riproposto l'amore impossibile tra un romano e la figlia di Spartaco.⁴³ Ma le carte – e sia pure nella loro veste assai provvisoria di abbozzi e prove di versificazione di brevi passi – rivelano anche direzioni più sorprendenti: un personaggio, ad esempio, avrebbe annunciato la vittoria (momentanea) dei ribelli, mirabile «esempio» per gli oppressi di ogni luogo. Le parole che Niccolini gli fa pronunciare appaiono quasi programmatiche: «da noi comincia / la vendetta del Mondo».⁴⁴ Quello che colpisce è che questo personaggio si sarebbe dovuto chiamare Fulvio; un nome romano, che non è mai attestato nella narrazione teatrale spartachiana, e che invece riprende quello di uno dei protagonisti del *Caio Gracco* di Vincenzo Monti: l'estremista della parte popolare, il giacobino talmente innamorato delle sue idee da essere privo di scrupoli morali. Dispiace non poter sapere come l'autore avrebbe sviluppato questo spunto.

Le *pointes* “nazionali” che si leggono in questi abbozzi lasciano ovviamente intendere la chiave di questo progetto. Ma certo Niccolini si sarà pure interrogato sull'esito drammatico di quella vicenda (difficile sul punto tradire la storia), che inchiodava i ribelli alla più dolorosa delle sconfitte. E possiamo forse capire la ragione di tanta incertezza compositiva, e la scelta, infine – mentre si sentiva prossimo l'esito dell'intera stagione risorgimentale – di lasciare nel cassetto quelle carte imbrattate e incerte.⁴⁵

⁴² Sono una quarantina di carte, che si trovano nel Fondo Gargioli della Biblioteca Civica di Fivizzano, B, vol. 23 (ringrazio il dott. Francesco Leonardi per avermi aiutato nella consultazione).

⁴³ Il secondo atto doveva infatti aprirsi con un «dialogo» tra «Emilia sconosciuta figlia di Spartaco, e il figlio di Crasso (ivi).

⁴⁴ Ivi, c. 4r.

⁴⁵ E infatti, delle due tragedie “inedite” che si chiedeva a Niccolini di portare sulle scene a *Spartaco* fu preferito *Mario e i Cimbri*: e nel protagonista di questa tragedia a molti sembrò a posteriori di vedere preveduta la figura di Garibaldi (M. ESPOSITO, *Il Risorgimento in scena. La produzione drammatica di Giovan Battista Niccolini*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2024, pp. 223-224).

7. La forza della parodia: lo Spartachino di Arrighi

La tragedia di Carcano aveva dunque smosso non poco le acque. Ma le polemiche furono presto offuscate dalla forza travolgente della parodia. A partire dal 27 settembre 1857, Cletto Arrighi pubblicò sul «Il Pungolo» il primo dei cinque atti promessi di una tragedia segnata da un titolo irriverente, *Spartachino*: si fermò però al terzo atto, perché, scrisse sul numero dell'11 ottobre, «dice molto bene il proverbio, che un giuoco per essere bello deve esser breve».⁴⁶

La sua, comunque, non era più una tragedia del primo secolo avanti Cristo, ma la trasposizione scenica – e appunto irridente – di una vicenda ridicolmente borghese, ambientata, si dice, negli anni «1928-1930 dopo Spartaco»: cioè proprio nel 1857. Dell'opera di Carcano, tuttavia, Arrighi proclamava di aver voluto almeno «salvare la morale»: cioè che «un uomo con moglie e figli non debba, o non possa... ribellarsi».⁴⁷ La lotta di classe si trasforma in queste pagine in una risibile zuffa mondana tra servi e padroni. Irriverenti erano anche le sedici vignette di Giulio Morra poste a commento iconografico del testo: a cominciare da quella che accostava lo Spartaco di Vela ad un improbabile ribelle con la tuba in testa e il soprabito in mano.

Ma la vicenda s'impantana presto. Come quella di Carcano anche questa è ovviamente una *pièce* che non può andare in scena: del resto, Clodio e Quinto, «i padroni», confessano di non aver imparato la parte che lo scrittore aveva previsto per loro, e di non saper più che dire, mentre un altro personaggio, Mummio, anche lui poco sul pezzo, si affida interamente al suggeritore. Il «colto pubblico» potrebbe forse risentirsi. Ma Quinto taglia corto: «pubblico gratis non è colto».⁴⁸

Qui la «tragedia» si interrompe e Arrighi diventa sentenzioso per spostare la critica a Carcano dall'ambito ideologico a quello propriamente drammaturgico:

La scena, ognun lo sa, vuol sopra tutto molta azione, e pochissima declamazione. L'azione nello *Spartaco* non poteva e non doveva essere altro che la rivolta e la pugna; ma la rivolta e la pugna non presentandosi alle scene [...] la tragedia doveva necessariamente ridursi ad un continuo racconto di fatti accaduti dietro le quinte, lardellato di declamazioni contro la schiavitù in

⁴⁶ [C. ARRIGHI], *Spartachino*, atto III, in «Il Pungolo», xxxii, 11 ottobre 1857, p. 289.

⁴⁷ [C. ARRIGHI], *Spartachino*, atto I, in «Il Pungolo», xxx, 27 settembre 1857, p. 272.

⁴⁸ [C. ARRIGHI], *Spartachino*, atto III, «Il Pungolo», xxxii, 11 ottobre 1857, p. 288.

favore della libertà, le quali per quanto belle e generose e ben scritte, non potranno mai sostenere una tragedia, per cinque atti, tanto più col pubblico del giorno d'oggi.⁴⁹

«Forse» Carcano «non ci ha gran colpa se invece di nascere leone è nato agnello. [...] Nato manzoniano rimarrà manzoniano: nato milanese rimarrà milanese qualcosa di più; nato nobile rimarrà nobile e qualcosa di meglio».⁵⁰ A scriverlo è Leone Fortis sull'*Almanacco del Pungolo*, volumetto, peraltro, che in più luoghi utilizza l'arma dell'ironia per stroncare la tragedia di Carcano. Più del «dramma originale», scrisse invece la «Rivista Euganea», «tutti hanno a memoria i versi dello *Spartachino*, parodia che pel suo merito intrinseco e per essere stata messa in luce nelle colonne di un giornale divulgatissimo divenne in breve più nota al pubblico che il dramma originale».⁵¹

8. «Usbergo, spada ed anima / Di nuova libertà». Nievo e *Spartaco*

La tragedia di Carcano è chiamata in causa sull'*Almanacco*, maliziosamente, anche da qualcuno nascosto sotto il nome di Padre Ignazio dei Somarelli. Il quale avvicina, in un improbabile confronto, l'illustre letterato milanese ad uno degli stessi giovani collaboratori di quell'irriverente volumetto.⁵²

E poiché sono sui biasimi ne abbia la sua parte il *Conte Pecorajo* di Ippolito Nievo, cervellino balzano, a cui sarà per giovare una lezioncina toccatagli testé: ma via, la carità cristiana mi vieta del rallegrarmi del male altrui, e però tiro innanzi.

Se non fosse per i versi, i quali son fatti al tornio di que' sciocchi che crebbero su nell'adorazione del rancido classicismo, sarei tentato di lodarvi invece lo *Spartaco* di Giulio Carcano, il quale finalmente ha scoperto che questo riottoso gladiatore non era che un fanfarone.⁵³

⁴⁹ Ivi, p. 289.

⁵⁰ PAPE SATAN ALEPPE, *Letteratura milanese*, in *Almanacco del Pungolo*, Vallardi, Milano 1858, p. 257.

⁵¹ *Spartaco*. *Tragedia di G. Carcano*, in «Rivista Euganea», 15 novembre 1857.

⁵² Sulla collaborazione di Nievo all'*Almanacco* cfr. Ippolito Nievo, *i giorni sommersi*, a cura di F. Sammaritani, Marsilio, Venezia 1996, pp. 41-43.

⁵³ PADRE IGNAZIO DEI SOMARELLI, *Rendiconto patologico dell'anno 1857*, *Almanacco del Pungolo* cit., p. 176. Con il riferimento alla «lezioncina» si allude ovviamente ai guai giudiziari che Nievo aveva dovuto affrontare per il suo *Avvocatino*.

Intanto si potrà notare che le riviste a cui Nievo collabora non sono tenere con lo *Spartaco* di Carcano: l'ultimo articolo sulla «Rivista Euganea» che certamente gli si può attribuire porta la data del 15 ottobre, un mese prima della recensione polemica che ho appena citato.⁵⁴ Ed è risaputo il legame – certo non privo di asprezze – tra Nievo e il «Pungolo»: Dulcamara, del resto, aveva dato alle stampe una sua lettura delle *Tradizioni e leggende in Lombardia* di Curti proprio sul numero del 27 settembre, quello in cui comincia ad uscire lo *Spartachino* di Arrighi.⁵⁵

Insomma, Carcano è certo un modello problematico per il Nievo "campagnolo", ma è un riferimento altrettanto critico per lo scrittore drammatico. Non sorprende, dunque, che in quel 1857 (un anno così duro, anche per le note vicende giudiziarie) *anche* lui si sia impegnato nella scrittura di uno *Spartaco*. E la cosa era nota:

10 dicembre

Il De-Castro padre aspetta di subire la sua condanna di quattordici giorni per delitto di stampa ed allora scriverà anch'egli un romanzo col titolo nuovissimo: *Le mie prigionie*. – Anzi lo scriverà assieme del Nievo, il cui *Conte Pecorajo*, pubblicatosi a questi di merita veramente che se ne parli sul serio.

30 dicembre

Sappiate che il Nievo trovò a Milano fraterna cordialità, sappiate che venne col De-Castro prosciolto dall'Appello dalla condanna, sappiate che pubblica una strenna di versi, sappiate che tiene nel suo portafoogli due tragedie: *Gli ultimi Capuani* e *Spartaco*. Sarà bello il riscontrare lo *Spartaco* del giovine autore collo *Spartaco* non del vecchio autore, ma dell'autore invecchiato sulle sue idee, sovra i suoi gusti, sulle sue tendenze letterarie.⁵⁶

⁵⁴ Cfr. I. DE LUCA, *Ippolito Nievo collaboratore della «Rivista veneta» di Venezia e della «Rivista euganea» di Padova*, in «Atti e memorie dell'Accademia patavina di Scienze Lettere e Arti», Classe di Scienze Morali Lettere e Arti, LXXVII, 3, 1964-1965, pp. 85-176; e adesso F. BIANCO, *La penna e l'uniforme. L'ambiente intellettuale delle riviste venete nieviane*, Esedra, Padova 2022, pp. 265-306.

⁵⁵ Ora rispettivamente in I. NIEVO, *scritti di letteratura*, a cura di A. Motta, Marsilio, Venezia 2023, pp. 220-223 (l'articolo del 15 ottobre) e pp. 210-214 (l'articolo del 27 settembre).

⁵⁶ L'AMICO DEL CALZOLAJO, *Gazzettino di Milano*, 5 Dicembre 1857, in «Rivista Euganea», x, 2, Dicembre 1857, p. 14.

E anche Leonardo Anselmi, il 4 gennaio 1858, scrive a Nievo:

E le due tragedie, che hai belle e compiute, quando vedranno la luce? Ho gran voglia di leggere il tuo *Spartaco* e giurerei fin d'ora che manderà a gambe levate lo Spartachino del Carcano.⁵⁷

Tutti evidentemente si aspettavano che la risposta a Carcano potesse venire da lui.⁵⁸ Nievo però non dette alle stampe la sua tragedia, cui non riuscì anzi a dare neppure una veste definitiva. È stato Vincenzo Errante, nel 1919, a pubblicarne una redazione che resta, nonostante i molti problemi ecdotici, e le scarse letture critiche, ancora quella di riferimento.⁵⁹ Anche per quanto detto finora è facile comprendere come quest'opera dialoghi problematicamente con quelle dei tanti letterati, più o meno autorevoli, che avevano messo in scena il medesimo soggetto negli anni immediatamente precedenti. Nievo pare infatti aver ingaggiato una sorta di sfida non solo con Carcano, ma con l'attestata tradizione che aveva drammatizzato la vicenda dello schiavo ribelle modellando il libretto sulla centralità di poche figure: l'eroe eponimo, appunto, sua figlia, l'amante romano di lei in particolare. Nievo invece convoca sulla scena un numero davvero cospicuo di personaggi, ben trenta, considerando anche i caratteri minori. Certo gli interessava rappresentare

⁵⁷ Cfr. I. DE LUCA, *Ippolito Nievo* cit., p. 130.

⁵⁸ E infatti già Mantovani aveva sostenuto che Nievo avesse scritto lo *Spartaco* «tra l'estate e l'autunno del '57 per voglia di ritentare [...] il soggetto tragediato da Carcano» (D. MANTOVANI, *Il poeta soldato. Ippolito Nievo 1831-1861*, Treves, Milano 1900, pp. 168-169).

⁵⁹ Dall'abbozzo di un *Prologo* in settenari, escluso dall'edizione Errante (il ms., conservato nella Biblioteca Joppi di Udine, è adesso consultabile in <https://www.techeudine.it/fondo-nievo/spartaco-tragedia>), è tratta anche la citazione nel titolo di questo paragrafo. Si cfr. C. EMMI, *Problematiche per un'edizione critica sulla tragedia Spartaco di Ippolito Nievo*, in *La letteratura italiana a congresso: bilanci e prospettive del decennale* (1996-2006), a cura di R. Cavalluzzi, W. De Nunzio, G. Distaso, P. Guaragnella, Pensa Multimedia editore, Lecce 2008, vol. II, pp. 737-745; e *Le carte di Nievo. Per un regesto dei manoscritti autografi*, a cura di S. Casini, Marsilio, Venezia 2011, in particolare p. 140. Scarsa la bibliografia critica sulla tragedia. Si cfr. soprattutto P. VESCOVO, «*Fra un atto e l'altro del gran Dramma politico*»: una prima ricognizione sul teatro di Ippolito Nievo, in *Ippolito Nievo e il Mantovano*, a cura di G. Grimaldi, Marsilio, Venezia 2001, pp. 155-177 e C. EMMI, *Il mito di Spartaco nel teatro italiano di primo Ottocento*, in «Chronos. Quaderni del Liceo Classico "Umberto I" di Ragusa», XXIV, 2006, pp. 184-192. Solo in bozze vedo, appena uscito, A. FAVARO, *Spartaco o la tragedia mancata della libertà. Ippolito Nievo e l'eroe moderno del dramma storico*, in *Libertà e impegno civile nel teatro moderno contemporaneo*, a cura di F. Nardi e S. Manciatì, Armando, Roma 2024, pp. 99-119.

Emilia, spietata con le sue ancelle, non intende infatti rinunciare al piacere che le danno gli incontri prima con lo schiavo Criso, poi con lo stesso Spartaco.⁶⁴ I quali, anche per questo, sono ferocemente divisi. Del resto, solo quando cessa il desiderio che ha per lei («nobil bagascia»)⁶⁵ Criso – che ha inutilmente vagheggiato di poter divenire romano grazie all'unione con Emilia – ritorna a pensare alla lotta contro l'oppressore.

Lo stesso popolo romano, frustrato perché la rivolta ha interrotto i combattimenti degli schiavi, è feroce nel chiedere la morte di Odrisia e degli altri ribelli. Va in scena la *populace*, che si incontra anche in tante pagine delle *Confessioni*: «l'avidà plebe» che «assedia i circhi e le opulente case / pane chiedendo e giochi».⁶⁶

Il vero problema, poste queste durissime premesse, è proprio unire gli insorti: e i ribelli, sia pure confusamente, lo intuiscono. «Vasta è l'Italia!» dice Spartaco

Di frementi servi
Popolata, ma insiem di bellicosi
Padroni astuti, incontro a cui se stretti
Non ci staremo, saran vetri i ferri!⁶⁷

Non essendo i ribelli di nazionalità italica, l'unico modo per vincere sarebbe trovare il consenso delle popolazioni locali. A che serve, Spartaco rimbrotta i suoi, depredare i paesi conquistati? Il capo dei Lucani è ancora più radicale e chiede esplicitamente unità di intenti: «E l'Italica guerra, e la servile / e la plebea raccese in una, a Roma / l'ultimo giorno assegneran».⁶⁸ Un programma eccessivo persino per Spartaco, che risponde in modo arrogante. E il disegno più eversivo, socialista si potrebbe ben dire con calcolato anacronismo, sta comunque in bocca al pazzo Juba: «uguale il nascimento, egual per tutti / vuole patria, famiglia, e terra e cielo».⁶⁹

È poi Selimbro ad avanzare un'osservazione che sembra anticipare quanto Nievo avrebbe sostenuto nell'incompiuto, notevole saggio sulla

⁶⁴ «EMILIA: Piacemi Criso e pure / Di lui Spartaco è degno. Valoroso / Sembrami e bello di Apollinee forme! LENTULO: Spartaco avrai» (ivi, I 2, pp. 44-45).

⁶⁵ Ivi, III 2, p. 80.

⁶⁶ Ivi, III 7, p. 99.

⁶⁷ Ivi, III 2, p. 80.

⁶⁸ Ivi, III 2, p. 87.

⁶⁹ Ivi, I 3, p. 54.

“rivoluzione nazionale”.⁷⁰ Non altrimenti saprei interpretare l’accurato appello rivolto agli altri capi schiavi: l’ardore «tanto non cresce» ricorda a tutti «per qualche inezia di civili dritti» «quanto a chi pugna / per la sua libertà, per la sua vita». ⁷¹ Solo una classe dirigente immatura poteva pensare di porre la questione istituzionale a quella sociale.

Né certo può servire, per mutare la sorte dello scontro, l’ardir dei pochi, l’atto estremo e coraggioso che potrebbe spingere all’emulazione gli astanti. Così Spartaco riprende un lucano che si lascia «trascinar dalla foga»:

SPARTACO: O stolto, tu che da fortuna
Coronarsi l’ardir credi dei pochi,
Non la prudenza e l’obbedir dei molti!⁷²

Anche le solitarie imprese mazziniane – sembra qui di intendere – sono follia destinata all’inutile martirio. L’insurrezione livornese e soprattutto il disastro di Belfiore, in fondo, non erano troppo distanti, e certo recavano tracce indelebili nella memoria di Nievo.

Insomma, un testo che si confronta fittamente con l’urgenza di questioni drammaticamente attuali, alle soglie dell’impresa che avrebbe finalmente concluso, ma solo appunto nella sua declinazione istituzionale, la lunga stagione risorgimentale. Un’opera ideologicamente complessa, certamente più problematica di quelle che l’avevano immediatamente preceduta.

Dino Mantovani, che aveva letto la tragedia direttamente dal manoscritto, scrisse, alla fine del secolo decimonono, che si trattava di uno «dei più geniali e originali saggi di poesia drammatica italiana». ⁷³ Forse, anzi senz’altro, era troppo. Ma il suo lontano invito ancora si rivolge a noi, chiedendoci di rileggere con maggior cura quest’opera un po’ troppo negletta.

⁷⁰ [Rivoluzione politica e Rivoluzione Nazionale], ora, con apparato critico e commento molto utile, in I. NIEVO, *Scritti politici e d’attualità*, a cura di A. Motta, Marsilio, Venezia 2015, pp. 215-258.

⁷¹ Ivi, III 1, p. 77.

⁷² Ivi, V 2, p. 137.

⁷³ D. MANTOVANI, *Il poeta soldato* cit., p. 174.

Matilde Dillon Wanke

«LA SCRITTURA PARTE SEMPRE DA UN PICCOLO FATTO VERO»:
RICORDI E NOTE A PROPOSITO DI UNA POESIA DI SANGUINETI

Decifrare i codici non è compito del docente di letteratura, che è un decifratore di testi. Decifrare i codici è ufficio interdisciplinare, come oggi si dice. Ovvero, come più propriamente deve dirsi, è compito dell'unica disciplina che propriamente esiste, cioè la storia.¹

Riassunto: Il saggio propone una lettura della poesia di Edoardo Sanguineti, *Io sono qui che m'interrogo*, n. 13 della raccolta *Stracciafoglio*, alla luce di esperienze biografiche legate alla sua docenza di Letteratura italiana, negli anni Settanta, presso la storica sede di Via Balbi dell'Università di Genova.

Parole chiave: Sanguineti, *Stracciafoglio*, anni di piombo, Università di Genova.

Abstract: The essay proposes a reading of Edoardo Sanguineti's poetry, *Io sono qui che m'interrogo*, n. 13 of the *Stracciafoglio* collection, the poem is read on the basis of Sanguineti's biographical experiences, during the Seventies, when he taught Italian Literature in the historic headquarters of the University of Genoa, in Via Balbi.

Keywords: Sanguineti, *Stracciafoglio*, Years of Lead, University of Genoa.

Dedico a Marco Sirtori un ricordo e una poesia di Edoardo Sanguineti per una inconfessabile quantità di motivi e per le misteriose ragioni e corrispondenze che lo hanno spinto a studiare, negli ultimi anni, tanto Lucini che alcuni eleganti ventagli giapponesi di Corrado Govoni.²

¹ E. SANGUINETI, *Appunti di didattica letteraria*, in *La missione del critico*, Marietti, Genova 1987, p. 2.

² M. SIRTORI, *Lo spazio poetico dei ventagli giapponesi di Corrado Govoni*, in *Lo spazio tra prosa e lirica nella letteratura italiana*, a cura di L. Bani, M. Sirtori, Lubrina, Bergamo 2015, pp. 251-264.

Da un dialogo con Manuela Manfredi e dalla lettura di un suo bel libro³ emerge il ricordo di una poesia di Sanguineti che in qualche modo mi appartiene, nel senso di poter dire con espressione manzoniana «io c'ero». È la n. 13 di *Stracciafoglio. Poesie 1977-1979* (Milano, Feltrinelli 1980), che racconta un incidente al quale abbiamo assistito, Sanguineti ed io, sconvolti e involontari testimoni.

Sanguineti era stato chiamato all'Università di Genova in tempi difficili, non quelli supplementari delle contestazioni post-sessantottine, ma negli anni '76-'79 quando nelle facoltà occupate dagli studenti s'era già infiltrato il terrorismo delle BR. Anche tra i più innocenti e fragili contestatori girava l'eroina. Slogan irriverenti e ingiuriosi dei comitati di occupazione delle Facoltà contro il potere dei "baroni" imbrattavano i muri dell'aula al piano terreno di via Balbi 6, dove Sanguineti teneva il corso. Vi leggeva il suo nome e imperturbabile entrava a far lezione al gruppo dei suoi assidui allievi, ai quali si univano spesso per ascoltarlo artisti, giornalisti, politici, personaggi della cultura locale, o in trasferta, che io non conoscevo.

Ma ero sempre alle sue lezioni e registravo e studiavo. Era la regola e molto spesso uscivamo insieme dal portone di via Balbi 6, davanti all'imponente scalinata – a due livelli di lunghi gradini – che immettevano alla storica Biblioteca Universitaria. Questa occupava allora la chiesa barocca dei Santi Gerolamo e Francesco Saverio annessa al maestoso Collegio dei Gesuiti, ch'era stato il primo nucleo dell'Università di Genova. Sul frontone domina ancor oggi un'ardita Minerva rimasta senza una mano dopo la scossa più forte dell'ultimo terremoto.

Una mattina all'uscita dalla lezione – il giorno è impreciso nella memoria – una studentessa drammaticamente svenuta e sfinita da una micidiale dose di droga ci è rotolata lentamente davanti, sotto gli occhi, un gradino dopo l'altro. Ci sembrava di assistere alla sequenza di un film.⁴ Io ero bloccata e impietrita davvero, mentre Sanguineti si era straordinariamente adoperato a chiedere soccorso fino all'arrivo dell'ambulanza. Leggiamo ora i lunghi versi della poesia come una mirabile narrazione:

³ M. MANFREDINI, *L'Aspra disarmonia. Lingua e scrittura in Edoardo Sanguineti*, il Mulino, Bologna 2021.

⁴ Mi ricorda oggi in modo impressionante la scena della carrozzina del film *La corazzata Potëmkin* di S.M. Eisenstein.

io sono qui che m'interrogo ancora sopra il significato che si può assegnare
alla ragazza bella lunga, bianca di bianca cera, che ci è rotolata al
[rallentatore, giù
per la scalinata della Biblioteca Universitaria, un mattino, in via Balbi,
[frantumandosi
molle, gradino dopo gradino, colorandosi di ecchimosi, paralizzandosi e
[paralizzandoci
nel sangue, ai nostri piedi esterrefatti, muta:
certo, voleva (e vuole) dire
qualcosa, a noi due, che non afferro più: (e che la Croce Verde ci ha
[cancellato, e basta):⁵

Sempre più mi commuove il ricordo di aver condiviso col professore un'esperienza divenuta una delle poesie più belle e importanti, forse a sé, nella raccolta intitolata *Stracciafoglio*.

Non occorre riassumere il Sanguineti che si racconta, negli anni, come poeta dell'astrazione. Non occorre ricordare, neppure per preterizione, lo scopo antilirico, anti-armonico, anti-musicale, citazionale, plurilinguistico e mescolato della poesia sanguinetiana. Tutto vero, anche oltre *Ideologia e linguaggio*, quando il punto di vista ideologico diventa cogente, operativo e capta immagini visive.

Ora nell'*Autoanalisi in versi* – lezione tenuta alla Scuola Normale Superiore di Pisa, nel 1996 – Sanguineti cita Stendhal per ripeterne la formulazione: «la scrittura parte sempre da un piccolo fatto vero» che, affidata alla sua poetica del montaggio, può dirsi «sveltamente» un'essenziale *mnemotecnica*.⁶

In quest'ottica possiamo commentare l'*incipit* del testo come probabile memoria dantesca che certo si perde (da *Purg.* XXIV 52-54: «*Io mi son un che quando*») e che è poi anzi un «*rovesciamento*» (avrebbe detto Sanguineti) nella funzione del dubbio («*Io sono qui che m'interrogo*»).

Ma il «piccolo fatto vero» che si racconta non è connotabile come un fatto di cronaca: Sanguineti elude il problema di chiarire ogni circostanza nota o ignota, mentre cerca un senso altro in ciò che ha visto. Si pensi al v. 1, dove *il significato che si può assegnare* nasconde il recupero della memoria dantesca citata sopra (che arrivava al «*vo significando*»), in un «montaggio» delle parole che, a mio parere, rivela l'estremo tentativo di oggettivazione insito

⁵ E. SANGUINETI, *Stracciafoglio. Poesie 1977-1979*, Feltrinelli, Milano 1980, p. 13.

⁶ M. MANFREDINI, *L'Aspra disarmonia* cit., p. 261.

nella ricerca del senso, con una modalità che sembra memore dell'*Interpretazione dei sogni*. In questa direzione l'immagine è quasi onirica e sembra riaffiorare lentamente dalla memoria.

Al v. 2 (*ragazza bella lunga, bianca di bianca cera*) la studiata figura della ripetizione, non necessariamente gozzaniana (ma cfr. *bianca bella* in *La signorina Felicita*, v. 137), è chiusa da *bianca cera*, dove *cera* sta per viso, ma con probabile implicito senso pregnante di cera funerea, in contrasto con il «colorandosi di ecchimosi», del v. 4. Nella seconda parte del v. 2 (*che ci è rotolata al rallentatore*) le allitterazioni irrompono dopo le labiali del primo emistichio, quasi trasformando la visione in sequenza scenica o filmica, con l'esplicita indicazione dell'effetto cinematografico dello *slow-motion*, che tutto il verso ha messo in pratica.

Al v. 3, l'*hic et nunc*, concentrato in un solo verso, è sapientemente posposto rispetto alla sequenza scenica, con una scelta propria di quegli anni '77-'79, e forse in dialogo con il Benjamin dell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*.

Nel v. 4 è importante l'uso dell'epanalessi non esornativa e retorica, ma con l'iterazione imperfetta, «*paralizzandoci*», funzionale alla progressione lenta della caduta in cui l'occhio è come l'obiettivo di un regista.

Ora, nei vv. 5-7, «noi due» siamo chiamati in causa, testimoni, dai «piedi esterrefatti», in cui le forti trasposizioni, con epanalessi e ipallage, sono correlativi oggettivi di una tragedia che ci ha bloccato il sangue.

È di effetto non solo grafico, frequente nelle poesie di questa raccolta, la rottura del v. 5, dove in clausola dell'emistichio, è cruciale la posizione dell'aggettivo «muta» in corrispondenza con «molle» (*incipit* v. 4). *Muta* è la lingua di chi è salutato da Beatrice, nel sonetto più celebre della *Vita nuova*: qui è un segno semantico che con «molle» fa da cornice alla fine dell'azione; «molle» vuol dire «cedevole», in senso proprio (nel GDLI: «cedevole alla pressione, morbido al tatto, privo di durezza, di consistenza, di coesione onde si può facilmente comprimere, piegare, scalfire, intaccare, incidere, tagliare o fendere o anche sciogliere, dividere, disgregare») ed è rilevante l'abbinamento choc con la durezza del verbo «frantumare». I due aggettivi incorniciano la lenta caduta ed isolano la richiesta di senso, nei due tempi, «voleva (e vuole)» dell'emistichio, che diventa verso a sé.

Occorre riflettere sull'ultimo verso che vuole riportarci alla realtà: qui la durezza che chiude la poesia col punto fermo di una sconfitta, con un *basta* alla ricerca di senso, è come un pugno perentorio, prosaico, inaspettato.

Lo leggo come se Sanguineti mi dicesse, e ci dicesse, che la sua rievocazione della ragazza bianca, distesa lunga, bella – inquadrata in una forma che doveva essere perfetta per essere memorabile («attento, o tu che leggi, e manda a men-

te»), immagine iconica del *liberty* viennese che lo interessa, tra l'*Art Nouveau* di Gustav Klimt e la *Secessione viennese* di Egon Schiele – avrebbe dovuto significare e testimoniare una storia. Resta invece senza risposta e lascia un vuoto insanabile.

Una notevole citazione della poesia è nel recente intervento *Edoardo Sanguineti nei decennali della nascita e della morte*: “Sopravvivono, non so ma dieci frasi, forse” di Marco Berisso e Marcello Frixione, in «Unige.life»: «A via Balbi Sanguineti ha dedicato una delle sue poesie più famose e terribili [...]».⁷

«Nel profondo, c’era questo sentimento di sgomento», così si autocommentava Sanguineti. La caduta «al rallentatore» della giovane ragazza veniva allegoricamente a indicare tutte le tensioni degli anni di piombo (la poesia è del marzo 1979), nello stesso momento in cui Sanguineti sceglieva la strada dell’impegno politico diretto e veniva eletto deputato come indipendente del PC.

Ma si legge ancora nell’*Autoanalisi in versi*:

Non è detto che il poeta sappia perché quel fatto è rilevante; un poeta è molto più scelto dai propri temi di quanto lui li scelga, anzi è anche più fatto da ciò che scrive di quanto egli non faccia ciò che scrive.⁸

E ancora, in un’intervista che Sanguineti rilasciò a Bergamo nel febbraio 1990, alla domanda sulle preferenze per alcune sue poesie da leggere in pubblico, rispose:

Vi sono testi verso i quali si ha una più durevole simpatia, altri dipendono da una situazione umorale e spesso la scelta viene fatta in maniera quasi casuale, secondo l’umore: un po’ perché evidentemente – ripeto – ci sono dei testi che posso preferire più durevolmente che altri o mi sembra di poterli giudicare più significativi, poi perché ho scoperto – e questo è appunto avvenuto attraverso casi di letture o incontri con gli attori – che certi testi che io guardavo con una qualche indifferenza, se non addirittura con qualche imbarazzo – erano valutati con motivazioni che poi mi persuadevano per qualche motivo. [...]

Però quello che mi impressionava è che qualche volta gli attori leggevano in questi testi delle motivazioni che io avevo emarginato o dimenticato.⁹

⁷ M. BERISSO, M. FRIXIONE, *Edoardo Sanguineti nei decennali della nascita e della morte*, «Unige.life», 8 maggio 2020 (<https://life.unige.it/edoardo-sanguineti>; url consulto il 22 agosto 2024).

⁸ M. MANFREDINI, *L’Aspra disarmonia* cit., p. 261.

⁹ M. DILLON WANKE, *Intervista a Edoardo Sanguineti*, in «Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature neolatine», Università di Bergamo, 5, 1989-1990, pp. 147-148.

Elisa Rossi Danelzik

LETTERATURA DI VIAGGIO E TRADUZIONE:
VIAGGIATORI FRANCESI IN PUGLIA

Riassunto: Il contributo prende spunto dalle similitudini tra letteratura di viaggio e traduzione ed illustra lo sguardo dei viaggiatori francesi sulla Puglia, terra che resterà a lungo nell'immaginario dei viaggiatori come l'estremo limite del continente europeo. I testi oggetto della ricerca sono due racconti di viaggio del XX secolo, profondamenti diversi e rappresentativi dell'eterogeneità del genere: *Italie des contrastes: Calabres, Pouilles, Lucanie* di Pierre Sebilleau ed *e pericoloso...* [sic] *Le voyage au Gargano* di Christian Louis. Verrà pertanto esaminata l'unica e recente traduzione dei due racconti al fine di verificare se la traduzione permetta di cogliere la percezione dei viaggiatori su questa regione e sui suoi abitanti senza mai tradire la voce dell'autore.

Parole chiave: letteratura di viaggio, traduzione, viaggiatori francesi, Puglia

Abstract: This contribution draws inspiration from the similarities existing between travel literature and translation. It describes the look of French travellers in Puglia, a piece of land which will remain in the imagery of travellers as the extreme border of the European continent. This article focuses in particular on two 20th century travel tales, that are incredibly different and represent the heterogeneity of this genre: *Italie des contrastes: Calabres, Pouilles, Lucanie* by Pierre Sebilleau, and *e pericoloso...* [sic] *Le voyage au Gargano* by Christian Louis. This article will therefore examine the recent and only translation of these two tales, to check whether the translation actually highlights and reveals the travellers' perceptions and feelings about this region and its inhabitants, without ever betraying the author's voice.

Keywords: travel literature, translation, French travellers, region Puglia.

Lo sguardo dei viaggiatori francesi sulla Puglia nel XX secolo e la traduzione in italiano sarà l'oggetto di questo lavoro. Si tratta di presentare i primi risultati di una ricerca in un settore che è diventato oggetto di studi

soprattutto dopo le ricerche di James Clifford e Michael Cronin:¹ cioè la traduzione dei racconti di viaggio come terreno di negoziazione delle rappresentazioni dell'altrove e dell'alterità rispetto ai vincoli linguistici e culturali che il traduttore incontra e con i quali deve venire a patti. La questione è tanto più complessa quando si tratta di tradurre un racconto di viaggio nella lingua e nella cultura del paese visitato e dunque oggetto della rappresentazione. La sfida per il traduttore è duplice: occorre tradurre la percezione e la rappresentazione dell'altro immaginata ed adattata dal viaggiatore in maniera cosciente o meno per un destinatario della sua cultura e rendere questo «trasferimento» comprensibile per un destinatario che appartiene alla cultura oggetto della rappresentazione.

Da questo punto di vista, le traduzioni in italiano dei racconti dei viaggiatori francesi in Puglia costituiscono un oggetto appropriato, perchè questa regione, a causa della sua posizione geografica e della sua storia, sembra rappresentare per i Francesi l'alterità assoluta, una sorta di terra dell'ignoto, che ancora negli anni '90 è definita da Christian Louis, uno dei viaggiatori da noi scelti per questa ricerca, come una sorta di Patagonia per i Francesi «notre Patagonie à nous, tout au bout, là-bas au sud, en Méditerranée».² Si tratterà quindi di presentare le difficoltà linguistiche e culturali con le quali il traduttore di un racconto di viaggio si confronta, senza per questo minimizzare la complessità e l'eterogeneità di un genere i cui tratti fondamentali sono il carattere ibrido e la natura costantemente mutevole.

Secondo Susan Bassnett, il lavoro del traduttore e quello del viaggiatore scrittore sono molto simili:

The travel writer creates a version of another culture, producing what might be described as a form of translation, rendering the unknown and unfamiliar in terms that can be assimilated and understood by readers back home. The dominant model is one of domestication, making the unfamiliar accessible through a set of strategies that enable the reader to travel vicariously guided by the familiar.³

¹ J. CLIFFORD, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, Harvard 1997; M. CRONIN, *Across the Lines: Travel, Language, Translation*, Cork University Press, Cork 2000.

² C. LOUIS, *e pericoloso[sic]... Le voyage au Gargano*, Édition Riverside, Carrières sur Seine 1995, p. 11.

³ S. BASSNET, «Culture and Translation», in *A Companion to Translation Studies*, ed. by P. Kuhiwczak and K. Littau, Multilingual Matters, Clevedon-Buffalo-Toronto in «Topics in Translation», XXIV, 2007, p. 22.

James Clifford afferma che le affinità tra traduzione e viaggio dipendono dall'infedeltà costitutiva dell'oggetto della rappresentazione secondo la formula tradizionale "traduttore/traditore".⁴ Prima di tutto traduzione e racconto di viaggio sono basati su un processo di selezione di materiali culturali e linguistici e di strategie retoriche. Theo Hermans sottolinea che «every translation constitutes a selection of a particular mode of representation from among a wider range of available, permissible modes».⁵ Inoltre, il racconto di viaggio – come la traduzione – è fortemente localizzato, cioè condizionato dal luogo, dalla cultura e dal tempo. Talvolta sono proprio gli stessi errori di traduzione, gli insuccessi o fallimenti, come scrive Clifford, ad aprire degli spazi interpretativi ed a risvegliare «la coscienza critica del viaggiatore e traduttore che possono riaprire la negoziazione delle identità secondo le differenze o le analogie con l'altro».⁶ Le omissioni e le deviazioni nella rappresentazione oggettiva del paese visitato aprono degli interstizi semantici che rivelano le poste in gioco ideologiche del testo. Nessuna traduzione, nessun racconto di viaggio è oggettivo: ogni scelta è rivelatrice dell'identità del destinatario potenziale a cui si mira.

I viaggiatori francesi hanno soprattutto visitato ed in qualche modo scoperto la Puglia nella seconda metà del XVIII secolo. Altri viaggiatori europei li hanno preceduti, in particolar modo il filosofo irlandese George Berkeley tra il 1717 ed il 1718 e l'archeologo tedesco Johann Hermann von Riedesel nel 1766. Peraltro, nel XVIII secolo, quando i viaggiatori francesi si recano in Italia, non si soffermano veramente sulla Puglia nei loro racconti di viaggio.

⁴ J. CLIFFORD, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, cit., p. 39 «“Travel” has an inextinguishable taint of location by class, gender, race, and a certain literariness. It offers a good reminder that all translation terms used in global comparisons—terms like “culture”, “art”, “society”, “peasant”, “mode of production”, “man”, “woman”; “modernity”, “ethnography” — get us some distance *and* fall apart. *Traduttore* [sic], *traduttore*. In the kind of translation that interests me most, you learn a lot about peoples, cultures, and histories different from our own, enough to begin to know what you're missing».

⁵ T. HERMANS, *Translation and Normativity*, in *Translation and Norms*, ed. by C. Schäffner, Multilingual Matters, Clevedon-Philadelphia-Toronto-Sidney-Johannesburg 1999, p. 54.

⁶ Cfr. J. CLIFFORD, *Routes* cit., p. 183: «the moment of failure is inevitable [...] the consciousness of being cut down to size, refuted by a constitutive “outside”, is painful. It cannot be cured by revisions or by adding another perspective. If confronted consciously, failure provokes critical awareness of one's position in specific relations of power and thus, potentially, reopens the hermeneutic process. Such an awareness of location emerges less from introspection than from confrontation (“You are white”, “You are a postmodernist”) and from practical alliance (“On this, at least, we can work together”)».

È il caso, per esempio, di Joseph Jérôme Lefrançois Lalande che, nella *Préface* o *Abrégé de la Route d'Italie, & des distances itinéraires, Voyage d'un françois en Italie* (1769), subito dopo aver descritto Napoli ed i suoi dintorni, ci dice: «Je ne parle pas du reste du Royaume de Naples, qui n'entre pas dans mon plan».⁷ In realtà ne parla un poco, in maniera imprecisa, dando l'impressione di riferire i discorsi d'altri viaggiatori.⁸ La Puglia fa dunque parte di un'Italia trascurata dai viaggiatori in quest'epoca, come dice Cesare de Seta: «L'Italia del Grand Tour di fatto finisce dunque a Napoli ed in Campania, [...] la scoperta della Puglia [...] è parte di un'altra storia analoga, per i suoi caratteri, alla scoperta della Grecia, delle coste africane, del Mediterraneo in generale».⁹

Durante i secoli XIX e XX l'immagine e la rappresentazione della Puglia sono contrastate: la regione è presentata come il «Paese dell'incognito, dominato da leggende di briganti, [...] funestato da terribili epidemie»,¹⁰ ed al contempo, seguendo la tradizione del mito della Magna Grecia, è presentata come il Regno della dea Cerere, il paese dell'abbondanza e della luce.¹¹

Il primo racconto di viaggio in cui si parla realmente della Puglia, è *L'Italie pittoresque*¹² pubblicato a Parigi nel 1835 il cui autore è Charles Didier, uno svizzero d'origine francese, autore di romanzi storici ambientati in Italia all'epoca delle insurrezioni nei principati e regni d'Italia governati dalle potenze straniere. Nell'immaginario dei viaggiatori, la regione resta l'estremo limite del continente europeo “finis terrae” o “terra incognita”, un inferno in cui il miracolo è sempre possibile, la sintesi delle contraddizioni italiane: opulenza materiale, grande ricchezza culturale e povertà delle popolazioni, splendore dei monumenti e miseria degli abitanti, centro del

⁷ J.J. LEFRANÇOIS DE LALANDE, *Préface. Abrégé de la Route d'Italie, & des distances itinéraires*, in *Voyage d'un françois en Italie, fait dans les années 1765 & 1766*, nouvelle édition corrigée & considérablement augmentée, Yverdon-les-Bains, s. n., 1769, t. I, p. XLVII. Cfr. C. DE SETA, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Rizzoli, Milano 2014, p. 258.

⁸ Parlerà del Regno di Napoli nella seconda edizione del volume, anche se in modo molto succinto. Cfr. T. SCAMANDI, *L'immagine della Sicilia nel primo Ottocento tedesco. Lettere dalla Sicilia di J. Tommasini* (1825), in *La Sicilia e il Grand Tour: la riscoperta di Akragas. 1770-1800*, a cura di A. Carlino, Gangemi, Roma 2009, p. 238.

⁹ C. DE SETA, *L'Italia* cit., p. 258.

¹⁰ Ivi, p. 263.

¹¹ A. BRILLI, *Il viaggio in Italia: storia di una grande tradizione culturale*, il Mulino, Bologna 2006, p. 286.

¹² C. DIDIER, *Terre d'Otrante – Cap de Leuca – Tarente, Pouilles*, in *L'Italie pittoresque. Naples, Basilicata, Terre, d'Otrante, Pouilles, Les Abruzzes*, Amable Coste, Paris 1835, pp. 41-48 e 49-56.

cristianesimo e regno delle superstizioni, amore e crudeltà, culto della bellezza e dell'apparenza.

Per il nostro lavoro di ricerca abbiamo scelto i racconti di due viaggiatori del XX secolo, recentemente tradotti: *Italie des contrastes: Calabres, Pouilles, Lucanie*¹³ di Pierre Sébilleau ed *e pericoloso... Le voyage au Gargano*¹⁴ di Christian Louis. Nei loro testi, ci descriveranno la Puglia in due periodi di grandi cambiamenti: gli anni '50 per Sébilleau, al momento delle prime riforme del dopoguerra in Italia, quando il Paese si avvia verso il boom economico e cominciano i primi miglioramenti nei trasporti (strade, ferrovie ed aeroporti) che faciliteranno i collegamenti di questa regione con il resto del Paese; gli inizi del 1994 per il viaggio di Christian Louis, periodo in cui Silvio Berlusconi occupa sempre di più la scena pubblica ed in cui la Puglia come il resto d'Italia è sottoposta agli eccessi del culto dell'apparenza imposto dai media e soprattutto dalla televisione.

Eppure, questi cambiamenti constatati da Sébilleau e da Louis sono solo apparenti: i due viaggiatori scrittori confermano nei loro racconti una condizione o piuttosto una patologia regionale eterna, cioè il fatalismo e l'immobilismo.¹⁵ Sébilleau troverà una spiegazione al fatalismo dei meridionali, nel fatto che per più di tremila anni il loro territorio è stato invaso: «Que pouvaient-ils faire, ces pauvres Italiens du Sud, si ce n'était que courber l'échine et essayer de durer, de survivre jusqu'à ce que les barbares se fussent entretués?» (PS, p. 256). L'indifferenza e l'immobilismo meridionali sono presentati da Sébilleau come una strategia di sopravvivenza.¹⁶ Louis invece si limiterà a descrivere la maniera di vivere degli abitanti del Gargano nel 1994 senza cercare spiegazioni sulle ragioni del loro immobilismo: «L'impression de rejouer sans cesse dans le film *Les Vitelloni*, les mille errances quotidiennes qui font croire à des occupations certaines et graves» (CL, p. 31).

Pierre Sébilleau (1912-1976) è un ambasciatore, viaggia per lavoro, ma anche per suo interesse personale e farà numerosi viaggi nell'Italia

¹³ P. SÉBILLEAU, *Italie des contrastes. Calabre, Pouilles, Lucanie*, Paris, Arthaud, 1961, d'ora in poi 'PS' seguite dal numero della pagina.

¹⁴ C. LOUIS, *E pericoloso...* [sic] *Le voyage au Gargano* cit., d'ora in poi 'CL' seguite dal numero della pagina.

¹⁵ Cfr. PS, p. 148: «Qu'est-ce que ces braves Italiens du Sud, condamnés à l'inaction parce qu'ils ne parviennent pas à choisir entre Dieu et le diable [...]».

¹⁶ PS, p. 256: «On conçoit que, dans les cours d'une aussi longue épreuve ils soient devenus indifférents. Entre la fécondité et la misère, entre le beau et l'horrible, entre Dieu et le diable, l'immobilité étaient sans doute, pour eux, le seul moyen de survivre».

meridionale.¹⁷ Il suo amore per l'Italia gli viene dall'educazione ricevuta: «La première fois que je suis allé en Italie je n'avais que douze ans. Mais je devais déjà posséder l'instinct du bon voyageur. On sait que celui-ci est un monsieur qui s'en va dans les contrées lointaines vérifier qu'il y trouve bien ce qu'avant de partir, il a décidé d'y trouver» (PS, p. 12). Un viaggiatore nato che quando si reca a Napoli, punto di partenza di ogni viaggio verso il Sud, rimpiange di non essersi ancora recato in Puglia: «Entre Naples et la Sicile, brillamment éclairées, s'étendait une zone d'ombre que je n'arrivais pas à me représenter. De quoi la Calabre avait-elle l'air? Et les Pouilles? Et la Lucanie?» (PS, pp. 12-13). L'immagine della zona d'ombra, dell'ignoto per la Puglia continua ad esistere.

Sébilleau è un erudito, soprattutto interessato all'architettura, alla storia ed alla storia dell'arte dei luoghi che visita. Il vero scopo del suo viaggio nell'Italia meridionale sembra quello di verificare la fondatezza dei luoghi comuni sul Sud, rappresentato in Francia come il paese della fecondità del suolo, degli abitanti e paese della fecondità intellettuale.¹⁸ La conseguenza di una tale fama è che «l'Italie du Sud passe depuis trois mille ans, pour le pays où l'homme a les plus grandes possibilités de vivre le mieux, en travaillant le moins, c'est à dire d'être heureux» (PS, p. 9). E soprattutto Sébilleau vuole dimostrare ciò che Valéry Larbaud diceva di Taranto, città che poteva fornire «la formula definitiva» dell'Italia che sarebbe «d'origine grecque, voire à demi africaine» (PS, p. 36). Le spiegazioni di Larbaud lo incuriosiscono e lo spingono a recarsi a Taranto dove arriva alla conclusione che ciò che definisce l'essenziale dell'Italia, la sua formula definitiva non è la radice greca, ma «cette surpopulation méridionale que l'Italie traîne au pied comme un boulet, non seulement parce qu'elle rend plus difficile et plus coûteuse la mise en valeur du Sud, mais encore parce qu'elle provoque une émigration intérieure qu'il est impossible de freiner, ni même de digérer» (PS, p. 142). Sébilleau afferma che «Là encore, le Sud impose sa fatalité à l'Italie toute entière» (PS, p. 143). *Italie des contrastes: Calabres, Pouilles, Lucanie* è il racconto di un viaggio personale, ma anche un trattato di storia, storia dell'arte, architettura dei luoghi visitati mentre *e pericoloso... Le voyage au Gargano* è

¹⁷ Pierre Sébilleau, giurista di formazione, inizia la sua carriera diplomatica nel 1938-39 come addetto d'ambasciata a Varsavia. Dopo la guerra sarà ambasciatore di Francia in Libia (1960), in Siria (1962), in Brasile (1964) in Danimarca (1966) ed in Jugoslavia (dal 70 al 76). Ha pubblicato oltre al racconto di viaggio oggetto del nostro lavoro anche *La Sicile*, Arthaud, Paris 1972 cfr. G. DOTOLI, F. FIORINO, *Viaggiatori francesi in Puglia nel secondo Novecento*, vol. IX, Schena Editore, Bari 2019.

¹⁸ Vd. PS, p. 7.

frammentario e poetico, composto come un quaderno di viaggio, una sorta di diario in cui i testi sono costruiti come delle foto scattate per cogliere la realtà e trasmettere emozioni. Christian Louis (1948-2001) è infatti prima di tutto fotografo, grande amico di Willy Ronis e Robert Doisneau, ma anche autore di sedici opere, tra cui diverse sono dei veri e propri inviti al viaggio in città europee come *Matar, matadores, Matados* (1977), *Sherlock Holmes et les ombres* (1993), *Les p'tits marchés de Paris* (1993), o un invito semplicemente a viaggiare come *Ticket de quai* (1978).¹⁹

Nel suo racconto di viaggio in Puglia ci si attende già dal titolo e *pericoloso... Le voyage au Gargano*, a veder sfilare le immagini dell'Italia, del Sud e del Gargano grazie all'allusione all'iscrizione che tutti gli stranieri potevano leggere sui treni italiani di quell'epoca "è pericoloso sporgersi dal finestrino". Guardar fuori sporgendosi è pericoloso come può esserlo anche scoprire l'altrove mettendosi in gioco, con il rischio di cadere, ed è quanto suggerisce immediatamente il titolo dell'opera di Louis.

L'autore è accompagnato durante il viaggio dal fratello di Pierantonio, il suo amico italiano, un pittore emigrato in Francia che l'ha incoraggiato ad andare a scoprire la sua terra natale ed i suoi abitanti. Louis è soprattutto innamorato delle persone, ha sete di scoprire l'alterità, gli altri più dell'altrove e lo afferma anche Louis Nucera nella prefazione dell'opera quando parlando di Louis lo descrive come un «*amoureux des personnages*» (CL, p. 7). Grazie alla presenza dell'accompagnatore italiano e grazie alle indicazioni di Pierantonio, l'amico restato in Francia, il suo viaggio diventa anche un itinerario nei ricordi personali di quest'ultimo. La qualità degli incontri con la gente del posto è ben diversa rispetto ai rari incontri, essenzialmente formali, menzionati da Sébilleau. L'ambasciatore osserva gli abitanti della Puglia con distacco e senza alcuna empatia a differenza di Louis. I suoi compagni di viaggio sono gli autori e personaggi francesi che hanno parlato della Puglia e che vi hanno viaggiato. È in dialogo costante con loro, grazie a loro scopre i luoghi che visita e li descrive correggendo, ampliando o confortando le loro impressioni e paragona i luoghi visitati a località francesi. Ad esempio, quando Sébilleau si recherà a Taranto,²⁰ verranno menzionati Pierre-Ambroise François, Choderlos de Laclos, Emile Dard, Valéry Larbaud mentre Fouché, Napoleone, Talleyrand e Bayeux verranno citati quando andrà

¹⁹ Cfr. G. DOTOLI, F. FIORINO, *Viaggiatori francesi* cit., p. 272 ed il sito creato dall'associazione «Christian Louis: clair-obscur» <https://christian-louis.com/vie.html> (url consultato il 14/04/2024).

²⁰ In PS, pp. 133-145.

ad Otranto,²¹ Paul Bourget, André Maurel, Josephine Baker quando sarà a Lecce,²² la Bretagna marittima, le città di Lesconil o di Saint-Guérolé quando andrà a visitare Alberobello,²³ Emile Bertaux, André Maurel e la città di Caen quando parlerà di Bari, Trani e Bitonto.²⁴ Il suo racconto di viaggio è l'opera di un erudito, ricca di citazioni e di digressioni storiche.

Christian Louis, invece, scriverà soprattutto della maniera di vivere delle persone che incontra: Giuseppe il marinaio, il padre di Pietrantonio a cui dedicherà il suo racconto, il vecchio pescatore vicino di casa, il pastore Tommaso che gli parla del tempo che passa e del carattere difficile delle sue pecore, la mamma del suo amico che cucina una pasta, Mauro, fratello di Pietrantonio, che lo accompagna nel viaggio, le donne vestite a lutto, le ragazze provocanti. Tutte le persone su cui poserà lo sguardo troveranno posto nel suo racconto di viaggio. Ci descriverà un Gargano lussureggiante «Sur les routes du Gargano, odeurs de citronniers, d'orangers et d'acacias» (CL, p. 19), con le montagne vicine «les montagnes palpables du bout des yeux» (CL, p. 67), con le case bianche «des murs blancs comme des linceuls» (CL, p. 74), ma un Gargano che è anche «le pays de la fièvre, puisque la malaria est juste sous nos pieds» (CL, p. 26), una località messa in pericolo dalla speculazione edilizia «encerclant le village des pêcheurs, les marais sont un dernier rempart à l'avancée du béton des pièges à touristes» (*ibid.*) e malata di inquinamento «l'Adriatique est bleu nuit, collecteur de Grand Egout cachant bien ses poisons sournois» (*ibid.*).

I riferimenti alla cultura francese sono ben diversi da quelli di Sébilleau. I luoghi e personaggi menzionati sono utili per suggerire emozioni ed impressioni, creando una sorta di comunione e complicità con il lettore. Per esempio, la stazione di Villeneuve-Saint Georges è l'occasione di menzionare Fallet, amico scrittore e sceneggiatore francese;²⁵ viaggiare in un vagone letto sul Palatino gli rimembra Blaise Cendrars giornalista franco-russo americano per omonimia con il cane di quest'ultimo, di nome Wagon-Lit;²⁶ un incontro con «une très belle passante» (CL, p. 58) gli permette di citare Georges Brassens e la sua canzone *Les passantes*; il campanilismo del suo accompagnatore, evoca Brassens e un ritornello della sua canzone *La balades*

²¹ In PS, pp. 147-152.

²² In PS, pp. 153-161.

²³ In PS, p. 163-167.

²⁴ In PS, pp. 169-184.

²⁵ Vd. CL, p. 11.

²⁶ Vd. CL, p. 12.

*des gens qui sont nés quelque part*²⁷ in cui il cantautore francese deride i campanilisti. Gli “occhiali” di Louis per guardare e raccontare lo sperone dello stivale ed i suoi abitanti sono le sue emozioni, i suoi ricordi personali, gli autori a lui cari, e non i viaggiatori ed eruditi che hanno visitato quei luoghi precedentemente.

Allo stesso modo di Sébilleau, Louis è impregnato degli stereotipi sulla vita e gli abitanti della Puglia, come per esempio il rumore onnipresente delle macchine, delle Vespe, delle campane, i segni apparenti della religiosità, il maschilismo, il gusto dell'apparire, la passione per il calcio, le chiacchiere senza fine. Ogni cosa è fonte di sorpresa, divertimento e di ironia per lui, come nel passaggio sulla condizione delle donne sposate che non hanno il diritto di guardare nessun altro uomo ad eccezione del marito o del padre: «Croisements entre Pietro et une 'ex' mais celle-ci passe au large, sans un regard pour l'amant d'alors. Aucun mépris dans son geste, mais la règle du jeu implique qu'une femme mariée n'ait de sentiments que pour son macho géniteur» (CL, p. 49).

Al di là dei *clichés* sui meridionali, per i quali dimostra sempre una benevola ironia, nel suo quaderno di viaggio, Louis cerca negli abitanti del Gargano l'umanità, quella che ci accomuna tutti e che è per lui lo sforzo quotidiano di vincere la noia (CL, p. 40):

La façon de consommer l'ennui n'est pas la même partout. En Angleterre, on se bourre la gueule dans les pubs, et Sherlock Holmes, s'il ne joue pas du violon, entre deux enquêtes, se pique avec une solution diluée à 7%. Les Inuits, dans leurs terres glacées du Groenland, nous jugent peu capables, dévorés que nous sommes par ce mal qui nous ronge, l'ennui. La marque de l'homme blanc, c'est sa faculté d'ennui.

I due testi sono molto diversi, sia dal punto di vista stilistico che per l'intenzione dell'autore. Il primo, quello di Sébilleau, è un libro a tesi, in cui prevale un discorso argomentativo; il secondo è un invito poetico e sensoriale al viaggio. I destinatari non sono necessariamente gli stessi: il primo si rivolge ad un pubblico accorto ed interessato alla storia culturale, sociale e politica italiana; il secondo si rivolge a qualsiasi lettore disposto a lasciarsi trasportare dalle impressioni di viaggio, trasmesse grazie al testo ed alle immagini in una dimensione intima e onirica. Questi due testi esigono un

²⁷ In CL, p. 82.

approccio differente da parte del traduttore ed è questa differenza che ci ha spinto a sceglierli.

Abbiamo perciò esaminato la prima ed unica traduzione pubblicata nel 2015, a cura di Fulvia Fiorino,²⁸ nell'ambito delle attività di ricerca dell'istituto di Lingue e letteratura francese dell'università di Bari,²⁹ traduzione che si rivolge ad un pubblico di eruditi italiani e di ricercatori interessati ai racconti dei viaggiatori francesi in Puglia. Le traduzioni oggetto della nostra ricerca appaiono nel volume dedicato ai viaggiatori francesi in Puglia nel secondo Novecento.³⁰ La natura polivalente di questi testi necessita un approccio complesso per orientarsi tra i diversi generi e sottogeneri letterari, per riconoscerne i tratti dominanti, ed all'occorrenza, padroneggiare i diversi linguaggi specialistici, senza mai tradire la voce dell'autore e rappresenta una vera sfida per il traduttore.³¹

Il testo di Sébilleau è di natura descrittiva, storica ed argomentativa, come nelle pagine sul barocco di Lecce,³² sul romanico ed il gotico di Bari, Trani e Bitonto,³³ come accade spesso nei racconti di viaggio dei diplomatici. Tuttavia non si tratta di una relazione oggettiva sulla regione, perché il nostro viaggiatore parla anche di sé, di come è nato il suo gusto per le arti, della sua famiglia.³⁴ La traduzione ha preso in conto queste caratteristiche del racconto trasferendole nella lingua d'arrivo. Per quanto riguarda invece la forma del testo, la traduzione non l'ha rispettata, modificandone talvolta i paragrafi, non presentando la totalità delle immagini e non rispettandone l'ordine di presentazione, tradendo perciò l'intenzione dell'autore.

Inoltre nella traduzione proposta esistono alcuni errori lessicali che creano problemi di senso: «dès la sixième» (sin dalla prima media) sarà tradotto con «dalle scuole elementari», «sérieusement» (seriamente) sarà tradotto

²⁸ Fulvia Fiorino è professore associato di linguistica francese presso l'università di Bari. La traduttrice è pugliese e quindi condivide la cultura rappresentata dai nostri due scrittori viaggiatori. Ha tradotto i testi di nove volumi dei viaggiatori francesi in Puglia, di cui alcuni in collaborazione con il prof. Giovanni Dotoli dell'università di Bari cfr. G. DOTOLI, F. FIORINO, *Viaggiatori francesi* cit., pp. 7-12.

²⁹ Ivi, p. 7.

³⁰ Ivi, pp. 81-159 per la traduzione dei passaggi che riguardano la Puglia tratti da *Italie des contrastes. Calabre, Pouilles, Lucanie* di Pierre Sébilleau. Ivi pp. 273-349, per la traduzione di *e pericoloso... le voyage au Gargano* di Christian Louis.

³¹ B. RONCA, *La letteratura di viaggio*, <https://sabinaturis.wordpress.com/2014/02/17/la-letteratura-di-viaggio-un-post-di-barbara-ronca/> (url consultato il 20/09/2020).

³² Vd. PS, pp. 153-160.

³³ Vd. PS, pp. 169-183.

³⁴ Vd. PS, pp. 170-171.

con «servo», «prier» (pregare) con «gridare», «vexé» (offeso) con «sconfortato», «les hommes les plus déliés» (uomini più acuti) con «uomini più liberi», «les plus mauvais garçons des villes» (i ragazzacci delle città) con «i ragazzini delle città», «guerroyaient dans les Pouilles» (erano in guerra nelle Puglie) con «erano in guerra con le Puglie», «sans doute» (probabilmente) con «certamente».

Quanto alle differenze d'ordine culturale, non si fa mai ricorso all'esplicitazione per compensarle, eppure sarebbe stato necessario farlo almeno per tradurre il passaggio seguente «Le "J'ai vécu" de Sieyès a duré trois ans.³⁵ Celui des Italiens du Sud, trois mille ans» (PS, p. 256) che verrà tradotto con «Il "Sono vissuto" di Sieyès è durato tre anni, mentre gli Italiani del Sud son durati tremila anni».³⁶ Il passaggio resta così poco comprensibile per il destinatario italiano, seppure erudito, il quale se non conosce il teorico rivoluzionario francese non può capire l'allusione dell'autore. Inoltre nel passaggio in questione non sono gli Italiani del Sud a durare tremila anni, ma il loro periodo di inazione.

Il testo di Louis differisce notevolmente da quello di Sébilleau: il carattere poetico, impressionista accompagnato da fotografie di luoghi, paesaggi, personaggi, mezzi di viaggio, e ricordi di viaggio (biglietti di treno, immagini di santi, banconote, ecc.) rende più difficoltosa la traduzione. Il ritmo della narrazione è spezzato, scandito da paragrafi che esprimono ognuno un'impressione, una sensazione o una riflessione di Louis. Inoltre i paragrafi sono talvolta introdotti da un titolo, i cui caratteri tipografici differiscono rispetto al testo, in modo da creare l'effetto visivo di un diario di viaggio in cui si appuntano idee ed impressioni.

Nella traduzione italiana, come per Sébilleau, l'aspetto formale del testo non è rispettato in quanto sono omesse alcune foto e non ne viene rispettato l'ordine di presentazione, i paragrafi sono modificati ed i cambiamenti tipografici introdotti dall'autore nel testo non appaiono nella traduzione. La coerenza espressiva immaginata dal nostro viaggiatore fotografo non viene

³⁵ Emmanuel-Joseph Sieyès (1748-1836), teorico rivoluzionario ed uomo politico, celebre soprattutto per aver scritto il libello *Qu'est-ce que le tiers état? Tout. Qu'a-t-il été jusqu'à présent? Rien. Que veut-il devenir? Quelque chose*. Durante il periodo rivoluzionario, Sieyès impaurito dalla rivoluzione che aveva contribuito a scatenare si nasconderà. E quando gli verrà chiesto cosa avesse fatto durante questo periodo, dirà «J'ai vécu». In questo passaggio, Sébilleau fa allusione a questa risposta di Sieyès.

Cfr. https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Emmanuel_Joseph_Sieyès/144271 (url consultato il 20/02/2020).

³⁶ G. DOTOLI, F. FIORINO, *Viaggiatori francesi* cit., p. 157.

pertanto conservata, tradendo in questo modo il testo di partenza e le intenzioni dell'autore, sia quelle del narratore verbale che quelle del narratore iconico.³⁷

Inoltre il ritmo spezzato, a scatti, del testo, costruito come una successione di immagini, di fotografie scattate che traducono momenti ed impressioni del viaggiatore non è riprodotto nella traduzione. La traduttrice ha scelto di decostruire e scomporre lo stile nominale e parattatico di Christian Louis introducendo dei connettori e esplicitandone le forme verbali. L'effetto poetico ottenuto così dall'autore scompare, come negli esempi qui di seguito: «un vieux communiste qui fume la pipe [...] Je rallume ma pipe [...]» (CL, p. 31) che verrà tradotto con «un vecchio comunista che fuma la pipa [...] Anch'io accendo la pipa [...]»;³⁸ «Un rayon de soleil pour un changement de quai» (CL, p. 19) con «Cambiando binario, si affaccia un raggio di sole»;³⁹ «les voix montent, le ton est en hausse et la lire en baisse» (CL, p. 31) con «Le voci aumentano di volume, la tensione cresce, mentre la lira si deprezza»;⁴⁰ «Seuls perceptibles, les mouvements des corps» (CL, p. 49) con «Si percepiscono soltanto i movimenti dei corpi».⁴¹ Numerosi sono gli esempi di questo procedimento utilizzati dalla traduttrice.

Anche per il testo di Louis, la traduzione non esplicita i riferimenti culturali, che restano pertanto opachi per il destinatario italiano. Ad esempio, ogni francese di cultura media sa che la Salpêtrière è un ospedale parigino, e potrà cogliere l'ironia di Louis quando scrive «Mes "vacances" à la Salpêtrière m'ont appris combien la musique raccourcit les longs chemins» (CL, p. 93). Il destinatario italiano non potrà assolutamente coglierne l'ironia, se la traduzione proposta è: «Le mie vacanze alla Salpêtrière mi hanno insegnato quanto la musica accorci i lunghi percorsi»;⁴² come non potrà comprendere il nesso implicito tra la Salpêtrière e la morte annunciata che appare all'inizio del racconto «Pourquoi, dans ce train livré à la nuit, des souvenirs émus de la Salpêtrière resurgissent-ils? On ne se débarrasse pas, comme ça, d'un coup de train magique, d'une chronique de la camarade annoncée... et vaincue» (CL, p. 11) se la traduzione è: «perchè in un treno che corre nella notte, commossi ricordi della Salpêtrière risorgono in questo momento?

³⁷ Cfr. I. NIÈRES-CHEVREL, J. PERROT, C. GANIAYRE, *Dictionnaire du livre de jeunesse*, Éditions du Cercle de la librairie, Paris 2013, p. 18.

³⁸ G. DOTOLI, F. FIORINO, *Viaggiatori francesi* cit., p. 338.

³⁹ Ivi, p. 279.

⁴⁰ Ivi, p. 339.

⁴¹ Ivi, p. 340.

⁴² Ivi, p. 347.

Non ci si libera, con un colpo di spugna, di un magico movimento di treno, di una cronaca della morte annunciata... e vinta» (CL, p. 11).

Inoltre, il fatto di non prendere in conto che Louis si rivolge a dei lettori francesi crea ulteriori problemi di senso, come si può constatare quando, quasi all'inizio del racconto, l'autore scrive «Je viens de faire un "long voyage" en Patagonie avec Bruce Chatwin. Je vais vers notre Patagonie à nous, tout au bout, là-bas au sud, en Méditerranée» (CL, p. 11) sottolineando il valore collettivo del suo viaggio utilizzando il possessivo plurale «à nous», facendo quindi riferimento in modo implicito ai Francesi, per i quali il Gargano rappresenterebbe un luogo talmente distante ed esotico da definirlo «notre Patagonie à nous». La traduzione proposta omette questa idea: «Ho appena fatto un "lungo viaggio" in Patagonia con Bruce Chatwin. Io, invece, vado nella mia Patagonia, proprio alla fine, al limite del Meridione, nel Mediterraneo»⁴³ e ne fa così un'esperienza individuale traducendo «nella mia Patagonia» che diventa paradossalmente un'esperienza universale. Inoltre, da un punto di vista lessicale e semantico per gli Italiani, «le sud» non dovrebbe essere tradotto in questo caso con «meridione» in quanto questo termine evoca una costruzione culturale problematica, perchè evoca la questione meridionale e non solo una regione geografica.

Dal punto di vista lessicale, esistono nella traduzione numerosi errori che causano problemi di senso: «pour l'allécher» (per invogliarlo) sarà tradotto con «per lusingarlo», «un petit coup de blues» (un momento di tristezza) con «qualche nota di blues», «les trains des colos» (i treni delle colonie di vacanze) con «i treni degli emigranti», «à la limite de la gueule de bois» (quasi come dopo una sbornia) con «da rimanere senza fiato», «le temps ne s'apprivoise pas» (il tempo non si domina) con «il tempo non si calma», «extérieur nuit, clap» (esterno notte, ciak) con «all'esterno è buio completo, blocco totale», «lucarnes cathodiques» (televisioni) con «luci», «fondamentas de Venise» (le fondamenta di Venezia) con «i bassifondi di Venezia», «de son oeil valide» (con il suo occhio valido) con «con occhi vigili», «où les hommes se foutent sur la gueule» (dove gli uomini si rompono il muso) con «dove gli uomini se ne infischiano l'uno dell'altro». Si potrebbero moltiplicare gli esempi di questo tipo e non possiamo che rammaricarci, perché il destinatario italiano della traduzione è in qualche modo privato della possibilità di cogliere pienamente lo sguardo dell'altro su di lui e sulla sua cultura ed anche di conoscere in questo modo la cultura dell'altro.

⁴³ Ivi, p. 277

Tradurre è sicuramente un viaggio verso l'altrove e verso la cultura dell'altro, viaggio ancora più complesso come abbiamo constatato quando si traduce un racconto di viaggio. Le nostre prime conclusioni a partire da questo lavoro ci permettono di affermare che l'analisi delle traduzioni di racconti di viaggio presenta un vero interesse per la didattica della traduzione: la poliedricità di questo genere obbliga il traduttore a confrontarsi e risolvere una serie complessa di problemi di traduzione da quelli linguistici, culturali e stilistici.

PARTE SECONDA

Cristina Cappelletti

«OR ACCOMPAGNA, ED ORA / ALTERNA I VERSI LOR LA MUSICA».
EPISODI DELLA FORTUNA OPERISTICA DELLA *LIBERATA*¹

Riassunto: La fortuna della *Gerusalemme liberata* è testimoniata anche dal suo successo sulle scene, in particolare nel teatro d'opera: situazioni e personaggi del poema tassiano affollano i teatri già a partire dagli anni estremi del Cinquecento. Il presente intervento intende dar conto di alcuni episodi della fortuna musicale del poema, che si protrae per vari secoli.

Parole chiave: Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, melodramma, musica.

Abstract: The diffusion of *Gerusalemme Liberata* is also demonstrated by its success on the stage, particularly in the opera theatre: situations and characters from the poem crowded the theaters starting from the final years of the sixteenth century. The present intervention intends to give an account of some episodes of the musical fortune of the poem, a fortune that extends over several centuries.

Keywords: Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, Opera, Music.

1. *Torquato Tasso: un poeta per musica*

Nel primo dei suoi *Discorsi dell'arte poetica*, Torquato Tasso pone in evidenza come vi siano nel suo poema due momenti distinti, «il narrare e il rappresentare: narrare è ove appar la persona del poeta, rappresentare ove

¹ Per ricordare l'amico e collega Marco Sirtori ho scelto un argomento che riguardasse il teatro d'opera, che è stato sin da subito, da quando ci siamo conosciuti, una delle passioni che ci hanno legato. Capitava spesso di confrontarci sulle riscritture per musica di romanzi, commedie, tragedie e poemi. Studioso soprattutto della fortuna per musica dei madrigali tassiani, Marco non mancò di essere generoso consigliere in occasione dell'allestimento di una mostra dedicata a *Tasso in Scena. La «Gerusalemme liberata» e il suo autore a teatro* (Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, 26 settembre-3 novembre 2018). Il presente contributo prende le mosse anche dal confronto con Marco su tale argomento.

occulta è quella del poeta e appare quella de gli istrioni».² In questo senso potremmo dire che le scene in cui i personaggi si trovano ad agire e parlare in prima persona sono – per ammissione del loro stesso autore – piccoli spaccati teatrali, cosa che appare attestata anche dalla riscrittura per musica forse più nota e fortunata, quella eseguita da Claudio Monteverdi.³ Nel *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624), infatti, il cremonese si limita a porre in musica le ottave LII-LXII e LXIV-LXVIII del XII canto della *Liberata*,⁴ prassi questa diffusa già a partire dagli anni '80 del secolo precedente, quando ottave del poema tassiano vennero musicate da Giaches de Wert (1581) e da Luca Marenzio (1584).⁵ Sigismondo d'India nei suoi quattro libri di *Musiche a voce sola*, editi tra il 1607 e il 1623 (proprio a ridosso del successo monteverdiano), musicò svariate ottave della *Liberata*, preferendo alla singola, percepita «come uno spazio troppo angusto per suggerire l'idea di uno sviluppo narrativo», la scelta di due o tre ottave, consecutive o poco distanti, purché facenti riferimento a uno stesso personaggio o a una medesima vicenda.⁶

L'uso di musicare ottave tassiane sopravvive, seppur con fortuna minore rispetto ad altri secoli, anche nell'Ottocento, come attestano le prove del professore di canto presso la fiorentina Accademia di Belle Arti, Gaspero Pelleschi, che – verosimilmente nel 1825 – pubblica, presso Ricordi, una sua intonazione di *Tre ottave del Canto primo della «Gerusalemme liberata»*.⁷ Nel medesimo torno d'anni fanno altrettanto anche Ferdinando Pontelibero (1772-1835), che pone in musica *Li amori di Rinaldo ed Armida* e i *Lamenti*

² T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Laterza, Bari 1964, p. 11.

³ Sulla teatralità del poema, di veda almeno E. SALA DI FELICE, La «Gerusalemme liberata»: un poema spettacolare, in «Cahier d'études romanes», XIII, 2005, pp. 13-33: 13. Il n. monografico della rivista è dedicato a *Le belles infidèles de «Jérusalem délivrée»*. La fortune du poème du Tasse. XVI^e-XX^e siècles, e propone vari contributi parimenti utili a delineare la fortuna teatrale del poema.

⁴ Su Monteverdi interprete di Tasso, accanto al capitolo dedicato alla presenza del musicista *Alla corte dei Gonzaga* nell'ancora importante monografia di P. FABBRI, *Monteverdi*, EDT, Torino 1985, si veda almeno il documentato studio di M. CROESE, *E guerra e morte. Monteverdi traduttore del Tasso*, ECIG, Genova 2009.

⁵ C. LUZZI, *L'ottava rima nella tradizione del madrigale rinascimentale e agli esordi del teatro musicale*, in *Cantar ottave. Per una storia culturale dell'intonazione cantata in ottava rima*, a cura di M. Agamennone, Libreria musicale italiana, Lucca 2017, pp. 47-68: 52.

⁶ A. GARAVAGLIA, *Sigismondo D'India drammaturgo*, EDT, Torino 2005, p. 20.

⁷ P. FABBRI, *L'ottava letteraria nella musica italiana di primo Ottocento*, in *Cantar ottave. Per una storia culturale dell'intonazione cantata in ottava rima* cit., pp. 135-141.

di *Tancredi*; e Nicola Antonio Zingarelli (1752-1837), che mette in musica varie stanze della *Liberata*, sia dai canti XII e XVI che dal XX.⁸

Ancora nel 1895, per le celebrazioni del terzo centenario dalla morte, tra le molte «Onoranze» tributate a Torquato Tasso, quelle celebrate nel teatro comunale di Ferrara consistono in un concerto dal titolo *Frammento epico sulla «Gerusalemme liberata»*, con musiche del maestro forlivese di nascita, ma bolognese d'adozione, Giovanni Minguzzi (1870-1934), che pone in musica ottave del poema, in particolare quelle pertinenti al concilio infernale del canto IV; in realtà non si tratta di ottave riprese per intero, ma di stralci desunti dalle ottave I, III, XVIII, XXII-XXIII, LXXXVII-LXXXVIII e XCI.⁹

Anche a livello popolare è diffusa la tradizione di cantare ottave del poema tassiano; in particolare è ben noto e risaputo il caso dei gondolieri veneziani, il cui vezzo di intonare versi della *Liberata* è celebrato da autori sia italiani che stranieri.¹⁰ Daria Perocco, studiando le testimonianze letterarie, giunge però alla conclusione – non da tutti gli studiosi condivisa – che si tratti di una «tradizione inventata e poi trasmessa di generazione in generazione, a favore dei turisti che, arrivando a Venezia, la esigevano e dei gondolieri che li accontentavano e ne traevano guadagno». Infatti, in quasi tutte le testimonianze, si rievoca con rimpianto tale prassi come tipica dei 'bei tempi andati', mentre viaggiatori e letterati rilevano, anche in epoche differenti, che i gondolieri ormai vanno perdendo il vezzo antico e nobile di intonare ottave tassiane.¹¹

⁸ Ci si riferisce alle *Ottave di Torquato Tasso poste in musica a voce sola coll'accompagnamento di cembalo* da F. PONTELIBERO, Ricordi, Milano [1816]. Di Zingarelli abbiamo le partiture dei canti XVI e XX della *Liberata*, ma manoscritta si conserva anche la partitura di ottave tratte dal canto XII, per la precisione: II, XXXV-XXXVI; XII, LXIV-LXIX, XCVI-XCVII, XCIX; XVI, LXI-LX; XX, CXXXI-CXXXVI (cfr. almeno A. MALNATI, *Zingarelli, Niccolò (Nicola) Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 2020, vol. C, pp. 710-714).

⁹ L'opuscolo, di sole quattro pagine, una sorta di programma di sala, stampato a Ferrara (Stabilimento Bresciani, 1895), è conservato nella Raccolta Tassiana della Biblioteca Civica A. Mai di Bergamo (Tassi. G 4 13/1). Per indicazioni su Minguzzi, si veda almeno L. VERDI, *Pantheon bolognese. Note poco note*, in *Grand tour, grand piano. Il pianismo romantico a dipinto per l'Italia dell'Ottocento*, a cura di P. Mioli, Pàtron, Bologna 2014, pp. 76-126: 94.

¹⁰ Una ricognizione sulle ottave del Tasso cantate in ambiente veneziano è stata condotta da R. LEYDI, *Appendice. II. Le melodie della Raccolta di Antonio Berti e Teodoro Zacco, 1842*, in *Guida alla musica popolare in Italia*, I. *Forme e strutture*, a cura di R. Leydi, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1996, pp. 51-101 (in particolare pp. 83 e sgg.).

¹¹ D. PEROCO, *I gondolieri cantavano davvero il Tasso?*, in *Barcarola. Il canto del gondoliere nella vita quotidiana e nell'immaginazione artistica*, a cura di S. Meine, con la collabo-

2. La Gerusalemme liberata all'“opera”: il libretto di Lormian

Accanto alla tradizione delle ottave della *Liberata* messe in musica, va però diffondendosi assai precocemente, già a partire dagli anni liminari del Cinquecento, la consuetudine di utilizzare il poema quale serbatoio di situazioni e personaggi destinati al mondo delle scene. Vista, però, la complessità dell'argomento e la molteplicità dei personaggi, le riprese sceniche della vicenda nella sua interezza non sono – come facile intuire – particolarmente numerose.¹² Spesso le trascrizioni drammatiche, non solo quelle per musica, pongono non pochi problemi nella gestione della materia poematica, soprattutto in relazione al numero piuttosto elevato dei personaggi, e per questo motivo alcuni degli autori di tali testi drammatici sentono l'urgenza nelle stampe di dar conto al lettore delle loro scelte. Mi limito, a solo titolo di esempio, al caso dell'azione scenica del monaco camaldolese Bonifacio Collina, che nella premessa al *Cortese lettore* chiede venia per i punti in cui, a causa di necessità sceniche, ha dovuto discostarsi dall'originale tassiano. In particolare si premura di segnalare come abbia apportato cambiamenti al finale:

razione di H. Rost, Viella-Centro tedesco di Studi Veneziani, Roma-Venezia 2015, pp. 69-88: 82.

¹² Di recente la fortuna teatrale sei-settecentesca della *Liberata* è stata ripresa e sintetizzata da R. PUGGIONI, *Un archivio teatra(bi)le. Tasso tra i drammaturghi del Seicento*, in *Filologia, teatro, spettacolo. Dai Greci alla contemporaneità*, a cura di F. Cotticelli e R. Puggioni, FrancoAngeli, Milano 2017, pp. 169-184. Sull'argomento resta ancora fondamentale il contributo di T. STEIN, *Nel nome del Gran Torquato. «Gerusalemme liberata» e drammaturgia secentesca*, Peter Lang, Bern 2012, a cui si aggiunge il lavoro di I. GALLINARO, *La non vera Clorinda. Tradizione teatrale e musicale della «Liberata» nei secoli XVII-XIX*, FrancoAngeli, Milano 1994. Ultimo contributo critico, ma solo in ordine di tempo, ad occuparsi della fortuna scenica della *Liberata*, è il volume curato da E. Zucchi e T. Artico, *La fortuna del Tasso eroico tra Sei e Settecento. Modelli interpretativi e pratiche di riscrittura*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2017. Episodi e personaggi della *Liberata* suggestionano soprattutto l'operistica, che attinge al repertorio poematico tassiano per secoli; al proposito si vedano almeno i contributi di M. PIERI, *Tasso e l'opera*, Zara, Parma 1985; L. BIANCONI, *I Fasti musicali del Tasso nei secoli XVI e XVII*, in *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, a cura di A. Buzzoni, Nuova Alfa, Bologna 1985, pp. 143-150; *Tasso, la musica, i musicisti*, a cura di M.A. Balsano e T. Walker, Olschki, Firenze 1988. Sulla fortuna musicale del poema di Tasso (ma anche sulla presenza in scena del personaggio Tasso) nell'Ottocento si possono almeno ricordare i lavori di A. GAZZANIGA, *Appunti sul Tasso e il melodramma italiano nei primi dell'800*, in «Studi Tassiani», XVIII, 1968, pp. 23-35; S.E. FAILLA, *Ante musicam musica. Torquato Tasso nell'Ottocento musicale italiano*, Bonanno, Acireale [2003] e C. CAPPELLETTI, L.C. ROSSI, *Tasso in scena. La «Gerusalemme liberata» e il suo autore a teatro*, in «Studi tassiani», LXVIII, 2020, pp. 137-156.

Così pure io conosco, che l'azione è finita nel rendimento di grazie che fa a Dio Signore Goffredo, e che le nozze fra Rinaldo, ed Armida, Tancredi, ed Erminia potevano risparmiarsi, tanto più che non le ha fatto nascere il Tasso; ma le ho fatto nascere io, perché non mi costavano alcuna spesa, e le desiderava chi da prima ricercommi di quest'Opera; e pare veramente, che possano dar nel genio al Teatro. Son famosi i Proverbj, che talvolta debba servirsi al Popolo, ed alla Scena, e che debba legarsi l'Asino ove vuole il Padrone, e se si scortica, suo danno.¹³

Le scelte, in questo caso, scaturiscono da un compromesso tra le esigenze sceniche e le aspettative di committenza e pubblico, con il finale allietato dal doppio matrimonio di Rinaldo e Armida e di Tancredi ed Erminia, eventi questi ultimi assolutamente estranei al poema tassiano.

Tra i pochi tentativi di trasposizione per musica dell'intero poema tassiano, possiamo ricordare anche quello di Giulio Cesare Corradi, nel 1687, con musiche del bresciano Carlo Pallavicino.¹⁴ L'autore del libretto tiene a precisare che il suo «è un Drama estratto [...] dal più nobile di tutti i Poemi» e che «per ridurlo a tale stato non ci ha voluto poca fatica». Nell'opera di riscrittura dal poema in libretto almeno un elemento appare evidente, cioè la perdita di alcuni personaggi, come per esempio Erminia, certo non di poco rilievo; in questo modo le uniche due donne in scena rimangono Clorinda e Armida. Il numero limitato di componenti della compagnia, e i ruoli che il melodramma richiede, portano di necessità a un ridimensionamento del numero dei personaggi. In quest'ottica di "*spending review*" scenica si inserisce per esempio anche il dimezzamento della coppia Carlo e Ubaldo: rimane, infatti, solo quest'ultimo, mentre si perdono le tracce di Carlo.¹⁵

Di non minore interesse è un tentativo francese di riproporre sulle scene, ridotto ad opera per musica, il poema tassiano. Nel 1812, quando aveva già una certa fortuna il mito romantico di Tasso,¹⁶ al Théâtre de l'Académie Impériale de musique di Parigi, va in scena una *Jérusalem délivrée. Opéra*

¹³ [B. COLLINA], *La Gerusalemme liberata azione scenica tratta dal poema eroico del signor Torquato Tasso*, Costantino Pisarri, Bologna [post 1737], pp. 11-12. Sull'azione di Collina si veda I. GALLINARO, *La non vera Clorinda* cit., in particolare alle pp. 40, 113-115.

¹⁴ G.C. CORRADI, *La Gerusalemme liberata. Drama da rappresentarsi in musica nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio e Paulo l'anno 1687*, Francesco Nicolini, Venezia 1687.

¹⁵ Per ulteriori informazioni su questo dramma, cfr. I. GALLINARO, *La non vera Clorinda* cit., pp. 73, 145, 154.

¹⁶ Sul mito romantico di Tasso, si veda A. DI BENEDETTO: «La sua vita stessa è una poesia»: sul mito romantico di Torquato Tasso, in ID., *Dal tramonto dei Lumi al Romanticismo*, Mucchi, Modena 2000, pp. 203-242; e *Ancora sul mito romantico di Torquato Tasso*, in ID.,

en cinq actes, représentée pour la première fois, su libretto di Baour-Lormian, musiche di Louis-Luc Loiseau de Persuis, maestro d'orchestra della cappella di S.M. e de l'Academie imperiale de musique. Il librettista, nel 1796, aveva già atteso alla traduzione in versi del poema tassiano (Paris, de l'imprimerie de P. Didot l'Aine), in una bella edizione arricchita da 40 tavole incise in rame, su disegni di Charles-Nicolas Cochin.¹⁷

Il librettista agisce con una certa qual libertà: non solo scompare il personaggio di Erminia, ma anche quelli di Armida e di Ismeno, sostituiti dall'introduzione tra le *dramatis personae* della personificazione della Discordia, perché – sottolinea il poeta – è un personaggio pieno di passione, che conferisce effetti drammatici: «La Discorde, d'ailleurs, est un personnage plein de passion et d'une nature supérieure. Elle doit nécessairement offrir à un musicien de grands mouvements et des effets dramatiques».¹⁸ La presenza della personificazione della Discordia, però, potrebbe anche essere una reminiscenza ariostesca: nel XIV canto del *Furioso* (ott. LXVI-LXXXI), infatti, Dio incarica l'arcangelo Michele di trovare il Silenzio e di portarlo all'esercito arrivato dall'Inghilterra, per farlo giungere all'improvviso alla città di Parigi, e di fare altrettanto con la Discordia, per condurla all'accampamento saraceno, così da creare in esso confusione, liti accese e ridurne la forza. Nel secondo atto di questa *Jérusalem délivrée* la Discordia, con l'aiuto di demoni e furie, si oppone a Tancredi e gli fa comparire dinnanzi una falsa Clorinda, con l'intento di distoglierlo dall'agone bellico; l'intervento provvidenziale di Goffredo riconduce il cavaliere 'errante' alla causa dei crociati.

La mancanza di Armida rende centrale l'amore tragico tra Tancredi e Clorinda, avvicinando il libretto francese alla fortunata tradizioni che i due personaggi hanno autonomamente, già a partire da Monteverdi.¹⁹ Il terzo e il quarto atto vengono infatti destinati alle imprese di Clorinda, che in armi

Studi su Torquato Tasso e la sua fortuna, a cura di C. Cappelletti, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2023, pp. 3-21.

¹⁷ Cfr. H. COHEN, *Guide de l'amateur de livres a gravures du XVIII siècle*, VI ed. revue, corrigée et considérablement augmentée par S. De Ricci, Librairie A. Rouquette, Paris 1912, coll. 977-978. Le tavole a corredo sono le medesime apparse, solo pochi anni prima, presso il medesimo stampatore, nell'edizione originale del poema: *La «Gerusalemme liberata» di T. TASSO stampata d'ordine di Monsieur*, de l'imprimerie de P. Didot l'Aine, Paris 1784.

¹⁸ P.M.F.L. BAOUR-LORMIAN, *Avertissement*, in ID., *Jérusalem délivrée. Opéra en cinq actes*, représentée pour la première fois sur le Théâtre de l'Académie Impériale de musique le 15 septembre 1812, Roulet, Paris 1812, pp. non numerate.

¹⁹ Sulla riscrittura per musica di Baour-Lormian, cfr. J. PESQUÉ, *La carrière de six ouvrages lyriques tirés de la «Jérusalem délivrée» à l'Opéra de Paris (1686-1913)*. Lully, Campra, Desmarets, Gluck, Sacchini et Persuis, in *Le répertoire de l'Opéra de Paris (1671-2009)*. Analyse et

penetra nell'accampamento cristiano e brucia le torri e le altre armi da guerra dell'esercito crociato; in seguito a tale impresa, si scontra con Tancredi nel celebre duello che la condurrà a morte. L'ultimo atto è invece legato ai soli temi della guerra: presenta, infatti, i tentativi fallimentari di Argante per vendicare Clorinda e l'ingresso di Ruggero, Tancredi e gli altri cristiani a Gerusalemme, dove depongono le armi sulla tomba di Cristo.

Baour-Lormian, già traduttore della *Liberata*, nella riscrittura per musica del poema fa opera di sintesi bandendo episodi e personaggi, perdendo però alcuni nodi cruciali: senza Armida, Rinaldo appare meno rilevante nell'economia del testo e anche in quella della guerra; Clorinda, che non manifesta sentimenti amorosi per Tancredi, rende l'episodio poco incisivo e carente di impatto emotivo. Tale scelta appare, per certi aspetti, non troppo distante dall'idea volterriana, ma già prima posta in essere da Scipione Maffei, di bandire dai palchi l'amore, creando testi tragici in cui le passioni amorose non fossero il solo motore della vicenda. In questo modo, facendo calcare le tavole del palcoscenico a divinità inferi, angeli, ninfe, viene a mancare anche la grande attenzione di Tasso per il vero o, quantomeno, il verosimile: se tali forze operano nel poema, lo fanno però in maniera meno scoperta. I mutamenti di carattere di Clorinda e la scomparsa di Armida, invece, eliminano quei fregi che il poeta della *Liberata* intesse al vero, con il preciso intento di adornare, almeno in parte, il testo di elementi dilettevoli (I II 6-8).

3. *Appunti per un catalogo dei personaggi tassiani in scena*

Se i tentativi di riscrittura per musica dell'intero poema risultano essere relativamente pochi, proprio per la difficoltà di piegare i molti personaggi e le innumerevoli vicende ai tre o cinque atti di un testo drammatico e alle esigenze delle compagnie teatrali, sortiscono maggior fortuna, invece, le riprese delle vicende di singoli personaggi o di coppie di personaggi.²⁰

L'eroe del poema, Goffredo, può vantare un discreto numero di testi teatrali a lui dedicati, in realtà non troppo numerosi se paragonati alla fortuna

interprétation, sous la direction de M. Noiray, S. Serre, Publications de l'École Nationale des Chartes, Paris 2010, pp. 63-83: 71-73.

²⁰ Un primo catalogo della fortuna dei personaggi tassiani in musica si legge già nel saggio di G. MORELLI, E. SURIAN, *Contagi d'Armida*, in *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, cit., pp. 151-165. Nel medesimo volume, un inquadramento più generale sui rapporti di Tasso e la musica e del Tasso per musica, è fornito dal già ricordato saggio di BIANCONI, *I Fasti musicali del Tasso, nei secoli XVI e XVII*.

dalla coppia tragica per antonomasia, Tancredi e Clorinda, la cui vicenda culmina con quel duello che già Tasso immaginava di porre in scena, derogando al verosimile con una narrazione delle «memorande» imprese dei due amanti come se esse avvenissero non nel «profondo oscuro seno» della notte, ma in pieno giorno, in quanto «degne d'un chiaro sol, degne d'un pieno / teatro» (GL XII LIC 1-2).²¹

L'eroina maggiormente rappresentata in scena, per numero e consistenza di testi che la vedono da sola o accanto a Rinaldo quale protagonista, in particolare in opere per musica, è indubbiamente quello della maga Armida. A differenza dell'amante Rinaldo, la seducente nipote di Idraote risulta essere uno tra i pochi personaggi che portano a compimento nella *Liberata* un piccolo '*Bildungsroman*' ante litteram, il quale la vede al centro di un profondo cambiamento di carattere, passando attraverso contrastanti sentimenti, che culmineranno in quella sorta di 'battesimo delle lacrime', in occasione del quale – parafrasando le parole bibliche dell'annunciazione – si presenta a Rinaldo quale sua «ancilla», di cui egli potrà disporre «a [s]uo senno» e per la quale sarà «legge il [suo] cenno» (GL XX CXXXVI).²²

Molti grandi compositori hanno subito, al pari dei crociati cantati da Tasso, il fascino della pericolosa e sensuale nipote di Idraote, dedicando a lei opere di grande successo, così Jean-Baptiste Lully (1686), Antonio Vivaldi (1718), Christoph Willibald Gluck (1777), Franz Joseph Haydn (1784) e Gioachino Rossini (1817), solo per citare i più noti.²³ Anche Da Ponte, a Londra, pone in scena nel 1802 una *Armida*.

²¹ Per un breve catalogo dei testi dedicati all'episodio e la relativa bibliografia, si veda almeno C. CAPPELLETTI, L.C. ROSSI, *Tasso in scena* cit.

²² Ricostruiscono la fortuna melodrammatica del personaggio di Armida numerosi saggi del volume «*Si canta l'empia...*»: *Renaissance et opéra = Rinascimento e opera: séminaires = seminari L'opéra narrateur 2013-2014*, (Saint-Denis, Université Paris; Paris, Institut national d'histoire de l'art) / sous la direction de/a cura di C. Faverzani, Libreria musicale italiana, Lucca 2016. Una bella panoramica sui destini scenici di Armida è delineata da D. CHIODO, nel suo *Armida. Da Tasso a Rossini* (Vecchiarelli, Manziana [Roma] 2018); a cui si può almeno aggiungere il contributo di N. DI NINO, *La strega innamorata. Riprese della figura di Armida sulla scena teatrale*, in «*Italica*», III, 2018, pp. 334-371. Si vedano inoltre i saggi di M. ARMELLINI, *Le due 'Armide'. Metamorfosi estetiche e drammaturgiche da Lully a Gluck*, Passigli, Firenze 1993; e C.S. BRAUNER, *Da Tasso a Rossini: le metamorfosi di Armida*, in *Armida*, a cura di C.S. Brauner, Fondazione Rossini, Pesaro 2000, pp. XI-CXXIV.

²³ Particolare fortuna ottiene Arminda nel XVIII secolo, durante il quale le dedicano opere per musica molti tra i primi compositori: Tommaso Traetta (1761), Niccolò Jommelli (1770), Antonio Salieri (1771), Antonio Sacchini (1772), Johann Gottlieb Naumann (1773). Georg Friedrich Händel dedica invece la sua opera a *Rinaldo* (1711), ma naturalmente non può in essa mancare il personaggio della seducente maga. Già Monteverdi aveva messo in

Nel Settecento il personaggio della maga ha una particolare fortuna, bene allineandosi a un tema caro al teatro d'opera, quello della donna abbandonata e sofferente per amore, che pone il personaggio tassiano in perfetta sintonia con le Didoni e le Arianne abbandonate, che pure animano i palcoscenici in quel secolo (e non solo). Non è certo un caso che molti di questi libretti non tengano conto di quanto avviene tra Armida e Rinaldo nel XX canto del poema, ma si arrestino alla partenza dell'eroe crociato, scortato da Carlo e Ubaldo, mentre l'eroina abbandonata lancia maledizioni e medita vendetta contro l'amante richiamato alle sue guerresche imprese.

La fortuna del personaggio di Armida nel Settecento è testimoniata anche da una ripresa parodica del tema, *L'Armida immaginaria* (1777), musicata da Domenico Cimarosa, su libretto di Giuseppe Palomba, in cui la protagonista, la marchesa Tisbea, ospite dell'ospedale dei pazzi di Torre del Greco, manifesta segni di follia, dichiarando di essere l'affascinante maga del poema tassiano. Evento cruciale della vicenda è la rivisitazione parodica di uno degli snodi centrali della *Liberata*, il disincantamento della selva da parte di Rinaldo: uno dei protagonisti popolari introdotti nel dramma in musica, Patro' Caspero Spatacchiata, corsaro sciocco e pieno di debiti, viene convinto da alcuni amici che per salvarsi dovrà abbattere gli alberi "incantati" del giardino della marchesa; nei tronchi di uno di essi è nascosta la marchesa medesima, con il preciso intento di ricreare così la situazione tassiana, ma con esito ben diverso: dopo alcuni lamenti, infatti, la donna sortirà dal tronco, principiando in tal modo l'idillio con Spatacchiata, che troverà un giusto lieto fine col matrimonio dei due e col conseguente risanamento di Tisbea.²⁴

Il tema trattato non è esattamente nuovo: immaginario è il Socrate del dramma di Paisiello, su libretto di Giovanni Battista Lorenzi e Ferdinando Galiani (1777), ma immaginari sono anche gli Astrologi dei drammi di Genaro Astarita, con libretto di Giovanni Bertati (1774), e del medesimo Paisiello (1779), sempre con testi di Bertati, a dimostrazione di un certo interesse del teatro settecentesco per i personaggi resi fanatici, o addirittura pazzi, da letture eccessive e smodate. Non si sottraggono a questa genia drammatica

musica ottave dedicate ad Armida, come si desume da alcune sue lettere, ma la partitura, risalente al 1627 circa, è andata perduta.

²⁴ L. TUFANO, *Intertestualità e parodia nella commedia per musica napoletana: il caso dell'«Armida immaginaria» di Giuseppe Palomba e Domenico Cimarosa (1777)*, in «Studi goldoniani», XVIII, 2021, pp. 145-172. Una rassegna, seppur parziale, dei prestiti tassiani nel libretto dell'*Armida immaginaria* sono stati individuati da A. TROMBETTA, L. BIANCHINI, *Armida immaginaria*, in XXIII Festival della Valle d'Itria. Martina Franca, 25 luglio-11 agosto 1997, Schena, Fasano 1997, pp. 85-89.

di lettori traviati le donne, e la marchesa Tisbea non è altri che – come bene osserva Marco Sirtori – una delle tante «figlie di don Chisciotte». ²⁵ Il lieto fine, con il rinsavimento della marchesa e il suo matrimonio, è tra i più comuni: non vi è infatti per le *dramatis personae* – specie se si tratta di personaggi femminili – affette da letture malsane, antidoto migliore, per guarire, di un coniugio, il quale pone fine alla follia e, nel contempo, alla sequenza di equivoci che compone l'ossatura del dramma stesso.

Una qualche fortuna riscuote in musica anche il personaggio di Erminia, come dimostra tra gli altri anche il dramma musicale *Erminia sul Giordano*, rappresentato per la prima volta a Roma nel 1633 al Teatro delle Quattro Fontane, su musiche di Michelangelo Rossi e libretto di Giulio Rospigliosi, il futuro papa Clemente IX (1667), che ai tempi era ancora abate. Prendenso le mosse dai canti III, VI, VII e XIX della *Liberata*, Rospigliosi pone in scena i personaggi di Erminia, Tancredi e la maga Armida, immersi in un ambiente pastorale.

Ancora una volta al centro della scena c'è l'amore, infelice in Tasso, di Erminia per Tancredi, innamorato a sua volta di Clorinda, che uccide in duello non avendola riconosciuta. Come avviene per altre riscritture teatrali, l'originale tassiano viene interpolato almeno nel finale, regalando a Erminia il suo *happy end* con Tancredi: le riscritture teatrali del poema bene dimostrano come il pubblico non fosse affatto soddisfatto dell'esito di alcune vicende, soprattutto quelle sentimentali, rimaste in sospeso o il cui lieto fine si poteva solo intuire, senza essere però esplicitato dal poeta. Tancredi, infatti, commosso dall'assiduità dell'amore di Erminia, che meriterebbe «più degno amante», si propone a lei – seppur indegno – e le promette che «se fia mai, che si riduca a fine d'Asia l'impresa» la coronerà di ben altro «diadema», lasciando appunto trasparire l'intenzione di sposarla. Non a «scettri e tesori» ambisce la giovane, ma solo brama che il crociato non abbia a sdegno chi l'ama e l'adora. Il dialogo tra i due innamorati si chiude con una battuta metateatrale di Tancredi, il quale osserva: «Oh che strane avventure / Odoni del Giordano in su l'arene? Forse di lor sia, che all'età future / S'odano un dì favoleggiar le scene». ²⁶

²⁵ M. SIRTORI, *Lector in musica. Libri e lettori nel melodramma di Sette e Ottocento*, Marsilio, Venezia 2006, pp. 43-45.

²⁶ Il testo, da cui traggono le citazioni, si legge nel volume con i *Melodrammi profani* di Rospigliosi, a cura di D. Romei, Studio Editoriale Fiorentino, Firenze 1998, pp. 5-52. Per ulteriori analisi del dramma per musica, si vedano almeno M. CROESE, «S'odano un dì favoleggiar le scene». L'«*Erminia sul Giordano*» di Giulio Rospigliosi, in «Campi immaginabili», XLII-XLIII, 2010, pp. 144-188; e I. MAMCZARZ, «*Erminia sul Giordano*» de Giulio Rospigliosi et Michelangelo Rossi face à la fiction épique du Tasse, in EAD., *Le théâtre Barberini et les fastes de l'opéra romain (1632-1656)*, Éditions de la Société internationale d'histoire comparée

Sono presenti, accanto ai personaggi tassiani, anche personaggi allegorici; a riprova di questo, troviamo l'apertura affidata al fiume Giordano, che interloquisce con quattro naiadi, anticipando la notizia dell'arrivo di Erminia, che soffre a causa di un amore infelice. Nella scena finale, poi, assistiamo alla discesa di Apollo, che su un carro, accompagnato da un coro di Zeffiri, elogia le acque del medesimo fiume Giordano e preannuncia la presa di Gerusalemme da parte dell'esercito cristiano.

L'ambientazione pastorale e la presenza di ninfe e naiadi sottolineano in maniera incontrovertibile come nel dramma sussistano forme di contaminazione tra i temi del poema maggiore e quelli della favola pastorale; del resto la vicenda di Erminia tra i pastori richiama per molti aspetti, legati per lo più all'argomento pastorale e all'ambientazione boschiva, i temi e i modi dell'*A-minta*. Un po' stupisce, invece, data l'attenzione di Tasso per l'aspetto religioso, trovare tra i personaggi, non certo di secondo piano visto che gli viene affidata la chiusa del dramma, il dio Apollo; ma anche qui, forse, come nel caso della «musa coronata di stelle», che equivocamente può essere identificata con la Vergine Maria, nonostante lo stesso poeta avesse posto fine alle polemiche intorno a tale scelta indicando in Urania la sua «musa coronata di stelle», possiamo facilmente immaginarci pure nel testo per musica una risemantizzazione del *pantheon* pagano, nel quale la connotazione religiosa, almeno per quanto concerne Apollo, passa assolutamente in secondo piano, scalzata dal ruolo che egli ricopre come nume tutelare della poesia.

Non è per altro l'unico testo desunto da Rospigliosi dal poema tassiano: anche *La comica del cielo* o *La Baltasara*, un altro dramma per musica (di Antonio Maria Abbatini), rappresentato per la prima volta a Roma durante il carnevale del 1668, e la cantata *Armida abbandonata*, rimasta inedita e pubblicata solo in epoca moderna,²⁷ si ispirano a episodi della *Liberata*. In particolare *La Baltasara* o *la comica del cielo* si segnala per una interessante rielaborazione della vicenda di Clorinda, in chiave meta-teatrale: il dramma per musica mette infatti in scena una compagnia di attori, tra cui Baltasara, ispirata a una attrice spagnola, Francesca Baltasara de los Reyes,

du théâtre, de l'opéra et du ballet, Paris 2011, pp. 41-66. Di questa e di altre riscritture tassiane del Rospigliosi si è occupato T. STEIN, *Nel nome del gran Torquato. «Gerusalemme Liberata» e drammaturgia secentesca* cit. (cfr. II. 5: *Dal bosco della «Liberata» alla corte pontificia: l'«Erminia sul Giordano» di Giulio Rospigliosi. Percorsi critici*, pp. 330-365; III. 5: *Una nutrice per Armida (ancora sulla fortuna della «cantata» di Rospigliosi*, pp. 634-640).

²⁷ Cfr. G. ROSPIGLIOSI, *Armida abbandonata. Cantata*, a cura di D. Romei, Banca Dati «Giulio Rospigliosi», 2000, <http://www.nuovorinascimento.org/rosp2000/testi/cantata.rtf> (url consultato in data 30.VIII.2024).

specializzata nei ruoli maschili. In seguito a una improvvisa conversione, la comica scelse di trascorrere il resto della sua vita in un eremo. Tale episodio, già soggetto di un dramma dello spagnolo Antonio Coello, che Rospigliosi, con significative rivisitazioni, prende a modello, si intreccia con la messa in scena di episodi della *Liberata*, che vedono protagonista Clorinda, impersonata appunto da Baltasara; la dialettica scenica tra episodi reali e rivisitazioni di fatti ispirati dall'epica tassiana creano un intreccio drammatico ricco di inserti comici, inusuali se si pensa a chi sia l'autore del libretto, ribattezzato proprio per questo "il papa comico".²⁸

Sempre Erminia è la protagonista dell'omonima *Serenata* per quattro voci e strumenti, presentata a Napoli per la prima volta nel 1723, in occasione del matrimonio tra gli esponenti di due grandi famiglie napoletane, Ferdinando Colonna, principe di Stigliano, e Maria Luisa Caracciolo de Santobono. Il nome del compositore, Alessandro Scarlatti, si ricava dalle pagine della coeva «Gazzetta di Napoli», mentre nulla si sa del librettista, condizione questa che ha creato in un piccolo giallo: Roberto Pagano ha avanzato l'ipotesi che possa trattarsi di Pietro Metastasio, ipotesi basata sul profondo legame amicale che univa il celebre poeta cesareo a Carlo Broschi detto Farinelli, interprete principale della *Serenata*.²⁹

Il testo, a prescindere dalla paternità metastasiana, spira arie arcadiche a ogni verso, pur senza dimenticare, almeno nella prima parte, il dettato tassiano: il *locus amoenus* ove scorre il fiume, i pastori-filosofi che accolgono la «fanciulla regal», che decide di abbandonare il diadema per farsi pastorella. Nella seconda parte della *Serenata*, invece, traspaiono, talvolta nemmeno troppo in filigrana, echi danteschi: nel recitativo di Polidoro, infatti, viene richiamato uno dei più celebri versi di *Inf.* v: «Ch'Amore a nullo amato amar perdona». Il finale, come in Rospigliosi, si distacca dal poema, per virare verso un lieto fine che celebra, attraverso l'unione di Erminia e Tancredi, i perincliti sposi in onore dei quali è stata composta la *Serenata*. Il guerriero cristiano, colpito dall'«invitta alta costanza» e dal «lungo e fedel doglioso amore» della «Donna Real diletta anima bella», rinuncia al suo infelice amore per «L'Amazzone guerriera empia Clorinda», alla quale dedica un addio un po' maldestro:

²⁸ S. SANTACROCE, *Un melodramma ridicoloso del 'papa comico': «Chi soffre spera»*, in «Studi secenteschi», LIII, 2012, pp. 73-88: 73.

²⁹ R. PAGANO, L. BIANCHI, G. ROSTIROLLA, *Alessandro Scarlatti*, ERI Edizioni, Torino 1972, p. 232. Soprattutto per gli aspetti musicali, si veda lo studio di T. GRIFFIN, *Some Late Scarlatti Recovered: Part Two of Alessandro Scarlatti's Serenata «Erminia» (1723)*, in «Studi musicali», n. s., IV, 1, 2013, pp. 101-113.

«Clorinda addio: / Più dolce fuoco, / Più amabil laccio / D'Erminia in braccio / Lieto mi fa. / Addio Clorinda: / Beltà e valore / Il Ciel ti diede, / Ma Amore e fede / D'Erminia ha il core, / E 'l tuo non ha».³⁰

4. *Quel che resta da cantare di un poema*

Una curiosa testimonianza della fortuna dei personaggi tassiani sulle scene, non solo quelle per musica, è data da due stampe seicentesche, acquistate dal bibliofilo bergamasco Luigi Locatelli, per ampliare la sua Raccolta Tassiana, poi donata alla Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo. Si tratta, nello specifico, della «commedia nuova» *Armida* (1600), del vicentino Giovan Battista Calderari e della *Clorinda tragicomedia boscareccia* (1613), del bolognese Silvestro Branchi: a dispetto dei titoli, con palesi richiami a personaggi del poema tassiano, i soggetti dei due testi drammaturgici non hanno nulla a che fare con la *Liberata*. Il bibliofilo, dopo averli acquistati 'al buio' sulla base dei soli titoli, è costretto a notare: «Acquistata, credendo che fosse tratta dalla – o quanto meno ispirata alla – Clorinda della *Gerusalemme*, tuttavia col Tasso non ha niente a che fare. Può quindi esser tolta dalla Tassiana».³¹

Per fortuna nessuna delle due edizioni è stata espunta dalla Raccolta Tassiana, così sono rimaste a testimoniare l'equivoco in cui è caduto il bibliofilo, che potrebbe non essere casuale: si potrebbe formulare l'ipotesi non troppo peregrina che i due autori, certo non tra i maggiori del *pantheon* letterario proto-secentesco, potrebbero aver fatto ricorso a due nomi tassiani immediatamente evocativi, nella speranza forse di trovare un pubblico ben disposto a lasciarsi 'adescare' dalle ben note eroine tassiane. Si potrebbe, insomma, ipotizzare una sorta di strategia di *marketing ante litteram*, secondo la quale i nomi dei due personaggi femminili della *Liberata* avrebbero dovuto assicurare, per la loro fama e apprezzamento preso il pubblico, un discreto successo del dramma a teatro e un sicuro smercio del testo a stampa presso i librai.

³⁰ Desumo questa e le precedenti citazioni da A. SCARLATTI, *Erminia. Serenata*, edited by T. Griffin, Istituto italiano per la storia della musica, Roma 2010.

³¹ *Clorinda tragicomedia boscareccia del sig. SILVESTRO BRANCHI bolognese, Il costante academico rauuiiuato all'illustriss. mo... card. Barberino*, Bartolomeo Cochi, Bologna 1613 (Biblioteca Civica A. Mai di Bergamo, Tassi. G 1 42). Di tenore poco diverso è il cartiglio che accompagna l'altro dramma: «Commedia che – ingannato dal titolo – fu acquistata per la Raccolta Tassiana, credendola derivata dalla *Gerusalemme*; mentre invece nulla ha a che fare col Tasso». Cfr. *Armida comedia noua dell'ill. re sig. GIO. BATTISTA CALDERARI, vicentino*, Orlando Zara, Venezia 1600 (ivi, Tassi G 1 44).

Ma della fortunata tradizione delle riscritture per musica del poema tassiano, cosa resta nel Novecento? L'ultima riscrittura operistica della *Liberata* è datata al 1904, si tratta dell'*Armida* di Drovaz; dopo tale data, con periodicità irregolari, si registrano solo riallestimenti e riadattamenti del repertorio precedente. La fortuna del poema tassiano, legata nei secoli precedenti soprattutto alla pittura e al teatro, a quello per musica in particolare, persiste in altre forme di riscrittura: per il cinema,³² a fumetti,³³ in versioni anche più pop, attraverso le illustrazioni delle famose e molto diffuse figurine Liebig.

Per musica sopravvive solo qualche riverbero della diffusione che il poema ebbe già a partire dagli anni liminari del Cinquecento; in tempi relativamente recenti, per la precisione nel 2009, la coppia di innamorati

³² All'inizio del secolo scorso risale il primo episodio della fortuna cinematografica del poema tassiano: Enrico Guazzoni lo traspose come corto, della durata di un quarto d'ora (1911); il medesimo Guerzoni, nel 1918, propone una versione più estesa della *Liberata*, un vero e proprio film, curandone – oltre alla regia – anche soggetto e sceneggiatura, produzione e distribuzione; questa seconda versione, nel 1935, verrà anche sonorizzata (cfr. A. COSTA, *Fedelmente infedele «La Gerusalemme liberata» di Enrico Guazzoni dalla versione muta del '18 alla versione sonorizzata e parlata del '35*, in «Cahiers d'études romanes», XIII, 2005, n. monografico: *Les belles infidèles de la «Jérusalem délivrée»* cit., pp. 131-141). Risale invece al 1957 la versione de *La Gerusalemme liberata* di Carlo Ludovico Bragaglia, in cui ampio spazio hanno le vicende di Tancredi e Clorinda, quest'ultima interpretata da Sylva Koscina, già famosa grazie alle partecipazioni ai film di Pietro Germi, Carmine Gallone, Alberto Lattuada e Dino Risi. Sulla versione di Bragaglia, cfr. L. BRAGAGLIA, *Carlo Ludovico Bragaglia. I suoi fratelli, i suoi film, la sua vita (1894-1998)*, Paolo Emilio Persiani, Bologna 2009, in particolare il cap. IX, *Il mestiere di regista. I film di «cappa e spada» («A fil di spada»)*, *quelli biblici («La Gerusalemme Liberata» e «La spada e la croce»)* e *quelli pseudo-storici (Annibale e La cortigiana di Babilonia con i vecchi divi di Hollywood)*, pp. 51-54. Dal film di Bragaglia viene tratto, l'anno successivo, un curioso albo, il numero 12 della collana «Cinefoto romanzo», una pubblicazione periodica che riduceva a fotoromanzi, ricostruiti attraverso immagini tratte dalla pellicola o realizzate sul set, film che aveva un discreto successo di pubblico, di norma interpretati da attori piuttosto noti in quel torno d'anni. Il poema tassiano è anche il principale testo che viene parodiato da Giuseppe Orlandini nel film *I due crociati* (1968), con Franco Franchi e Ciccio Ingrassia.

³³ Accanto alla riscrittura del poema fatta da G. Martina e G.B. Carpi per *I classici della letteratura Disney*, con il titolo *Paperopoli liberata* (pubblicata nei nn. 598-599 di «Topolino», del 1967), possiamo ricordare la riscrittura che Marcello Toninelli fa nel 2010 del testo tassiano, ponendo al centro della riscrittura, sin dal titolo, non il pio Goffredo, bensì il più valoroso dei crociati: *Rinaldo. La Gerusalemme Liberata a fumetti* (Edizioni Foxtrot, Rimini 2010). Cfr. almeno F. TOMASI, *Canto l'arme furiose e il Paperino*, in «Arabeschi», VII, 2016, pp. 196-199; e M. PERICO, *La risata liberata. La «Gerusalemme» di Marcello tra pedagogia e umorismo*, in «Studi tassiani», LXIX, 2021, pp. 189-199.

infelici Tancredi e Clorinda diviene il soggetto di una canzone del gruppo musicale Radiodervish. Dall'esperienza di un viaggio del gruppo a Gerusalemme nasce l'album *Beyond the Sea*, che propone testi in arabo, inglese, francese e spagnolo; unico brano scritto in italiano è *Tancredi e Clorinda*, una rilettura in chiave contemporanea della famosa vicenda narrata nel poema tassiano, a dimostrazione di come, seppur in maniera rapsodica, degli antichi fasti della fortuna musicale della *Liberata* qualcosa ancora sopravvive.

Thomas Persico

DECASILLABI E DODECASILLABI “TRAGICI” NEI CORI DEL MANZONI
(DAL *CARMAGNOLA* ALL’*ADELCHI*)¹

Riassunto: Si propone un’indagine sui versi parasillabi manzoniani nel coro del *Conte di Carmagnola* (atto II) e nel coro dell’*Adelchi* (atto III), mettendone in luce i rapporti genealogici dal punto di vista formale. In entrambi i cori, Manzoni presenta forme che ricordano la versificazione epico-lirica e costrutti tipici della tradizione melodrammatica. Il trisillabo piano, in questo contesto, è il modulo ritmico principale, ampiamente attestato nella produzione preunitaria e risorgimentale.

Parole chiave: Manzoni, decasillabo, dodecasillabo, *Carmagnola*, *Adelchi*.

Abstract: This essay contains a survey of Manzoni’s parasyllabic verses in the chorus of the *Conte di Carmagnola* (Act II) and the chorus of *Adelchi* (Act III), highlighting their genealogical relationships from a formal point of view. In both choruses, Manzoni presents forms reminiscent of epic-lyric versification and constructs typical of the melodramatic tradition. The trisyllable with second-to-last stress, in this context, is the main rhythmic module, widely attested in pre-unification and Risorgimento Italian production.

Keywords: Manzoni, decasyllable, dodecasyllable, *Carmagnola*, *Adelchi*.

La prima riflessione sulla *tragicitas* della versificazione italiana s’incontra nella più antica nostra *poetria*, il *De vulgari eloquentia* di Dante Alighieri. Un verso è detto “tragico”, nel senso della Dottrina medievale degli stili, se rispetta alcuni requisiti fondamentali, tra cui la *variatio* proporzionale, che rendono preferibili versi imparisillabi come endecasillabo, settenario e

¹ La dedica a Marco Sirtori di questo numero permette di ricordarlo anche nell’occasione di questa mia breve nota: ebbi modo di parlare a lungo con lui del rapporto “ritmicamente genetico” (se così si può dire) che lega questi due Cori. In sua memoria e a testimonianza del suo magistero, con l’ancora vivo ricordo delle ricche e proficuamente amichevoli discussioni, sono queste pagine, da cui emerge un interesse che sempre fu comune.

quinario (escludendo il novenario, soprattutto nella sua conformazione di «trisillabum triplicatum», cioè di tre trisillabi ritmicamente eguali – cioè tre moduli anfibrachi –).² Le forme più “nobili”, da questo punto di vista, sono quelle che permettono un maggiore sperimentalismo, sia per l’estensione del verso, sia per la sua capacità di far risuonare concetti e vocaboli con costrutti ritmicamente variabili.³

L’idea di “tragedia” che dall’*Ecerinis* di Albertino Mussato⁴ giunge al dramma pastorale rinascimentale e poi fino al Risorgimento,⁵ più che dalle forme compositive dipende dalla volontà di far rivivere il sistema tragico classico, come lo stesso Manzoni dichiara nella prefazione al *Conte di Carmagnola*, a partire dalla reinterpretazione del principio aristotelico di unità di tempo, luogo e azione alla luce della decima lezione del *Corso di Letteratura drammatica* di Friedrich Schlegel.⁶ Dopo una stringata riflessione sulla possibile riattualizzazione del sistema dei cori greci, Manzoni propone di

² DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* (d’ora in poi *D.v.e.*), a cura di E. Fenzi, in *Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante*, dir. E. Malato, Salerno Editrice, Roma 2012, II 5, 6: «Et dicimus eptasillabum sequi illud quod maximum est in celebritate. Post hoc pentasillabum et deinde trisillabum ordinamus. Neasillabum vero, quia triplicatum trisillabum videbatur, vel nunquam in honore fuit vel propter fastidium abolevit. Parisillabis vero propter sui ruditatem non utimur nisi raro: retinent enim naturam suorum numerorum, qui numeris imparibus quemadmodum materia forme subsistunt». Vd. a tal proposito almeno DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di P.V. Mengaldo, in *Opere minori*, vol. II, Ricciardi, Milano-Napoli 1979, *ad loc.*, il commento di Tavoni in DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di M. Tavoni, in *Opere*, dir. Marco Satangata, vol. I, Mondadori, Milano 2011, pp. 1432-1433, e T. PERSICO, “Ghirlanda”, “corona” e “alloro”: alcune osservazioni sul novenario dantesco, in «Studi e Problemi di Critica Testuale», CI, 2, 2020, pp. 15-29.

³ Per brevità, rinvio solo a *D.v.e.*, II 5, 3 con i relativi commenti di Tavoni e Fenzi: «Quorum omnium endecasillabum videtur esse superbius, tam temporis occupatione quam capacitate sententiae, constructionis et vocabulorum; quorum omnium specimen magis multiplicatur in illo, ut manifeste apparet: nam ubicunque ponderosa multiplicantur, multiplicatur et pondus».

⁴ Sulla rinascita della tragedia di stampo classico nel Medioevo vd. lo studio (con relativo *status quaestionis*) di S. LOCATI, *La rinascita del genere tragico. L’Ecerinis’ di Albertino Mussato*, Franco Cesati, Firenze 2006.

⁵ Interessante è lo sviluppo, in pieno Cinquecento, proprio del dibattito sulla versificazione tragica, per cui vd. E. SELMI, *Il dibattito retorico sul verso tragico nel Cinquecento*, in *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento*, a cura di G. Lonardi e S. Verdino, Esedra, Padova 2005, pp. 63-104, e M. NATALE, *Il curatore ozioso. Forme e funzioni del coro tragico in Italia*, Marsilio, Venezia, 2013, pp. 21-56.

⁶ Il volume di Schlegel, pubblicato con il titolo *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* nel 1809, giungerà in Italia tradotto da Giovanni Gerardini nel 1817. Vd. A. MANZONI, *Il conte di Carmagnola*, V. Ferrario, Milano 1820, pp. 1-14, e la recente edizione a cura di G. Sandrini, Centro Nazionale di Studi Manzoni, Milano 2004, *ad loc.* Sul problema

inserire «degli squarci lirici composti nell'idea di quei Cori», indipendenti dall'azione e non legati a personaggi specifici: nella premessa al *Carmagnola* l'autore li definisce come «un cantuccio dove [il poeta] possa parlare in persona propria»,⁷ destinandolo però alla sola lettura e non necessariamente alla recita:

Senza indagare se questi Cori potessero mai essere in qualche modo adattati alla recita, io propongo soltanto che sieno destinati alla lettura e prego il lettore di esaminare questo progetto indipendentemente dal saggio che qui se ne presenta; perché il progetto mi sembra potere esser atto a dare all'arte più importanza e perfezionamento, somministrandole un mezzo più diretto, più certo e più determinato d'influenza morale.⁸

La prima strofe del coro del secondo atto della tragedia si presenta nella forma di doppia quartina di decasillabi con arsi su terza, sesta e nona sillaba, disposti secondo lo schema A'B'A'C | B'D'D'C, con versi in rima C tronchi.⁹

S'ode a destra uno squillo di tromba;
a sinistra risponde uno squillo:
d'ambo i lati calpesto rimbomba
da cavalli e da fanti il terren.

Quinci spunta per l'aria un vessillo;
quindi un altro s'avanza spiegato:
ecco appare un drappello schierato;
ecco un altro che incontro gli vien.

5

Il Coro, che narra le vicende occorse il 12 ottobre 1427 a Macclodio, si dispiega in sedici strofi isomorfe complessive, che subirono varie modifiche, integrazioni e correzioni nel passaggio tra prima e seconda stesura. I versi furono composti già entro l'agosto del 1819,¹⁰ così come suggerisce

dell'unità d'azione e sulla verosimiglianza del dramma vd. M. NATALE, *Il curatore ozioso* cit., p. 9.

⁷ A. MANZONI, *Il conte* cit., pp. 13-14. Ma vd. M. NATALE, *Il curatore ozioso* cit., pp. 349-373, 376-377, e E. ZUCCHI, *Il popolo in scena: dibattiti critici intorno al Coro nella tragedia del Settecento*, in *Il popolo nel Settecento*, a cura di A.M. Rao, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2020, pp. 21-30.

⁸ A. MANZONI, *Il conte* cit., p. 14: «Senza indagare se questi Cori potessero mai essere in qualche modo adattati alla recita, io propongo soltanto che sieno destinati alla lettura».

⁹ Una lettera con apice (es. A') indica verso piano, senz'apice indica verso tronco.

¹⁰ Il Coro, vergato dalla mano dell'autore nel nono fascicolo del Manz. V.S.x.1, non ha datazione; il séguito, dal terzo atto in poi (fascicoli 10-16) sono riconducibili ai mesi di luglio

l'autografo latore della prima minuta integrale (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Manz. V.S.x.1, da c. 65r). Ispirazione per Manzoni furono, in via generale, gli scritti che da Parigi ricevette da Claude Fauriel,¹¹ tra cui anche alcune opere di François Raynouard, celebre filologo e tragediografo interessato al recupero nazionale del teatro antico, arricchite da nuove riflessioni sulla tragedia greca, assunta a strumento di “meditazione in poesia” e di “magistero morale”.¹²

La struttura del verso adottato da Manzoni è fortemente ritmata e si presenta nella forma tradizionale del decasillabo italiano, costruita su una serie di tesi e arsi che seguono lo schema: – – + – – + – – + –.¹³ Si tratta di una struttura versale “canonica”, così formalizzata almeno a partire dal secolo XVIII, ripresa in epoca romantica,¹⁴ poi adottata in terzina dantesca e in “ottava manzoniana” (se è lecito) nella seconda e nella terza parte dei *Profughi di Praga* di Giovanni Berchet.¹⁵

e agosto 1819. Sulla tradizione e sulla contestualizzazione storica e manoscritta vd. A. MANZONI, *Il conte di Carmagnola*, a cura di G. Bardazzi, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1985, pp. XXIV-LVI.

¹¹ Vd. *Carteggio Manzoni-Fauriel*, a cura di I. Botta, prem. di E. Raimondi, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, Milano 2000, pp. 229, 234.

¹² Si veda in particolare la premessa a *Les États de Blois*, tragedia in cinque atti e in versi rappresentata al teatro di Saint Cloud il 22 giugno del 1810 (per il testo: F. RAYNOUARD, *Les États de Blois, tragédie en cinq actes et en vers, précédée d'une notice historique sur le Duc de Guise*, Mame Frères, Paris 1814). A tal proposito rinvio a G. SANDRINI, *Manzoni e la tragedia greca: il coro del 'Carmagnola' e il modello dei 'Sette a Tebe'*, in «... un enorme individuo, dotato di polmoni soprannaturali». Funzioni, interpretazioni e rinascite del coro drammatico greco, a cura di A. Rodighiero e P. Scattolin, Fiorini, Verona 2011, pp. 307-325.

¹³ Si consideri, comunque, «l'incommensurabilità dei due sistemi, uno pluralistico (quello della lingua), l'altro binario (quello metrico), sarebbe responsabile delle ricorrenti incertezze e diversità nella scansione»; la rappresentazione metrica dipende da vari fattori ed è necessariamente una interpretazione del dato testuale. Vd. A. MENICETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993, p. 331.

¹⁴ Vd. P.G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna 2011, p. 189. Nel Settecento il decasillabo acquisisce statuto soprattutto drammatico; Carlo Innocenzo Frugoni, ad esempio, che ne fa uso nel *Coro di cacciatori* della tragedia *Ippolito ed Aricia*: «A la caccia, a la caccia, a la caccia / volin rapidi veltri e cavalli: / le spelonche, le selve, le valli / faccia un suono festoso echeggiar» (A'B'B'C | A'B'B'C), per cui vd. C. CALCATERRA, *Storia della poesia frugoniana*, Libreria Editrice Moderna, Genova, 1920, p. 260, M. MARTELLI, *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*, in *Letteratura italiana*, vol. II, Einaudi, Torino 1968, to. 1, p. 586, A. PINCHERA, *La metrica*, Mondadori, Milano 1999, pp. 106-107.

¹⁵ Berchet utilizza diverse misure, ma il decasillabo rimane la forma predominante nell'intero poemetto: la prima parte è composta in sestine di decasillabi piani e tronchi secondo lo schema a'b'a'cb'c; la seconda parte presenta tre sezioni contraddistinte dall'alternarsi di terzine incatenate con quartine di senari (sdruccioli, tronchi e piani); la terza parte è costruita in

Questo verso è sviluppato, come segnalava Menichetti, in due direzioni: una “orizzontale”, ossia entro ciascuna singola linea (che ripresenta sempre il medesimo andamento, fermandosi alla penultima sillaba – cioè l’ultima tonica – che è cardine del verso piano), e una “verticale”, con incedere simile a quello del dimetro anapestico catalettico.¹⁶ Proprio l’andamento fortemente ritmato di queste ottave svaluta, all’orecchio del lettore, altri eventuali accenti grammaticali disposti in prima sede, come nel caso emblematico del primo verso: «S’òde^a dèstra^uno squillo...»: «anche se riteniamo», continua Menichetti, «che non si abbia il diritto di sopprimerlo nell’esecuzione, esso viene mentalmente assorbito nell’uniformità globale del movimento anapestico».¹⁷

La sequenza di tre versi piani conclusi da un verso tronco molto deve alle sperimentazioni di Pietro Metastasio e al suo teatro per musica: in origine perlopiù in settenari alternati o incrociati ritmati con regolarità (ess. a’b’a’c oppure a’b’b’c), la quartina metastasiana prevedeva in realtà più strofi contraddistinte da differenti temi tra loro facilmente avvicendabili, capaci di mantenere l’indipendenza narrativa di ciascuna unità.¹⁸ Non mancano, nel repertorio del Trapassi, strofi con versi decasillabi in terzine o quartine chiuse da verso tronco, benché queste presentino anche formule molto più variabili nel loro incedere ritmico.¹⁹

Identica formula strofica e versificatoria era già stata sperimentata da Manzoni ne *La Passione*, quarto degli *Inni sacri* (composto tra il marzo e il luglio del 1814),²⁰ nuovamente in forma di una doppia struttura tetrastica di decasillabi, di cui tre piani e l’ultimo tronco.²¹ In un’ottava dalle fattezze

ottave di decasillabi “manzoniane”, con schema A’B’A’C | B’D’D’C. Per la prima edizione parigina: *I profughi di Praga. Romanza di Giovanni Berchet*, Firmin Didot, Paris 1823, accompagnato da una traduzione libera di Claude Fauriel.

¹⁶ A. MENICHETTI, *Metrica italiana* cit., p. 363, ma vd. anche A. PINCHERA, *La metrica* cit., p. 103.

¹⁷ Ivi, p. 364.

¹⁸ Metastasio rinuncia «alla flessibilità del verso sillabico-accentuativo per assoggettarsi alla ben più rigida disciplina del verso sillabotonic: nelle sue mani, versi come il settenario o l’ottonario tendono ad acquistare un ritmo così regolare e distinto» (S. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia, dai trovatori a Paolo Conte*, Carocci, Roma 2006, p. 138).

¹⁹ Vd., come esempi di diverse forme di endecasillabo, le ottave e le sestine dell’*Astrea placata* e dall’*Olimpiade* citate da A. PINCHERA, *La metrica* cit., p. 107.

²⁰ Per il testo degli *Inni* vd. *Inni sacri di Alessandro Manzoni*, Agnelli, Milano 1815, pp. 31-37, e la più recente edizione critica A. MANZONI, *Inni sacri e odi civili*, a cura di P. Frare, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, Milano 2017.

²¹ Prima strofe: «O tementi dell’ira ventura, / cheti e gravi oggi al tempio moviamo, / come gente che pensi a sventura, / che improvviso s’intese annunziar. / Non s’aspetti di

simili – solo con alcune modifiche nella sequenza rimica non più alternata dei primi tre versi – sarà composta tra il 15 e il 17 marzo dello stesso anno l'ode *Marzo 1821*, con prima strofe A'B'B'C | A'D'D'C e seguenti X'B'B'C | Y'D'D'C. Se quest'ultima è per costrutti in qualche modo legata al Coro del *Carmagnola*, dal punto di vista tematico mostra qualche assonanza con quello del terzo atto dell'*Adelchi*.²²

La forma suggerisce interessanti parallelismi: le strofe di questo Coro si presentano in doppie terzine di dodecasillabi fortemente cadenzati, con arsi su seconda, quinta, ottava, undecima sillaba, secondo lo schema A'A'B | C'C'B, con terzo e sesto verso tronchi.

Dagli atrii muscosi, dai fori cadenti,
dai boschi, dall'arse fucine stridenti,
dai solchi bagnati di servo sudor,
 un volgo disperso repente si desta;
intende l'orecchio, solleva la testa
percosso da novo crescente romor.

5

Il testo consta complessivamente di undici unità isomorfe, anche in questo caso non prive di integrazioni e modifiche durante il progresso che ha portato l'autore a maturare la versione definitiva della tragedia. Il Coro, assente nelle prime forme redazionali, ha la funzione di chiudere l'atto terzo della tragedia con sonoro e deciso piglio prerisorgimentale: fu introdotto nel gennaio del 1822 in forma pressoché definitiva dopo la composizione del più noto Coro dell'atto quarto, in cui si narrano i deliri e la morte di Ermenegarda mentre risiede nel monastero di Santa Giulia a Brescia, tormentata dal ricordo degli «irrevocati di».²³ Se però quest'ultimo si presenta in una forma perfettamente confacente con la *tragicitas* canonica del verso italiano

squilla il richiamo; / nol concede il mestissimo rito; / qual di donna che piange il marito, / è la veste del vedovo altar».

²² Vd. C. CAPPELLETTI, *Assenza, più acuta presenza. Manzoni lettore inquieto di Voltaire*, Pàtron, Bologna 2024, p. 212.

²³ I cori dell'*Adelchi* sono composti per ultimi, tra l'ottobre 1821 e il gennaio 1822, nella prima stesura autografa (in bifogli sciolti, legati in Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Manz. V.S.X.2, alle cc. 173r-184v) e compaiono poi nei fascicoli 4 e 5 dell'autografo della seconda stesura (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Manz. B. VII. 1, cc. 60r-62v e 72r-75v). Cfr. le note introduttive ad A. MANZONI, *Adelchi*, a cura di I. Becherucci, Accademia della Crusca, Firenze 1998, pp. CXXI-CXXVI, CXXX-CXXXV. Perviene anche una copia autografa con copie stralciate dal coro dell'atto terzo: Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Manz. B. XXX. 11 (22 versi complessivi).

(cioè *in primis* dell’endecasillabo e poi del settenario e del quinario, suoi diretti costituenti), per il Coro del terzo atto sono scelte misure più ampie, parisillabiche, ripetitive e allitterative. Per la figura abbandonata di Ermenegarda, figlia di Desiderio fatta sposa da Carlo Magno, il metro tradizionale è quasi d’obbligo: le sue vicende, che in qualche modo ricordano quelle delle eroine abbandonate di ovidiana memoria (primariamente nelle *Heroides* e nei *Metamorphoseon libri*),²⁴ sono narrate in settenari modulati in modo da presentare sostanzialmente la forma usuale, con arsi su quarta e sesta sede, molto spesso con l’aggiunta anche di un accento in seconda posizione che conferisce un andamento generalmente giambico e idealmente cantilenante. Come anche per gli endecasillabi più canonici che Manzoni introduce nella stessa tragedia (soprattutto in forma giambica, una delle più rappresentate nei passi di carattere narrativo),²⁵ questi versi mostrano una regolarità ritmica “percettiva” più che normativa: il ritmo segue plasticamente un ideale sonoro di massima e non sempre è numericamente verificabile nel computo delle sillabe effettivamente accentate.²⁶

La struttura del Coro, nella sua sonorità cadenzata e molto regolare (sia all’occhio sia all’orecchio), si presenta in forma “doppia”: ogni dodecasillabo è notoriamente costituito da due senari: «Dagli^àtrii muscòsi, dai fòri cadènti» (– + – – + – | – + – – + –). Si tratta di un *escamotage* raro nel repertorio lirico italiano, se non rintracciabile in qualche aria per teatro musicale, come già osservava Eugenio Mele nel 1906, e prima di lui Niccolò

²⁴ Sulle filigrane ovidiane nella descrizione della regina abbandonata vd. S. LONGHI, *Alessandro Manzoni, ‘Adelchi’, IV Coro, 31-54*, in *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tissoni*, a cura di C. Caruso e W. Spaggiari, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2008, pp. 381-391. Ma vd. anche, per il *milieu* romanzo, G. LONARDI, *L’esperienza stilistica del Manzoni tragico*, L. Olschki, Firenze 1965 e ID., *Ermengarda e il pirata. Manzoni, dramma epico, melodramma*, il Mulino, Bologna 1991, pp. 133-156. Vd. inoltre S. ALBONICO, *Il coro di Ermenegarda e il romanzo*, in *I «cantici» di Manzoni. «Inni sacri», cori, poesie civili dopo la conversione*, Atti del Convegno (Ginevra, 15-16 maggio 2013), a cura di G. Bardazzi, Pensa Multimedia, Lecce 2015, pp. 245-264.

²⁵ Secondo l’indagine metrica di Zangrandi, le scansioni più rappresentate nelle tragedie manzoniane sono quelle che prevedono endecasillabi con arsi su quarta, sesta, ottava e decima sede, nonché quelli con arsi di terza, sesta e decima. Per i dettagli vd. A. ZANGRANDI, *Metro e sintassi nell’endecasillabo tragico*, in «Stilistica e Metrica italiana», III, 2003, pp. 183-218: 185-186.

²⁶ Negli endecasillabi manzoniani questo fenomeno è più facilmente identificabile, soprattutto dove «la regolarità ritmica sia mantenuta solo per la scansione astratta, mentre di fatto, quando si provi a pronunciare questi versi [...] essi presentano un’identità metrica alquanto labile, e, al contrario, una pronuncia scandita secondo gli accenti effettivamente presenti risulta del tutto innaturale» (A. ZANGRANDI, *Metro e sintassi* cit., p. 184).

Tommaseo nella recensione del 1829 agli *Inni sacri* curati da Giuseppe Borghi.²⁷ L'uso del senario piano, tronco o sdrucciolo, singolo o in coppia, come appare mirabilmente utilizzato ne *La Pentecoste*, pare infatti orientato verso il melodramma: Lippmann ne scorge l'utilizzo, sempre in terzine con ultimo verso tronco, nella celebre aria di Donna Anna, nel *Don Giovanni* composto da Wolfgang Amadeus Mozart su libretto di Lorenzo Da Ponte,²⁸ una parte contraddistinta da una forte musicalità messa in evidenza dall'«andatura giambico-anapestica» dei versi, prima ancora che dalla musica.²⁹ Proprio questa predisposizione ritmica del doppio senario aveva motivato le indagini di Eugenio Mele alla ricerca di una corrispondenza con la forma base del verso spagnolo *de arte mayor*, in continuità con quanto rilevato da Giosue Carducci, Cesare Cantù e Francesco D'Ovidio.³⁰

La «monotonia» che contraddistingue questi versi manzoniani, altrimenti detta da Valter Boggione «sonorità piana» e da Carlo Annoni «tempo di andante sinfonico»,³¹ più o meno derivata dalle armonie proporzionali del decasillabo spagnolo,³² contribuisce alla strutturazione sintattica di frasi

²⁷ E. MELE, *Il metro del primo coro dell'«Adelchi» e il metro d'«arte mayor»*, in «Studi di Filologia moderna», I, 1-2, 1908, pp. 93-101, e prima di lui Niccolò Tommaseo, nella recensione pubblicata in «Antologia», XXXIII, 1829, pp. 116-209 – ma sull'attenzione del Tommaseo per la metrica, rinvio ad A. SOLDANI, *Tommaseo metricologo*, in «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati», IV, 2, 2004, pp. 233-259. Vd. inoltre il commento al coro in A. MANZONI, *Poesie e tragedie*, UTET, Torino 2002, p. 846.

²⁸ Vd. i primi versi della scena XIII del primo atto: «Or sai chi l'onore / rapire a me volse, // chi fu il traditore / che il padre mi tolse: // vendetta ti chieggo, / la chiede il tuo cor». Cfr. A. DI STEFANO, *Manzoni e il melodramma: rivoluzione manzoniana, restaurazione melodrammatica*, Vecchiarelli, Roma 2005, pp. 70-77.

²⁹ F. LIPPMANN, *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, ed. it. a cura di L. Bianconi, Liguori, Napoli 1986, p. 87, e G. GASPARI, *Calpesti e derisi. Il primo coro dell'«Adelchi»*, in *I «cantici» di Manzoni* cit., pp. 265-284, alle pp. 266-267, da cui traggio la citazione.

³⁰ Trattasi di un verso con due emistichi ciascuno di sei sillabe, con arsi sulla seconda e quinta sillaba di larga diffusione in Spagna illustrato da Juan de Mena e dal marchese di Santillana. Vd. G. CARDUCCI, *A proposito di alcuni giudizi su Alessandro Manzoni*, in Id., *Prose*, Zanichelli, Bologna pp. 521-593; C. CANTÙ, *Alessandro Manzoni. Reminiscenze*, Trèves, Milano 1882, vol. I, pp. 205, 342; F. D'OVIDIO, *Sull'origine dei versi italiani, a proposito d'alcune più o men recenti indagini*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XXXII, 1898, pp. 1-89. Cfr. A. MENICETTI, *Metrica italiana* cit., p. 135; P.G. BELTRAMI, *La metrica italiana* cit., p. 203.

³¹ Così Boggione nel commento ad A. MANZONI, *Poesie e tragedie* cit., p. 848, e C. ANNONI, *Lo spettacolo dell'uomo interiore. Teoria e poesia del teatro manzoniano*, Vita&Pensiero, Milano 1997, p. 149.

³² Vd. a tal proposito anche F. D'OVIDIO, *Versificazione italiana e arte poetica medioevale*, Hoepli, Milano 1910, pp. 277-280.

modulari, con molti fenomeni allitterativi e anaforici, forme ripetute, chiastiche, in parallelismo o in poliptoto, ricorrenti stratagemmi nella disposizione dei costituenti della frase per rincorrerne il suono, inteso come elemento precipuo anche rispetto al senso. La fortuna di questa forma versale è testimoniata dalla ripresa che ne fecero alcuni importanti esponenti della cultura italiana del pieno Ottocento: ne sono esempi alcune odi di Berchet, tra cui l'*Ode scritta in occasione delle insurrezioni di Modena e Bologna scoppiate nel 1831*, le *Memorie dei popoli* del Tommaseo e l'*Inno di Garibaldi* di Luigi Mercantini (in cui però la struttura è complicata dall'introduzione di rima interna nel quarto verso).³³

Entrambi i Cori, quello del *Carmagnola* e quello dell'*Adelchi*, mostrano alcune somiglianze formali, prima che tematiche o contestuali: anzitutto, entrambi sono composti da versi parisillabi, decasillabi nel primo e dodecasillabi (doppi senari) nel secondo; dal punto di vista strofico, le ottave (doppie quartine) e le sestine (doppie terzine) seguono in ambo i casi il sistema di derivazione melodrammatica “metastasiana”, con ultimo verso tronco; ciascuna strofe si presenta nelle vesti di un nucleo narrativo “autonomo”, come accade in genere nei testi narrativi in ottava o sesta rima. Anche la versificazione, considerata la divisione morfo-sintattica della materia, mostra interessanti punti di contatto: in entrambi i casi, infatti, il modulo ritmico di base, che per il decasillabo usualmente si identifica con l'anapesto, è qui il trisillabo piano, ossia l'anfibraco.

	Testo	Schema ritmico
<i>Conte di Carmagnola</i> , Coro dell'atto II, vv. 1-4	S'òde^a dèstra^ulno squillo di tróm̃ba	
	A sinistra rispónde^ulno squillo	
	d'ámbo^i lāti calpèsto rimbómba	± - + - - + - - + -
	da cavàlli^e da fànti^il terrén.	
<i>Adelchi</i> , Coro dell'atto III, vv. 1-3	Dagli^àtrii muscósì, dai fòri cadènti	
	dai bòschi, dall'àrse fucìne stridènti,	- + - - + - - + - - + -
	dai sólchi bagnàti di sèrvo sudòr.	

Il dodecasillabo è, in qualità di doppio senario (a sua volta doppio trisillabo), da norma composto sulla base di moduli anfibrachi: in tutto il coro la ripartizione ritmica in “piedi” corrisponde con la divisione di parole e

³³ Per i testi vd. *Poeti minori dell'Ottocento*, a cura di E. Janni, Rizzoli, Milano 1955-1958, vol. II, p. 16, 177, ma per una più vasta casistica rinvio ad A. PINCHERA, *La metrica* cit., pp. 166-168.

sintagmi, in un incedere sempre ritmicamente ternario. Anche nel Coro del *Carmagnola* il meccanismo è il medesimo: i decasillabi sono costruiti su base novenaria, generalmente con una sillaba atona in anacrusi. Nei pochi casi in cui il verso esordisca con accento grammaticale, come segnalava Menichetti, quella prima sillaba è percepita come se fosse più debole rispetto alle altre sedi in arsi.³⁴ Di nuovo, quindi, l'architettura del verso – un novenario «trisillabum triplicatum» preceduto da una sillaba aggiuntiva –³⁵ è fondata sul trisillabo ritmicamente anfibraco. La struttura sintattica del testo rispetta questo andamento: dopo un inizio monosillabico (in 65 su 128 versi) o bisillabico (in 54 versi su 128) Manzoni incede con parole o sintagmi di tre sillabe, che isolano proprio il nucleo su cui si fonda anche il primo coro dell'*Adelchi*, benché in misura versale più ampia.

I pochi casi rimanenti del *Carmagnola*, in cui i versi inizino con un modulo trisillabico o di misura maggiore, confermano eccezionalmente la regola: il primo piede non è mai anfibraco, in modo da non inficiare poi il flusso ritmico che segue; si riscontrano infatti anapesti (per i trisillabi tronchi, ess. v. 47: «Raccontàr le migliaia de' mòrti», v. 101: «Vincitòr! Siete déboli e pòchi?») e peoni terzi (per i quadrisillabi piani, ess. v. 66: «Ventilàbro nell'aria si spànde», v. 72: «Anelàre^il temùto destrièr», vv. 97-99: «Affret-tatevi, ^empite le schièr, / suspendéte^i triónfi ed i giuòchi, / ritornàte^alle vòstre bandièr», v. 124: «Trascorriàmo quest'àura vitàl», v. 126: «Maledétto colui che l'infràngè»). Anche nei pochi frangenti in cui l'accento grammaticale cada sulla seconda sillaba, la contiguità con l'arsi in terza posizione rende tale accento trascurabile ai fini ritmici, lasciando inalterata la percezione del sistema su base novenaria (ess. v. 35: «Perché tùtti^i lor càri non vànno», e v. 81: «Perché tùtti sul pèsto cammìno»).³⁶

³⁴ A. MENICHETTI, *Mettrica italiana* cit., p. 364.

³⁵ Ripropongo la definizione di novenario “guittoniano” offerta da Dante Alighieri in *D.v.e.*, II 5, 6, benché egli stesso abbia utilizzato questa forma versificatoria solo nella ballata *Per una ghirlandetta*, dove s'incontrano però anche novenari d'altra foggia. Vd. brevemente il commento in DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di M. Grimaldi, in *Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante*, dir. E. Malato, vol. I, t. I. *Vita nuova. Le Rime della 'Vita nuova' e altre Rime del tempo della 'Vita nuova'*, a cura di D. Pirovano, M. Grimaldi, Salerno Editrice, Roma 2015, pp. 687-695, e, per gli schemi adottati nella ballata, T. PERSICO, «Ghirlanda», «corona», «alloro» cit., p. 21.

³⁶ Può essere interessante segnalare come, nella traduzione francese di Auguste Clavareu (*Le Comte de Carmagnola, tragédie en cinq actes et en vers*, trad. par. A. Clavareu, J. Desoer, Liège 1851), questi decasillabi siano resi come *dodécasyllabes* (doppi *hexasyllabes*): «Compagnons, apprenez | la joyeuse nouvelle: / mes vœux sont accomplis; | l'ennemi nous appelle» etc., nella forma anapestica coerente con l'accentazione ossitona francese: – – + – – +

In entrambi i Cori, Manzoni presenta quindi forme che ricordano da un lato la versificazione «epico-lirica»³⁷ della tragedia classica e che, al contempo, rinviano alla tradizione melodrammatica: benché destinati, per volontà d'autore, alla sola lettura, questi testi sono fortemente ritmati e condividono diversi aspetti strutturali, dalla conformazione delle strofi all'incedere trisillabico della versificazione, con un ritmo amplificato da numerose figure di suono, *in primis* reiterazioni, allitterazioni, anafore. Si tratta di una poesia dalla vocazione fortemente narrativa, che affonda le radici in molteplici repertori, dalla tragedia classica al poema epico del Rinascimento:³⁸ dai cori greci alla sestina narrativa e all'ottava (debitamente rivisitate), con la mediazione della tradizione teatrale per musica, nel contesto però della produzione preunitaria italiana. Il modulo di partenza, il trisillabo piano, sarà particolarmente caro agli autori di tutto il secolo, ma non solo: in senari (doppi trisillabi) saranno composti il *Canto degli italiani* di Goffredo Mameli musicato da Michele Novaro e molti testi che entreranno nel canone della poesia contemporanea, soprattutto nella produzione decadente, con Giovanni Prati, Giosue Carducci, Gabriele D'Annunzio e soprattutto Giovanni Pascoli, forse il più noto e maggiore sperimentatore delle formule novenarie di tutta la tradizione lirica italiana.³⁹

| - - + - - +. Fauriel, nella sua traduzione del 1823, presenta invece una versione francese molto fedele, ma in prosa (*Le Comte de Carmagnola, et Adelghis*. Tragédies d'Alexandre Manzoni, trad. par M.-C. Fauriel, Bossange, Paris 1823, i cori alle pp. 60-65 e 254-255), per cui vd. E. MAIOLINI, *Per uno studio delle versioni francesi delle tragedie manzoniane (storia, contesto, raffronti)*, in «Studi Medioevali e Moderni», I, 2017, pp. 23-51.

³⁷ Vd. A. PINCHERA, *La metrica* cit., p. 166.

³⁸ Cfr. E. GIOANOLA, *Manzoni, la prosa del mondo*, Jaca Book, Milano 2015, pp. 67-68.

³⁹ Sulle presenze del trisillabo tra Otto e Novecento rinvio sinteticamente a P.V. MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, in *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, a cura di O. Besoni, G. Gianella, A. Martini, G. Pedrojetta, Antenore, Padova 1989, pp. 555-598. In Pascoli i novenari non sempre sono trisillabi triplicati; vd. almeno M. PAZZAGLIA, *Figure metriche pascoliane: i novenari di Castelvecchio*, in *Teoria e analisi metrica*, Pàtron, Bologna 1974, pp. 77-127, G. CAPOVILLA, *Appunti sul novenario*, in *Tradizione/Traduzione/Società. Saggi per Franco Fortini*, a cura di R. Luperini, Editori Riuniti, Roma 1989, pp. 75-88 e P.V. MENGALDO, *Ancora sui novenari di Castelvecchio (con due appendici)*, in «Studi novecenteschi», XVIII, 1990, pp. 57-84.

Luca Bani

«[...] E IL TUO SONNO DI SOGNO SARÀ REALIZZATO».
LETTURA DE *LA SIRENA* DI GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA¹

Riassunto: Il contributo è una lettura del racconto *La Sirena* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa analizzato nella sua struttura dualistica, basata cioè sull'opposizione di temi e motivi contrastivi attraverso i quali l'Autore fa emergere con maggiore evidenza la dimensione a lui più congeniale, quella del Mito, la cui epifania risulta essere ancora possibile nella Sicilia del tempo del racconto grazie al manifestarsi di Lighea, figlia di Calliope, la sirena che consente al protagonista Rosario La Ciura di sperimentare la realtà ancestrale delle divinità pagane della Grecia arcaica. Questa esperienza porterà il protagonista del racconto a rifiutare la realtà umana, segnata da un inevitabile destino di morte, e a scegliere alla fine della sua vicenda esistenziale l'eternità e la pienezza vitale della realtà mitica accogliendo l'invito di Lighea a raggiungerla abbandonandosi all'immensità del mare.

Parole chiave: Tomasi di Lampedusa; Sirena, Sicilia, mare.

Abstract: The contribution is a reading of the short story *The Siren* by Giuseppe Tomasi di Lampedusa analyzed in its dualistic structure, based on the opposition of contrasting themes and motifs through which the Author brings out with greater evidence his most congenial dimension, the Myth, whose epiphany is still possible in Sicily at the time of the story thanks to the manifestation of Lighea, daughter of Calliope, the siren who allows the protagonist Rosario La Ciura to experience the ancestral reality of the pagan deities of archaic Greece. This experience will lead the protagonist of the story to reject human reality, marked by an inevitable destiny of

¹ Il tema di questo breve scritto dedicato a Marco Sirtori non deve sorprendere. Marco amava il mare, adorava la Puglia, venerava la Grecia. La speranza che ha sorretto la scelta del racconto di Tomasi di Lampedusa è che, come accade a Rosario La Ciura, una sirena abbia rapito anche lui, accompagnandolo dalle tenebre delle sue ultime settimane alla luce di quell'immortalità che solo l'abbandonarsi all'epica classicità del grande mare può donare.

death, and to choose at the end of his existential experience the eternity and vital fullness of mythical reality by accepting Lighea's invitation to reach it by abandoning himself to the immensity of the sea.

Keywords: Tomasi di Lampedusa; Sirena, Sicilia, sea.

1. *Dualismi*

Dopo *Il Gattopardo*, *La sirena* è la prosa d'invenzione nella quale con più evidenza si concentrano ed emergono il sentimento e l'ideologia di Tomasi di Lampedusa, la sua concezione della vita, della storia e del mito, della realtà e del destino umani, e forti sono anche i collegamenti con l'opera maggiore, così come i dettagli autobiografici recuperati dall'archivio della memoria dello scrittore e trasfusi nelle vicende e nelle figure dei protagonisti/narratori: Rosario La Ciura e Paolo Corbèra.²

Il racconto ha un andamento dualistico ed è quindi strutturato sulla contiguità di elementi contrastivi, utili a marcare le differenti realtà sperimentate da La Ciura, rivelate al lettore sottolineandone le caratteristiche: negative per quanto riguarda la quotidianità borghese, positive per quanto concerne la dimensione mitica.³ Inoltre, il testo ha un assetto tripartito che gli conferisce una forma circolare: l'*incipit* e il breve *explicit* – incentrati sul presente del racconto, sul tempo dell'uomo mortale – incorniciano la linea narrativa principale, ossia l'uscita dalla storia e l'epifania del meraviglioso⁴ che travolge la vita del protagonista: è come se la brutalità del reale umano circondasse e stringesse d'assedio, cercando di annullarlo, il respiro di eternità che circonfonde la protagonista femminile del racconto, la sirena Lighea.⁵

² Cfr. G. LANZA TOMASI, *Premessa*, in G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Opere*, Mondadori (I Meridiani), 5. ed. accresciuta e aggiornata, Milano 2005, pp. 413-428: 419.

³ Sulla struttura dualistica del racconto, implicita nell'unità di significato a cui nel suo complesso tende la narrazione, cfr. A. MOLESINI, *La voce indivisa. Osservazioni su «Lighea»*, in *Indagini otto-novecentesche. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Olschki, Firenze 1983, pp. 309-315 e B. REALE, *Sirene siciliane. L'anima esiliata in «Lighea» di Tomasi di Lampedusa*, Moretti&Vitali, Bergamo 2001, p. 32.

⁴ Cfr. Ivi, p. 28.

⁵ Sull'origine, la storia, la simbologia e l'evoluzione dell'immagine mitica della sirena, prima donna-uccello e poi donna-pesce, sino alle sue declinazioni nella letteratura e nella pittura contemporanee, nel cinema e nelle serie TV, nonché sulle fonti classiche e medievali che ne tracciano la parabola cfr. M. BETTINI, L. SPINA, *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino 2007; G. IMMÈ, *Colloqui antichi e recenti con le sirene*, in «Le Forme e la Storia», II, 2009, pp. 165-190; S.T. ZANGRANDI, *Il gioco dell'apparire. Aggiornamenti novecenteschi del mito della sirena*, in «Sinestesieonline», II, 6, dicembre 2013; S.

Lo spazio, per iniziare. La Torino del 1938 che apre la storia ospita le disavventure sentimentali di Corbèra, giornalista siciliano discendente del principe di Salina trapiantato nel capoluogo piemontese, e sin dall'inizio la città è evocata con accenti che si potrebbero dire "pascoliani" – la «nebbiolina del mattino» nella quale svanisce la «“tota” n. 1»⁶ – che poi velocemente evolvono in immagini ctonie: il caffè di via Po dove Corbèra si rifugia per curare il suo «sicilianissimo amor proprio»,⁷ ferito dall'affronto di essere stato lasciato dalle sue due amanti, è un limbo frequentato da larve umane, «una specie di Ade popolato da esangui ombre», «vane apparenze»⁸ fluttuanti nella semioscurità di una sala opacizzata dalla sua collocazione sotto scuri portici e dalla costante presenza di un cielo nuvoloso tipicamente settentrionale. Alle qualità cromatiche dello spazio si accompagnano quelle sonore: gli «spettri» non alzano mai la voce, «timorosi com'erano che un suono troppo forte avrebbe fatto scomporsi la debole trama della loro apparenza»,⁹ e persino il rumore provocato dai dadi con i quali giocano a "tric-trac" è atono. In questo panorama mortifero spicca e incuriosisce subito Corbèra la figura di La Ciura, presentata anch'essa attraverso l'accumulazione di elementi contrastivi grazie ai quali la decrepitezza e scarsa pulizia del protagonista, il carattere brusco e scontroso e la trascuratezza del vestiario indossato vengono immediatamente negate dal gesto delicato riservato alla riproduzione di una statua greca, oltre che dalla prima manifestazione della sua personalità a cui la voce e lo sguardo danno corpo:

MORETTI, R. BOCCALI, S.T. ZANGRANDI, *La sirena in figura. Forme del mito tra arte, filosofia e letteratura*, Pàtron, Bologna 2017; P. CARAFFI, *Sirene e altri ibridi*, in *Alla conquista della modernità. Studi sul Settecento in onore di Daniela Galligani*, a cura di R. Campi, A.P. Soncini Fratta, I Libri di Emil, Bologna 2018, pp. 55-70. In particolare, per quanto riguarda le fonti della figura della sirena in Tomasi di Lampedusa cfr. F. SAVORGNAN CERGNEU DI BRAZZÀ, *Le sirene in Tomasi di Lampedusa e le possibili fonti*, in «Le Simplegadi», XIV, 18, 2018, pp. 173-179. Uno studio comparativo della rappresentazione della sirena in alcuni autori contemporanei, da Forster a Kafka, da Celati a Rosari con una breve citazione di Tomasi di Lampedusa si trova in N. PALMIERI, *Quando le sirene smettono di cantare*, in «Elephant & Castle», VIII, luglio 2013, pp. 5-32. Sull'onomastica del nome Lighea cfr. B. GIZZI, «*I nomi di quegli dei dimenticati*». *Appunti onomastici su la sirena di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, in «Il Nome nel testo», XV, 2013, pp. 215-231. Infine, Gioacchino Lanza Tomasi ricorda che secondo l'intenzione di Licy Wolf Stomersee il racconto avrebbe dovuto avere come titolo proprio il nome della sirena, Lighea; cfr. G. LANZA TOMASI, *Premessa* cit., p. 418.

⁶ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *La sirena*, in ID., *Opere* cit., pp. 492-520: 492.

⁷ Ivi, p. 493.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

Alla mia sinistra sedeva un signore di età molto avanzata, infagottato in un cappotto vecchio con il colletto di astrakan spelacchiato. Leggeva senza tregua riviste straniere, fumava sigari toscani e sputava spesso [...]. Aveva bruttissime mani, nocchierute, rossastre con le unghie tagliate dritte e non sempre pulite, ma una volta che in una delle riviste s'imbatté nella fotografia d'una statua greca arcaica, di quelle con gli occhi lontani dal naso e col sorriso ambiguo, mi sorpresi vedendo che i suoi deformi polpastrelli accarezzavano l'immagine con una delicatezza addirittura regale. [...] La voce era quanto mai coltivate, l'accento impeccabile; gli occhi grigi del vecchio mi guardavano con profondo distacco.¹⁰

La presentazione del protagonista – poi completata dalle informazioni che Corbèra raccoglie da un cameriere e dal “coccodrillo” recuperato alla redazione de “La Stampa” relative alla carica di senatore e, soprattutto, alla fama di grande ellenista – è accompagnata dal primo accenno alla dimensione primordiale dell'esperienza da lui vissuta e si ricongiunge immediatamente allo spazio nel quale quest'esperienza si è realizzata, un panorama ben diverso da quello sinora descritto. La Sicilia evocata dalla frettolosa scorsa di una copia del “Giornale di Sicilia” che La Ciura chiede in prestito a Corbèra sembra, infatti, materializzarsi attraverso un connotato, l'immobilità, tematizzato e stigmatizzato dalla quasi totalità degli scrittori siciliani precedenti e successivi a Tomasi, ma che nel testo lampedusiano, pur mantenendo l'usuale intento polemico, diventa un primo richiamo a quel tempo lunghissimo, eterno, impressionante se comparato alla secca aridità della data posta in esergo, 1938, peculiare al mito, all'epifania di una realtà ancestrale che, guarda caso, può realizzarsi proprio e solo nella Sicilia ferma alla sua manifestazione originaria: «[...] la mia è una semplice curiosità fisica. Se la Sicilia è ancora come ai tempi miei, immagino che non vi succeda mai niente di buono, come da tremila anni». ¹¹ Da questa prima notazione, l'immagine dell'isola evolve gradualmente, acquisendo pian piano caratteristiche via via più positive che ne rafforzano l'identità di beneficata da divinità remote, come nella citazione seguente, nella quale il riferimento al mese estivo e

¹⁰ Ivi, p. 494. Sulla voce e sull'eloquio di La Ciura si veda anche questo passo in ivi, p. 497: «Parlava con insolente distacco; si avvertiva che io ero per lui assai meno di uno scarafaggio, una specie di quelle bricioluzze di pulviscolo che roteano senza costrutto nei raggi del sole. Però la voce pacata, la parola precisa, il “tu”, davano la sensazione di serenità di un dialogo platonico».

¹¹ Ivi, p. 495.

alle presenze divine annunciano alcuni degli elementi che caratterizzeranno l'esperienza che verrà poi raccontata da La Ciura amplificandone l'eccezionalità: «[...] è una bella terra benché popolata da somari. Gli Dei vi hanno soggiornato, forse negli Agosti inesauribili vi soggiornano ancora».¹² E più oltre, in un crescendo wagneriano:

Così parlammo della Sicilia eterna, di quella delle cose di natura; del profumo di rosmarino sui Nèbrodi, del gusto del miele di Melilli, dell'ondeggiare delle messi in una giornata ventosa di Maggio come si vede da Enna, delle solitudini intorno a Siracusa, delle raffiche di profumo riversate, si dice, su Palermo dagli agrumeti durante certi tramonti di Giugno. Parlammo dell'incanto di certe notti estive in vista del golfo di Castellammare, quando le stelle si specchiano nel mare che dorme e lo spirito di chi è coricato riverso fra i lentichi si perde nel vortice del cielo mentre il corpo, teso e all'erta, teme l'avvicinarsi dei demoni.¹³

La Sicilia come esperienza dello spirito, dunque, come percezione dell'eternità di cui è intrisa la sua essenza e come presa di coscienza della solitudine a cui è destinato chi la abita. Ma non solo. La Sicilia è anche esperienza fisica, carnale, viva, opposta a quella sospensione di morte in vita che caratterizza i frequentatori del caffè di via Po e, più in generale, tutti i condannati a vivere la banalità di una realtà quotidiana orfana del mito. Ed ecco allora che nel continuo gioco prolettico, gli accenni all'esaltazione dell'olfatto, del gusto e della vista già presenti nella citazione precedente vengono ulteriormente amplificati ed elevati a esperienze dionisiache, con un allargamento anche alla sfera sessuale dato dai riferimenti ai «rizzi» e con il richiamo al secondo spazio necessario all'epifania del mito, il mare, grazie al quale l'Autore rivela il tema principale del suo racconto: la morte e l'immortalità, ossia cosa si debba intendere per la prima e cosa per la seconda, quali siano le condizioni nelle quali il soggetto possa considerarsi morto e quali, invece, gli garantiscano di perdurare: «Eppure [i ricci, n.d.r.] sono la più bella cosa che avete laggiù, quelle cartilagini sanguigne, quei simulacri di organi femminili, profumati di sale e alghe. Che tifo e tifo! Saranno pericolosi come tutti i doni del mare che dà la morte insieme all'immortalità».¹⁴

¹² Ivi, p. 499.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Ivi, p. 500.

Le peculiarità dello spazio siciliano sinora evidenziate, antitetiche agli elementi che caratterizzano quello torinese, sono poi riprese ed enfatizzate nella parte centrale del testo, dedicata alla narrazione dell'incontro di La Ciura con la sirena. Prima di passare all'analisi di quest'ultima, è utile passare brevemente in rassegna gli altri motivi presenti nel racconto che, riagganciandoli al tema principale, Tomasi di Lampedusa inserisce sempre con l'intento di polarizzarli per esaltarne le opposte qualità, come nel caso della dialettica tra classi sociali, borghesia e aristocrazia, e quindi tra le rispettive identità etiche. Se nel *Gattopardo* il più alto concetto di nobiltà è impersonato dall'aristocratico principe di Salina ed è destinato a morire con lui, mentre a sopravvivergli sarà quell'ibrido sociale risultante dalla congiunzione dei geni di Angelica e Tancredi, nella *Sirena* la prospettiva cambia radicalmente, perché in questa fase l'idea tommasiana di nobiltà non s'identifica più con una specifica classe sociale, bensì con qualità squisitamente individuali, elevandosi in tal modo a nozione ontologica, e questo anche sull'onda di suggestioni nietzschiane già rilevate dalla critica e, del resto, esplicitamente attribuite dall'Autore anche al suo protagonista.¹⁵

Quindi Corbèra, ultimo discendente dei Salina, è ridotto a una vita piattamente borghese, nel grigio spazio torinese, tra amorazzi insipidi e caffè sepolcrali, potendo vantare agli occhi di La Ciura solo il possesso della "memoria" derivatagli dalla sua ascendenza aristocratica – memoria comunque quantitativamente incomparabile a quella di chi ha avuto esperienza del mito: «Io ho molta considerazione per le vecchie famiglie. Esse posseggono

¹⁵ Cfr. F. ORLANDO, *Ricordo di Lampedusa*, Scheiwiller, Milano 1963, p. 68; il legame con Nietzsche è stato poi ripreso e ribadito da G.P. SAMONÀ, *Sull'altro versante dell'aristocraticismo*, in *Il 'Gattopardo', 'I Racconti', Lampedusa*, La Nuova Italia, Firenze 1974, pp. 305-332: 307 e ultimamente da Nunzio Zago, che proprio attraverso Nietzsche segnala implicitamente l'andamento dualistico del testo: «Anche questo racconto, dunque, si presta ad essere interpretato nella linea nietzschiana dell'"inattualità": in un tempo ordinato a prosa, non più vivificato dalla costante convivenza col divino, dominato invece dall'implacabile idolo dell'Utile, il mito greco diviene, per Lampedusa, un'ulteriore articolazione del desiderio», cfr. N. ZAGO, *Tomasi di Lampedusa*, Bonanno, Acireale-Roma 2011, p. 106. Per quanto riguarda il personaggio di La Ciura, cfr. G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *La sirena* cit., p. 498: «[...] sembrava davvero il solito mangiapreti accademico con in più un pizzico di nietzschianesimo fascista», anche se nel proseguo del racconto si capisce perfettamente che nel nietzschianesimo di La Ciura non c'è nulla di fascista e che questo è uno degli aspetti che accomuna la figura dell'anziano ellenista con quella dell'Autore. Sul rapporto di Tomasi di Lampedusa con Nietzsche cfr. G. LANZA TOMASI, *Introduzione*, in TOMASI DI LAMPEDUSA, *Opere* cit., pp. XIV-LVIII: XXXVI-XXXVII.

una memoria, minuscola è vero, ma ad ogni modo maggiore delle altre. Sono quanto di meglio, voialtri, possiate raggiungere in fatto d'immortalità fisica»¹⁶ –, mentre l'anziano professore vive una quotidianità umile e ritirata non perché sia una persona modesta, bensì perché niente della realtà umana può riavvicinarlo alla straordinarietà esistenziale dell'esperienza vissuta in gioventù e, dunque, nulla di questa realtà merita di essere sperimentato. Quella di La Ciura è una nobiltà conquistata grazie sia alle sue qualità personali, indipendenti dalla sua provenienza da «una povera famiglia della piccola borghesia», sia al contatto con il mito: se di fondo era già un buon grecista, «mercé una stupefacente attitudine allo studio del greco», l'incontro con Lighea lo ha trasformato nel «più illustre ellenista dei nostri tempi».¹⁷ La Ciura s'innalza quindi non solo al di sopra dell'aristocratico Corbèra, ma anche dei colleghi accademici, verso i quali non mostra disprezzo, bensì commiserazione per la loro «ignoranza», per la loro impossibilità di conoscere e penetrare l'essenza più viva e vicina alla sua essenza originaria della lingua, della «grecità» nella sua forma più arcaica, di cui lui ha invece un «senso vivace, quasi carnale».¹⁸

Detesto di parlare con gente che crede di sapere mentre invece ignora, come i miei colleghi all'Università; in fondo in fondo non conoscono che le forme esteriori del greco, le sue stramberie e difformità. Lo spirito vivo di questa lingua scioccamente chiamata «morta» non è stato loro rivelato. Nulla è stato loro rivelato, d'altronde. Povera gente, del resto: come potrebbero avvertirlo questo spirito se non hanno mai avuto occasione di sentirlo, il greco?¹⁹

Che poi l'espressione di questa commiserazione assuma forme triviali, nulla toglie alla grandezza di La Ciura, perché la singolarità di questo personaggio è dovuta anche alla sua capacità di non tradire le sue origini, la sua bassa estrazione sociale, che diventa la forma in cui si estrinseca la sostanza della sua superiorità intellettuale: «I miei sputi sono simbolici e altamente culturali».²⁰

¹⁶ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *La sirena*, cit., p. 498.

¹⁷ Ivi, p. 495.

¹⁸ Ivi, p. 496.

¹⁹ Ivi, p. 497.

²⁰ Ivi, p. 501.

2. *Epifanie*

L'arrivo di Lighea nella seconda parte del racconto si annuncia nella prima attraverso una transizione spaziale dal caffè di via Po all'appartamento di La Ciura, segno di un lento ma progressivo avvicinamento di quest'ultimo a Corbèra, ed è costruito ancora una volta sulla compresenza di elementi antitetici. Nell'«Erebo pieno di ombre»²¹ La Ciura prende spunto dalle «tose» frequentate da Corbèra elevandole a categoria generale non solo femminile, ma umana nel senso più largo del termine per porre nuovamente l'accento sull'impossibilità di dare valore a qualsivoglia esperienza o relazione vissuta nel quotidiano. La realtà è scialba, insulsa e triste perché costitutivamente porta con sé i germi di una malattia che non può che condurre alla morte, e ogni tentativo di renderla «viva» non è che illusione, sforzo vano di allontanare e ottundere la percezione della fine:

Ecco che cosa succede, Corbèra, quando ci si accoppia fra esseri ammalati e squallidi. Lo stesso del resto direi alle due squaldrinelle parlando di te, se avessi il disgusto d'incontrarle. [...] Ammalate, ho detto bene, ammalate; fra cinquanta, sessanta anni, forse molto prima, creperanno; quindi sono fin da ora ammalate. E squallide anche: bella eleganza, quella loro, fatta di cianfrusaglie, di «pull over» rubati e di moinette apprese al cinema. Bella generosità quella loro di andare a pesca di bigliettucci di banca untuosi nelle tasche dell'amante invece di regalare a lui, come altre fanno, perle rosate e rami di corallo. Ecco che cosa succede quando ci si mette con questi sgorbietti truccati. E non avevate ribrezzo, loro quanto te, te quanto loro, a sbaciucchiare queste vostre future carcasse fra maleodoranti lenzuola? [...] L'inevitabile lezzo di cadavere era il vostro. [...] Ma questo non lo puoi capire, giovanotto, ho torto io a dirtelo. È fatale che tu e le tue amiche v'inoltriate nelle mefitiche paludi dei vostri piaceri immondi. Pochissimi sono coloro che sanno.²²

In quel «come altre fanno» c'è l'anticipazione della figura di Lighea che di lì a poco La Ciura presenterà a Corbèra, ma è interessante notare come alla fine della citazione emerga un secondo elemento che non va trascurato. Certo, La Ciura farà partecipe il suo nuovo confidente di quanto gli è successo, ma quest'ultimo quanto potrà credergli? Quanto potrà capire dell'importanza e dell'eccezionalità di quanto vissuto dal vecchio ellenista? È possibile comprendere ed esprimere ciò che non è umano in linguaggio umano senza

²¹ Ivi, p. 502.

²² Ivi, pp. 502-503.

averlo sperimentato personalmente? Ed ecco che allora La Ciura diventa più comprensivo nei confronti di quelle misere esperienze umane che, per quanto squallide, sono il massimo a cui donne e uomini comuni possono ambire: «È fatale che tu e le tue amiche...».

L'ingresso di Corbèra nell'appartamento di La Ciura rappresenta l'ammissione del primo alla piena confidenza del secondo, agevolata dalla presenza in questo ambiente di tutta una serie di stupende riproduzioni fotografiche a grandezza naturale delle più importanti e belle statue greche del periodo arcaico, testimonianze utili a creare il clima adatto al racconto che seguirà:

Vi erano tutte, quelle magnifiche creature: il "Cavaliere" del Louvre, la "Dea seduta" di Taranto che è a Berlino, il "Guerriero" di Delfi, la "Corè" dell'Acropoli, l'"Apollo di Piombino", la "Donna Lapita" e il "Febo" di Olimpia, il celeberrimo "Auriga"... La stanza balenava dei loro sorrisi estatici ed insieme ironici, si esaltava nella riposata alterigia del loro portamento. «Vedi, Corbèra, queste sì, magari: le "totine", no».²³

Ed è questo lo spazio scenico nel quale l'anziano grecista rivivrà e narrerà l'incontro con Lighea, con il mito nella sua forma più tradizionale, ma con qualche importante innovazione.²⁴ Protagonista del racconto è un La Ciura giovane, un «[...] ventenne, quasi nudo, dai ricci capelli scomposti, con un'espressione baldanzosa sui lineamenti di rara bellezza»²⁵ che Corbèra può ammirare in una foto ingiallita dal tempo e che il suo ospite indicherà come il suo vero io, quello eternizzato dall'incontro col mito: «E questo, paesano, questo era ed è, e sarà (accentuò fortemente) Rosario La Ciura».²⁶ Un uomo che, con l'aggiunta di un nuovo tassello utile ad avvicinare ulteriormente Corbèra e il lettore alla dimensione mitica, ha vissuto la stessa esperienza di Ulisse, eroe evocato dalle pitture presenti su anfore e crateri antichi collocati

²³ Ivi, p. 505.

²⁴ Come sostiene Silvia Zangrandi, «Nel racconto del professore sono presenti tutti gli elementi dell'antico mito: [...] la seduzione, la voce che ammalia, persino il ramo di corallo che lei gli regala e che La Ciura conserva in un cassetto [...]. Però, diversamente dalla tradizione che vuole che le sirene uccidano l'uomo, Lighea rassicura La Ciura dicendogli che non uccidono, amano soltanto», cfr. S.T. ZANGRANDI, *Le moderne epifanie delle Signore del mare. La sirena nella letteratura dall'Ottocento a oggi*, in S. MORETTI, R. BOCCALI, S.T. ZANGRANDI, *La sirena in figura* cit., pp. 95-155: 106-107.

²⁵ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *La sirena* cit., p. 505.

²⁶ *Ibid.*

sul caminetto dello studio di La Ciura,²⁷ ma con esiti diversi, perché, come dichiara il protagonista, all'epifania delle sirene non ci si può sottrarre, e solo coloro che hanno paura di quanto da questo incontro può derivare si inventano un esito di fuga e di presunta salvezza: «Frottole queste, Corbèra, frottole piccolo-borghesi dei poeti; nessuno sfugge e quand'anche qualcuno fosse scampato le Sirene non sarebbero morte per così poco. Del resto come avrebbero fatto a morire?». ²⁸

Dunque, man mano la partenza di La Ciura per Coimbra si avvicina e i preparativi si fanno più urgenti, l'intimità tra il professore e il giornalista si approfondisce, grazie anche alla premura con la quale quest'ultimo si adopera per procurare il cibo preferito dal suo corregionario, i ricci di mare già visti in una citazione precedente e definiti, benché provenienti dalla Riviera e non dalla Sicilia, «dono del mare che dà la morte insieme all'immortalità»,²⁹ tanto che alla fine di questo episodio Corbèra verrà beneficato di un sia pur prudente segno di stima – «Sei un buon ragazzo, Corbèra; se non fossi tanto ignorante si sarebbe potuto fare qualcosa di te»³⁰ – amplificato poco dopo, non più sul piano caratteriale e men che meno su quello culturale, dal riconoscimento di una certa capacità innata, perché legata al suo essere siciliano, di percepire determinati fenomeni o realtà:

Sarà piacevole; dovresti venire anche tu; peccato però che non sia una comitiva per deficienti in greco; con me si può ancora parlare in italiano, ma se con Zuckmayer o Van der Voos non dimostrassi di conoscere gli ottativi di tutti i verbi irregolari saresti fritto; benché forse della realtà greca sei forse più conscio di loro; non per cultura, certo, ma per istinto animalesco.³¹

²⁷ Ulisse nuovamente citato poche righe dopo quando, parlando del prossimo viaggio via nave a Coimbra, dove il protagonista è stato invitato a partecipare in veste di membro del comitato d'onore del congresso internazionale dei grecisti, La Ciura afferma: «Sono molto contento; m'imbarcherò a Genova sul *Rex* insieme ai congressisti francesi, svizzeri e tedeschi. Come Odisseo mi turerò le orecchie per non sentire le fandonie di quei minorati, e saranno belle giornate di navigazione: sole, azzurro, odor di mare» (ivi, p. 506); da notare l'ironia tipicamente tommasiana qui attribuita a La Ciura, con la quale dello stratagemma usato da Ulisse viene invertito il destinatario: non più la voce delle sirene, bensì il chiacchiericcio vacuo perché privo di esperienza diretta dei colleghi.

²⁸ Ivi, p. 505.

²⁹ Cfr. *infra* n. 14.

³⁰ Ivi, p. 508.

³¹ Ivi, p. 509.

Nella struttura del racconto, sono queste le pagine in cui la fase di transizione tra le due realtà, quella umana e quella mitica, accelera accumulando dettagli che porteranno alla manifestazione della divinità primigenia. Tanto il riferimento all'“istinto animalesco” della citazione precedente quanto le riflessioni ispirate a La Ciura dalla degustazione dei ricci di mare offerti da Corbèra aprono la strada alla presentazione della sirena, alla sua descrizione come entità bestiale³² proprio perché primordiale e quindi inscindibile, nella sua qualità divina, alla natura. In questo caso non è l'eppur ribadita somiglianza dei ricci all'organo sessuale femminile a predominare, bensì il loro forte sapore di mare, proustiana *madeleine* grazie alla quale il ricordo dell'esperienza passata irrompe con tale violenza nello squallido presente da far versare a La Ciura due lacrime di felicità.

Il passaggio tra le due realtà è poi completato dalla presentazione dello spazio nel quale avverrà l'epifania del divino. È lo stesso Corbèra, ormai in piena sintonia col suo interlocutore, a presentarlo, meritandosi per questo un sovrappiù di gratitudine da La Ciura:

«Sei stato mai ad Augusta, tu, Corbèra? [...] E in quel golfettino interno, più in su di punta Izzo, dietro la collina che sovrasta le saline, voi cappelloni siete mai andati?» [...] «Certo; è il più bel posto della Sicilia, per fortuna non ancora scoperto dai dopolavoristi. La costa è selvaggia, è vero senatore? completamente deserta, non si vede neppure una casa; il mare è del colore dei pavoni; e proprio di fronte, al di là di queste onde cangianti, sale l'Etna; da nessun altro posto è bello come da lì, calmo, possente, davvero divino. È uno di quei luoghi nei quali si vede un aspetto eterno di quell'isola che tanto sciocamente ha volto le spalle alla sua vocazione che era quella di servir da pascolo per gli armenti del sole».³³

Due giorni prima di partire, La Ciura invita nuovamente Corbèra nel suo appartamento e, presago o forse già perfettamente cosciente che il suo viaggio per mare avrà un esito diverso da quello previsto, decide finalmente

³² Sulla presenza di animali nella narrativa di Tomasi di Lampedusa e, più in particolare, sull'attribuzione a diversi suoi personaggi di attributi e qualità “bestiali” cfr. M. PAGLIARO-GIACOVAZZO, *‘Il Gattopardo’ o la metafora decadente dell'esistenza*, Milella, Lecce 1983, pp. 115-159; N. LA FAUCI, *Nuclei di complessità narrativa nel bestiario del ‘Gattopardo’*, in ID., *Lo spettro di Lampedusa*, ETS, Pisa 2001, pp. 39-102, E. CUTTINELLI-RÈNDINA, *Sorrisi degli animali e ghigni degli uomini nel ‘Gattopardo’ di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, in «Bollettino d'Italianistica», II, 2016, pp. 56-69.

³³ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *La sirena* cit., p. 508.

di rivelare il suo segreto al giovane, ora qualificato come un siciliano «della specie migliore» perché è «riuscito a compiere la sintesi di sensi e ragione», definizione che non sarebbe spiaciuta a Leonardo Sciascia.

Il tempo del racconto si sposta all'estate del 1887, l'anno in cui è stata scattata la foto che rappresenta La Ciura ventenne; il luogo, dopo un breve preambolo catanese, il "golfettino" già descritto e nel quale il giovane si ritira per sfuggire al caldo opprimente della città e preparare il concorso per la cattedra di greco all'università di Pavia; il protagonista un ragazzo vergine nel corpo e nello spirito perché non ha ancora avuto contatti o relazioni con il mondo femminile, un punto, questo, sul quale il narratore insiste molto sia per ribattere allo sguardo perplesso di Corbèra che per anticipare una delle conseguenze dell'avventura che lo aspetta:

È molto villano quel tuo batter di ciglia, Corbèra: ciò che dico è la verità; verità ed anche vanto. Lo so che noi Catanesi possiamo per essere capaci d'ingravidare le nostre balie, e sarà vero. Riguardo a me, no però. Quando si frequentano, notte e giorno, dee e semidee come facevo io in quei tempi, rimane poca voglia di salire le scale dei postriboli di S. Berillio.³⁴

Dopo la prostrazione provocata dall'opprimente calura catanese, vivere in una casina sulla spiaggia e prospiciente il mare significa rinascere sotto un sole non più rabbioso ma che, al contrario, dona a La Ciura «una sorta di sommessa euforia»,³⁵ infondendogli quell'energia necessaria perché la preparazione al concorso sia proficua, circondata com'è, soprattutto quando lo studente vi si dedica disteso sul fondo di una piccola barca, dalla placida immensità proprio di quel mare che è stato testimone delle vicende oggetto dello studio e che ha udito la voce di coloro, dei o uomini, che le hanno vissute. Immerso in questa vivificante solitudine, nell'«incantazione che mi predispondeva al prodigio», il giovane arriva a declamare versi in greco e i nomi delle antiche divinità. E, quasi fossero formule magiche senza le quali l'evento straordinario non può verificarsi,³⁶ ecco che i versi recitati propiziano la

³⁴ Ivi, p. 510.

³⁵ Ivi, p. 512. Sul motivo del sole, si veda quanto afferma Andrea Molesini: «[...] il sole è calura insopportabile, bestiale e letale e nel contempo è l'eterno, la luce; e il mare, con la sua superficie luccicante e gemente di colori e brezza e irruenza nasconde un reame segreto, profondo, dove Calliope regna, nel silenzio immortale», cfr. A. MOLESINI, *La voce indivisa* cit., p. 312.

³⁶ Sulla dimensione favolistica del racconto e sull'uso che in essa si fa degli elementi fantastici cfr. M.G. DI PAOLO, *For a new reading of Lampedusa's «Lighea»*, in «Merveilles & con-

manifestazione del sublime, della sirena, “demone meridiano” nel senso che Caillois dà a questa figura,³⁷ attratta verso la barca di La Ciura dall’udire un umano parlare una lingua dimenticata da millenni.

Sulle caratteristiche e il significato della figura di Lighea la critica si è esercitata lungamente, ma la sostanza di questa immagine sta veramente tutta nella sua presentazione, nella quale i tratti che la connotano sono dichiarati senza ambiguità:

Mi voltai e la vidi: il volto liscio di una sedicenne emergeva dal mare, due piccole mani stringevano il fasciame. Quell’adolescente sorrideva, una leggera piega scostava le labbra pallide e lasciava intravedere dentini aguzzi, come quelli dei cani. Non era però uno di quei sorrisi come se ne vedono fra voialtri, sempre imbastarditi da un’espressione accessoria, di benevolenza o d’ironia, di pietà, crudeltà o quel che sia; esso esprimeva soltanto se stesso, cioè una quasi bestiale gioia di esistere, una quasi divina letizia. Questo sorriso fu il primo dei sortilegi che agisse su di me rivelandomi paradisi di dimenticata serenità. Dai disordinati capelli color di sole l’acqua di mare colava sugli occhi verdi apertissimi, sui lineamenti d’infantile bellezza. [...] mostrava con tranquilla impudicizia i delicati peluzzi sotto le ascelle, i seni divaricati, il ventre perfetto; da lei saliva quel che ho mal chiamato profumo, un odore magico di mare, di voluttà giovanissima. [...] Parlava e così fui sommerso, dopo quello del sorriso e dell’odore, dal terzo, maggiore sortilegio, quello della voce. Essa era un po’ gutturale, velata, risuonante di armonici innumerevoli; come sfondo alle parole in essa si avvertivano le risacche impigrite dei mari estivi, il fruscio delle ultime spume sulle spiagge, il passaggio dei venti sulle onde lunari. Il canto delle Sirene, Corbèra, non esiste: la musica cui non si sfugge è quella sola della loro voce.³⁸

L’incantamento di La Ciura di fronte alla figlia di Calliope procede per gradi, come in una fiaba, e coinvolge progressivamente tutti i sensi: il sorriso ammaliante seduce la vista e, soprattutto, rimanda a una consapevole pienezza dell’essere evocativa di quella condizione di assoluta perfezione attribuibile solo alla divinità e preclusa agli esseri umani; il profumo che emana dal suo corpo è come un filtro d’amore, strega l’olfatto, ma col suo

tes», VII, 1, 1993, pp. 113-132.

³⁷ Cfr. R. CAILLOIS, *I demoni meridiani*, a cura di C. Ossola, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

³⁸ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *La sirena* cit., pp. 513-514.

richiamare l'odore del mare funge anche da anello di congiunzione con il terzo sortilegio, la voce di Lighea, che si esprime in greco e rapisce chi l'ascolta perché rimanda ai suoni del mare, ossia dello spazio dell'abbandono e dello scioglimento dell'io nell'infinità del tutto, della morte nella storia e della rinascita nella vita eterna dell'epica.³⁹ Il mare è uno spazio primordiale, per la sua immensità e perché ha generato la vita, con tutto il sostrato di significati simbolici, di vita e di morte attribuibili all'acqua, e i suoi abitanti primigeni ne posseggono le caratteristiche tipiche: bellezza e ferinità riunite in una condizione di perenne giovinezza.

Ciò che la sirena può donare a La Ciura è dunque un assaggio di quella dimensione atemporale di cui lei stessa è espressione e nella quale anche le esperienze più sensibili come l'atto sessuale trascendono dalla pura materialità, godendo negli amplessi:

[...] della più alta forma di voluttà spirituale e di quella elementare, priva di qualsiasi risonanza sociale, che i nostri pastori solitari provano quando sui monti si uniscono alle loro capre; se il paragone ti ripugna è perché non sei in grado di compiere la trasposizione necessaria dal piano bestiale a quello sovraumano, piani, nel mio caso, sovrapposti.⁴⁰

Come si è già ricordato, Lighea è un essere di natura, e la "bestialità" che le è attribuita – per due volte la sirena è paragonata a un cane – implode e si allontana dal significato convenzionalmente accordatogli: la sua gioia nel divorare pesci crudi indifferente al sangue che le riga il mento non fa che esaltarne l'alterità divina e ancestrale, portando La Ciura a definirla «una bestia ma nel medesimo istante [...] anche una Immortale», un essere nel quale la «tetra foia animale» è attutita da una «giocondità» e da una «delicatezza» altissime, e tutte queste caratteristiche apparentemente contraddittorie sono vissute con un'«assoluta semplicità»,⁴¹ tanto sciolta da ogni vincolo e piena nelle sue manifestazioni in quanto scevra da qualsiasi condizionamento sociale, culturale, ideologico:

³⁹ «La voce indivisa, primigenia, scabra, suadente nella sua elementarità assoluta, inevitabile. È la voce che trafugge il giovane Rosario che, come tutti i mortali, è assetato d'amore immortale. Perché niente più dell'abbaglio amoroso ci rammenta che l'Eden è un miraggio, che apparteniamo all'attimo e stiamo imputridendo, ogni anno con una ruga in più e sempre meno capaci di arrossire», in A. MOLESINI, *La voce indivisa* cit., p. 310.

⁴⁰ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *La sirena* cit., p. 515.

⁴¹ Ivi, p. 517.

Non si è figlia di Calliope per niente: all'oscuro di tutte le colture, ignara di ogni saggezza, sdegnosa di qualsiasi costrizione morale, essa faceva parte, tuttavia, della sorgiva di ogni coltura, di ogni sapienza, di ogni etica e sapeva esprimere questa sua primigenia superiorità in termini di scabra bellezza.⁴²

Lighea è dunque vita, vita vera, incondizionata e libera, vita nella sua forma più pura perché sorgiva e panica, al contempo creatrice e distruttrice, benevola e indifferente. Una vita che chiama a sé coloro a cui è concesso intravederne un barbaglio, assaporarne uno scampolo, e una volta che se ne è fatta esperienza, nulla delle vicende degli umani può più avere valore e importanza. Lighea apre le porte del suo mondo al giovane La Ciura, quando questi si sentirà pronto a lasciare la banalità della realtà umana e ad abbandonarsi all'eternità del mito, ma per il momento l'esistenza del giovane Rosario andrà avanti all'insegna di quanto egli ha appreso in «quelle settimane di grande estate».⁴³

Quella ragazzina lasciva, quella belvetta crudele era stata anche Madre saggiissima che con la sola presenza aveva sradicato fedi, dissipato metafisiche; con le dita fragili, spesso insanguinate, mi aveva mostrato la via verso i veri eterni riposi, anche verso un ascetismo di vita derivato non dalla rinuncia ma dalla impossibilità di accettare altri piaceri inferiori. Non io certo sarò il secondo a non ubbidire al suo richiamo, non rifiuterò questa specie di Grazia pagana che mi è stata concessa.⁴⁴

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ivi*, p. 518.

⁴⁴ *Ivi*, p. 519. Lighea, dunque, non è solo fanciulla amante, ma anche “madre” nel senso bachelardiano del termine, ossia, secondo quanto precisa Reale, «[...] principio femminile inconscio – Anima, secondo la nozione junghiana – nella psiche dell'uomo siciliano. [...] All'Anima, archetipo della vita e del femminile, fonte della nostra capacità simbolica, possiamo ricondurre quelle caratteristiche psichiche – introspezione, fantasia, sentimento, ecc. – che rappresentano la polarità inconscia di una serie di opposizioni di cui l'altro polo è la coscienza maschile. Nelle proiezioni dell'inconscio essa assume di solito la forma di una misteriosa figura femminile che possiede, appunto, le qualità e gli aspetti complementari e compensatori della personalità conscia, trascurati o negati dall'uomo, perché in contrasto con i valori della cultura egemone, e perciò indifferenziati, come mostrano i tratti arcaici e primordiali di Lighea, la cui immagine ritroviamo nelle espressioni mitologiche. La *commixtio naturarum* di Lighea rappresenta questa primitività elementare con particolare plasticità e ricchezza». Cfr. G. BACHELARD, *La poetica della rêverie*, Dedalo, Bari 1972, p. 110, e B. REALE, *Sirene siciliane* cit, p. 52.

Il dualismo su cui è costruito il racconto raggiunge in questa citazione la sua formulazione più esplicita: rinunciare all'esistenza umana non significa morire, perché morti sono in realtà coloro che vi si adattano come i fantasmi del caffè di via Po, bensì accedere a una condizione più alta dell'essere, a una dimensione nella quale l'annullamento negli «eterni riposi» porta alla rinascita in una forma al di là del tempo, finalmente immortali.

3. *Ritorni*

L'estate declina e Lighea sente il richiamo delle divinità del mare che la sollecitano a raggiungerle «per le feste della bufera».⁴⁵ Con la sua partenza il racconto di *La Ciura* si chiude sull'affermazione della sirena che il giovane non potrà dimenticare quanto ha vissuto. Il giorno seguente l'anziano ellenista s'imbarca sul transatlantico per Coimbra, e quello successivo arriva da Genova la notizia della sua scomparsa in mare. Nel testamento una postilla recente fa dono a Corbèra «del cratere greco con le figure delle Sirene e della grande fotografia della "Corè" dell'Acropoli»,⁴⁶ che il giornalista trasferisce nella sua casa palermitana e che verranno distrutti insieme all'abitazione durante i bombardamenti alleati del 1943 – ultima nota autobiografica che Tomasi di Lampedusa ha voluto porre in chiusura del racconto – perché il destino delle «cose» degli uomini è quello di scomparire senza lasciare traccia, di essere dimenticate. Nel finale l'Autore e Corbèra sono uniti dal comune sentire nei confronti di una dimensione non esperita, ma comunque percepita, sentita come reale benché invisibile, consustanziale a quello spazio travagliato, duro, ostile agli esseri umani, ma al contempo magico ed eletto dalla grazia del mito che è la Sicilia. Uno spazio dove il significato attribuito agli «accidenti» umani evapora fino a svanire, dove la violenza e la morte possono mutarsi in piena adesione alla vita nella sua forma più pura, dove l'ideale prevale sul reale: «[...] e il tuo sonno di sogno sarà realizzato».⁴⁷

⁴⁵ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *La sirena* cit., p. 519.

⁴⁶ *Ivi*, p. 520.

⁴⁷ *Ivi*, p. 517.

Silvia T. Zangrandi

L'AUTOSTRADA COME DESTINO.
ANNOTAZIONI ATTORNO A *LA AUTOPISTA DEL SUR* DI JULIO CORTÁZAR
E *AUTOSOLE* DI CARLO LUCARELLI¹

«Eccomi dunque su questa autostrada che ho percorso centinaia di volte [...] mi sembra d'aver perduto il senso dello spazio e quello del tempo».²

Riassunto: Il binomio automobile-autostrada è al centro delle due narrazioni qui considerate – *Autopista del Sur* di Julio Cortázar e *Autosole* di Carlo Lucarelli – e il focus ruota attorno a due aspetti: la rappresentazione dello spazio e del tempo e l'ibridazione essere umano-automobile. L'iperbolico ingorgo esibito nei due scritti fa da sfondo alla rappresentazione relazionale dei personaggi intrappolati per un lungo periodo sull'autostrada. Ciò che colpisce è il fatto che la paradosalità e gli eventi perturbanti raccontati tendono ad essere normalizzati e la tecnica dello straniamento è utilizzata da entrambi gli scrittori per mostrare la realtà da un'altra prospettiva.

Parole chiave: automobile, autostrada, spazio e tempo, ibridazione essere umano-auto, perturbante.

Abstract: The car-highway binomial is at the center of the two stories considered here, Julio Cortázar's *Autopista del Sur* and Carlo Lucarelli's *Autosole*. The focus revolves around two aspects: the representation of space and time and the human-car hybrid. The hyperbolic traffic jam exhibited in the two stories provides the backdrop to the relational representation of the characters trapped for a long time on a highway. What is striking is that the paradoxical and disturbing events told

¹ Attorno a questo argomento ho ragionato alcuni anni fa durante un convegno svoltosi a Budapest. In questa sede lo ripropongo, rielaborato, ricordando Marco Sirtori che, come i personaggi dei due racconti, amava viaggiare.

² I. CALVINO, *Gli amori difficili*, Einaudi, Torino 1970, poi Mondadori, Milano 1990, p. 118.

tend to be normalized, and the technique of estrangement is used by both writers to show reality from another perspective.

Keywords: Car, Highway, Space and Time, Human-Car Hybrid, Uncanny.

1. *Quando matrici e modelli narrativi coincidono*

Automobile-autostrada: per chi ama viaggiare, soprattutto nei periodi estivi, questo è un binomio inscindibile. Entrambi i sostantivi comunicano l'idea di fuga dalla quotidianità, di libertà, di nuove esperienze legate a luoghi e a persone che si incontreranno. Chi non utilizza l'autostrada per lavoro la considera unicamente nel suo ruolo ludico-ricreativo in quanto è il tramite, insieme all'automobile, per raggiungere la meta delle vacanze. Attorno a questo binomio due scrittori lontani sia geograficamente sia per interessi ed esiti letterari basano due loro storie: si tratta di Julio Cortázar con il racconto pubblicato nel 1966 *Autopista del Sur* (*L'autostrada del sud*)³ e Carlo Lucarelli con il volume – o, come si legge nella quarta di copertina, «un romanzo fatto di racconti» – del 1998 *Autosole*.⁴ Sia nel racconto di Cortázar⁵ sia in quello di Lucarelli un iperbolico ingorgo autostradale blocca per molti giorni numerosi automobilisti. Le trame di entrambi i racconti sono scarse: l'autostrada rappresenta per i due scrittori lo sfondo ideale per la messa in scena di un racconto di tipo sociologico in cui dare una rappresentazione relazionale dei personaggi intrappolati per un lungo periodo

³ J. CORTÁZAR, *La autopista del sur*, in *Todos los fuegos el fuego* ora in *Cuentos completos*, vol. I, Alfaguara, Madrid 1994, pp. 505-523; traduzione italiana tratta da J. CORTÁZAR, *I racconti*, a cura di E. Franco, Einaudi-Gallimard, Torino 1994, pp. 457-480. Tutte le citazioni si riferiscono a queste due edizioni e le pagine vengono indicate direttamente nel testo.

⁴ Nell'agosto del 1997 a Carlo Lucarelli fu chiesto di scrivere un racconto al giorno per un mese sul quotidiano «l'Unità». Questi articoli furono poi in parte convogliati in un volume dal titolo *Autosole*, Rizzoli, Milano 1998, da cui si cita. A Lucarelli piacciono le storie ambientate in autostrada: infatti, nel 2000, pubblica il cd *Autostorie* (Mobydick) e nel 2006, con Marcello Fois e Luigi Gozzi, *Autostrada* (Clueb Simulazioni).

⁵ Le narrazioni ambientate sull'autostrada pare piacciono a Cortázar: infatti, nel 1983 pubblica *Los autonautas de la cosmopista*, un viaggio atemporale da Parigi a Marsiglia iniziato una sera di maggio del 1982 da Carol Dunlop e dallo stesso scrittore. Il viaggio durò trenta giorni durante i quali i due tennero un dettagliatissimo diario di viaggio dove registrarono tutto, soprattutto la flora e la fauna fantastica vista e tutte le minacce più terrorizzanti: streghe, agenti segreti, camion inquietanti di origine sconosciuta, che tentarono di far naufragare l'impresa. Realtà e sogni si intersecano continuamente in quella che viene descritta come una «interminable fiesta de la vida» che si conclude malinconicamente con la consapevolezza che inevitabilmente tutto ha una fine.

sull'autostrada. Nei due scritti si assiste al tentativo di catturare i problemi della nostra contemporaneità o del prossimo futuro e a rappresentarli in maniera paradossale in cui i limiti fissati dal corpo e dalla realtà vengono infranti e l'eccentricità diventa parte integrante del testo. Potremmo spingerci a definirli *weird*, intendendo con questo termine un gusto letterario che si esprime non attraverso nuovi modi letterari, ma attraverso un nuovo sentire, una diversità di immagini, stili e registri che riflettono la realtà frammentata e ipermoderna in cui si sviluppa. Il lettore si trova di fronte a eventi perturbanti che non trovano spiegazione razionale, ma il sovrannaturale tende a essere normalizzato e, anzi, spesso la stranezza è già parte integrante degli eventi. Entrambi gli autori si affidano alla tecnica dello straniamento, ovvero decidono di alterare o distorcere la realtà in modo da mostrarla da un'altra prospettiva. Del resto, l'accettazione dell'elemento fantastico è un modo di reinterpretare i confini e gli spazi della realtà, con l'obiettivo di suscitare riflessioni di tipo etico e sociale nel lettore.

In questo studio si è scelto di focalizzare l'attenzione su due aspetti: da un lato la rappresentazione dello spazio e del tempo e dall'altro l'ibridazione essere umano-macchina.

2. Spazio e tempo

Come detto, le due storie si svolgono su un'autostrada: per Cortázar è la celebre autostrada che porta a Parigi passando da Fontainebleau; per Lucarelli è la A1, la Milano-Napoli, chiamata anche Autosole.⁶ L'autostrada,⁷ diversamente dalla strada, da sempre è considerata non un luogo di incontri ma l'infrastruttura per il trasporto veloce, estranea a

⁶ Per approfondire la storia dell'autostrada del Sole, la cui costruzione segnò il miracolo economico e cambiò la percezione della geografia italiana, cfr. E. MENDUNI, *L'Autostrada del Sole*, il Mulino, Bologna 1999. Il termine *autostrada* venne utilizzato per la prima volta in un documento ufficiale del 1922 in cui l'ingegnere Piero Puricelli presentava il progetto dell'autostrada dei Laghi; il termine indicava quelle strade caratterizzate da un percorso per quanto possibile rettilineo, senza ostacoli, dove le auto potevano viaggiare ad alta velocità, non percorribili da biciclette, pedoni, carri trainati da animali. In seguito, il termine *autostrada* fu tradotto in altre lingue (A. CAVALLINI, *Piero Puricelli: l'italiano che inventò le autostrade*, <https://www.linkedin.com/pulse/piero-puricelli-litaliano-che-invent%C3%B2-le-autostrade-aldo-cavallini/>).

⁷ Per una disamina dell'autostrada e della sua rappresentazione in letteratura cfr. F. GATTO, *Autostrada*, in *Luoghi della letteratura italiana*, a cura di G.M. Anselmi e G. Ruozzi, Bruno Mondadori, Milano 2003, pp. 18-29.

ciò che la circonda, al paesaggio (che spesso viene deturpato dalla sua presenza), alla gente che la percorre. Come ebbe a scrivere Adorno, le autostrade «non hanno espressione [...] ignorano le ombre dei passi e delle ruote».⁸ Al contrario, nei due racconti oggetto della nostra indagine le autostrade non sono più ad alto scorrimento, non sono più luogo di transito ma di immobilità: le coordinate spazio-temporali saltano, il tempo si sballa e il suo fluire resta sospeso. Per entrambi gli scrittori l'autostrada è l'orizzonte unico della narrazione; diventa, per usare un'espressione cara a Augé, un non luogo che inghiotte tempo, spazio e identità. L'anonimato che caratterizza l'autostrada viene a perdersi: per alcuni personaggi diviene luogo di incontri, di vita, di amore; per altri è la manifestazione della solitudine senza isolamento; per tutti non è più il luogo del movimento ma il luogo dell'immobilità forzata. Le due storie prendono l'avvio da un avvenimento reale, l'ingorgo stradale appunto, ma la iperbolicità dei fatti narrati consiste nella durata del blocco. Le coordinate spazio-temporali saltano e l'autostrada diventa uno spazio in cui non esiste più né circolazione né comunicazione e i giorni trascorrono tutti uguali, scanditi solo dal sorgere e dal tramontare del sole.

Lucarelli antropomorfizza l'autostrada: «l'autostrada diventa un serpente dalle scaglie fitte, che lentamente si allunga, si stende, abbagliante di riflessi» (p. 7); la metafora delle auto incolonnate simili a un serpente viene ripresa più volte: «un serpente dalle scaglie fitte, che attende immobile sotto al sole rovente, respirando piano» (p. 9), «il serpente di metallo [...] riprende lentamente a muoversi» (p. 19). Lucarelli offre una catena di immagini tramite le quali intende trasferire l'oggetto, come direbbe Sklovskij, «dalla sua percezione abituale nella sfera di una nuova percezione, cioè una originale variazione semantica».⁹ Si legga questa descrizione, tutta visiva:

vista dall'alto, l'autostrada sembra un fiume nero attraversato da un branco di pesciolini di tutte le forme. Il sole si riflette sulla lamiera delle capotte come sulle squame dei pesci e brilla, blu oltremare, nero nacré, verde marino, rosso ferrari, bianco metallizzato. Un arlecchino di lamiera rovente (p. 104).

⁸ T.W. ADORNO, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino 1954, p. 123.

⁹ V. SKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi, teoria della letteratura e metodo critico* (1968), a cura di T. Todorov, Prefazione di R. Jakobson, Einaudi, Torino 1972, p. 91.

Per aumentare la visibilità Lucarelli utilizza cromatismi, similitudini e metafore con le quali fa slittare il senso verso il surreale o il grottesco: la «coda pazzesca [...] sta strangolando l'autostrada» (p. 37); «l'autostrada intasata peggio delle arterie di un ottantenne» (p. 41); «la coda [...] li fa arrancare a singhiozzo sull'autostrada» (p. 49); «l'autostrada [...] si muove [...] al ritmo lento di un respiro» (p. 65).

La scrittura da sempre si assume il compito di riprodurre dentro di sé il rapporto col mondo, di raffigurarlo, di proporre attraverso un richiamo linguistico l'oggetto che si vuole presentare. Per Wunenburger, «immagine è la rappresentazione concreta di un oggetto, materiale o concettuale presente o assente dal punto di vista percettivo e che intrattiene un tale legame col suo referente da poterlo rappresentare e consentirne il riconoscimento e l'identificazione tramite il pensiero».¹⁰ La traduzione pratica di questa affermazione si trova nelle immagini dell'imbottigliamento offerte da Cortázar: «todo era olor a gasolina [...] brillo del sol rebotando en los cristales y en los bordes cromados, y para colmo la sensación contradictoria del encierro en plena selva de máquinas pensadas para correr» (p. 506)¹¹ e le file sono associate a una «caravana de camellos» (p. 506).¹² Se da un lato Lucarelli associa l'autostrada a un serpente, dall'altro Cortázar la paragona a un fiume: «la cinta blanca del macadam con su río inmóvil de vehículos» (p. 510).¹³

Entrambe le vicende iniziano nel mese di agosto: sia l'autostrada francese sia quella italiana in quel periodo dell'anno sono spesso bloccate dal traffico e infatti le storie e le relazioni umane raccontate si dipanano durante un ingorgo. I due scrittori traducono in occasione narrativa i problemi causati dal traffico, dando però vita a situazioni paradossali (i personaggi di Lucarelli restano bloccati in autostrada tutto il mese di agosto, quelli di Cortázar da agosto a una non precisata giornata primaverile) ma non improbabili. Infatti, è indimenticabile il maxi ingorgo (ancora imbattuto) di 100 chilometri avvenuto nell'agosto del 2010 in Cina, che intrappolò migliaia di automobilisti per 9 giorni sulla National Expressway 110, che collega Pechino al Tibet. Nel racconto di Cortázar gli automobilisti si organizzano per poter affrontare diversi problemi, come l'approvvigionamento di viveri e acqua, il soccor-

¹⁰ J.-J. WUNENBURGER, *Philosophie des images*, Presses Universitaires de France, Paris 1997; ID., *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino 1999, p. 5.

¹¹ «Tutto sapeva di benzina [...], di brillio insopportabile del sole che rimbalzava sui cristalli e i bordi cromati, e per colmo la sensazione contraddittoria della cattività in piena selva di macchine pensate per correre» (p. 458).

¹² «Carovana di cammelli» (p. 459).

¹³ «il nastro bianco dell'asfalto con il suo fiume immobile di veicoli» (p. 464).

so a chi sta male, addirittura la gestione dei defunti. Come nel racconto di Cortázar, gli automobilisti cinesi si organizzarono per sopravvivere, creando una rete di vendita di prodotti di prima necessità e dando vita a una sorta di società simile a quella dalla quale provenivano. L'evidente funzione metaforica e allegorica del racconto di Cortázar intende mostrare come la società creata dagli automobilisti non faccia altro che ricreare le condizioni che l'hanno generata. In un'intervista a proposito di questo racconto, Cortázar disse che il suo obiettivo era quello di illustrare «el signo más negativo de nuestra triste sociedad en la que vivimos, una especie de contradicción con la vida humana, decir una especie de búsqueda de la desgracia, de la infelicidad, de la exasperación a través de la gran maravilla tecnológica que es la automovil que debería darnos la libertad».¹⁴ Gli automobilisti di Lucarelli sembrano invece non avere problemi di sopravvivenza (non cercano né cibo né acqua) ma, similmente a quanto accade nel racconto di Cortázar, di essi viene data una rappresentazione dal punto di vista sociologico: si incontrano ricchi uomini di affari, fidanzate abbandonate, famiglie con bambini, disabili, coppie improbabili, ladri che fuggono, ragazzi squattrinati che vorrebbero raggiungere i luoghi di vacanza... Ognuno deve cercare di risolvere un problema, che è sempre di ordine relazionale o sentimentale, che l'ingorgo viene a complicare ulteriormente.

I due scritti, ruotando attorno all'apparente inspiegabilità dell'ingorgo in cui sono capitati i loro personaggi, sollecitano una lettura di tipo scientifico. Il concetto rivoluzionario di "variazione di entropia" esposto dal fisico Rudolf Clausius, che nel 1865 scrisse di aumento o diminuzione del grado di disordine di un sistema complesso, può facilitarne la comprensione. Per Clausius qualunque trasformazione di un sistema comporta un aumento dell'entropia del sistema stesso; si potrebbe dire che l'universo è fatto in modo tale che ogni sistema al suo interno evolve inesorabilmente da stati ordinati a stati via via più disordinati. Questo è quanto accade nei due racconti qui convocati dove, da una iniziale situazione ordinata (flusso regolare del traffico), si passa a uno stato di disordine (ingorgo e blocco della circolazione).¹⁵ Cortázar e Lucarelli ci offrono la percezione di un tempo

¹⁴ *Entrevista a Cortázar. La autopista del sur*, <http://www.youtube.com/watch?v=1YolfrdzDx8> (consultato il 2 agosto 2024).

¹⁵ Molte sono le cause della formazione di blocchi stradali: il restringimento della carreggiata, un incidente, cambi di corsia, combinati all'inerzia nel comportamento dei guidatori che reagiscono in ritardo rispetto ai cambiamenti nella velocità in risposta ai veicoli che li precedono, causano inevitabilmente una reazione a catena fatta di frenate che alla fine può causare un blocco. Attorno all'argomento molto è stato scritto: segnalo due studi, uno

‘altro’. I due racconti si aprono *in medias res*: le due autostrade sono ingolfate di auto, i personaggi sono già in coda. Sappiamo esattamente la durata dell’ingorgo raccontato da Lucarelli (ci viene indicato dal titolo del primo e dell’ultimo capitolo: «Autosole, 1° agosto», «Autosole, 31 agosto»), mentre nel racconto di Cortázar la durata dell’ingorgo è imprecisa («no atardecía nunca, la vibración del sol sobre la pista [...] dilatava el vértigo», p. 506)¹⁶ e sono i cambiamenti climatici a segnare il fluire del tempo (si passa dal calore estivo di una domenica pomeriggio d’agosto, all’inverno con la neve e il gelo, alla primavera).

Il nostro mondo, la nostra stessa vita non può nemmeno essere concepita prescindendo dal concetto di tempo, inteso come successione di eventi non riproducibili. Il tempo è con lo spazio la componente imprescindibile di ogni nostra rappresentazione: non siamo in grado di conoscere oggetti se non rapportandoli allo spazio e al tempo. Per Aristotele il tempo esiste soltanto come proprietà inerente al movimento, «come *passio motus*, in un

del marzo 2008, in cui un team di studiosi giapponesi ha presentato uno studio di cui riporto l’abstract: «A traffic jam on a highway is a very familiar phenomenon. From the physical viewpoint, the system of vehicular flow is a non-equilibrium system of interacting particles (vehicles). The collective effect of the many-particle system induces the instability of a free flow state caused by the enhancement of fluctuations, and the transition to a jamming state occurs spontaneously if the average vehicle density exceeds a certain critical value. Thus, a bottleneck is only a trigger and not the essential origin of a traffic jam. In this paper, we present the first experimental evidence that the emergence of a traffic jam is a collective phenomenon like ‘dynamical’ phase transitions and pattern formation in a non-equilibrium system. We have performed an experiment on a circuit to show the emergence of a jam with no bottleneck. In the initial condition, all the vehicles are moving, homogeneously distributed on the circular road, with the same velocity. The average density of the vehicles is prepared for the onset of the instability. Even a tiny fluctuation grows larger and then the homogeneous movement cannot be maintained. Finally, a jam cluster appears and propagates backward like a solitary wave with the same speed as that of a jam cluster on a highway» (Y. SUGIYAMA et al., *Traffic jams without bottlenecks – experimental evidence for the physical mechanism of the formation of a jam*, in «New Journal of Physics», 10, march 2008, <http://iopscience.iop.org/1367-2630/10/3/033001/fulltext> (consultato il 5 agosto 2024). L’altro è un recente e curioso studio fatto presso l’Università di Grenoble (E. BERTIN, A. SOLON, *Biased motility-induced phase separation: from chemotaxis to traffic jams*, in «ArXivLabs», December 2023, <https://arxiv.org/pdf/2312.13963>, url consultato il 5 agosto 2024) che ha dimostrato, tramite un modello matematico, che le auto bloccate nel traffico e i batteri alla ricerca di nutrimento si comportano in modo piuttosto simile. In estrema sintesi, similmente alle colonie di batteri alla ricerca di cibo, l’eccessiva densità di auto su una strada fa aumentare il rischio di blocchi del traffico: in pratica si riducono gli spazi tra un’auto e l’altra e quindi più facilmente si creano rallentamenti.

¹⁶ «non imbruniva mai, la vibrazione del sole sulla strada [...] dilatava la vertigine» (p. 459).

rapporto analogo a quello di sostanza (moto) e accidente (tempo). Sulla base di questa accezione del tempo come *passio motus*, che compare in un passo della *Fisica* aristotelica, il tempo da un punto di vista metafisico non ha un'esistenza autonoma, ma deve necessariamente inerire al moto per esistere». ¹⁷ Anche per Tommaso d'Aquino il tempo ha il suo fondamento nel moto, ossia nel prima e poi del moto stesso. Nel Commento al libro IV della *Fisica* Tommaso evidenzia il «dato strutturale più caratteristico della temporalità, ossia della direzione che l'uomo attribuisce al tempo, interpretandolo secondo categorie di successione orientate dal passato al futuro, dalla nascita alla morte». ¹⁸ L'uomo quindi si riconosce soggetto al tempo. Ognuno di noi vive, percepisce il fluire del tempo; tale percezione è aiutata da fenomeni elementari come il succedersi dei giorni, delle stagioni, il vedersi invecchiati guardandosi allo specchio... Secondo il fisico Giuseppe Longo la frattura tra la percezione e la descrizione razionale del tempo è un fenomeno relativamente recente. «La temporalità è relegata a semplice illusione in cui non c'è spazio per l'uomo, né per la sua apparente libertà di pensiero e di azione [...] L'uomo, imprevedibile e soggetto alle mutevolezze del destino, diviene una creatura difforme, aliena al prevedibile Universo in cui vive». ¹⁹ Queste dichiarazioni si rispecchiano nei due racconti: la *passio motus* sta alla base dello scorrere dei giorni in autostrada e si concretizza nell'asserzione «la temporalità è relegata a semplice illusione»: sembra impossibile agli automobilisti di Lucarelli che sia passato un mese, come invece dichiarano gli strumenti convenzionali quali il datario dell'orologio e il tagliando di ingresso dell'autostrada; i personaggi di Cortázar insistono inutilmente e vanamente a misurare il tempo. A più riprese Cortázar parla di tempo, a partire dall'*incipit*:

al principio la muchacha del Dauphine había insistido en llevar la cuenta del tiempo, aunque al ingeniero del Peugeot 404 le daba ya lo mismo. Cualquiera podía mirar su reloj pero era como si ese tiempo atado a la muñeca derecha o el bip bip de la radio midieran otra cosa, fuera el tiempo de los que no

¹⁷ A. GHISALBERTI, *Ontologia e logica della temporalità da Tommaso d'Aquino a Guglielmo di Ockham*, in *Filosofia del Tempo*, a cura di L. Ruggiu, Bruno Mondadori, Milano 1998, pp. 72-86 (p. 72).

¹⁸ Ivi, p. 73.

¹⁹ G. LONGO, *Alcuni aspetti del tempo tra fisica e filosofia ovvero alcune riflessioni di un fisico su un problema antico come il tempo*, in http://people.na.infn.it/~longo/assets/lavori/Di divulgazione_storia/Il%20tempo%20tra%20Fisica%20e%20Filosofia.pdf (url consultato il 5 agosto 2024).

han hecho la estupidez de querer regresar a París por la autopista del sur un domingo de tarde (p. 505);²⁰

«ya ni valía la pena mirar el reloj pulsera para perderse en cálculos inútiles» (p. 506);²¹ «las horas acababan por superponerse, por ser siempre la misma en el recuerdo [...] el ingeniero pensó en tachar ese día en su agenda» (p. 509).²² In principio l'ingorgo è vissuto «come un'offesa al proprio orgoglio»,²³ infatti per qualcuno «el embotellamiento era una afrenta exclusivamente personal» (p. 510),²⁴ c'è chi si lamenta «porque le parecía un atropello someter a millares de personas a un regime de caravana de camellos» (p. 506);²⁵ poi, piano piano, gli automobilisti di Cortázar si rassegnano alla situazione e si organizzano per fronteggiare le avversità che si presenteranno durante la sosta forzata. Come misteriosamente l'ingorgo si è creato, così svanisce: la marcia delle auto riprende e il racconto si conclude nella velocità. Gli automobilisti non sanno il perché di tanta fretta:

no se podía hacer otra cosa que abandonarse a la marcha, adaptarse mecánicamente a la velocidad de los autos que lo rodeaban, no pensar [...] sin que ya se supiera fin por qué tanto apuro, por qué esa carrera en la noche entre autos desconocidos donde nadie sabía nada de los otros, donde todo el mundo miraba fijamente hacia adelante, exclusivamente hacia adelante (pp. 522-523).²⁶

²⁰ «in principio la ragazza della Dauphine aveva insistito nel calcolare il tempo, ma l'ingegnere della Peugeot 404 ormai se ne infischia. Chiunque poteva guardare il suo orologio, ma era come se quel tempo legato al polso destro o il bip bip della radio segnassero un'altra cosa, fossero il tempo di coloro che non hanno fatto la stupidaggine di voler rientrare a Parigi per l'autostrada del sud il pomeriggio di una domenica» (p. 481).

²¹ «non valeva più la pena di guardare l'orologio per perdersi in calcoli inutili» (p. 459).

²² «le ore finivano col sovrapporsi, per essere sempre la stessa nel ricordo [...] l'ingegnere pensò di cancellare quel giorno dalla sua agenda» (p. 463).

²³ E. MENDUNI, *L'Autostrada del Sole* cit., p. 102.

²⁴ «l'ingorgo era un affronto esclusivamente personale» (p. 464).

²⁵ «perché le pareva un sopruso sottomettere migliaia di persone a un regime da carovana di cammelli» (p. 459).

²⁶ «Non c'era altro da fare che abbandonarsi alla marcia, adattarsi meccanicamente alla velocità delle auto che lo attorniavano, non pensare [...] senza più sapere perché tanta fretta, perché quella corsa nella notte fra auto sconosciute dove nessuno sapeva niente degli altri, in cui tutti guardavano fissamente in avanti, esclusivamente in avanti» (pp. 479-480).

Interessante osservare come l'uomo moderno si adatti «meccanicamente» e astrattamente a ciò che lo attornia, guardando fissamente in avanti in un solipsismo che gli preclude il rapporto con gli altri. Nel racconto di Lucarelli si ha l'impressione che gli automobilisti sin dall'inizio siano già preparati a fronteggiare la coda. Infatti, tranne l'uomo della Bravo azzurra che guarda insistentemente l'orologio perché ha due appuntamenti e l'uomo che ha appena fatto una rapina e desidera arrivare presto perché è stato ferito da una guardia giurata, tutti gli altri accettano la coda, dimostrando che in agosto è normale averla come compagna di viaggio e la narrazione dimentica di informare del fluire del tempo per dedicarsi all'esame dei personaggi e della loro vita privata. L'autostrada è la metafora dell'universo nel quale convivono personalità diverse, con i loro desideri, le loro contraddizioni, i problemi che la vita pone ogni giorno. Solo nei due capitoli finali Lucarelli ci ricorda che i personaggi che narrano le loro storie sono imprigionati in un ingorgo. Si legga l'apertura del penultimo capitolo:

improvvisamente, la fila si muove [...] l'autostrada sembra un serpente dalle scaglie luminose, senza testa e senza coda, che si stira e si allunga come se si fosse svegliato in quel momento. Talmente compatto che non lascia neppure intravedere la trama nera dell'asfalto sotto le squame colorate (p. 103).

La metafora autostrada-universo appare in tutta la sua evidenza nell'ultimo brano. Qui riappaiono tutti gli automezzi con il loro carico umano presentati in apertura. La coda pare si sia fermata e tutti si chiedono «ma si può sapere cosa c'è?». Gli automobilisti, quasi risvegliandosi da un lungo sonno, si sporgono dal finestrino nel tentativo di vedere qual è la causa dell'ingorgo. Qualcuno tenta di dare una risposta: forse un incidente, forse i lavori in corso, ma la risposta più reale è il colloquiale «boh». «El Diablo riesce a vedere solo fino alla prima curva, dove c'è Rambo che vede solo fino alla galleria». La percezione del tempo che passa è caduta in confusione: quando l'uomo della Mercedes, che «gli sembra di essere fermo in coda da una vita» (p. 109), guarda il datario del suo Rolex che segna 31 agosto e lo confronta al tagliando di ingresso preso al casello, che segna 1° agosto, il panico esplode. Al suo «non è possibile» fa eco il «non è possibile» del ragazzo della Panda. Ma sconcertante è la battuta finale che apre a ogni possibile conclusione: «Cosa succede quando finiamo la benzina? [...] e che succede se non la finiamo mai più» (p. 109). Emblematica la conclusione di entrambi i racconti: gli autisti di Lucarelli non riescono a vedere dove finisce la coda, che è talmente lunga da confondersi con l'orizzonte,

e da qui nasce la domanda cardine dell'esistenza umana: "cosa succederà dopo?". Similmente quelli di Cortázar si chiedono il perché del continuo andare e non possono cercare la risposta negli altri automobilisti, perché sono a loro volta chiusi in sé stessi e guardano fissamente in avanti, senza pensare, subendo la marcia.

3. *L'identificazione essere umano-auto*

Davanti agli occhi del lettore sfilano personaggi dall'esistenza anonima, colta in un presente atemporale, e si assiste all'identificazione auto-essere umano. I personaggi di entrambi gli scritti vengono identificati non col nome proprio ma col nome della marca dell'auto sulla quale stanno viaggiando. Le persone intrappolate nell'ingorgo perdono la loro identità e assumono il nome della marca dell'auto posseduta. Non siamo di fronte a una metamorfosi in cui l'uomo si ibrida con l'auto, ma a una sorta di eteronimia in cui le caratteristiche dell'auto formano una sorta di estensione del carattere del proprietario che la possiede. In *La autopista del sur*, il riconoscimento tra chi condivide l'avventura dell'ingorgo passa attraverso il tipo di auto posseduta: Peugeot 404, BMW, Dauphine, Due cavalli, «Floride, como se divertían en llamarlo los chicos del Simca» (p. 516)²⁷ e così via... sono i nomi con i quali vengono identificate le persone coinvolte nell'ingorgo. L'animato si mescola all'inanimato, l'uomo e la macchina diventano un tutt'uno, come si evince chiaramente da questo passaggio: «Taunus les ordenó a gritos que volvieran a sus coches [...] Estirando el brazo izquierdo el 404 buscó la mano de Dauphine [...] 404 miró enternecido y deslumbrado a su izquierda buscando los ojos de Dauphine» (pp. 520-521).²⁸ In *Autosole*, Lucarelli narrativizza le marche delle automobili: anche qui i personaggi vengono associati all'auto che li trasportano, tanto da essere identificati col nome della marca delle auto: Bravo azzurra, 2CV azzurra, Fiesta rossa, Ka argentata, Tipo Bianca, Scania Bianco, Pullman, Mercedes 5000. Le auto non si limitano a prestare il loro nome agli occupanti, ma si trasformano in meccanismo vivo, in organismi vibranti e attraenti. Come gli uomini primitivi indossavano le pelli degli animali per esorcizzare le loro paure, così per gli uomini tecnologici

²⁷ «Floride, come si divertivano a chiamarlo i ragazzi della Simca» (p. 471).

²⁸ «Taunus ordinò a tutti ad alta voce di tornare nelle macchine [...] Tirando fuori il braccio sinistro, Peugeot 404 cercò la mano di Dauphine [...] 404 guardò intenerito e abbagliato alla sua sinistra cercando gli occhi di Dauphine» (pp. 476-477).

il possesso di un'auto, meglio se di grossa cilindrata, li rende meno fragili. Parimenti, McLuhan pensa che, «allo stesso modo in cui un tempo gli uomini terrorizzati entravano ritualmente e psicologicamente nelle pelli degli animali, noi siamo arrivati al punto di assumere e di diffondere i meccanismi del comportamento delle macchine che ci spaventano e ci dominano».²⁹ L'automobile è un modo per presentarci al mondo, ci avvolge e completa il nostro corpo e la nostra personalità. Nel caso di Peugeot 404 di Cortázar e di Mercedes 5000 di Lucarelli, l'auto è un chiaro segno di promozione sociale: l'ingegnere di Cortázar, orgogliosamente cosciente del prestigio della sua auto dato dalle dimensioni, «ofreció su coche, que llamaba burlonamente el wagon-lit, a quienes lo necesitaran» (p. 513);³⁰ l'uomo della Mercedes descritto da Lucarelli «ha la faccia di un uomo talmente fortunato che non ha bisogno di sognare [...] *la Mercedes fa capire che sono un uomo molto ricco, lo ammetto*» (pp. 33-34). Del resto, «la possibilità di un piccolo mezzo di trasporto dà la sensazione concreta del possesso individuale, di qualcosa che ci appartiene, che ci serve, che ci ubbidisce, che ci rende proprietari: il dominio individuale sulla "cosa" costituisce un piccolo mattone reale ed insieme ideologico del desiderio di onnipotenza».³¹ Si verifica quindi un processo di identificazione tra il proprietario dell'auto e l'auto stessa, sulla quale l'uomo proietta la propria personalità.

Nelle due narrazioni la rilevanza della macchina è data dal fatto che diventa una sorta di decentramento della casa e nell'abitacolo ognuno cerca di riprodurre le condizioni della propria quotidianità: l'auto dell'ingegnere, per creare intimità, ha «*las ventanillas tapadas por las lonas de la tienda*» (p. 518);³² lo Scania bianco ha i «copriesedili come il perlinato di una pizzeria» (p. 29). Anche l'oggettistica posta sull'auto testimonia il desiderio di riprodurre l'atmosfera casalinga: portafortuna, peluche, immagini laiche e religiose, adesivi... In questo lacerto estrapolato dal testo di Lucarelli vi è un concentrato di orpelli:

²⁹ M. McLuhan, *La sposa meccanica. Il folclore dell'uomo industriale*, Sugarco edizioni, Milano 1984, p. 76. Sul processo di identificazione tra uomo e auto cfr. P. Andreoni, *Libertà di andare. Antropologia dell'automobilista*, Franco Angeli, Milano 1999, p. 83 e ss.

³⁰ «offrì la sua macchina, che scherzosamente chiamava il wagon-lit, a coloro che ne avessero bisogno» (p. 467).

³¹ P. Andreoni, *Libertà di andare* cit., p. 69.

³² «i finestrini chiusi dai teli della tenda» (p. 473).

sul portellone posteriore del TIR, la decalcomania del tipo che mostra il medio e dice *tiè, sono italiano!* E più sotto la scritta a lettere mezze scollate del nome in codice per la radio cb: MACHO. Sui finestrini laterali della cabina i poster di Moana Pozzi e Selen a grandezza naturale. Sul cruscotto, dietro una cornice di luci bianche, rosse e verdi [...] una statua bianca e illuminata della Madonna col cuore trafitto (p. 29).

Il testo di Cortázar si conclude con l'enumerazione da parte dell'ingegnere degli oggetti che si trovano sulle auto-abitazioni dei suoi compagni di sventura ormai irrimediabilmente spariti: «en el Volkswagen del soldado debía estar su chaqueta de cuero. Taunus tenía la novela que él había leído en los primeros días. Un frasco de lavanda casi vacío en el 2HP de las monjas. Y él tenía ahí [...] el osito de felpa que Dauphine le había regalado como mascota» (522).³³ Il vuoto esistenziale in cui si trova l'ingegnere è ampliato dal ricordo di cose e di persone delle quali si accorge di non conoscere nulla, neppure la reale identità.

4. *Alcune parziali conclusioni*

Al termine della lettura dei due scritti si sarebbe tentati di pensare che i due scrittori si siano influenzati a vicenda; tuttavia, è certo che non hanno mai avuto occasione di conoscersi né personalmente né letterariamente: Cortázar muore nel 1984 quando Lucarelli ha 24 anni e non ha ancora pubblicato il suo primo libro (esordisce infatti nel 1990 con *Carta Bianca* per i tipi di Sellerio); Lucarelli dichiara che, all'atto della composizione di *Autosole*, non conosceva il racconto dello scrittore argentino e in proposito, a una mia mail che gli chiedeva informazioni, rispose:

non conosco il racconto di Cortazar! [...] L'idea dell'autostrada mi è venuta per due motivi: dovevo scrivere una serie di raccontini per «l'Unità» ogni settimana e cercavo un argomento contenitore in cui andare a caccia di storie; ero in coda in autostrada per andare a San Marino quando pensavo a tutto questo. Sicuramente quando l'ho pensato mi sono venute in mente cose che si dicevano e che si leggevano allora su non-luoghi, megalopoli alla Bologna

³³ «Sulla Volkswagen del soldato doveva essere la sua giacca di cuoio. Taunus aveva il romanzo che lui aveva letto durante i primi giorni. Un bottiglino di lavanda quasi vuoto nella Due Cavalli delle suore. E lui aveva lì vicino [...] l'orsacchiotto di felpa che Dauphine gli aveva regalato come portafortuna» (p. 479).

di Tondelli e altro, che evidentemente “erano nell’aria” e lo sono ancora, sia qui che altrove. A questo si sono aggiunte tante altre suggestioni, compreso *Ai confini della realtà* per il finale.³⁴

Ciò che rende interessanti i due testi è la rappresentazione di un viaggio infecondo. La forzata paralisi induce i personaggi alla riconsiderazione del proprio rapporto con gli altri, con lo spazio che li circonda e con il tempo che segna la loro esistenza. Stupisce l’accettazione passiva dell’evento, come se si trattasse di normalità in certi periodi dell’anno; sconcerta il dissolvimento del valore etico legato al sentimento di solidarietà una volta che l’ingorgo viene risolto e che permette a questa società immobile di rimettersi in moto, misteriosamente come misteriosamente si era fermata.

³⁴ Quanto accaduto a Lucarelli non è certo cosa rara: Calvino, a proposito di un’analogia tra un racconto di Beniamino Joppolo che non conosceva e un capitolo delle sue *Cosmiche*, scrisse: «le strutture narrative esistono per conto loro come figure geometriche o idee platoniche o archetipi astratti e s’impongono all’immaginazione individuale dei singoli autori» (I. CALVINO, *Un’antologia di racconti «neri»*, in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, t. II, Mondadori, Milano 1995, pp. 1689-1695: 1694).

Attilio Cicchella

UN «AUTENTICO FALSO D'AUTORE» DI ANDREA CAMILLERI:
GIOVANNI BOCCACCIO E LA NOVELLA DI ANTONELLO DA PALERMO

Riassunto: Il contributo, nell'indagare la relazione tra la *Novella di Antonello da Palermo* di Andrea Camilleri e il *Decameron* di Giovanni Boccaccio, indugia dapprima sulle possibili fonti, in particolare *Dec.*, II 10; III 10; IV 10; VII 5; X 3; quindi, ampio spazio viene dedicato all'analisi della costruzione camilleriana di una figura femminile che, nel reinterpretare i modelli boccacciani, crea un dialogo intertestuale con l'opera tutta dello scrittore siciliano.

Parole chiave: Andrea Camilleri, Giovanni Boccaccio, *Decameron*, questione femminile.

Abstract: In investigating the relationship between Andrea Camilleri's *Novella di Antonello da Palermo* and Giovanni Boccaccio's *Decameron*, the contribution first lingers on possible sources, particularly *Dec.*, II 10; III 10; IV 10; VII 5; X 3; then, ample space is devoted to the analysis of Camilleri's construction of a female figure who, in reinterpreting Boccaccio's models, creates an intertextual dialogue with the Sicilian writer's entire work.

Keywords: Andrea Camilleri, Giovanni Boccaccio, *Decameron*, feminism.

Tra le opere di Giovanni Boccaccio, il *Decameron* si è naturalmente imposto, dalla sua prima diffusione fino ai nostri giorni, come un insuperabile modello narrativo grazie ai suoi tanti affreschi novellistici capaci di raffigurare in modo esemplare una teoria multiforme di un'umanità così modernamente intenta, nella gioia come nel dolore, nella buona come nella cattiva sorte, a sancire il diritto della vita sulla morte. Dalla cornice, che con la storia portante diviene, nei racconti delle giovani novellatrici e dei giovani novellatori, storia di lotta per la sopravvivenza, alle singole novelle, si assiste infatti all'affermarsi dell'arte del narrare come «unica forma

di potere possibile».¹ Boccaccio, con il *Decameron*, non solo celebra la vita e l'ingegno umano, ma mostra anche come la narrazione stessa possa diventare un mezzo di redenzione e di riconquista della dignità umana. La parola, dunque, si erge come baluardo contro l'oscurità e la disperazione, affermando la capacità dell'uomo di risorgere attraverso l'arte e la cultura. In questi termini si è espressa la scrittrice (o lo scrittore) che si cela dietro lo pseudonimo Elena Ferrante, nota al più vasto pubblico per la serie televisiva *l'Amica geniale* (2011), titolo che prende le mosse dal primo, fortunato capitolo della sua tetralogia letteraria (*Storia del nuovo cognome*, 2012, *Storia di chi fugge e di chi resta*, 2013, *Storia della bambina perduta*, 2014), e che da Boccaccio, ha dichiarato in un'intervista, ha imparato la lezione: il racconto come dimensione ideale in cui le donne ritrovano libertà e autonomia, proprio come la protagonista Elena, detta *Lenù*, che nel narrare in prima persona la sua vicenda, ambientata in una Napoli popolare e boccaccianamente caleidoscopica, accompagna il lettore lungo il suo accidentato percorso di liberazione, che si traduce soprattutto in emancipazione culturale. In un'altra direzione, ma a partire da istanze non dissimili, si muovono invece le *fimmine* di Andrea Camilleri, che in un libro dedicato alle *Donne* (2014) ha fatto riferimento a un femminismo di tipo realista che deriverebbe proprio dal Certaldese e che, più in generale, trova la sua origine nell'infanzia dello scrittore:²

Possiamo certamente affermare che le figure femminili hanno avuto una forte influenza nella vita di Camilleri, fin dall'infanzia. Ricordiamo che l'autore è stato figlio unico e ha vissuto in una casa dove le donne della famiglia avevano un ruolo centrale, pur nella loro diversità caratteriale e dei

¹ E. FERRANTE, *Siamo noi le padrone della storia*, in «la Repubblica-Robinson», 25 maggio 2019, p. 10, già apparso sul «New York Times» del 17 maggio 2019 col titolo *Elena Ferrante: A Power of Our Own*.

² Vd. A. CAMILLERI, *Donne*, Rizzoli, Milano 2014. Per la biografia dell'autore siciliano si veda la nota a cura di S. DEMONTIS pubblicata nel sito del *Fondo Camilleri* (verosimilmente con l'avallo dei familiari dello scrittore agrigentino) e disponibile al link: <https://www.fondo-andreacamilleri.it/biografia/>. Per un più generale profilo biobibliografico vd. i saggi compresi nella sezione I. *Su Andrea Camilleri*. 1 *Incontri e biografia*, in EAD., *Bibliografia tematica sull'opera di Andrea Camilleri*, in «Quaderni camilleriani», volume speciale 2021, pp. 7-110: 20-21. Sulle donne nell'opera del nostro vd. almeno EAD., *La Sicilia attraverso i sei sensi della Commedia camilleriana. Excursus sulla sfera sensoriale nell'opera di Andrea Camilleri*, in «Quaderni camilleriani», VII, 2019, pp. 69-82; G. FABIANO, *Profili psicologici di personaggi femminili camilleriani*, in «Quaderni camilleriani», VIII, 2019, pp. 66-74; M. OLIVA, *Mogli buttane e regine. Le fimmine nella narrativa storica di Camilleri*, in «MicroMega», V, 2018, pp. 63-71.

rapporti di parentela, e sono state un punto di riferimento importante per la crescita del piccolo Nenè (il diminutivo con cui era chiamato da bambino). Senza far torto alle altre, la figura più importante e che ha avuto una forte influenza è stata, per dichiarazione dello stesso Camilleri, la nonna Elvira, di cui ricorda la forte fantasia, l'originalità del modo di parlare anche con gli oggetti, la cura che gli ha riservato negli anni realizzando quello che in psicologia si definisce un 'attaccamento sicuro'. [...] Possiamo senz'altro affermare che Camilleri ha ricevuto da nonna Elvira un imprinting verso l'osservazione del mondo, delle persone, delle cose, l'attenzione ai particolari, la possibilità, partendo da un dettaglio, di costruire storie e, quindi, la traduzione in processi e percorsi narrativi. [...] Anche la vita adulta di Camilleri è stata caratterizzata da figure femminili: sposato con la signora Rosetta, ha avuto tre figlie, perpetuando il proprio essere unico, ovviamente non come figlio ma inevitabilmente come maschio.³

In relazione alle dinamiche amorose, le protagoniste che animano le pagine dello scrittore siciliano recuperano, in particolare, un sincero erotismo che si dipana come rivendicazione del proprio diritto al piacere, in una mistica della carne che implica l'esperienza del desiderio e che talvolta può avere, come conseguenza, il suo eccesso. Già in un articolo del 22 luglio 1997 pubblicato sulle pagine del *Messaggero*, significativamente intitolato *Il ribaltone sotto le lenzuola*, Camilleri rilevava che «il 53 per cento delle fimmine nostre dichiara di non aver mai provato un orgasmo», inferendo tuttavia che «se la matematica non è una pinione, viene a dire che al 53 per cento d'insoddisfatte corrisponde un 47 per cento di fimmine che, al contrario, nell'usar col mascolo ne ricavan diletto (per dirla alla Boccaccio)».⁴ Tra le storie che rientrano in quel 47%, sarà di seguito presa in esame la vicenda di Iancofiore che, non soddisfatta nel talamo nuziale, tradisce il marito con un ricco e affascinante scapolo. La vicenda, ancorché lineare, è squisitamente decameroniana non tanto per lo svolgimento, quanto piuttosto per la sua ingegnosa realizzazione che si pone, giusta la collana editoriale in cui è compresa, come un "autentico falso d'autore". Con *La novella di Antonello da Palermo*,⁵ pubblicata nel 2007 a nome di Giovanni Boccaccio, Andrea Camilleri ha infatti tentato un'operazione

³ G. FABIANO, *Profili psicologici di personaggi femminili camilleriani* cit., pp. 69-70.

⁴ A. CAMILLERI, *Racconti quotidiani*, a cura di G. Capecchi, Libreria dell'Orso, Pistoia 2001, pp. 45-47: 45.

⁵ Boccaccio. *La novella di Antonello da Palermo. Una novella che non poté entrare nel Decamerone. Autentico falso d'autore di Andrea Camilleri*, Guida, Napoli 2007.

ardita, eppure riuscitissima: imitare la lingua, lo stile e i contenuti del *Decameron* a partire dalla storia portante, che ha il suo avvio nel fortunoso ritrovamento di una novella.⁶ La stessa rubrica si rivela immediatamente d'ascendenza boccacciana: «Come Antonello Marino da Palermo, invaghitosi di Iancofiore, moglie del medico Pietro Pagolo Losapio, fingendosi di grave infermità afflitto e facendosi dal medico ospitare e curare, riesce a giacersi più fiate con la donna amata». Quanto alla scaturigine della sua ingegnosa contraffazione, da cui affiora, in filigrana, una fascinazione per l'apocrifo come espediente narrativo (si pensi almeno ai *Promessi sposi*), legata all'idea di post-verità e alla fluidità dei generi letterari contemporanei, è lo stesso Camilleri a delinearne i contorni:

La novella di Antonello da Palermo nacque così. Il curatore della collana Guida che s'intitola «Autentici falsi d'autore» venne a trovarmi portando i primi quattro libretti pubblicati e incitandomi a scriverne uno. M'invitava a nozze. Gli risposi che ero indeciso tra Verga e Boccaccio. Poi scrissi *Il colore del sole* in una probabile lingua non letteraria del Seicento. Mi scattò allora la voglia di cimentarmi nell'italiano del Trecento e optai per Boccaccio. Per questi due libri, per l'*excursus* storico nella nostra lingua, mi è stato assegnato il Premio Boccaccio 2007 a Certaldo. Non nascondo che mi ha fatto molto piacere.⁷

Il volumetto dello scrittore siciliano si apre con la *Notizia*, «una sorta di prefazione pseudo editoriale, o meglio, per dirla con Genette, autoriale allografa»,⁸ nella quale è descritta l'occasione del ritrovamento dei dodici fogli rinvenuti da Giovanni Bovara, un esperto del *Decameron* che, poco prima della sua morte, nel 1916, a causa di ferite di guerra, fece ricopiare dal notaio Arcangelo Visentin la novella pseudodecameroniana pubblicata quasi un secolo dopo dallo scrittore siciliano. Come rilevato da Milena Montanile:

Il racconto delle vicissitudini legate al ritrovamento del ms. ruota intorno all'invenzione di questo singolare personaggio, tal Giovanni Bovara,

⁶ Sulla presenza del Certaldese e del suo capolavoro nell'opera di Camilleri si veda la bella voce *Boccaccio / Decameron* nel glossario del sito Camillerindex. it, a cura di F. Diana (progettazione), G. Marci (compilatore) e M.E. Ruggerini (coordinatrice) disponibile online al link: <https://www.camillerindex.it/lemma/boccaccio-decameron/>.

⁷ G. BONINA, *Tutto Camilleri*, Sellerio, Palermo 2012, p. 386.

⁸ M. MONTANILE, *Il Boccaccio di Camilleri*, in «Sinestesieonline», x, 2014, pp. 7-17: 7.

originario di Sciacca, allievo di Carducci, studioso di Boccaccio, un personaggio per altro che evoca, certo solo per omonimia, il protagonista, ispettore capo ai Mulini di Montelusa (nella farsa tragica) della *Mossa del cavallo*, un giallo 'storico' ambientato nel 1875, dove il protagonista, «un siciliano che parla genovese» (nato a Vigàta ma genovese di adozione), testimone dell'uccisione di un prete, poi ribaltato nel ruolo di colpevole, diventa l'emblema di una storia antica di sopraffazione in una realtà continuamente manipolata che rende difficile l'accertamento delle verità sia individuali che collettive.⁹

La novella sarebbe stata portata in Tirolo da Boccaccio stesso, come dono in occasione della sua missione diplomatica nel dicembre del 1351, quando in veste di camerlengo della Repubblica fiorentina fu inviato da Lodovico di Baviera per proporgli un'alleanza contro Giovanni Visconti.

I motivi dell'esclusione del racconto dalla terza giornata, dedicata, si ricorderà, a «chi alcuna cosa molto da lui desiderata con industria acquistasse o la perduta ricoverasse», sono discussi da Andrea Camilleri nella *Nota al testo finale* che, sigillando l'operazione editoriale, rende ancor più verosimile la «storia della tradizione», ivi comprese le ragioni, anch'esse d'invenzione, dell'esclusione del breve racconto. Per farlo, lo scrittore siciliano si affida in via preliminare alle pagine di alcuni studi realmente pubblicati; per esempio:

Scriva Giorgio Padoan (*Il Boccaccio, le Muse, il Parnaso e l'Arno*, Firenze 1978), che «non si può escludere che gruppi di novelle – se non di giornate – siano sorti in momenti diversi, su sollecitazioni diverse, per poi confluire nella raccolta; la quale non è neppure certo che fin dalla prima ideazione intendesse strutturarsi proprio in dieci giornate». E Alberto Asor Rosa: «Quando si parla di composizione del *Decamerone* s'intende in questo caso puramente e semplicemente quell'insieme di procedure alle quali una raccolta, probabilmente incompleta, di novelle inizialmente slegate fra loro divenne un *libro*, un libro dalle caratteristiche armoniche e architettonicamente elaboratissime (Boccaccio, *Decameron*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, Torino 1992) [...] Probabilmente quindi, per realizzare il definitivo disegno architettonico del libro, oltre a dover scrivere ex novo delle novelle, dovette [*scil.* Boccaccio] adattarne allo scopo alcune di quelle già scritte, mentre qualcuna di esse invece non poté trovarvi posto.¹⁰

⁹ Ivi, p. 8.

¹⁰ A. CAMILLERI, *Boccaccio. La novella di Antonello da Palermo* cit., pp. 41-42.

Eppure, lo scrittore agrigentino non si limita a ricostruire la possibile storia della mancata fortuna della novella di Antonello da Palermo, ma va oltre ipotizzandone il contesto di produzione che giustificerebbe *ipso facto* lo scarto stilistico tra il centonovelle e il suo “falso d'autore”:

La novella che qui viene presentata riteniamo che possa appartenere proprio a questo formativo periodo napoletano per almeno due evidentissime ragioni. La prima è che essa non ha la straordinaria fluidità narrativa delle altre novelle che compongono il *Decamerone* [...] avverti qua e là come il passo sia ancora incerto, come alcune situazioni siano risolte alla bell'e meglio, come altre soffrano di una certa rigidità di schema e soprattutto come il narratore ancora non sia in grado di arricchire il racconto con quelle sfumature caratteriali dei personaggi [...] la seconda ragione consiste nel parco uso del dialetto [...] In questa novella, il medico parla sempre in italiano e così il padre di Antonello, mentre Antonello e Iancofiore intramezzano l'italiano con parole e verbi del dialetto siciliano.¹¹

Non solo. L'esclusione della novella tra quelle della terza giornata, inoltre, sarebbe dovuta al suo carattere licenzioso:

[...] tra la fine della composizione della Terza giornata e l'inizio della Quarta, qualcosa dovette certamente accadere. Boccaccio forse commise l'imprudenza di dare a leggere le prime tre giornate composte, dove le novelle linceziose diventavano ben dodici su trenta. E contro questa licenziosità dovettero essere in molti a scagliarsi. Ne fa fede l'introduzione alla quarta giornata [...] E difatti, preso atto delle critiche, Boccaccio compone la Quarta giornata di novelle che potrebbero ben definirsi quaresimali.¹²

Interessante è anche il processo compositivo che, per ovvi motivi, parrebbe muoversi in direzione contraria a quanto dichiarato da Camilleri nella *Nota al testo*:

E anche quando Boccaccio s'ingegnò a collocare le cosiddette “novelle libere” nelle due ultime giornate, una novella come questa non avrebbe potuto trovarvi posto, troppo alto ormai essendo il suo grado di licenziosità rispetto al contesto. Che farne? Di piccoli brani di essa si servì per utilizzarli in altre novelle, infatti se ne ritrovano tracce nella decima della Seconda

¹¹ Ivi, p. 43-44.

¹² Ivi, p. 45-46.

giornata, nella decima della Terza, nella quinta della Settima e nella terza della Decima. Ma la novella, così come l'aveva ideata e scritta, piuttosto che distruggerla, preferì riporla dentro un cassetto¹³

Non è infatti Boccaccio ad aver riutilizzato parti della *Novella di Antonello da Palermo* in altri racconti, ma è la pseudonovella stessa a essere il riflesso di un'armonica giustapposizione di *excerpta* decameroniani, che lo scrittore siciliano recupera anche grazie a evidenti riprese onomastiche di alcuni protagonisti: *Iancofiore*, che richiama quella *Biancofiore* protagonista del *Filocolo* e la *Biancifiore* della novella di *Salabetto e la bella Siciliana* (*Dec.*, VIII 10); quindi *Nastagio*, padre di Antonello, che rimanda a *Dec.*, V 8.

Passando ora alle novelle evocate da Camilleri (*Dec.*, II 10; III 10; IV 10; VII 5; X 3), risulta evidente già dalle rubriche come le convergenze siano soprattutto relative ai motivi dell'inganno e dell'astuzia al servizio dell'eroticismo:

Dec., II 10: Paganino da Monaco ruba la moglie a messer Ricciardo di Chin-zica; il quale, sappiendo dove ella è, va, e diventa amico di Paganino; rad-domandagliele, e egli, dove ella voglia, gliele concede; ella non vuol con lui tornare e, morto messer Ricciardo, moglie di Paganin diviene.

Dec., III 10: Alibech divien romita, a cui Rustico monaco insegna rimettere il diavolo in Inferno: poi, quindi tolta, diventa moglie di Neerbale.

Dec., IV 10: La moglie d'un medico per morto mette un suo amante adoppiato in una arca, la quale con tutto lui due usurai se ne portano in casa; questi si sente, è preso per ladro; la fante della donna racconta alla signoria sé averlo messo nell'arca dagli usurieri imbolata, laonde egli scampa dalle forche e i prestatori d'avere l'arca furata sono condannati in denari.

Dec., VII 5: Un geloso in forma di prete confessa la moglie, al quale ella dà a vedere che ama un prete che viene a lei ogni notte; di che mentre che il geloso nascosamente prende guardia all'uscio, la donna per lo tetto si fa venire un suo amante e con lui si dimora.

Dec., X 3: Mitridanes, invidioso della cortesia di Natan, andando per ucciderlo, senza conoscerlo capita a lui e, da lui stesso informato del modo, il

¹³ Ivi, p. 46.

truova in un boschetto come ordinato avea; il quale riconoscendolo si vergogna e suo amico diviene.

Stupisce il riferimento alla novella di Mitridanes e Natan, che possono essere messi in relazione a Losapio e ad Antonello per la differenza d'età e pochissimo altro. Non solo: la generosa disponibilità, anche quando inconscievole, del medico, che pure riceve un compenso per le sue prestazioni, non può in alcun modo essere paragonata alla liberalità di Mitridanes né, d'altro canto, si riscontra pentimento alcuno, sulla scia di quello, estremo, di Natan, in Antonello che più volte si congiunge a Iancofiore dopo aver ingannato, nell'ordine, i suoi genitori, il medico e la giovane donna. Variamente interessanti le analogie tra la siciliana e Alibech, che, si ricorderà, desiderosa di servire Dio, si ritira nel deserto. Lì conosce un eremita, Rustico, che le insegna a «rimettere il diavolo in inferno», un eufemismo per l'atto sessuale. Alibech, ingenua e credulona, accetta di buon grado, credendo che questo sia un modo per avvicinarsi a Dio. Rustico approfitta della sua innocenza fino a quando Alibech non è richiamata in città, dove scopre che il suo "servizio divino" è molto apprezzato da un giovane che la prende in moglie. Parimenti ingenua Iancofiore, più volte ingannata dal marito, impotente, che le fa credere che per la maggior parte dell'anno vi siano precetti e festività che impongono l'astinenza. Quando la giovane si ritrova in casa Antonello che, fintosi malato, viene ospitato dall'anziano medico che gli promette di curare il "male d'amore" di cui a sua volta soffre, non si tira indietro, diventando volentieri la "cura" in nome di quella carità cristiana cui lo stesso marito l'ha educata.

Le altre novelle evocate da Andrea Camilleri, su tutte *Dec.*, II 10 e IV 10, offrono corrispondenze puntuali a partire da motivi ricorrenti che s'impongono come scaturigine della narrazione: un anziano marito che non riesce a soddisfare la giovane moglie, la quale, a sua volta, trova ristoro tra le braccia di un giovane e vigoroso amante, che può essere l'artefice e/o complice degli astuti inganni orditi dalle donne ai danni dei coniugi. Qualche esempio tratto dagli *incipit* può offrire un quadro più circostanziato dei debiti veri (o presunti) con i testi decameroniani:

*La novella di
Antonello da Palermo*Dec., II 10¹⁴

Dec., IV 10

Dilette donne, nel tempo che i fanceschi di Cicilia furon cacciati, egli già in Palermo fu un giovane leggiadro, ricco assai e d'orrevole famiglia, il quale ebbe nome Antonello Marino. Suo vicino d'abitanza in contrada Cassero **era un medico chiamato Pietro Pagolo Losapio**, assai per il suo sapere da tutti in Palermo stimato, il quale, avendo tolta in sposa una giovanetta bellissima e semplicissima, che erasi figlia di un contadino di una sua possessione, **di lei oltre misura era geloso, né altra cagione a questo avea pria se non che come egli molto l'amava così estimava che ogn'uomo l'amasse e poscia, non potendo secolei sì spesso praticare a cagion de la sua tarda etate, temea che ella, giovane com'era e di molto semplicità, facile preda potesse diventar d'altrui. Già la prima notte di nozze egli incappò una volta per consumare il matrimonio a toccarla, e di poco fallò che non fece tavola**; il quale poi a mattina, essendo in sua scienza profondo molto, un lattovaro si preparò che consentigli appena un corto congiungimento. Or questo medico insegnò alla moglie un calendario perciò che niun di era che non solamente una festa, ma molte non ne fossero; a riverenza

Belle donne, una parte della novella della reina m'ha fatto mutar consiglio di dirne una che all'animo m'era, a doverne un'altra dire [...] **Fu adunque in Pisa un giudice, più che di corporal forza dotato d'ingegno, il cui nome fu messer Riccardo di Chinzica; il quale, forse credendosi con quelle medesime opere sodisfare alla moglie che egli faceva agli studii, essendo molto ricco, con non piccola sollecitudine cercò d'avere e bella e giovane donna per moglie, dove e l'uno e l'altro, se così avesse saputo consigliar sé come altrui faceva, doveva fuggire. E quello gli venne fatto, per ciò che messer Lotto Gualandi per moglie gli diede una sua figliuola il cui nome era Bartolomea, una delle più belle e delle più vaghe giovani di Pisa, come che poche ve n'abbiano che lucertole verminare non paiano. La quale il giudice menata con grandissima festa a casa sua, e fatte le nozze belle e magnifiche, pur per la prima notte incappò una volta per consumare il matrimonio a toccarla e di poco fallò che egli quella una volta non fece tavola**; il quale poi la mattina, sí come colui che era magro e secco e di poco spirito, convenne che con

Dovete adunque sapere, **bellissime giovani**, che ancora non è gran tempo che **in Salerno fu un grandissimo medico in chirurgia il cui nome fu maestro Mazzeo della Montagna. Il quale, già all'ultima vecchiezza venuto, avendo presa per moglie una bella e gentil giovane della sua città, di nobili vestimenti e ricchi e d'altre gioie e tutto ciò che a una donna può piacere meglio che altra della città la teneva fornita; vero è che ella il più del tempo stava infreddata, sí come colei che nel letto era male dal maestro tenuta coperta. Il quale, come messer Riccardo di Chinzica, di cui dicemmo, alla sua insegnava le feste, così costui a costei mostrava che il giacere con una donna una volta si penava a ristorar non so quanti dí, e simili ciance; di che ella viveva pessimamente contenta. E sí come savia e di grande animo, per potere quello da casa risparmiare, si dispose di gittarsi alla strada e voler logorar dell'altrui; e più e più giovani riguardati, alla fine uno ne fu all'animo, nel quale ella pose tutta la sua speranza, tutto il suo animo e tutto il ben suo [...]**

¹⁴ Cito da GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano, BUR, Milano 2013, *ad locum*.

delle quali per diverse cagioni mostrava l'uomo e la donna doversi astenere da così fatti congiugimenti, sopra questi aggiungendo digiuni e quattro tempora e vigilie d'apostoli e di mille altri santi [...] E così ingelosito, tanta e soverchia guardia ne prendeva e sì stretta la tenea che non sono similmente serviti manco quegli che a capital pena son dannati [...]

vernaccia e con confetti ristorativi e con altri argomenti nel mondo si ritornasse. Or questo messer lo giudice, migliore stimatore delle sue forze che stato non era avanti, incominciò a insegnare a costei un calendario buono da fanciulli che stanno a leggere e forse già stato fatto a Ravenna. Per ciò che, secondo che egli le mostrava, niun dí era che non solamente una festa ma molte non ne fossero a reverenza delle quali per diverse cagioni mostrava l'uomo e la donna doversi astenere da così fatti congiugimenti, sopra questi aggiugnendo digiuni e quatro tempora e vigilie d'apostoli e di mille altri santi e venerdì e sabati e la domenica del Signore e la quaresima tutta, e certi punti della luna ed altre eccezion molte, avvisandosi forse che così feria far si convenisse con le donne nel letto, come egli faceva talvolta piatendo alle civili. E questa maniera, non senza grave malinconia della donna, a cui forse una volta ne toccava il mese e appena, lungamente tenne, sempre guardandola bene, non forse alcuno altro le 'nsegnasse conoscere li dí da lavorare, come egli l'aveva insegnate le feste [...]

Come le due novelle di Boccaccio, anche l'apocrifo camilleriano è esplicitamente destinato a un pubblico di lettrici. I protagonisti maschili, Riccardo di Chinzica, Mazzeo della Montagna e Pietro Pagolo Losapio sono tutti stimati professionisti avanti con gli anni che hanno preso in moglie donne giovanissime e bellissime che non riescono a soddisfare. Se Mazzeo e Pietro sono accomunati dalla professione medica, è dalla novella di Riccardo

di Chinzica che Camilleri sembra attingere almeno l'avvio della macchina narrativa. Non solo per le scuse, del tutto sovrapponibili, che i due mariti accampano per sfuggire a quella che parrebbe una (presunta) "ansia da prestazione", ma anche e soprattutto per lo "scampato pericolo" di non consumare il matrimonio la prima notte di nozze: Riccardo, infatti, come Pietro, *di poco fallò che non fece tavola* e cioè 'mancò poco che non facesse cilecca', espressione mutuata dal gioco degli scacchi con riferimento a chi si ritira prima della fine della partita. Nella ripresa letterale della locuzione idiomatica, quasi paremiologica, affiora in modo inequivocabile il debito dello scrittore siciliano nei confronti del Certaldese.

In generale, la novella di Camilleri parrebbe inserirsi in un contesto di intertestualità raffinata, in cui l'omaggio a Boccaccio trascende la mera imitazione stilistica, per diventare un vero e proprio dialogo tra passato e presente, tra l'eredità culturale e le istanze contemporanee. È evidente come Camilleri riesca a mantenere vivo l'*ethos* boccacciano, appropriandosi del suo linguaggio e dei suoi temi, ma declinandoli in una prospettiva che interroga e rispecchia la contemporaneità filtrata dalla sua intera produzione letteraria: significativi, in tal senso, anche gli inserti in siciliano, armonicamente incassati nel dettato e sintatticamente adattati all'italiano, che affiorano non solo come rinforzi espressivi degli intermezzi comici, ma anche e soprattutto come spazio dei sentimenti.¹⁵ Convinto dell'esistenza di un *ubr-Decameron* scritto a Napoli, in cui Boccaccio avrebbe fatto confluire molte novelle caratterizzate dal dialetto, Andrea Camilleri si è domandato «se Boccaccio avesse usato sempre e comunque i dialetti per tutti i personaggi», giungendo alla conclusione

che avrebbe incontrato grossi problemi di comprensibilità. Penso che abbia fatto parlare in dialetto, all'interno di una novella, solo alcuni personaggi. E qui [*scil. nella Novella di Antonello da Palermo*] mi è piaciuto che a parlare in dialetto fossero i due amanti. Il dialetto crea intimità.¹⁶

¹⁵ Alcuni termini o espressioni dialettali registrati da Andrea Camilleri nel glossario a corredo della novella: *Accussì* 'così'; *Assà assà* 'Assai assai'; *Ca* 'che'; *Chista* 'questa'; *Essiri* 'essere'; *'Nzamà* 'Giammai'; *Sbintura* 'Sventura'; *Viviti* 'Bevete' (per cui vd. A. CAMILLERI, *Boccaccio. La novella di Antonello da Palermo* cit., 49-54, ss. vv.). Per una panoramica sulla corposa bibliografia sulla lingua di Camilleri vd. VI. *Sulla lingua*, in S. DEMONTIS, *Bibliografia tematica sull'opera di Andrea Camilleri* cit., p. 83.

¹⁶ BONINA, *Tutto Camilleri* cit., p. 388. Sull'ipotesi dell'*ubr-Decameron*, causa della polemica con Alberto Asor Rosa, vd. s.v. *Boccaccio / Decameron* cit., disponibile al link: <https://www.camillerindex.it/lemma/boccaccio-decameron/>.

Anche alla luce di queste riflessioni più generali e più o meno condivisibili sull'opera di Boccaccio, la storia di Camilleri, pur con i limiti che le si riconoscono,¹⁷ non si limita a riflettere la tradizione, ma la ricrea, la trasforma, conferendo alla figura femminile un ruolo centrale e più complesso, nel quale l'eroticismo non è fine a sé stesso, ma diviene uno strumento per un'indagine più profonda sulla condizione umana e sui rapporti di potere, anche tra le lenzuola, fra un uomo e una donna.

Attraverso un sofisticato gioco letterario, Camilleri dimostra come i classici, lungi dall'essere reliquie del passato, possano essere riattualizzati e rivisitati, rispondendo alle necessità espressive di ogni epoca. Camilleri, insomma, ci offre una lezione di inestimabile valore: quella della continuità e della trasformazione della tradizione, che si rinnova non solo attraverso la fedeltà all'originale, ma anche e soprattutto attraverso la capacità di reinterpretarlo. In tal modo, l'eredità di Boccaccio sopravvive, offrendo spunti sempre attuali per la riflessione e, aspetto più rilevante, per la creazione letteraria stessa.

¹⁷ Cfr. K. VIKSTRÖM, *Le "fimmine" boccacesche di Camilleri. Uno studio comparativo*, Tesi di laurea discussa presso il Dipartimento di Studi romanzi e classici/Italiano, Stockholmes Universitet, a. a. 2014-2015, in particolare le pp. 13-14 in cui vengono messi in evidenza anacronismi e contraddizioni che attraversano la novella camilleriana. A quelli già elencati da Vikström, aggiungo l'uso improprio di *incunabolo* col significato di manoscritto: «Naturalmente, mi provai a fare numerose ipotesi su come Bovara fosse entrato in possesso di quei fogli estrapolati evidentemente da un *codice*. Perché di dodici fogli sparsi parla il notaio e non di un intero *incunabolo*» (A. CAMILLERI, *Boccaccio. La novella di Antonello* cit., p. 14).

Rossella Abbaticchio

LA DIMENSIONE TESTUALE TRA INTERCULTURA E DIDATTICA LUDICA:
STORY-TELLING E STORIE A BIVI PER L'ITALIANO L2

Riassunto: Attraverso l'analisi di alcuni casi studio riguardanti l'uso della tecnica dello *storytelling* nonché delle cosiddette storie a bivi nell'insegnamento dell'italiano come seconda lingua a studenti adulti, il contributo intende mostrare esempi concreti, rivolti soprattutto a insegnanti, per creare un ambiente di apprendimento delle lingue interculturale, funzionale e incentivante per gli studenti. A una breve premessa teorica farà seguito l'illustrazione di alcune fasi di un'esperienza didattica in essere, dove i risultati positivi ottenuti dagli studenti si possono attribuire agli strumenti del *translanguaging*, agli approcci interculturali, nonché ad alcuni spunti tratti dall'intercomprensione educativa; i risultati rappresentano anche un 'incentivo' per creare percorsi formativi per gli insegnanti, che tengano debitamente conto di questi strumenti e di questa dimensione.

Parole chiave: italiano L2, didattica, *story-telling*, intercultura, storie a bivi.

Abstract: The aim of the paper, through the analysis of some case studies dealing with the use of story-telling technique as well as of the so-called crossroad stories in teaching Italian as a second language to adult learners, is to show concrete examples, for teachers, of creating a functional and incentivizing intercultural language-learning environment for learners. A brief theoretical premise will be followed by the illustration of some phases from a in progress teaching experience, where the positive results obtained by the students thanks to the tools of translanguaging, intercultural approaches as well as some tips taken from the educational intercomprehension – also represent a 'spur' to create training paths for teachers that duly take into account these tools and this dimension.

Keywords: Italian as a second language, language learning, story-telling, intercultural communication, crossroad stories.

Breve premessa di merito

Ho conosciuto Marco Sirtori in occasione della nostra ammissione al diciottesimo ciclo del dottorato di ricerca in Italianistica dell'Università di Trieste. Era il novembre del 2002, mi ero laureata a Bologna l'anno precedente, ero stata accolta come giovane allieva da un 'maestro' dell'italianistica barese, e non avevo mai sentito parlare di Marco, né lui, ovviamente, di me; ma questo non ci impedì, dalla sera stessa della nostra 'proclamata vittoria', di iniziare un percorso di comunicazione e condivisione che è durato ben oltre i tre anni istituzionalmente previsti per il compimento del percorso di dottorato. Durante i nostri colloqui, tra le perplessità legate alle precarie condizioni dei nostri alloggi 'da dottorandi fuorisede' – modesti, commisurati all'importo, allora assai esiguo, della borsa di studio corrisposta mensilmente –, le cene improvvisate, l'educazione (di Marco a me) all'ascolto della musica operistica e melodrammatica e i necessari riferimenti all'impianto di metodo da adottare per lo sviluppo dei nostri rispettivi progetti di ricerca (questione della lingua nelle riviste milanesi di primo Ottocento, per me; librettistica e formazione dei lettori, per lui), si palesò presto il comune interesse, fomentato in noi anche dai rispettivi maestri accademici, per l'insegnamento, la diffusione e la promozione della lingua e della cultura italiana come non materne, che già all'epoca (parliamo di più di vent'anni fa) iniziava a dotarsi di una consistenza rilevante, dati anche i movimenti immigratori sempre più corposi che portavano in Italia schiere non più trascurabili di 'nuovi cittadini', di nuovi parlanti, con i quali approcci di improvvisazione o occasionalità non erano più pensabili. Di qua la necessità, soprattutto per le nuove leve, di seguire percorsi di formazione paralleli alla ricerca, ma anche specifici, che dotassero degli strumenti necessari per realizzare una didattica dell'italiano come lingua seconda o insegnata all'estero che potesse definirsi di qualità. Anche in questa direzione, il percorso di Marco e mio si è sviluppato parallelamente: per lui, con i numerosi incarichi di collaboratore ed esperto madrelingua di italiano in prestigiosi atenei francesi; per me, come punto di riferimento didattico ed istituzionale, per lunghi anni, per gli studenti in mobilità Erasmus bisognosi di un supporto linguistico a livello accademico, tanto legato ai singoli percorsi di studio, quanto conseguente alla necessità, per questi studenti, di espandere la propria competenza comunicativa in lingua italiana in senso più generale, e anche – si iniziava a parlarne in quegli stessi anni – con uno sguardo sensibile e attento alla nascente prospettiva interculturale. Serbo il ricordo prezioso di lunghe, appassionante conversazioni con Marco su questi contenuti: conversazioni che, nel loro continuo

aggiornarsi, hanno garantito – insieme ad una profonda intesa sul piano dei valori, dei sentimenti e degli affetti – una longevità imperitura al nostro rapporto di amicizia, a dispetto della distanza geografica con cui, sia pure ridendone, ci trovavamo a fare i conti. Alla luce di quanto narrato finora – una sintesi sicuramente limitativa rispetto a quanto mi ha legata a Marco per più di 20 anni, resa forse ancor meno efficace dalla commozione che inevitabilmente mi assale ogni volta che col ricordo torno a quei tempi – ho ritenuto di poter orientare il mio contributo in memoria – che dedico ovviamente a Marco, ma anche a quanti del suo mondo ho avuto la fortuna di conoscere, personalmente e ‘in differita’ – verso questo peculiare aspetto della didattica e della ricerca, la cui indiscussa attualità mi consente, forse in modo ingenuo, di immaginare un prosieguo di quei nostri colloqui, ancorché a una distanza assai maggiore di quella che entrambi lamentavamo. Confido che tenere viva, nel mio piccolo, almeno una parte delle sue riflessioni mi consenta di onorare concretamente quel prezioso assunto, secondo cui il modo migliore di tener vivo chi in questa vita non è più risiede nel tenere vivi il suo pensiero, il suo operato, il suo ricordo, con ogni strumento a disposizione. Per te, Marco. Con immutati affetto e ‘riso’.

1. *Considerazioni preliminari: glottodidattica in prospettiva interculturale*

Gli ormai numerosi studi sulla didattica delle interazioni verbali (e sociali) fra parlanti di lingue diverse in contesto di apprendimento di una lingua bersaglio comune hanno cercato di descrivere, a partire dalle indicazioni teoriche e operative a disposizione dei docenti di lingue seconde e straniere, quello che concretamente può accadere nel corso di queste interazioni, in particolare quando esse si spostino dal contesto-classe (che resta comunque un contesto protetto, ‘ovattato’, in cui poter contare sul ruolo di mediazione da parte del docente) alle possibilità di interazione nella L2\LS offerte dalla quotidianità, cercando di prestare particolare attenzione ai casi in cui, in presenza di parlanti di culture differenti, la comunicazione, e più in generale i tentativi di uso della lingua bersaglio, particolarmente ai primi livelli di competenza, non vanno a buon fine. Numerosi di questi modelli di analisi, volti principalmente a individuare e, dove possibile, eliminare o ridurre drasticamente le occorrenze di fraintendimenti e malintesi nella classe multilingue, partono dalla definizione medesima di fraintendimento interculturale, secondo la quale esso sarebbe

un prodotto mutuamente costruito da tutti i partecipanti:¹ in altre parole, tutti gli apprendenti, in diversa misura, possono rendersi responsabili della mancata comprensione di un messaggio, o dell'esito infelice di uno scambio comunicativo nella L2. In generale, i malintesi tra apprendenti provenienti da scene culturali diverse scaturiscono spesso non tanto da asperità e divergenze di natura prettamente formale, quanto piuttosto dalle differenze di valori sottese alle istituzioni, ai modelli e alle pratiche sociali e – naturalmente – anche linguistiche che specificano e distinguono l'identità di ciascun popolo. Queste differenze condizionano il modo in cui ogni popolo (o comunità sociale) concettualizza la realtà e si pone nei confronti degli altri, e sono spesso radicate talmente in profondità da poter essere paragonate, Secondo Hofstede, a un «collective programming of the mind», ovvero a un software della mente.² Le competenze che assicurano un apprendimento linguistico in prospettiva interculturale sono, quindi, complesse e strettamente legate al contesto, ragion per cui non basta insegnarle come un insieme di conoscenze dichiarative: si rende, invece, necessario sviluppare, nel percorso didattico, una vera e propria consapevolezza metaculturale, che permetta di ripercorrere retrospettivamente il discorso, al fine di identificare gli errori e mettere in atto strategie di riparazione adeguate. La competenza interculturale, dunque, consiste nella capacità di raggiungere un reciproco adattamento, ovvero di adottare «un atteggiamento costante, che prende atto della ricchezza insita nella varietà, che non si propone l'omogeneizzazione e mira solo a permettere l'interazione più piena e fluida possibile tra le diverse culture».³ In un contesto, quale quello contemporaneo, in cui la comunicazione interculturale è, senza esagerazione alcuna, la chiave di volta per la riuscita felice dei principali processi didattici e interazionali, la glottodidattica si è posta, tra gli obiettivi primari, quello di individuare strategie e attività che consentano a soggetti con origini culturali diverse di imparare a comprendersi, anche per tramite della lingua-bersaglio, al di là delle differenze di valori, credenze e tradizioni culturali. Poste queste premesse, obiettivo del presente contributo è quello di illustrare schematicamente possibili riusi, in chiave interculturale, di due strumenti – lo *story-telling* e le storie a bivi – attribuibili alla

¹ J.K. CHICK, *Reflections on language, interaction and context: micro and macro issues*, in *Cultural Communication and Intercultural Contact*, edited by D. Carbaugh Lawrence, Erlbaum, Hillsdale 1990, pp. 225-252.

² G. HOFSTEDE, *Culture and organizations: software of the mind*, Mc Graw Hill, London 1991, p. 5.

³ P.E. BALBONI, *La comunicazione interculturale*, Marsilio, Venezia 2007, p. 24.

glottodidattica ‘tradizionale’ in un percorso di insegnamento dell’italiano L2 in classi multilingui e multiculturali. A partire dai molteplici *input* didattici che i testi da sempre offrono all’educazione linguistica, l’auspicio è di mostrare come un riadattamento di contenuti propri di una lingua e di una cultura specifica sia possibile in direzione di una didattica linguistica che, focalizzata sulla lingua bersaglio, non perda comunque di vista il potenziale, per l’apprendimento, di elementi provenienti da lingue e culture ‘altre’.

2. *Testi e didattica linguistica a parlanti di culture diverse: esperimenti di story-telling nella classe di italiano L2*

Lo strumento dello *story-telling*, come ripreso recentemente da Leproni, nella prospettiva di formare parlanti e cittadini

in grado di partecipare consapevolmente alla costruzione di collettività più ampie e composite, siano esse quella nazionale, quella europea, quella mondiale [...] è stato reintegrato nel suo ruolo pedagogico nell’educazione già dalla metà del XX secolo, quando studiosi di diversi ambiti si sono occupati di narrazione, narratività, racconto, dando vita ad un dibattito che si è espresso in un ampio *corpus* teoretico ed epistemologico, corredato di un apparato pragmatico rilevante.

Di particolare interesse, ai fini della nostra specifica riflessione, è quanto osservato sempre da Leproni a proposito dei meccanismi di comprensione del testo narrato, tutti parte integrante di quello che già Bruner aveva definito pensiero narrativo: nelle parole della studiosa, difatti,

la comprensione narrativa richiede la collaborazione e la comprensione dell’altro, coinvolgendo processi cognitivi sia automatici sia riflessivi. La comprensione di un racconto implica l’integrazione delle rappresentazioni del mondo del narratore con quelle dell’ascoltatore/lettore, mediata dallo sviluppo simbolico e linguistico che entrambi gli attori della comunicazione narrativa possiedono.⁴

⁴ Cfr. R. LEPRONI, *Lo “story-telling” come strumento pedagogico nella didattica di una lingua seconda/lingua straniera*, in R. ABBATICCHIO, G. GASPARRO, R. LEPRONI, *La “via vecchia” e la “nuova”. Insegnamento, apprendimento, formazione: percorsi verso (e attraverso) le lingue seconde e straniere*, Pensa MultiMedia, Lecce 2023, pp. 59-96 (60 ss.).

Per quanto non esplicitamente, traspare qui la possibilità di ricollegarsi anche alla didattica cosiddetta intercomprensiva (ovvero la possibilità offerta agli apprendenti di attingere ad un patrimonio linguistico e culturale pregresso, anche solo parzialmente noto, con l'obiettivo di incentivare l'apprendimento di una lingua straniera bersaglio)⁵ nella misura in cui essa ricolloca le abilità ricettive (lettura, ascolto, comprensione) al centro del processo di insegnamento di una lingua seconda o straniera: il ricorso alla tecnica dello *story-telling*, difatti, implica una modulazione dell'*input*, e una sua conseguente somministrazione, commisurata alle abilità ricettive effettivamente presenti o da implementare, e offre concretamente al docente la possibilità di farlo ricorrendo ad uno strumento, il testo scritto, che lungi dall'essere statico o obsoleto può riaffermare, proprio nella dimensione intercomprensiva, la sua piena efficacia didattica. A partire da questa consapevolezza (tutt'altro che teorica), si è scelto di costruire un breve percorso di *story-telling* da utilizzare in corsi di italiano L2 rivolti ad apprendenti classificabili come 'giovani adulti' in contesto universitario. La situazione di partenza può definirsi mista: la classe di riferimento era difatti formata da studenti e giovani specializzandi (dunque già laureati) in situazione di mobilità a titolo differente; e altresì da alcuni professionisti nel settore della comunicazione pubblica (con particolare riferimento al giornalismo e alla comunicazione online) con livello di conoscenza dell'italiano che variava dall'A1 al B1 del QCER. Le lingue rappresentate nella classe variavano dall'inglese al francese allo spagnolo allo svedese, fino al persiano-farsi. A questi studenti è stata data la possibilità di seguire un corso intensivo di lingua italiana della durata di 60 ore complessive, ripartite in 90 giorni e organizzate in due lezioni per ciascuna settimana. L'adattamento dello *story-telling* al percorso di didattica dell'italiano L2 in prospettiva interculturale ha previsto la possibilità, per gli studenti, di ricorrere a lemmi e forme proprie della lingua materna o di altre lingue già note anche in attività incentrate specificamente sulla scrittura, quali ad esempio gli esercizi di completamento (il cosiddetto 'testo bucato' o *cloze test*). La scelta del testo è caduta su una favola, *La volpe e l'uva*, nota – sia nella sua forma originaria, sia attraverso riscritture 'adattate' – a tutti gli studenti. La prima fase dell'attività è consistita nella lettura ad alta voce,⁶ da parte del

⁵ Cfr., tra gli studi più recenti, A. BENUCCI, *Il caso dell'intercomprensione educativa*, in A. BENUCCI, G. GROSSO, *Mediazione linguistico-culturale e didattica inclusiva*, UTET, Torino 2022, pp. 155-186.

⁶ Cfr. per approfondimenti L. CIGNETTI, S. DEMARTINI, S. FORNARA, M. VIALE, *Didattica dell'italiano come lingua prima*, il Mulino, Bologna 2022, in particolare il V capitolo, *La lettura espressiva ad alta voce*, pp. 173-184.

docente, del testo della favola, con conseguente primo momento di ascolto. Dopo una pausa, in cui gli studenti, interagendo tra loro e con la docente, hanno proposto i primi tentativi di ricostruzione orale della trama, in italiano e nelle altre lingue note, della storia è stata offerta una seconda lettura ad alta voce, e contemporaneamente sono state mostrate, una alla volta, alcune immagini inerenti alla storia (corrispondenti alle parole mancanti nel testo bucato proposto in seguito); ad ogni immagine è stato associato (e ripetuto ad alta voce) il lemma di riferimento, il tutto in lingua italiana. A questo punto, a partire dalle immagini, il docente ha raccontato (non più letto) la storia, servendosi di didascalie in italiano, e contemporaneamente sollecitando gli studenti ad intervenire nella lingua in cui ritenevano di possedere sufficiente padronanza. Il risultato è stato una prima ricostruzione per parole e immagini, realizzata dagli studenti organizzati in piccoli gruppi. Nell'attività successiva, agli studenti è stato proposto il testo della favola in modalità 'bucata', avendo cura che le parole mancanti fossero le stesse rappresentate nelle immagini utilizzate nella lettura e nella ricostruzione; il docente ha offerto un'ultima lettura ad alta voce del testo, dando agli studenti, anche in questo caso, la possibilità di inserire le parole mancanti aiutandosi con le immagini e di individuarle in italiano o nelle altre lingue note (tra le lingue indoeuropee, spicca qui il francese). I *cloze tests* somministrati in modalità mista di LM ed L2 hanno reso più agevole il processo di comprensione⁷ e incentivato l'interazione degli studenti che, messi a proprio agio dal 'cuscinetto' della lingua materna (sempre a loro disposizione), hanno mostrato maggiore intraprendenza nella formulazione di ipotesi nella L2. In questo modo, la tecnica dello *story-telling*, adattata allo spazio interculturale anche mediante integrazioni di metodo provenienti dalla *Total Physical Response*,⁸ ha permesso agli apprendenti di inserire le parole-chiave del racconto nella propria lingua, di comprenderne il significato globale e, in seguito, di raccontarla autonomamente, con un continuo richiamo tra LM ed L2. L'ultima fase ha previsto la presentazione di voci lessicali in modalità *meshed up*: le parole in italiano mancanti nella fiaba sono state proposte contemporaneamente anche nelle lingue note agli apprendenti, con la consegna di ricollocarle secondo la logica e la coerenza testuale. Questa attività, oltre a costituire un

⁷ Cfr. P. DIADORI, M. PALERMO, D. TRONCARELLI, *Insegnare l'italiano come seconda lingua* cit; P.E. BALBONI, *Didattica dell'italiano a stranieri*, Bonacci, Siena 1994.

⁸ Si rinvia al recente e aggiornato contributo di S. MILLS, *Total Physical Response: Meaning, Method, and Examples*, <https://study.com/learn/lesson/total-physical-response-method-examples.html> (url consultato il: 31/07/2024).

esercizio di approfondimento lessicale, ha permesso agli studenti di fissare in ordine progressivo le fasi della storia e di poterla raccontare in due lingue diverse, ma con maggiore consapevolezza delle possibilità di interazione e parallelismo tra lingue e culture di partenza e lingua e cultura di arrivo. In definitiva, lo *story-telling* ha permesso agli studenti di «far propria» la storia ascoltata, definendo personaggi ed elementi caratterizzanti con parole a loro note: un elemento di rilevanza centrale, dal momento che quel che essenzialmente determina il successo dell'approccio interculturale nella didattica linguistica è la considerazione che si riserva all'apporto che ciascuno, attingendo al proprio bagaglio, decide di (o riesce a) fornire a questo spazio. Naturalmente, la maggiore o minore (o, in qualche caso, inesistente) vicinanza tra le lingue e le culture coinvolte influenza l'efficacia dell'approccio interculturale (e, volendo, anche intercomprensivo): nel caso dell'italiano L2, se, ad esempio, tra le lingue note agli apprendenti figurano lingue indo-europee⁹ (inglese, francese, tedesco, spagnolo, portoghese, rumeno, svedese, etc.), è più facile trovare similitudini (soprattutto lessicali), e dunque creare questo spazio. In caso di lingue molto diverse dalla lingua bersaglio (quali, ad esempio, lo svedese e il persiano), costruire uno spazio di comunicazione e cooperazione può risultare lievemente più complesso; ma, come verificato in parte con le assonanze, anche remote, utilizzate, non del tutto impossibile ai fini di una comprensione reciproca, anche solo a livello basilare. Se nella prima parte del percorso lo *story-telling* si è concentrato maggiormente sul potenziamento delle abilità ricettive (lettura, ascolto e comprensione), con solo qualche cenno alla produzione, nella fase successiva gli studenti sono stati invitati a comporre, mediante il ricorso a tutte le risorse linguistiche a loro disposizione, una storia da raccontare alla classe, a partire da un set di immagini fornito dalla docente e riprodotto autonomamente da ciascun allievo. Un esempio di consegna didattica in tal senso è stato quello che segue:

Disegna su un foglio la tua casa, la stazione ferroviaria e la strada che bisogna percorrere per arrivare dall'una all'altra. Immagina di essere sulla strada e racconta con le parole che ti riescono più facili quello che fai e che vedi mentre vai da casa tua alla stazione

consegna della quale è stato fornito dalla docente un possibile modello da seguire, e sulla base del quale avviare prime produzioni in lingua parlata.

⁹ Cfr. P.E. BALBONI, *L'intercomprensione tra le lingue romanze: un problema di politica linguistica*, in *Le lingue romanze. Una guida per l'intercomprensione*, a cura di A. Benucci, UTET, Torino 2005, pp. 3-14.

L'idea di far disegnare agli studenti le immagini di riferimento, e di non ricorrere a modelli pre-confezionati, è stato inteso a sottolineare, ai loro occhi, le somiglianze che molti oggetti (una casa, una strada, una stazione) possono avere pur 'esprimendosi' in lingue differenti; inoltre, il riferimento ad elementi ricavati dalla quotidianità concreta (e non da situazioni 'da manuale' che, per quanto realistiche, possono non essere rappresentative dello specifico vissuto degli apprendenti) ha incentivato gli stessi studenti a produrre frasi semplici e a costruire brevi interazioni, sempre ricorrendo agli strumenti del *translanguaging* e della comunicazione interculturale – in questo caso, con una netta prevalenza del ricorso al francese («Io vais alla stazione per treno tutti giorni»; «Casa mia è tres lontana, ma cammino»; «Maria non gusta camminare»; «Tu va a piedi a le train?» «Non, vado con mio amico con machina», tra le produzioni registrate).

3. *Tra comprensione, composizione e (ri)scrittura: le storie "a bivi"*¹⁰

La storia a bivi viene introdotta come tipologia testuale per la prima volta da Edward Packard nella serie a stampa *Sugarcane Island*, il cui primo volume esce nel 1976. Alcuni anni dopo, nel 1985, il fumettista e sceneggiatore italiano Bruno Concina ne adotta la struttura per narrare le storie contenute nel celebre periodico *Topolino*. Le storie a bivi vengono elaborate in maniera tale che il lettore si trovi spesso a dover compiere delle scelte al posto dei protagonisti (come se si trovasse, appunto, di fronte a un bivio), a seguito delle quali la trama prenderà delle precise direzioni. L'espedito che sta alla base del formato è quello di far decidere al lettore, ad ogni bivio, a quale pagina della storia continuare la lettura. Quindi, a seconda di ciò che si decide, si arriva a uno solo dei diversi finali della storia.¹¹

Per ragioni di spazio, addurremo qui solo due degli esempi di storia a bivi utilizzati nel contesto classe di riferimento. Anzitutto, agli studenti è stato mostrato uno schema di svolgimento, sul modello ispirato da Packard; lo schema è stato non a caso proposto in lingua inglese, nell'ottica di coniugare la pratica linguistica in contesto ludico con le modalità proprie del *translanguaging* e della dimensione interculturale. In base a

¹⁰ Ringrazio qui Giovanna Gasparro per aver messo a mia disposizione parte dei dati, ancora inediti, di una sua specifica ricerca al riguardo.

¹¹ Per approfondimenti si rinvia a M. LONGO, M. SPINA, *Scrivi la tua avventura! Dalle storie a bivi ai librogame*, Work on Color Editore, s. l. 2019.

queste linee guida, è stato elaborato dalla docente della classe una sorta di ciclo di storie a bivi, tutte aventi come protagonisti sempre gli stessi due personaggi, impegnati, di volta in volta, in situazioni ed interazioni comunicative, ognuna delle quali richiedeva il ricorso specifico a uno o più elementi strutturali dell'italiano.

Nel caso specifico che qui si prova a descrivere, l'*input* linguistico a cui gli studenti vengono esposti (e che, a partire dalla storia, viene chiesto loro di provare ad utilizzare anche in interazioni successive) è costituito dai saluti formali e informali dell'italiano: un contenuto non casuale, dal momento che a molti di questi apprendenti, all'inizio del corso, è nota solo la formula 'ciao', utilizzata indiscriminatamente per saluti di apertura e di commiato, e parallelamente per situazioni sia informali che formali.¹² Tra la fase della esposizione alla storia a bivi (mediante illustrazione ed ascolto) e quella produttiva della rielaborazione e del ricorso alle tipologie di saluto appropriate nei differenti contesti interazionali, agli studenti è stata fornita una tabella che nella prima colonna riportava, in ordine sparso, formule di saluto formali e informali; mentre nella seconda colonna chiedeva loro di indicare (barrando su 'formale' o 'informale') a quale dei due registri appartenesse ciascuna voce di saluto. L'elemento che è apparso interessante a questo punto dell'esperienza didattica è che, nonostante la possibilità, sempre concessa agli studenti, di utilizzare – in caso di difficoltà – formule analoghe in lingue diverse dall'italiano, in questa attività non vi abbiano fatto ricorso, preferendo cimentarsi con le formule 'vecchie' e 'nuove' che l'italiano metteva loro a disposizione. Questo dimostra che un approccio 'permissivo', che consenta il ricorso a lingue note (anche solo in parte) differenti dalla lingua *target* raggiunge il suo obiettivo di traghettare gli apprendenti verso l'apprendimento, solo facendo apparire quella lingua, nelle sue prime fasi, meno lontana dal già noto.

Un ulteriore esempio di come le storie a bivi possano effettivamente essere utilizzate in modo proficuo e in una dimensione che coniughi i benefici della glottodidattica ludica con un percorso di apprendimento agevolato da elementi interculturali e intercomprensivi è rappresentato dalla sequenza che segue, in cui il *focus* didattico si sposta sul lessico e sui costrutti utili all'orientamento nello spazio:

In questo caso, la prima alternativa del 'bivio' è rappresentata dalla composizione, sotto forma di frasi ed indicatori di direzione ("vai a destra", "vai a sinistra", "supera", "prosegui dritto", "attraversa la piazza" etc.), di brevi

¹² Cfr. P.E. BALBONI, F. CAON, *La comunicazione interculturale*, Marsilio, Venezia 2015.

scambi comunicativi volti a guidare uno dei due personaggi della storia a raggiungere il luogo preannunciato nell'*input* (casa di Marco), un'attività che gioco-forza coinvolge anche altri interlocutori all'interno del gruppo classe. In questo come in casi precedenti, le immagini utilizzate sono state realizzate in stile elementare e facilmente riproducibile, evitando di ricorrere a modelli pre-esistenti o più elaborati, sempre con l'idea di incentivare gli studenti a produrne a loro volta senza temere il confronto con materiali 'fatti meglio'.

Nella seconda alternativa offerta dal bivio della storia, il focus didattico si sposta dall'esercizio dell'abilità di parlato a quello dell'abilità di lettura e comprensione del testo.

In sostanza, il tema dell'approfondimento resta invariato (parole, frasi e indicatori di direzione per orientarsi nello spazio), ma la consegna didattica passa a verificare la capacità degli studenti di leggere ad alta voce, comprendere il breve testo e, per così dire, 'metterlo a frutto' rendendo operative le indicazioni, secondo un *modus operandi* che richiama, ancora, anche metodologie come la *Total Physical Response* e la didattica per situazioni.¹³

In generale, dunque, le storie a bivi proposte in classe presentano *gaps* grammaticali, lessicali, linguistici e interculturali; ad ogni bivio l'apprendente viene messo di fronte ad un problema (di competenza linguistica e di lingua 'per comunicare') che dovrà risolvere con le competenze acquisite in base al livello e ai domini di riferimento indicati del QCER. La tipologia della storia a bivi proposta negli esempi presenta, nello specifico, il cosiddetto «bivio al buio»: lo studente può, attraverso quello che ha già letto, immaginare cosa potrà succedere e dunque procedere nella lettura.

La storia a bivi rende la narrazione strumento prezioso per l'insegnamento dell'italiano L2: essa è difatti il luogo in cui possono svilupparsi, tra l'altro, due processi significativi, quello di interculturalità e quello di transculturalità, i quali guidano ad una positiva interazione, nella classe, tra lingue e culture differenti (tra loro e rispetto alla lingua d'arrivo), il primo; e ad un rapporto transitivo di integrazione tra elementi linguistici e culturali in tutti gli apprendenti, il secondo.

Per quanto concerne il fronte docente, le storie a bivi sono uno strumento di ampia resa e di lunga durata, poiché proprio a partire dalle alternative possibili di lettura, e dunque di intervento sui testi, esse si pre-

¹³ Cfr. M. DANESI, P. DIADORI, S. SEMPLICI, *Tecniche didattiche per la seconda lingua*, Carocci, Roma 2018 (in part. il capitolo 1).

stano ad essere riutilizzate in una molteplicità di contesti e di situazioni, che a loro volta introducono sempre elementi nuovi di approfondimento lessicale e morfosintattico su cui impostare il percorso di apprendimento linguistico.

4. *Alcune considerazioni conclusive*

Nella più recente tra le sue riflessioni sull'uso di un approccio interculturale come contenitore proficuo ed auspicabile per la didattica di una LS, anche in contesti problematici, Antonella Benucci definisce questo insieme di *tools* didattici

una modalità operativa – oltre che strettamente didattica – fondamentale e potenzialmente fruttuosa per operare all'interno della gestione dei contesti (anche) svantaggiati, gestione fortemente segnata dalla frammentazione e dalla dispersione delle esperienze e delle buone pratiche realizzate. La creazione di uno spazio comune tra politica e scienze del linguaggio all'interno del quale sentirsi compresi rappresenta una importante opportunità per l'inclusione, l'integrazione e l'affermazione individuale.¹⁴

In una diversa, precedente riflessione, Caon e Rutka avevano invece rilevato come adottare una metodologia 'ludica' – ovvero giocosa e insieme empatica rispetto agli effettivi bisogni e ai desiderata degli apprendenti – nell'insegnamento di una L2 significhi, anche, «creare un contesto in cui imparare la lingua in modo motivante, apprendere facendo, apprendere competenze sociali, sfidare se stessi e gli altri, imparare a interagire e cooperare, riflettere sulla propria cultura e comprendere le culture altrui».¹⁵

L'esperienza di didattica dell'italiano L2 che qui abbiamo inteso condividere mostra (o almeno, questo è l'auspicio) che coniugare queste non recentissime, ma sempre (o nuovamente) attuali modalità di organizzazione dell'insegnamento in tutte le sue componenti – da quella più normativa a quella più pragmatica, intesa all'acquisizione di competenze che rendano gli apprendenti in grado di partecipare ai processi di comunicazione del loro vissuto – è possibile con profitto anche in una dimensione che può

¹⁴ Rinvio ancora una volta a A. BENUCCI, *Il caso dell'intercomprensione educativa* cit., p. 158.

¹⁵ F. CAON, S. RUTKA, P.E. BALBONI, *La Lingua In Gioco. Attività Ludiche Per L'insegnamento dell'italiano L2*, Guerra, Perugia 2004, p. 25.

apparire, a volte, problematica nella organizzazione, gestione e proposta dei contenuti della lingua bersaglio, proprio in ragione della matrice multiculturale e multilinguistica. Gli strumenti dello *story-telling* e della storia a bivi, ancorché non specificamente nati in un contesto di didattica ludica o con l'intento di rendere più agevole l'insegnamento di una lingua seconda o straniera in contesti non sistematici o continuativi, si dimostrano adeguati a questo scopo, soprattutto se 'ristrutturati' in prospettiva interculturale e di piena integrazione.

Sicché, integrare, in una classe di apprendenti adulti, 'vecchi' e 'nuovi' strumenti dell'educazione linguistica – e il lavoro sul testo può essere considerato un capofila 'trasversale' a queste due categorie – in prospettiva insieme ludica (ma non infantile) e interculturale, ancorché in modalità ancora non sistematica, ha ottenuto il risultato, significativo dal punto di vista didattico, di presentare la lingua italiana a sua volta come strumento non ostile, non irrimediabilmente lontano (dalle lingue e culture già note), più 'a portata di mano' di quanto la sola sua struttura superficiale potesse lasciar intendere agli apprendenti, contribuendo a mantenere elevate motivazione e partecipazione attiva, elementi a loro volta indispensabili a garantire un proficuo e gratificante percorso di apprendimento.

RAUL CALZONI, *Premessa* • CARLO SANTOLI, *A Marco Sirtori* • ANTONIO LUCIO GIANNONE, *Memorialistica meridionale del Risorgimento: nuove acquisizioni* • DUCCIO TONGIORGI, «L'italica guerra, e la servile e la plebea raccese in una». *Spartaco a teatro nel "decennio di preparazione"* • MATILDE DILLON WANKE, «La scrittura parte sempre da un piccolo fatto vero»: *ricordi e note a proposito di una poesia di Sanguineti* • ELISA ROSSI DANELZIK, *Letteratura di viaggio e traduzione: viaggiatori francesi in Puglia* • CRISTINA CAPPELLETTI, «Or accompagna, ed ora / alterna i versi lor la musica». *Episodi della fortuna operistica della Liberata* • THOMAS PERSICO, *Decasillabi e dodecasillabi "tragici" nei cori del Manzoni (dal Carmagnola all'Adelchi)* • LUCA BANI, «[...] e il tuo sonno di sogno sarà realizzato». *Lettura de La sirena di Giuseppe Tomasi di Lampedusa* • SILVIA ZANGRANDI, *L'autostrada come destino. Annotazioni attorno a la Autopista del sur di Julio Cortázar e Autosole di Carlo Lucarelli* • ATTILIO CICHELLA, *Un «autentico falso d'autore» di Andrea Camilleri: Giovanni Boccaccio e la novella di Antonello da Palermo* • ROSSELLA ABBATICCHIO, *La dimensione testuale tra intercultura e didattica ludica: 'story-telling' e storie a bivi per l'italiano L2.*