



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DILEF
DIPARTIMENTO DI
LETTERE E FILOSOFIA

La violenza nella letteratura italiana

Forme, linguaggi
e rappresentazioni

a cura di

Rebecca Bardi, Camilla Bencini,
Chiara Canali, Andrea Carnevali,
Alice Petrocchi, Alessandro Privitera,
Andrea Talarico



LETTERATURA ITALIANA E ROMANISTICA

Studi e ricerche del Dipartimento di Lettere e Filosofia

collana diretta da

Pierluigi Minari

vice direttore esecutivo

Marco Biffi

Letteratura italiana e Romanistica / 3



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DILEF
DIPARTIMENTO DI
LETTERE E FILOSOFIA

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

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

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

Comitato direttivo

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

Comitato scientifico

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

La violenza nella letteratura italiana

**Forme, linguaggi
e rappresentazioni**

a cura di

Rebecca Bardi, Camilla Bencini,
Chiara Canali, Andrea Carnevali,
Alice Petrocchi, Alessandro Privitera,
Andrea Talarico

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

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

E-ISSN 2974-6876
ISBN 978-88-6032-726-0
E-ISBN 978-88-6032-727-7
DOI 10.35948/DILEF/978-88-6032-727-7



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

Crediti fotografici

Immagini pp. 261, 262, 263: pubblicate su concessione del Ministero della Cultura - Archivio di Stato di Cagliari.

Riproduzione in qualsiasi forma, intera o parziale, vietata

Progetto grafico e impaginazione

Francesco Sensoli

Copertina

Studio Grafico Norfini

Font

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

Indice

- VII *Premessa dei curatori*
- La violenza nella letteratura italiana.
Forme, linguaggi e rappresentazioni
- 3 *Da Ecuba a Filippa di Catania.*
La rappresentazione della violenza in tre capitoli del De casibus virorum
illustrium di Boccaccio
Laura De Luisa
- 25 «E batterotti il capo in questo muro!»
L'episodio plautino della lite tra Sosia e Mercurio nel Driadeo di Luca Pulci
Rebecca Bardi
- 47 *Forme di violenza "sospesa" nelle sacre rappresentazioni fiorentine*
Gianluca Ruggeri Ferraris
- 69 *Strategia polemica e modalità dell'invettiva nell'Apologia di Annibal Caro*
Andrea Talarico
- 93 *Nel lontano laboratorio di A Silvia:*
la violenza sulla creatura fidente nella canzone postuma di Leopardi
Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato
dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo
Laura Diafani
- 111 *Processo agli untori e processo ai carbonari (Terza postilla a «Gli amici di Brusuglio»)*
Isabella Becherucci

- 129 *Violenza ed emarginazione nei reportages dall'America di fine Ottocento: Impressioni d'America di Giuseppe Giacosa*
Alice Petrocchi
- 151 *La fenomenologia della violenza nelle opere di Igino Ugo Tarchetti*
Camilla Bencini
- 169 *Gian Pietro Lucini e la violenza militarista*
Gianmarco Lovari
- 185 *«Un ghigno che a un tratto si rompe»:
espressionismo ritrattistico nelle Novelle per un anno di Luigi Pirandello*
Matteo Leonardi
- 207 *Ideologia e ruoli sociali. Lettura di La balia di Pirandello*
Andrea Carnevali
- 219 *La morte come portatrice di senso in Uomini e no di Elio Vittorini*
Chantal Pivetta
- 239 *Spazio, corpo e lingua: normatività e violenza in Le due zittelle*
Iwan Paolini
- 259 *«Fare la guerra è una cosa, uccidere un uomo è un'altra cosa».
La tragedia della storia del Novecento raccontata da Emilio Lussu*
Daniele Mannu
- 277 *Indice dei nomi*

Premessa dei curatori

Aspetto centrale nella storia quanto nelle dinamiche sociali, politiche, religiose e filosofiche, la violenza occupa da sempre uno spazio di rilievo all'interno di diversi generi letterari, dalla narrativa alla poesia, dalla drammaturgia alla cronachistica, dalla produzione diaristica agli scambi epistolari. Della rappresentazione della violenza nella letteratura italiana, con un focus particolare sullo stretto rapporto intercorso tra l'atto violento e il testo all'interno della nostra tradizione, si è occupato il Convegno dottorale *La violenza nella letteratura italiana. Forme, linguaggi e rappresentazioni*, tenuto presso l'Università degli Studi di Firenze il 19 e 20 maggio 2022, organizzato dagli studenti del curriculum internazionale di Italianistica del corso di dottorato in Filologia, Letteratura Italiana, Linguistica, da cui questo volume trae origine.

I saggi che qui si presentano portano l'attenzione su particolari esempi di tematizzazione dell'atto violento all'interno del testo e del suo trattamento stilistico, nella scelta e nella manipolazione dei diversi registri linguistici. Adottando un criterio cronologico è possibile, quindi, considerare un arco temporale di autori e opere dal XIV secolo fino al XX, dando conto dell'eterogeneità diacronica del panorama letterario italiano. Il tema della violenza viene presentato per mezzo di analisi testuali da cui emerge, come un *fil rouge*, una stretta correlazione tra *violenza* in quanto oggetto del discorso letterario e *violenza* dell'atteggiamento stilistico e retorico informante le strutture del testo.

Inaugurando il volume, il saggio di Laura De Luisa, *Da Ecuba a Filippa di Catania. La rappresentazione della violenza in tre capitoli del «De casibus*

La violenza nella letteratura italiana

virorum illustrium» di Boccaccio, chiama subito in causa uno dei massimi autori della nostra letteratura: concentrandosi sui tre episodi di Ecuba, Romilda e Filippa, si mettono in luce le declinazioni del tema – violenza fisica e psicologica, commessa e subita e, ancora, violenza indiretta – e gli espedienti stilistici, dal pathos esasperato di un linguaggio volutamente espressionista, corporeo, allitterante fino all'impiego dei verbi passivi o di visione, con una tendenza alla drammatizzazione che risente del modello tragico senecano.

Si passa poi al Quattrocento con il contributo di Rebecca Bardi, «*E batterotti il capo in questo muro!*». *Lepisodio plautino della lite tra Sosia e Mercurio nel «Driadeo» di Luca Pulci*, dove la tematica può apparire meno pervasiva e più sotterranea che nel caso precedente, ma che è in realtà capace di emergere specialmente grazie alla disamina della rete di rimandi più o meno espliciti – a Plauto, al fratello dell'autore, Luigi, o alla novella di *Geta e Birria* – contenuti nella scena della baruffa, in cui la degradazione bestiale del personaggio di Sosia si esplica tanto a livello fisico quanto mentale. Strettamente legato a questa descrizione è l'inserimento della violenza subita da Sosia, rappresentata tramite un graduale passaggio dalle sole minacce alla vera e propria colluttazione.

Il XV secolo è anche al centro del saggio successivo, *Forme di violenza "sospesa" nelle sacre rappresentazioni fiorentine*, di Gianluca Ruggeri Ferraris, che mette l'accento sul fondamentale potere evocativo della parola nel contesto teatrale della città medicea nell'Umanesimo maturo, una parola capace di richiamare alla memoria dello spettatore scene note attraverso la predicazione, l'arte sacra o, ancora, i rituali sociali che miravano a incanalare la violenza in forme di celebrazione del potere e delle identità locali. Proprio alla luce di questo valore icastico dell'atto locutorio la violenza resta, nella maggior parte dei casi, in potenza, perciò "sospesa", e non direttamente rappresentata, ed è per tale ragione che il metodo di studio da privilegiare è quello dell'estetica della ricezione, che assume il punto di vista del pubblico.

Arricchisce la rassegna rinascimentale la successiva analisi di Andrea Talarico su *Strategia polemica e modalità dell'invettiva nell'«Apologia» di Annibal Caro*, a proposito della celebre diatriba tra lo stesso Caro e Castelvetro, che si muove tra gli aspetti paratestuali (quale il corsivo

piccolo adottato per i testi dell'avversario rispetto al tondo maiuscolo dell'autore) e il riuso del materiale consolidato dalla tradizione, soprattutto ciceroniana e satirica, come l'uso insistito delle domande retoriche o il gioco etimologico sul nome della controparte. Di sicuro interesse i *Mattaccini*, ovvero i dieci sonetti caudati posti alla fine del *Sogno di ser Fedocco*, dove Castelvetro, raffigurato come un gufo che difatti abita un castello di vetro, subisce atroci torture da parte dei seguaci di Apollo; sarà Pasquino a motivarle, richiamando alla memoria del lettore il processo a carico del modenese come mandante dell'omicidio di Alberico Longo per sottolineare la liceità della fittizia violenza letteraria, a differenza di quella reale.

I saggi di Laura Diafani e Isabella Becherucci traghettano il lettore dalla prima età moderna al grande Ottocento italiano. Il primo, *Nel lontano laboratorio di «A Silvia»: la violenza sulla creatura fidente nella canzone postuma di Leopardi «Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo»*, si concentra su un componimento, datato 1819, che non confluirà nei *Canti* e non vedrà la stampa se non nel 1906. Venato da una spiccata tendenza al patetico, il testo ha naturalmente dei legami con altre prove leopardiane, come l'*Ultimo canto di Saffo* e *A Silvia*, per ragioni tematiche e stilistiche. Si tratta di una canzone a tesi: l'evento, tratto dalla cronaca locale, incornicia una più ampia riflessione su temi topici della produzione dell'autore, quali la vanità dell'esistenza e l'illusione amorosa; la violenza dell'uomo sull'uomo è considerata ancor più grave, poiché aggiunge sofferenza a una vita già segnata dal male e rompe il legame sodale che dovrebbe affratellare gli esseri umani. Il secondo, *Processo agli untori e processo ai carbonari (Terza postilla a «Gli amici di Brusuglio»)*, mette significativamente e rigorosamente in corrispondenza la stesura della *Storia della colonna infame* con le fonti documentarie, intrise della violenza del sommario processo a Piazza e Mora, e con l'«interesse di postero viziato dalla contingenza storica» che spinge Manzoni a rimestare tra le pagine più buie del Seicento con l'occhio volto ai coevi processi ai carbonari, spesso amici o conoscenti dell'autore.

In *Violenza ed emarginazione nei reportage dall'America di fine Ottocento: «Impressioni d'America» di Giuseppe Giacosa*, Alice Petrocchi riflette

La violenza nella letteratura italiana

sul taglio analitico specificamente sociologico adottato dall'autore nel rappresentare il tema in un testo di stampo cronachistico. Il contributo sottolinea due aspetti della violenza perpetrata dagli americani a danno degli immigrati italiani, declinata sia apertamente come nel caso dei linciaggi, sia passivamente sotto forma di discriminazioni e accuse. Ne emerge il ritratto di una società intrinsecamente brutale e individualista, che pone all'apice della propria scala di valori il benessere e lo sviluppo economico. Prendendo invece in considerazione l'aspetto privato dell'atto violento, *La fenomenologia della violenza nelle opere di Iginio Ugo Tarchetti* di Camilla Bencini analizza, a partire dal saggio dello scrittore piemontese *Idee minime sul romanzo*, due suoi romanzi, *Paolina-Mistero del coperto Figini* e *Una nobile follia*, conducendo una riflessione circa le modalità di rappresentazione della violenza e presentando il prospetto per una fenomenologia della stessa intesa come sopraffazione fisica e morale, tanto nella sfera privata quanto in quella pubblica. In dialogo con l'intervento precedente, viene messa in rilievo l'attenzione per la dimensione del quotidiano nell'opera di Tarchetti, sottolineando la pregnanza di uno stile narrativo figurativamente esplicito. Completa la triade sul tardo Ottocento *Gian Pietro Lucini e la violenza militarista* di Gianmarco Lovari: dalle sue note posizioni antimilitariste, lo scrittore non cela un chiaro interesse per i risvolti psicologici della vita violenta della caserma e, con una certa prossimità all'opera di Tarchetti, prosegue nella medesima denuncia sociale intraprendendo, nella piccata forma del pamphlet, una requisitoria a sua volta violenta contro la guerra.

Un'ideale ultima sezione del volume dà la possibilità di riflettere sul più "breve" ma anche il più violento dei secoli nella storia dell'Occidente, ossia il Novecento. I primi due interventi sono dedicati alla prosa di Pirandello: con «*Un ghigno che a un tratto si rompe*»: *espressionismo ritrattistico nelle «Novelle per un anno» di Luigi Pirandello*, Matteo Leonardi presenta una rilettura della raccolta pirandelliana a partire dal concetto tedesco di espressionismo, concentrando la propria attenzione sull'estetizzazione della violenza espressa attraverso i volti grotteschi dei personaggi, campo vivo di scontro tra la realtà interiore dell'individuo e il soffocante sistema di convenzioni sociali. La vicinanza tra i ritrat-

ti pirandelliani e la sensibilità espressionista tedesca non sottintende però la medesima carica morale del movimento artistico d'oltralpe: infatti, l'espressionismo dell'arte pirandelliana, evidente nella violenta deformazione dei ritratti, è lo specchio della violenza sociale reale all'interno del testo. In continuità con il saggio precedente, Andrea Carnevali riflette specificamente su una novella dello scrittore girgentano in *Ideologia e ruoli sociali. Lettura di «La balia» di Pirandello*, testo in cui viene rilevato un crescendo di intensità nella rappresentazione di atti violenti declinati soprattutto nell'ambito della comunicazione verbale e interpersonale. Non manca, nuovamente, la puntualizzazione sull'attenzione pirandelliana per i dettagli fisiognomici e corporali dei personaggi, che vengono definiti secondo i termini di una poetica descrittiva espressionista e grottesca recante il fine ultimo di una dura critica sociale. Dalla lettura dei due saggi emerge la predilezione di Pirandello per il volto umano come luogo di rappresentazione per eccellenza dei contrasti tra le pretese sociali e la loro insostenibilità da parte dell'io interiore.

Nel segno di uno dei padri della nostra modernità letteraria, l'intervento di Chantal Pivetta, *La morte come portatrice di senso in «Uomini e no» di Elio Vittorini*, porta il focus su scenari bellici segnati dall'ombra del fascismo. Pivetta si concentra sul ruolo della morte e sulla ricerca umana del suo significato secondo Vittorini, nell'ambientazione del romanzo durante gli scontri bellici nella città di Milano, le cui strade divengono teatro di episodi violenti, da cui emergono dubbi e domande sul senso della vita, sul valore della felicità e sulla resistenza all'invasore nazista. A seguire, Iwan Paolini dà voce a Tommaso Landolfi con il suo *Spazio, corpo e lingua: normatività e violenza in «Le due zittelle»*. Il tema è assai presente nella produzione dell'autore e si incarna in tre tipologie di figure, ovvero le donne, gli animali e le creature soprannaturali, che agiscono solitamente come personaggi liminari, perturbanti, anti-normativi, e pertanto funzionali alla decostruzione non solo dei paradigmi di realtà presentati in prima istanza, ma anche (e di conseguenza) di quelli linguistici. Tale decostruzione si attua attraverso diverse forme di violenza, come nel caso delle *Due zittelle*, ove risultano esemplari, assieme alle strategie narrative impiegate, come il restringimento graduale e

La violenza nella letteratura italiana

soffocante degli spazi, le figure di Marietta e soprattutto della scimmia Tombo, che *de facto* rappresenta la ribellione al congegno violento e normativizzante della società borghese.

Infine, con un saggio dal titolo «*Fare la guerra è una cosa, uccidere un uomo è un'altra cosa*». *La tragedia della Storia del Novecento raccontata da Emilio Lussu*, Daniele Mannu analizza le forme della violenza nelle tre opere principali dell'autore sardo: *Un anno sull'Altipiano*, *La catena*, *La marcia su Roma*. I testi, basati sull'esperienza personale dello scrittore, presentano un ritratto della violenza del fascismo in ascesa; all'interno di questo quadro, si considera in particolar modo il carattere di annientamento psicologico nella conquista del potere.

Attraverso gli studi che ora si offrono alla lettura ci si augura, pertanto, di definire un arco per sua stessa natura provvisorio, ma vasto e variegato, delle sfumature assunte da un macro-tema quale quello prescelto. Per altre vie potrebbe ancora snodarsi la ricerca, attingendo ulteriormente dall'ampia tavolozza dei possibili metodi: ed è ciò in cui confidiamo, considerando questa raccolta di interventi quale un punto non fermo, bensì d'inizio, per riflettere su molte pagine di letteratura che assumono così il sapore dell'uomo.

I curatori desiderano ringraziare il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Firenze, il prof. Pierluigi Minari, direttore del Dipartimento e la prof.ssa Paola Manni, coordinatrice del Dottorato in Filologia, Letteratura italiana, Linguistica, che hanno reso possibile l'organizzazione del nostro convegno e la pubblicazione del presente volume. Un ulteriore ringraziamento è rivolto ai membri del Comitato scientifico, ossia la prof.ssa Francesca Castellano, il prof. Luca Degl'Innocenti, il prof. Simone Magherini, la prof.ssa Teresa Spignoli e la prof.ssa Irene Gambacorti, referente del curriculum internazionale di Italianistica del Dottorato. A quest'ultima è rivolto un particolare ringraziamento, poiché ci ha guidati e sostenuti nell'organizzazione del convegno e durante le fasi di ideazione, redazione e revisione del presente volume.

La violenza nella letteratura italiana

**Forme, linguaggi
e rappresentazioni**

Da Ecuba a Filippa di Catania. La rappresentazione della violenza in tre capitoli del *De casibus virorum illustrium* di Boccaccio*

Laura De Luisa

1. *De casibus "corporum" illustrium*

Opera della maturità di Boccaccio, trasmessa in due redazioni composte tra il 1355 e il 1373, il *De casibus virorum illustrium* ha un impianto che ricalca il genere *de viris illustribus*, ma finalità e intenti di carattere moralistico che anticipano in parte il programma pedagogico del Quattrocento umanista¹. Argomento centrale della narrazione sono i *casus* di uomini e donne di nascita e condizione illustri. Il racconto procede cronologicamente dai progenitori Adamo ed Eva, *primi inventores* della disgrazia umana, fino a Filippa di Catania, una popolana ascesa al favore della regina Giovanna di Napoli, poi accusata dell'omicidio di Andrea d'Ungheria e miseramente giustiziata. I capitoli biografici sono

* Il testo del *De casibus virorum illustrium* sarà citato secondo l'edizione GIOVANNI BOCCACCIO, *De casibus virorum illustrium*, a cura di Pier Giorgio Ricci e Vittorio Zaccaria, Milano, Mondadori, 1983 (vol. IX di *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca).

¹ ANNALISA CARRARO, *Tradizioni culturali e storiche nel «De casibus»*, in «Studi sul Boccaccio», 12, 1980, pp. 197-262. Per la relazione con il programma pedagogico-politico degli umanisti, cfr. JAMES HANKINS, *Boccaccio and the Political Thought of Renaissance Humanism*, in *A Boccaccian Renaissance. Essays on the Early Modern Impact of Giovanni Boccaccio and His Works*, a cura di Martin Eisner e David Lummus, Notre-Dame, University of Notre-Dame Press, 2019, pp. 3-35.

intervallati da riflessioni morali, che costituiscono sezioni a sé stanti e che discutono i vizi e le virtù emersi nelle narrazioni che le precedono².

La struttura delle sezioni biografiche è piuttosto omogenea: Boccaccio descrive le origini del personaggio e le vicende che lo portano all'*akmè* del successo e del potere, per poi concentrarsi sul rovesciamento di fortuna che conduce il protagonista a una fine drammatica e, molto spesso, orrificca. L'insistenza sui dettagli più truci della sorte dei personaggi risulta funzionale alla finalità pedagogica del *De casibus*: la violenza è centrale nel progetto autoriale volto a stimolare il miglioramento etico del lettore mediante la sua accentuazione³. La modalità argomentativa, peraltro, rimanda in parte alla tradizione classica degli *exitus virorum illustrium*, ma si colora del moralismo cristiano, medievale e umanistico, che attribuisce un'altissima efficacia didattica allo spettacolo della morte⁴. Per questo, Boccaccio adotta uno stile espressionista, fondato sul lessico della corporeità e sul ricorso a figure retoriche quali l'*amplificatio* e l'ipotiposi, che pongano *ante oculos* i dettagli

- 2 CARLA MARIA MONTI, *Le biografie antiche: il «De mulieribus claris» e il «De casibus virorum illustrium»*, in Boccaccio, a cura di Maurizio Fiorilla e Irene Iocca, Roma, Carocci, 2021, pp. 217-232; per una panoramica completa sull'opera cfr. EMANUELE ROMANINI, *De casibus virorum illustrium*, in Boccaccio autore e copista, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 11 ottobre 2013-11 gennaio 2014, a cura di Teresa De Robertis, Carla Maria Monti, Marco Petoletti, Giuliano Tanturli, Stefano Zamponi, Firenze, Mandragora, 2013, pp. 189-191, e VITTORIO ZACCARIA, *Introduzione*, in GIOVANNI BOCCACCIO, *De casibus*, cit., pp. XV-LII.
- 3 Sullo stile dei passaggi descrittivi, cfr. ROBERTO GIGLIUCCI, *Evidenza e orrore nel «De casibus» di Boccaccio*, in *Le parole "giudiziose". Indagini sul lessico della critica umanistico-rinascimentale*, a cura di Rosanna Alhaique Pettinelli, Stefano Benedetti, Pietro Petteruti Pellegrino, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 31-59; VITTORIO ZACCARIA, *Il genio narrativo del Boccaccio nel «De casibus»*, in Boccaccio narratore, storico, moralista e mitografo, Firenze, Olschki, 2001, pp. 80-88 e GIUSEPPE CHIECCHI, *Sollecitazioni narrative nel «De casibus virorum illustrium»*, in «Studi sul Boccaccio», 19, 1990, pp. 103-149.
- 4 ROBERTO GIGLIUCCI, *Evidenza e orrore*, cit., pp. 32-33. Per la tradizione degli *exitus* cfr. ANGELO RONCONI, *Exitus illustrium virorum*, in «Studi italiani di filologia classica», n.s., 17, 1940, pp. 3-32.

più macabri a fini pedagogici⁵. Le strutture diegetiche poi avvicinano in parte il *De casibus* a un testo teatrale e lo accomunano per certi versi al *Decameron*⁶: il dialogo che alcuni dei personaggi intrattengono tra loro (Tieste e Atreo, *De cas.* I, 9; Povertà e Fortuna, *De cas.* III, 1; Messalina, Tiberio e Claudio, *De cas.* VII, 3) o con l'autore (Fortuna, *De cas.* VI, 1; Brunichilde, *De cas.* IX, 1; Dante, *De cas.* IX, 23), movimentata la narrazione e cela spesso l'esistenza di tradizioni storiografiche differenti sulle vicende raccontate⁷.

D'altro canto, la Fortuna ritratta dal Certaldese si accanisce in particolare sui *corpora* dei grandi e, nel caso di Filippa di Catania, dei "piccoli" della Storia. Spesso la rappresentazione della violenza insiste sugli strazi subiti *post mortem* dai malcapitati protagonisti: fra gli esempi si annoverano i capitoli su Priamo ed Ecuba (*De cas.* I, 13) e su Filippa di Catania (*De cas.* IX, 26), ma anche quelli su Andronico, imperatore di Costantinopoli (*De cas.* IX, 11), il cui cadavere viene mangiato dalle donne del popolo, e sugli imperatori romani del III secolo (*De cas.* VIII, 2), molti dei quali oltraggiati dopo la morte⁸.

Entrambe le tendenze – quella alla teatralità e quella all'esaltazione della violenza sui corpi – possono essere ricondotte alla lettura, da parte del Certaldese, delle tragedie senecane: la familiarità di Boccaccio

- 5 Per più dettagliate riflessioni sullo stile dell'opera cfr. ROBERTO GIGLIUCCI, *Evidenza e orrore*, cit., pp. 31-59. Il nesso *ante oculos* appare tre volte nel *De casibus*: in due di questi casi, è proprio la Fortuna a porre *ante oculos* dell'autore i personaggi di cui si parla (*De cas.* VI, 1, 29 e VI, 1, 37). Nel secondo passo menzionato il sintagma è seguito dal verbo *ponere* (al perfetto *posuisse*).
- 6 Per i meccanismi teatrali nel *Decameron* cfr. TATIANA CRIVELLI, TERESA NOCITA, *Teatralità del dettato, stratificazioni strutturali, plurivocità degli esiti: il «Decameron» fra testo, ipertesto e generi letterari*, in *Autori e lettori di Boccaccio*, Atti del Convegno internazionale di Certaldo, 20-22 settembre 2001, a cura di Michelangelo Picone, Firenze, Cesati, 2002, pp. 209-233.
- 7 È il caso di Brunichilde: nel dialogo, Boccaccio oppone la versione dello *Speculum historiale* di Vincenzo di Beauvais a quella del *Compendium* di Paolino Veneto, cfr. *De cas.* IX, 1.
- 8 Per esempio Eliogabalo, effigiato in *De cas.* VIII, 2, 8, il cui cadavere viene straziato e gettato nelle fogne, cfr. *Historia Augusta, Heliog.* 17, 1-2.

con tali opere è attestata almeno a partire dalla composizione dell'*Elegia di madonna Fiammetta*⁹. Inoltre, il *De casibus* vede la luce proprio negli anni della diffusione in Italia di alcune tragedie di Seneca, mediata anche dal maestro Dionigi da Borgo Sansepolcro¹⁰. Esse erano però già state oggetto di interesse, tra XIII e XIV secolo, dei preumanisti padovani e, alla corte di Avignone, del domenicano Nicola Trevet, che ne realizzò un ampio commento¹¹. Fra i libri di Boccaccio possiamo annoverare proprio il commento di Trevet (identificato nel ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 13003), che, insieme ai testi delle tragedie senecane, figura nell'inventario della *parva libraria* del convento fiorentino di Santo Spirito, presso la quale erano conservati i codici del Certaldese dopo la morte dell'erede designato

- 9 Cfr. MARIO SERAFINI, *Le tragedie di Seneca nella Fiammetta di Giovanni Boccaccio*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 126, 1949, pp. 95-105; cfr. inoltre RENZO BRAGANTINI, *Il «Decameron» e il Medioevo rivoluzionario di Boccaccio*, Roma, Carocci, 2022, pp. 49 e 142-147.
- 10 DENISE ARICÒ, «Per le antiche ruine con nuove scritture». *Le biografie politiche nel «De casibus» di Boccaccio*, in «Heliotropia», 12-13, 2015-2016, pp. 233-261: 249; per Dionigi da Borgo Sansepolcro cfr. MAURIZIO MOSCHELLA, *Dionigi da Borgo Sansepolcro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1991, vol. XL, pp. 194-197.
- 11 Per la ricezione senecana nel Preumanesimo padovano cfr. GUIDO BILLANOVICH, *Il Seneca tragico di Pomposa e i primi umanisti padovani*, in «La Bibliofilia», 85, 1983, pp. 149-169; più recentemente, CARLA MARIA MONTI, *Il «corpus» senecano dei Padovani: manoscritti e loro datazione*, in «Italia medioevale e umanistica», 50, 2009, pp. 51-100, e EAD., *Le «tragedie» di Seneca a Pomposa*, in *L'abbazia di Pomposa: un cammino di studi all'ombra del campanile (1063-2013)*, Atti della giornata di studi pomposiani, Abbazia di Pomposa, Sala delle Stilate, 19 ottobre 2013, a cura di Carla Di Francesco, Antonio Manfredi, Ferrara, Edizioni Cartografica, 2017, pp. 221-234. Per Nicola Trevet cfr. almeno CLARA FOSSATI, *Il commento di Nicola Trevet a Seneca tragico: committenza, ars dictaminis e metodo scolastico*, in *Dall'«ars dictaminis» al preumanesimo? Per un profilo letterario del secolo XIII*, a cura di Fulvio Delle Donne, Francesco Santi, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2013, pp. 143-156 e NICOLA TREVET, *Commento alla «Phaedra» di Seneca*, a cura di Clara Fossati, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. XIII-XXXIII.

Martino da Signa¹². Non da ultimo, a conferma dell'interesse per l'autore, Boccaccio segnala, in una lettera a Francesco Petrarca, di aver individuato la differenza tra Seneca "morale" e Seneca "tragico" (non quindi quella, oggi accertata, tra Seneca padre e Seneca figlio), traendo la conclusione dalla lettura del proprio Marziale autografo (Milano, Biblioteca Ambrosiana, C 67 sup.)¹³. L'attento studio di Boccaccio della materia senecana trova così conferma nel *De casibus*, nel quale lo stile, "barocco" ed espressionista, riecheggia quello delle tragedie, e numerose sono anche le riprese *ad verbum*, che oltre ad appartenere alla memoria letteraria dell'autore ben si inseriscono nel lirismo di alcune pagine dell'opera¹⁴.

Alla luce di quanto richiamato finora, risulta significativo il fatto che Boccaccio si definisca, per bocca della regina franca Brunichilde (*De cas.* IX, 1), «calamitatum preteritarum eviscerator»¹⁵. Leviscerazione è un *tormenti genus* non estraneo all'espressionismo mortuario medievale, ma il verbo assume qui piuttosto il significato metaforico di *scavare per tirare fuori, sviscerare*¹⁶: l'autore pare dunque figurarsi come un ricercatore che estrae dal corpo della Storia le vicende narrate. Il

12 Il codice che riporta le tragedie senecane non è stato ancora univocamente identificato, cfr. MARCO PETOLETTI, *Boccaccio medievale e Boccaccio umanista*, in *Boccaccio*, cit., pp. 335-357: 349-350. Per la mediazione del commento di Trevet nella lettura delle tragedie senecane da parte di Boccaccio, cfr. MICHAEL PAPIO, *On Seneca, Muscato, Trevet and the Boethian "Tragedies" of the «De casibus»*, in «*Heliotropia*», 10, 1-2, 2013, pp. 47-63. Per l'inventario della *parva libraria* di Santo Spirito cfr. TERESA DE ROBERTIS, *L'inventario della 'parva libraria' di Santo Spirito*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 403-409.

13 MARCO PETOLETTI, *Boccaccio medievale*, cit., pp. 351-352; sulla questione dei due Seneca cfr. GUIDO MARTELOTTO, *La questione dei due Seneca da Petrarca a Benvenuto*, in «*Italia medioevale e umanistica*», 15, 1972, pp. 149-169.

14 Cfr. VITTORIO ZACCARIA, *Introduzione*, cit., p. XXII. Sull'espressionismo nella letteratura medievale cfr. ROBERTO GIGLIUCCI, *Lo spettacolo della morte. Estetica e ideologia del macabro nella letteratura medievale*, Anzio, De Rubeis, 1994.

15 *De cas.* IX, 1, 5: «Hec etenim, crine soluto, maxima cum copia lacrimarum, iter occupans clamitabat: – Mene pretermittes, calamitatum preteritarum eviscerator novissime? Reliquas ut plurimum labore perquiris: meas oblatas non suscipies?».

16 ROBERTO GIGLIUCCI, *Evidenza e orrore*, cit., pp. 33-34.

verbo *eviscerare* e i suoi derivati sono ricorrenti in testi caratterizzati da lessico marcatamente espressionistico, a partire dalle tragedie enniane per arrivare, a titolo d'esempio, ai sermoni di Bernardino da Siena; in questi casi però i derivati di *eviscerare* sono usati nel senso proprio (cioè quello di *viscera extrahere*)¹⁷. Per quanto concerne il volgare due-trecentesco, l'unica attestazione di *eviscerare* (o suoi derivati) è nelle *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* di Boccaccio, in questo caso nel senso traslato, ma ancora materiale, di *cavare da dentro, estrarre*¹⁸. Una ricerca nel Corpus OVI dell'Italiano antico ha prodotto poi solo tre occorrenze, tutte con il significato proprio di *estrarre le viscere*. *Eviscerare* usato nel senso moderno di *scavare, sviscerare* pare dunque rilevabile solo in queste due opere del Boccaccio (anche se su piani diversi, uno materiale e l'altro metaforico), così come lo è il sostantivo *eviscerator*, utilizzato nel *De casibus* e altrove non attestato. Gigliucci suggerisce un parallelo con *exenterare* (sette occorrenze nel *De casibus*), ma sempre adoperato nel senso proprio di *interiora auferre*¹⁹. L'autore si lascia definire così con un termine fortemente ambivalente, perché pregno di significati corporei eppure, in questo contesto, di senso figurato: il sostantivo, qui usato metaforicamente come *ricercatore, svisceratore*, non può in ogni caso che evocare nel lettore le orride visioni che in effetti si ritrovano in tutto il *De casibus*.

17 Per tutti i livelli di significato del verbo cfr. ERICH KÖSTERMANN, *ēviscerō, -āvī, -ātum, -āre*, in *Thesaurus Linguae Latinae Online*, Berlino-New York, De Gruyter, 1937, vol. v, 2, pp. 1045-1046.

18 Esp. VII, 50, in GIOVANNI BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, Milano, Mondadori, 1965 (vol. v di *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca); cfr. MARIA CLOTILDE CAMBONI, *Eviscerare*, in *Tesoro della Lingua Italiana Online*, <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>, e le voci *Eviscerare* ed *Evisceratore* in *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, a cura di Salvatore Battaglia, Torino, UTET, 1968, vol. v, p. 528, dove sono riportati esclusivamente esempi seriori.

19 *De cas.* I, 17, 11; VII, 3, 50; VIII, 11, 15; IX, 11, 2; IX, 19, 18; IX, 24, 38; IX, 26, 25 (per questo, cfr. *infra*); per i significati del verbo cfr. ERICH KÖSTERMANN, *exenterō, -āvī, -ātum, -āre*, *Thesaurus Linguae Latinae Online*, cit., vol. v, 2, pp. 1350-1351; ROBERTO GIGLIUCCI, *Evidenza e orrore*, cit., p. 34.

Si procederà ora all'analisi ravvicinata di tre capitoli, particolarmente utili a delineare quali siano le modalità della rappresentazione della violenza nell'opera boccacciana, sia sotto l'aspetto stilistico, con specifica attenzione a scelte lessicali e retoriche, sia a livello più propriamente narrativo.

2. *De Priamo, Troianorum rege, et Hecuba (De cas. 1, 13)*

La materia troiana risulta interamente condensata nel capitolo 1, 13, che ha come protagonisti Priamo ed Ecuba, pur narrando in realtà la fine cruenta e sventurata di tutta la dinastia di Troia. Le fonti che Boccaccio adopera sono molteplici, per la maggior parte classiche – tra di esse spicca l'*Ecuba* di Euripide, mediata dalla traduzione di Leonzio Pilato²⁰ –, ma anche medievali, in particolare le opere di Giuseppe di Exeter e Paolo da Perugia²¹.

Il capitolo si apre con la ricostruzione dell'origine familiare dei due protagonisti e del loro matrimonio, per poi passare alle vicende della guerra di Troia. Il racconto si sviluppa mediante un elenco di vicende sfortunate – per lo più morti violente – che vedono coinvolti Priamo e i suoi familiari. Particolarmente significativo è il passaggio sulla morte di Polite e del re troiano:

20 Per il rapporto tra Leonzio Pilato e Boccaccio e la traduzione dal greco cfr. EDOARDO FUMAGALLI, *Giovanni Boccaccio tra Leonzio Pilato e Francesco Petrarca: appunti a proposito della «prima translatio» dell'«Iliade»*, in «Italia medioevale e umanistica», 54, 2013, pp. 213-283 e ANTONIO ROLLO, *Leonzio lettore dell'«Ecuba» nella Firenze di Boccaccio*, in *Petrarca e il mondo greco*, a cura di Michele Feo, Vincenzo Fera, Paola Megna, Antonio Rollo («Quaderni petrarcheschi», 12-13, 2002-2003).

21 Per un regesto delle fonti e i rimandi puntuali cfr. GIOVANNI BOCCACCIO, *De casibus*, cit., pp. 923-924. L'opera di Giuseppe di Exeter fu copiata da Boccaccio nel codice, ancora conservato, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ash. App. 1856, cfr. MARCO PETOLETTI, *L'«Ylias» di Giuseppe Iscano copiata da Boccaccio*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 346-348.

Ultimo, [...] ad se, qui ad domesticas confugerat aras, Polytem filium fugientem *aspexit*, eiusque senis suffragium anxie implorantem. Quem postquam ab insequente Pyrro infesto gladio trucidatum *vidit*, se frustra seniles paratus conantem, cede nati respersum, eodem percussus ferro, proprio sanguine aras quas ipse sacraverat se fedantem *advertit*, quarum in conspectu cadens fessam annis pariter et miseriis superbam animam per immane vulnus emisit. Hecuba autem, uti honores splendorem et gloriam tam generis quam regalis fastigii dum etate floreret tulit, sic dolores tenebras et ignominias omnes et Fortune sevientis iniurias una cum Priamo iam anus perpressa est. (*De cas.* I, 13, 19-21)

Da un lato, è interessante notare come vi sia, qui e in generale nel *De casibus*, una certa attenzione per lo strumento che materialmente perpetra la violenza: in questo caso «infesto gladio», o altrove nel capitolo «manu Achillis» – per quanto riguarda la morte di Ettore – e «saxo», contro il quale viene schiacciato Astianatte. Rimarchevole sotto il profilo stilistico la presenza di immagini efficacemente macabre, talvolta già presenti nella memoria letteraria dell'autore, come nel caso di «proprio sanguine aras quas ipse sacraverat se fedantem», citazione quasi letterale di *Aen.* II, 502 e richiamo al precedente passaggio sulla morte di Ettore²². Ricche sono poi le indicazioni riguardo agli stati d'animo di Priamo e di Ecuba, che qui fa la sua comparsa come «anus» che sopporta «dolores tenebras et ignominias»²³, un *tricolon* fortemente espressivo che enuclea tutte le sfaccettature della sofferenza patita dalla donna e fa da contraltare all'«honores splendorem et gloriam» della condizione iniziale.

Il passaggio mette inoltre in risalto il tema della visione e della drammatizzazione della violenza: i personaggi – e in particolare i due

²² *De cas.* I, 13, 12, cfr. *infra*.

²³ Sulla scelta dei termini può aver inciso la memoria letteraria dell'autore, sempre però mediata dalle sue personali scelte stilistiche: il *tricolon* non è attestato altrove, ma il nesso *dolor tenebraeque* si ritrova nelle *Troades* di Seneca (*Tro.* 281) – quindi proprio la tragedia sullo sventurato destino delle donne di Troia – e quello *dolor ignominia* sempre in un testo senecano noto a Boccaccio, le *Epistulae ad Lucilium* (*Epist.* 123, 13).

re troiani – vedono le torture e i tormenti inflitti a loro stessi o a persone loro care. Nel brano, Boccaccio utilizza ben due verbi di visione in riferimento a Priamo, che prima «aspexit» il figlio scappare e poi lo «vidit» trucidato da Pirro. Se in questo caso vi è *variatio*, nel descrivere la morte di Ettore e lo strazio a cui Achille sottopone il suo cadavere, il Certaldese ricorre invece alla ripetizione del medesimo verbo, per enfatizzare la tragicità della visione stessa²⁴:

Potuit senex infelix ex arce superbi Ylionis *spectare* Hectorem, in cuius virtute spes omnis salutis publice ac bellice rei cura residebat, Achillis confodi manu et – quod madentes oculi *spectare* nequiverunt — in exitum eiusdem cadaver victoris alligatum curru per mortuorum tabem surgentemque pulverem circa menia cuncta fedans cruore distrahi, et in diem duodecimam inseputum fere canibus derelinqui. (*De cas.* 1, 13, 12)

Priamo, dipinto come «senex infelix», può «spectare», dalle mura della città, il figlio ferito a morte, però i suoi occhi «madentes» non riescono²⁵ a fare altrettanto con le sevizie che l'eroe acheo infligge al cadavere di Ettore²⁶. Notevole anche il ricorso al lessico macabro e corporeo nella descrizione dei tormenti *post mortem*: per esempio, l'icastica immagine del sangue «fedans», che lorda e contamina ogni cosa (poi ripresa nel passaggio della morte di Priamo); o l'uso del verbo «distrahi», che ha come primo e raccapricciante significato l'idea, anche questa legata alla corporeità, di *fare a pezzi*.

Anche Ecuba, più del marito, è costretta alla visione della morte e dell'allontanamento dei suoi cari. Ella infatti non subisce direttamente

²⁴ Cfr. *supra* e ROBERTO GIGLIUCCI, *Evidenza e errore*, cit., pp. 33-34.

²⁵ Vi è una forte antitesi tra il «potuit» iniziale e il «nequiverunt» dell'inciso, che reggono ciascuno uno «spectare».

²⁶ Il nesso *madentes oculi* non è molto comune nella letteratura classica (solo tre attestazioni) e nemmeno in quella successiva (nove attestazioni). Tra queste, Boccaccio potrebbe aver orecchiato il *madentes oculos* dell'*Apologia* di Apuleio (*Apol.* 59): del resto, egli conobbe fin dalla giovinezza le opere del madaurense, cfr. MARCO PETOLETTI, *Boccaccio medievale*, cit., p. 347 e IGOR CANDIDO, *Boccaccio umanista. Studi su Boccaccio e Apuleio*, Ravenna, Longo, 2014.

la violenza, tuttavia soffre fino alla follia per quella perpetrata a danno dei familiari:

Hec quidem [...] *vidit*, prostratis rebus omnibus, Polixenam, dilectissimam sibi, forma preclaram et etate tenellam virginem, inferias Achillis, e Neophtholemo iugulari. [...] Seque cui tot filii tot nurus tot serve nuper erant, mestam et gemebundam atque solam, et ob senium despectam etiam hostibus, in solitudine relictam, absque spe subsidii aliqua, aut refugio, vel unius servuli aut consolatoris obsequio, et impediante nemine, fumantes ruinas posse *prospicere*. Nec illi erumnarum tam ingentium fuit iste finis; nam eidem inter tot angustias – ut asserunt aliqui – Polidorus filius *venit in mentem*: ad quem *visendum* apud Tracas cum pergeret, eum avaritiae impulsu a Polimestore genero trucidatum et harenis infossum *cognovit* in litore. Qui dolor ultimus tanta cum vi effetum, pectus invasit, ut in rabiem illam raperet, latrantemque canum more per arva consumeret. (*De cas.* I, 13, 22-26)

Di nuovo, Ecuba «*vidit*» e «*cognovit*»: e la sofferenza che la vista della morte dei propri cari le comporta la spinge alla follia, lasciandola a consumarsi «*latrantemque canum more*» – un'immagine che rimanda con certezza a *Inf.* xxx, 13-21²⁷. Ella è lasciata, sola e anziana, «*mestam et gemebundam atque solam*»: ancora un tricolon – con *variatio* della congiunzione – che descrive la condizione di patimento e solitudine della donna. Non è dunque la violenza, bensì lo spettacolo di essa a essere per la donna motivo di tormento senza rimedio; per il lettore di Boccaccio ciò è invece stimolo – anch'esso, in un certo senso, traumatico – a migliorare sé stesso e rimanere in guardia dai colpi della Fortuna²⁸.

Da ultimo, è interessante notare come tutti i verbi che esprimono violenza, tortura, morte – retti spesso dagli appena ricordati *verba videndi* e relativi a *corpora* più che ad astratti personaggi – siano alla forma passiva: solo nei passi citati «*trucidatum*», «*percussus*», «*confodi*», «*distrahi*», «*iugulari*», «*infossum*». Ci sono anche Troilo «*peremptus*», Cassandra e Andromaca «*turpiter tractas*»²⁹, e Astianatte che viene vi-

²⁷ GIOVANNI BOCCACCIO, *De casibus*, cit., p. 924.

²⁸ Cfr. ROBERTO GIGLIUCCI, *Evidenza e orrore*, cit., pp. 33-34.

²⁹ *De cas.* I, 13, 19.

sto da Ecuba «illidi saxo»³⁰. In generale, il modo in cui Boccaccio rappresenta la violenza subita è quello, più naturale, di utilizzare il verbo al passivo, per mostrarla dal versante di chi la patisce. Il fatto che i protagonisti, Ecuba e Priamo, siano costretti ad assistere impotenti a ciò che i propri cari soffrono è così la caratteristica più evidente di questo capitolo, che inscena la violenza tanto sotto gli occhi del lettore quanto sotto quelli dei personaggi. In effetti, il capitolo successivo a questo, intitolato *Contra superbos*, riflette proprio sull'insegnamento morale che si può trarre dalla visione e dalla lettura delle sofferenze della famiglia reale troiana:

Quid inquiet [...] stematibus robore et formositate superbus, si trahi Hectorem et iacere Paridem viderit? Quid elatus filiorum fratrum consanguineorum et affinium, atque necessariorum stipatus caterva, dum Priamum sua in regia proprio in sanguine palpitantem leget? (*De cas.* I, 14, 1-2)

Boccaccio spiega come sia mediante l'atto visivo (e in questo passo, anche quello della lettura) che l'insegnamento arriverà al lettore: nessuno potrà perseverare nella superbia se vedrà e conoscerà le vicende luttuose di Priamo, Ecuba e della loro stirpe descritte, come si è visto, con una serie di immagini potenti e corporee nel capitolo precedente, e ricordate qui con espressioni altrettanto efficaci come, nel passo citato, «proprio in sanguine palpitantem»³¹. Inoltre, qui come altrove nel testo, è evidenziata a monito del lettore la felice condizione iniziale dei personaggi, contrapposta invece alla luttuosa fine delle loro vite³². La tragicità evocata da tale opposizione e l'icasticità macabra e violenta della narrazione sono quindi funzionali – ed è proprio l'autore a dircelo con questa serie di interrogative retoriche – all'insegnamento morale, fine ultimo del *De casibus*.

³⁰ *De cas.* I, 13, 23.

³¹ L'espressione fa eco al «proprio sanguine aras [...] se fedantem» di *De cas.* I, 13, 20.

³² *De cas.* I, 13, 3-6.

3. *De Romulda, Foroiulianorum ducissa (De cas. IX, 3)*

La storia di Romilda, duchessa longobarda vissuta tra il VI e il VII secolo, è nel *De casibus* ulteriore esempio di violenza, fisica e psicologica, perpetrata ai danni di una donna. La fonte del racconto è il capitolo IV, 37 dell'*Historia Langobardorum* di Paolo Diacono, puntualmente seguito nello sviluppo degli eventi ma amplificato e arricchito nello stile espositivo³³. Dove significativo, si porrà a confronto il testo del *De casibus* con quello dell'opera di Paolo Diacono, per evidenziare come le scelte autoriali di Boccaccio portino alla composizione di una scena ancora più miseranda e violenta rispetto al dettato della fonte³⁴.

Romilda è moglie di Gisulfo, nipote di Alboino e duca del Friuli, e ha da lui quattro figli maschi e due femmine. Da una condizione idilliaca, di madre e moglie di altissimo lignaggio, la donna subisce però una misera caduta. Quando infatti gli Avari invadono i territori longobardi, Gisulfo e gran parte dei nobili vengono uccisi; la duchessa si ritira nel castello di Cividale con la popolazione civile, tentando un'estrema difesa. Mentre gli Avari si preparano all'assedio e il loro re (battezzato da Boccaccio «Catanus») ispeziona le mura della fortificazione, Romilda lo vede a cavallo, giovane e aitante, ed è presa da un forte desiderio sensuale («Romulda infelix uritur», con un chiaro rimando a *Aen.* IV, 68)³⁵. Invia allora al re una missiva per chiedergli di sposarla in cambio della capitolazione di Cividale; Catano accetta, mettendo a ferro e fuoco la città, uccidendo gli uomini e deportando donne e bambini. Egli si concede poi per una notte alla duchessa; dopodiché, biasimandone

33 L'*Historia Langobardorum* è citata da PAOLO DIACONO, *Storia dei Longobardi*, a cura di Lidia Capo, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1992.

34 Per un confronto puntuale tra i due testi cfr. PAOLO MANTOVANELLI, *In difesa di Romilda. Innamoramento classico e supplizio barbarico in Paolo Diacono, Boccaccio, Niccolò Canussio*, in *Integrazione mescolanza rifiuto. Incontri di popoli, lingue e culture in Europa dall'Antichità all'Umanesimo*, a cura di Gianpaolo Urso, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2001, pp. 337-354.

35 *De cas.* IX, 3, 6.

profondamente lo *scelestum facinum*, la consegna a dodici àvari perché la violentino a turno:

[...] Inde, ne scelestum eiusdem facinus inultum omicteret, ex ulnis evulsus Romulde, vocatis duodecim ex Avaribus quos validiores arbitrabatur ad mulieris pruriginem extinguendam eis illam, ex regina inclita iam privatam et miseram, illudendam tradidit, precipiens ut ea abuterentur sibi invicem succedentes vicibus. Qui, deducentes eam in tabernaculum, in quo forsan equos regios servabant, ad satietatem usque eius luxuriam contuderunt. (*De cas.* IX, 3, 8-9)

Romildam vero [...] rex Avarum propter ius iurandum, sicut ei spondederat, nocte una quasi in matrimonio habuit, novissime vero duodecim Avaribus tradidit, qui eam per totam noctem vicibus sibi succedentes libidine vexarent. (*Hist. Lang.* IV, 37, 72-76)

Il racconto boccacciano aggiunge dettagli ed espressioni che riflettono sulla condizione della donna, «ex regina inclita iam privatam et miseram». Egli dota la scena di violenza di un'ambientazione ben precisa, la sordida stalla non menzionata nella fonte: collocare lo stupro in un luogo occupato da animali squalifica ulteriormente la donna, riconducendone gli appetiti e la loro conseguente soddisfazione alla sfera del bestiale. Inoltre, solo il *De casibus* pone in evidenza il motivo della libidine finalmente appagata, che rende la violenza sessuale non solo una punizione per il tradimento, ma anche l'unica modalità con cui saziare l'appetito della donna. Se infatti l'*Historia Langobardorum* adopera un verbo dall'accezione negativa, «vexarent», al quale fa eco l'«abuterentur» di Boccaccio – che nella sua connotazione violenta e corporea non è attestato nel latino classico, ma solo a partire da quello biblico e patristico³⁶ –, il testo del *De casibus* aggiunge qui una riflessione ulteriore sulla «luxuriam» domata «ad satietatem» della donna; l'uso di *contundo* risulta poi particolarmente espressivo, dal momento che indica tanto

36 Cfr. WILHELM BANNIER, *abūtor, -ūsus sum, -ūtī*, in *Thesaurus Linguae Latinae Online*, cit., vol. I, pp. 240-242; cfr. anche la voce *abutor* in *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens*, a cura di Albert Blaise, Strasbourg, Le latin chrétien, 1954.

l'azione di *sottomettere* (ciò che viene fatto alla smodata lussuria di Romilda), quanto quella di *percuotere* (il modo in cui si tenta di frenare tale desiderio). La violenza sarebbe dunque giustificata dagli appetiti della duchessa, che, con l'ambientazione, degradano in via definitiva il personaggio, caduto in una condizione biasimevole e animalesca³⁷.

Romilda è anche vittima di violenza psicologica. Oltre a vedere tradito il patto che ha sottoscritto, la donna viene spogliata e lasciata al ludibrio dell'esercito: tutto questo, tuttavia, dopo che Catano ha deciso la morte esemplare da infliggerle, facendola impalare su un legno appuntito posto a contatto con i genitali. In aggiunta alla sofferenza fisica che il tormento le infligge – e che la porterà alla morte dopo un giorno intero di agonia – Romilda è così costretta a vedere sé stessa oltraggiata dalla marmaglia dell'esercito e ridotta a una condizione miserabile:

[...] Seque amore suo ac opinione frustratam comperit, *viditque* se tam turpi scemate inter lixas delusam fuisse, lectoribus exstimandum relinquo. Catanus autem, surgente sole, mediis in castris pilum preacutum erigi iussit, fessamque labore nocturno capi, et pili summitatem genitalibus infigi, affixamque alligari, totoque exercitui, detecto eius facinore, deludendam tradi. Quod cum esset non absque maximo mentis et corporis infelicis dolore peractum, primus accendens inquit in miseram: "Quem meruisti virum, obscena, concessi". Et abiens confestim, ceteri more suo verbis actibusque turpissimis absque intermissione per diem rubore plurimo respersam flentemque luserunt. Que tandem, tam cordis mestitia quam nimia corporis afflictione superata, infandum amorem plorans eiecit cum spiritu. (*De cas. IX, 3, 10-13*)

Per rendere la tragicità della scena, nella quale Romilda è vittima di scherno e violenza verbale, Boccaccio adopera diversi espedienti retorici, tra cui le allitterazioni (per esempio «pilum preacutum», che tra l'altro attira l'attenzione sullo strumento di tortura, una tortura inflitta inoltre in una parte ben precisa e significativa del corpo) e la serie di infiniti passivi dei passaggi che conducono Romilda al supplizio³⁸. La

³⁷ Cfr. PAOLO MANTOVANELLI, *In difesa*, cit., pp. 345-346.

³⁸ *Ibidem*.

donna reagisce alla tortura con il pianto – è prima «flentem» e poi «plorans» – e con la vergogna: in particolare, ella vede sé stessa ingannata, oggetto di violenza psicologica e fisica, e decaduta «inter lixas», nella schiera delle serve. Di nuovo Boccaccio usa un *verbum videndi*, che si conferma cifra caratteristica del *De casibus*: la violenza conseguente la caduta di fortuna si esperisce in primo luogo con la vista, sia da parte del lettore sia, prima ancora, da parte dell'autore e dei personaggi stessi, che non a caso nella struttura della cornice si presentano uno dopo l'altro in visione a Boccaccio, laceri e piangenti³⁹. Qui è proprio Romilda che vede sé stessa, che è spettatrice della propria sofferenza – differentemente da Ecuba, che soffre la violenza ai danni dei propri cari – e della fine miseranda che le è riservata.

4. De Phylippa Cathinensi (De cas. IX, 26)

Il capitolo su Filippa di Catania ha una posizione particolare all'interno della struttura del *De casibus*⁴⁰. Si tratta infatti dell'ultima sezione narrativa; ma è anche l'unica per cui l'autore si sente in dovere di inserire un'*excusatio*, visto che si soffermerà su di una donna sì celebre ma non di nobili natali: come i personaggi dell'opera partono da una condizione di felicità per poi precipitare nella sventura, così iniziando dal primo, nobilissimo uomo (Adamo), il *De casibus* si chiude «in plebeiam degeneremque feminam»⁴¹. Il capitolo, che narra fatti recentissimi – la condanna a morte della donna è infatti del 1346 – ed è ambientato tra la Sicilia e Napoli, si fonda, a detta dell'autore, sul racconto dei due

³⁹ Cfr. *supra* e ROBERTO GIGLIUCCI, *Evidenza e orrore*, cit., pp. 33-34.

⁴⁰ Sul personaggio cfr. INGEBORG WALTER, *Filippa da Catania*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1997, vol. XLVII, pp. 673-675.

⁴¹ *De cas. IX, 25, 2*. Per il capitolo su Filippa cfr. DENISE ARICÒ, *Un personaggio singolare nel «De casibus virorum illustrium» di Boccaccio*, in *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale*, Atti del IX convegno della Società Italiana di Filologia Romanza, Bologna 5-8 ottobre 2009, a cura di Francesco Benozzo, Giuseppina Brunetti, Patrizia Caraffi, Andrea Fassò, Luciano Formisano, Gabriele Giannini, Mario Mancini, Roma, Aracne, 2012, pp. 107-124.

cortigiani Marino Bulgaro e Costantino Rocca, oltre che sull'esperienza diretta di Boccaccio («sed que fere viderim ipse, iam referam»)⁴². In realtà, è probabile che la narrazione si basi sulle cronache di Giovanni Villani e Domenico di Gravina⁴³: numerose sono nondimeno le inesattezze e le forzature rispetto al dettato delle fonti, inserite per costruire un racconto edificante e tragicamente violento⁴⁴.

Filippa, lavandaia di Catania, è assunta come balia per Ludovico, secondogenito di Roberto duca di Calabria e Violante d'Aragona. La donna segue la corte a Napoli; lì si sposa con Raimondo Cabanni, uno schiavo moro manomesso, diventato maestro delle cucine reali. Negli anni a corte, Filippa si guadagna la piena stima di Roberto d'Angiò, che le affida la cura delle due nipoti Giovanna e Maria, mentre Raimondo diviene siniscalco del re. Col tempo i loro figli arrivano alle più alte cariche del regno (Roberto, per esempio, viene nominato da Giovanna gran siniscalco), mentre la nipote Sancia diventa una delle più intime confidenti della regina. La Fortuna interviene però contro questi popolani assurti a grandi dignitari: nel settembre 1345 Andrea d'Ungheria, marito di Giovanna, viene assassinato, e dell'omicidio vengono accusati, nel marzo del 1346, Filippa, il figlio Roberto e la nipote Sancia. Così, i tre sono sottoposti ad atroci torture e costretti alla confessione⁴⁵:

Nec mora, erecto quippe in navi aculeo, in conspectu napolitane urbis, medio maris in sinu, ritu regionis *spectante populo et Phylippa*, torsit misellam Sancia et Robertum [...]. Nam post dies aliquos, nudis corporibus, Phylippa

⁴² *De cas.* IX, 26, 8.

⁴³ VITTORE BRANCA, *Boccaccio medievale*, Milano, BUR, 2010, pp. 287-289 e GIOVANNI BOCCACCIO, *De casibus*, cit, pp. 1060-1064.

⁴⁴ Sulle numerose inesattezze cfr. VITTORE BRANCA, *Schemi letterari e schemi autobiografici nell'opera del Boccaccio*, in «La Bibliofilia», 49, 1947, pp. 1-40: 31-33. In particolare, i tempi e le modalità della morte dei personaggi risultano essere una «deformazione cruenta dei fatti» (MANLIO PASTORE STOCCHI, *Il Boccaccio del «De casibus»*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 515, 1984, pp. 421-430: 426) secondo quanto rilevato da Branca sulla base del confronto con le fonti; cfr. anche VITTORE BRANCA, *Boccaccio medievale*, cit., pp. 287-289.

⁴⁵ Cfr. INGEBORG WALTER, *Filippa da Catania*, cit., p. 674.

Robertus et Sancia, curribus impositi et malis alligati tribus, educti sunt, urbemque per omnem tracti; et concurrentibus conclamantibusque undique in eorum dedecus popularibus, nunc ignitis forcipibus torti, nunc acutis novaculis excarnificati, eo quo flammis erat auferendum misere vite residuum ultimo devenere. (*De cas.* IX, 26, 23-24)

Si nota qui, ancora una volta, l'attenzione descrittiva rivolta agli strumenti di tortura e di violenza: l'«aculeo» (una specie di palo con dei chiodi pungenti infitti), i «curribus tribus», i «forcipibus ignitis» e le «acutis novaculis» con cui i tre vengono «excarnificati»⁴⁶. Il verbo, molto espressivo, rimanda al supplizio dello smembramento del corpo e delle carni ed è attestato nell'accezione più letterale del termine in alcune opere storiografiche (Svetonio, Orosio) note a Boccaccio⁴⁷. Da ultimo, si evidenzia ancora l'attenzione per il tema della visione della violenza: a *spectare* sono tanto il popolo (e, con lui, i lettori) quanto Filippa, che poco dopo diventa essa stessa vittima delle torture inflitte, che non riesce a tollerare:

Ibi quidem, cum tolerasse dolores senicula nequivisset, inter tortorum manus premortua et exenterata a carnificibus Phylippa est, et eius cor cum omni iecore uni ex portis Neapolis appensum diu testimonium atrocitatis exhibuit; et inde cadaver reliquum flammis iniectum (*De cas.* IX, 26, 25)

⁴⁶ Interessante notare come la menzione dei *forcipes* come strumenti di tortura sia frequentemente attestata nelle cronache dei martiri, cfr. DENISE ARICÒ, *Per le antiche ruine*, cit., p. 245.

⁴⁷ Cfr. per Svetonio JANE TIBBETS, *Suetonius*, in *Texts and transmission. A survey of the Latin classics*, ed. Leighton Durhan, Reynolds, Oxford, Clarendon Press, 1983, pp. 399-404 e MARCO PETOLETTI, *Boccaccio e i classici latini*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 41-49: 44; per Orosio, non è ozioso ricordare che Boccaccio possedeva una copia delle *Historiae*, trascritte di proprio pugno nell'attuale ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 627, cfr. EMANUELE CASAMASSIMA, *Un esemplare di Orosio in gran parte di mano del Boccaccio*, in *Mostra di manoscritti, documenti e edizioni*, Firenze, Biblioteca Medica Laurenziana, 22 maggio-31 agosto 1975, Certaldo, a cura del comitato promotore, 1975, pp. 133-134.

Filippa muore tra le mani dei torturatori, prima di giungere al rogo, tormentata al punto da essere «exenterata»⁴⁸; il suo cuore viene appeso assieme alle viscere a una delle porte di Napoli, a *exhibere* come «testimonium» le atrocità compiute. Ancora una volta, il *De casibus* punta sull'esibizione, quasi sull'ostensione della violenza, che sia da monito non solo per i napoletani ma anche per il lettore. A questo punto il «cadaver reliquum», lo scarto del corpo, viene dato alle fiamme. Se dunque Ecuba e Romilda sono abbassate alla stregua di animali (una perché patisce la sofferenza, latrando come un cane, l'altra perché, resa bestia dalla sua libidine, viene violentata in una stalla), a Filippa non viene riservato neppure questo trattamento: ciò che resta della donna è l'avanzo di un cadavere da gettare nelle fiamme.

Allora, ella – a differenza del lettore – non può più assistere alla morte dei propri cari e allo strazio a cui vengono sottoposti i cadaveri del figlio Roberto e della nipote Sancia:

Sancia autem, curru deposita, miserabiliter alligata palo viva exusta est. Sic et Robertus. Quod cum non suffecisset *spectantibus*, semiusta cadavera flammis erepta, precordiisque pectoribus extortis, et ferali ritu a non nullis comestis, iniectis uncis corporibus, per omnem denuo civitatem tracta, ceno cloacisque fedata, et huc illuc discerptis partibus derelicta. (*De cas.* IX, 26, 26)

I due vengono bruciati; ma gli *spectantes* prendono i cadaveri e strappano i cuori dai petti (con un dittico allitterante, «precordiisque pectoribus»), mangiandoli⁴⁹. Il *topos* del cuore mangiato, tradizionalmente legato al sentimento amoroso e inserito da Dante nella *Vita nuova* e da Boccaccio stesso nella tragica novella di Tancredi e Ghismonda (*Decame-*

⁴⁸ Cfr. *supra* e nota 19; ERICH KÖSTERMANN, *exentero*, -āvi, -ātum, -āre, in *Thesaurus Linguae Latinae Online*, cit., vol. v, 2, pp. 1350-1351.

⁴⁹ Prima di loro, come già accennato, a *De cas.* VIII, 2 anche il cadavere di Andronico viene dato in pasto al popolo. Se il racconto delle torture inflitte ai due è verosimilmente derivato dal *Chronicon* di Domenico di Gravina (DOMENICO DI GRAVINA, *Chronicon de rebus in Apulia Gestis*, in *RR. II. SS.*, XII, col. 567), il particolare del cuore mangiato risulta essere di invenzione boccacciana, cfr. n. 40.

ron IV, 1)⁵⁰, è qui ripreso in chiave drammatica: se per la giovane abbeverarsi dal cuore di Tancredi rappresenta l'estremo unirsi a lui, il pasto dei napoletani è invece l'annullamento definitivo dei due presunti assassini⁵¹. L'atto del cannibalismo e il mancato rispetto del tabù che esso costituisce pare avvicinare inoltre Roberto e Sancia a una dimensione animalesca, equiparandoli a mera carne da macello; con una serie di ablativi assoluti e participi, Boccaccio ci informa infine della sorte dei loro cadaveri, fatti a pezzi con degli uncini (notevole, ancora una volta, l'individuazione precisa dello strumento di tortura), trascinati nella melma e nello sterco e lasciati sparsi qua e là, portando a rileggere quasi come pietoso il rogo in cui invece si consuma il «cadaver» di Filippa.

Anche qui, in chiusura, Boccaccio collega le crude e corporee descrizioni delle morti di Filippa e dei propri cari all'insegnamento che il lettore deve trarre dal capitolo, biasimando l'arrivismo e la superbia della donna:

Is ergo Phylippe finis, cui profecto satius erat in aquis labore pauperiem substentare suam, quam in delitiis regiis maiora per crimen appetere, ut, igni damnata, se cum quesitis tam fede deperderet. (*De cas.* IX, 26, 28)

- 50** Per il *topos* del cuore mangiato cfr. LUCIANO ROSSI, *Il cuore, mistico pasto d'amore: dal «Lai Guirun» al «Decameron»*, in «Studi provenzali e francesi», 82, 1983, pp. 28-128; sull'immagine nella *Vita nuova* e nel *Decameron* cfr. FILIPPO PETRICCA, *Ghismonda e Beatrice. Il cuore mangiato e l'idea dell'amore tra Boccaccio e la Vita nuova*, in *Boccaccio autore e lettore*, a cura di Paolo Canettieri, Arianna Punzi («Critica del testo», 16, 3, 2013), pp. 131-162.
- 51** Per l'antropofagia come atto di sfregio e, al contrario, come atto d'amore, cfr. ANGELICA AURORA MONTANARI, *Il feroce pasto. Antropofagie medievali*, Bologna, Il Mulino, 2015, pp. 35-59. Una scena dai tratti simili si ritrova nel precedente *De gestis Italicorum post Henricum septimum Cesarem* di Albertino Mussato, quando Pasio di Pietro Altichini è accusato di aver sventrato la moglie incinta (*eviscerate coniugis*) e averle strappato il cuore e il bambino che portava in grembo per darlo da mangiare a una prostituta, cfr. ALBERTINO MUSSATO, *De gestis Italicorum post Henricum septimum Cesarem (libri 1-7)*, a cura di Rino Modonutti, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2018, p. 222 (IV, 14). Il racconto del *De gestis* subisce senza dubbio l'eco delle tragedie senecane, ben note al Mussato, cfr. GIUSEPPE BILLANOVICH, *Abbozzi e postille del Mussato nel Vaticano latino 1769*, in «Italia medioevale e umanistica», 28, 1985, pp. 7-35.

In particolare, la menzione del rogo e l'avverbio *fedè*, che rimanda all'ignominia, alla turpitudine e alla durezza della sorte riservata a Filippa (e ancor di più a Roberto e Sancia), sul finire del capitolo – uno dei luoghi testuali deputati alle osservazioni morali sulla vicenda – evidenzia una volta di più come l'uso di determinate immagini in sede di racconto sia funzionale proprio alla riflessione di chi legge e vede queste scene corporee, terribili e violente.

In conclusione, Filippa si configura essere sia vittima, in prima persona, che spettatrice delle angherie inflitte ai suoi cari; ella è compresa nel novero degli *spectantes*, ad assistere a una violenza che più che altrove – probabilmente in virtù della contemporaneità degli eventi e della carica espressiva di alcune scelte stilistiche – si fa morbosamente visibile agli occhi tanto dei personaggi quanto dei lettori. Essa è sia Ecuba che Romilda: oltre a osservare una parte delle torture riservate a Roberto e Sancia – un dato che, come argomentato da Branca, è un'invenzione narrativa di Boccaccio che corrisponde, solo in parte, al vero – come la regina troiana vede e patisce le tragiche vicende del marito e dei figli, così Filippa è sevizata e resa un «testimonium» per gli altri come Romilda. Le tre donne, come gran parte dei personaggi del *De casibus*, si ritrovano inserite in un processo volto alla disumanizzazione e all'annichilimento: Ecuba finisce, folle, a latrare come una cagna – qui la similitudine è direttamente suggerita nel testo mediante l'immagine dantesca –, mentre Romilda è uccisa, colpita nella parte più intima di sé, dopo essere stata violentata in un luogo riservato alle bestie, e Filippa viene torturata, uccisa, sventrata e il «cadaver reliquum» bruciato. Queste dunque le tre tendenze, rispetto alla rappresentazione della violenza, riscontrabili nel *De casibus*: i personaggi abbattuti dalla Fortuna possono soffrirla in qualità di spettatori di ciò che accade a coloro che amano, possono patirla direttamente o possono subire entrambi i trattamenti. Tutto questo sotto gli occhi dell'autore, regista ed *eviscerator* dei fatti più truci, attento alle modalità narrative per il miglioramento etico del lettore. D'altronde, questa è la cifra caratteristica dello stile del *De casibus*: l'uso di termini dalla forte connotazione corporea, il riferimento agli strumenti di tortura, l'insistenza fonica sui dettagli più macabri e l'attenzione alla contemplazione della sof-

ferenza concorrono a creare una narrazione in cui il trauma della violenza, dell'abbassamento e della disumanazione risulta coesistente all'intenzione pedagogica sottesa all'opera.

Riassunto Il saggio esamina le forme della rappresentazione della violenza nel *De casibus virorum illustrium* di Boccaccio. Si analizzano in particolare i capitoli dedicati a Ecuba (I, 13), Romilda (IX, 1) e Filippa di Catania (IX, 26), per mostrare come la violenza sia vista ed esperita dai personaggi e come tale rappresentazione possa, secondo l'autore, svolgere un'efficace azione pedagogica sui propri lettori.

Abstract The essay examines the forms of representation of violence in Boccaccio's *De casibus virorum illustrium*. In particular, I shall analyse the chapters dedicated to Hecuba (I, 13), Romilda (IX, 1) and Filippa di Catania (IX, 26), to show how violence is experienced by the characters and how such representation can, according to the author, have an effective pedagogical value for readers.

«E batterotti il capo in questo muro!» L'episodio plautino della lite tra Sosia e Mercurio nel *Driadeo* di Luca Pulci*

Rebecca Bardi

Tra i molti episodi del *Driadeo*¹ – poemetto in ottava rima di Luca Pulci (La Cavallina di Barberino nel Mugello, 1431 - Firenze, 1470), fratello maggiore di Luigi e Bernardo –, che hanno suscitato l'attenzione degli studiosi moderni², quello in cui prende posto la vicenda di Sosia e An-

* Devo particolari ringraziamenti al revisore anonimo e ai lettori di sempre, Luca Degl'Innocenti e Mariella Di Carluccio. Errori e imprecisioni sono da imputare unicamente all'imperizia di chi scrive.

1 Su Luca Pulci cfr. ALESSIO DECARIA, *Luca Pulci*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2016, pp. 662-665; PAOLO ORVIETO, *Pulci. Luigi e una famiglia di poeti*, Roma, Salerno Editrice, 2017, pp. 59-71. Imprescindibile per lo studio dell'area culturale dei fratelli Pulci STEFANO CARRAI, *Le muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci*, Napoli, Editori Guida, 1985. L'ultima edizione moderna, condotta secondo criteri non strettamente filologici, è quella di PAOLO EMILIANO GIUDICI, *Il Driadeo*, Lanciano, Carabba, 1916. In attesa di portare avanti io stessa una nuova edizione critica, ne trascrivo il testo dal Palatino 363 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze con i seguenti accorgimenti: uniformo le grafie *gn*, *gl*, *mn*, *nm*, e i gruppi *c*, *g* davanti a vocale velare, la grafia *-ti-* con valore fonologico (es. *sagrifitio* > *sagrifizio*) e *-ph-* (es. *Amphitrione* > *Anfitrione*) sull'uso moderno. Non riproduco l'*h* etimologica (es. *honora* > *onora*). Mantengo la congiunzione correlativa nella forma *et* solo davanti a vocale. Il raddoppiamento fonosintattico è segnalato tramite punto in alto. Introduco la punteggiatura e uniformo maiuscole e minuscole. Eventuali integrazioni sono segnalate tra parentesi quadre.

2 È stata oggetto privilegiato di studio la raffinata *laudatio urbis* di Firenze contenuta nel III libro, per cui si vedano STEFANO UGO BALDASSARRI, *Lodi medicæ in un dimenticato "best seller" del Quattrocento fiorentino: il «Driadeo» di Luca Pulci*, in «Forum

fitrione (*Driadeo* II, 1-76) è sicuramente tra i più degni di nota, vuoi per le implicazioni di natura erotico-amorosa che segnano una delle tappe del percorso formativo del protagonista³, vuoi per il ricorso a una fonte di grande rilievo per la cultura fiorentina quattrocentesca: il cantare di *Geta e Birria*, basato su una rielaborazione medievale dell'*Amphitruo* plautino ad opera di Vitale de Blois e realizzato, forse, da Ghigo d'Attaviano Brunelleschi con l'aggiunta di diciotto ottave per mano di Domenico da Prato⁴. I sicuri rapporti di dipendenza del *Driadeo* da questo cantare, ai quali si avrà modo di accennare più avanti, sono stati indagati da Davide Puccini, già commentatore del *Morgante*⁵.

L'episodio che qui ci interessa direttamente riguarda la violenza innescata dall'equivoco del doppio che, fin dal modello della commedia di Plauto, ha come agente il dio Mercurio e come vittima il servo di Anfitrione, Sosia; nonostante si riscontrino alcune differenti opzioni narrative tra il *Geta e Birria* e il *Driadeo* (valga un solo esempio: nel *Geta e Birria* Anfitrione parte per la Grecia per studiare filosofia, nel *Driadeo* per una campagna militare), è corretto affermare che l'azione si svolge

Italicum», xxxii, 1998, pp. 375-402; Giovanni Barberi Squarotti, *Firenze in Luca e Luigi Pulci*, in «Firenze antica e moderna», xxv, 2003, pp. 67-90 (ora anche in *De Florence à Venise. Hommage à Christian Bec*, a cura di François Livi e Carlo Ossola, Paris, PUPS, 2006, pp. 193-212). Sulla rilevanza dell'episodio di reminiscenza plautina nell'economia dell'intreccio si veda PACIFICO PROVASI, *Due poemetti mitologici dei sec. XIV, XV*, Pavia, Tipografia e Legatoria Cooperativa, 1899, con particolare riferimento alle pp. 76-94.

- 3 L'idea che le storie contenute nei libri II e III del *Driadeo* propongano momenti di passaggio nell'educazione amorosa di Severe è di SILVIA SILVESTRI, *Lottava del «Driadeo d'amore» di Luca Pulci*, in *Nuove prospettive sull'ottava rima*, a cura di Laura Facini, Lecce-Rovato, Pensa Multimedia, 2018, p. 33.
- 4 ANTONIO LANZA, *Il «Geta e Birria»*, in *Il cantare italiano tra folklore e letteratura*, Atti del convegno internazionale (Zurigo, 23-5 giugno 2005), a cura di Michelangelo Picone e Luisa Rubini, Firenze, Olschki, 2007, pp. 235-257; VITTORIO ROSSI, *Il Quattrocento*, Aggiornamento di Rossella Bessi e introduzione di Mario Martelli, Padova-Milano, Vallardi, 1992, pp. 395-396; GIOACHINO CHIARINI, *Novelle italiane. Il Quattrocento*, Milano, Garzanti, 1982, pp. XI-XIII.
- 5 DAVIDE PUCCINI, *Una fonte per Margutte*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXVII, 2000, 580, pp. 534-539.

lungo l'asse narrativo fissato dalla commedia di Plauto: per possedere Alcmena, Giove prende le sembianze del marito Anfitrione mentre questi è lontano; si serve poi di Mercurio (chiamato Arcade nel *Geta e Birria*) come complice nelle vesti del servo di Anfitrione, Sosia, per dare credibilità alla recita; Mercurio convince teatralmente Sosia di non essere sé stesso e permette così a Giove di soddisfare il suo desiderio; al ritorno di Anfitrione i coniugi realizzano di essere stati vittima di un inganno, che porterà alla fine alla nascita di un figlio per metà divino: Ercole. In tutti i testi sopra menzionati si assiste a una violenza "riflessa", intenzionale, insita nei rapporti di forza stabiliti tra la coppia di dèi che adoperano i propri poteri metamorfici per vili scopi, e di coniugi ignari della macchinazione in cui sono coinvolti loro malgrado; in tutti i testi la *côté* comica è riservata prevalentemente alla figura del servo baro e poltrone che patisce la crisi d'identità: nel *Geta e Birria* i servi sono due e subiscono a turno il dramma di non essere riconosciuti, ma è Geta ad assumere il ruolo che nel modello plautino aveva Sosia; nel *Driadeo*, Luca trasferisce eloquentemente il nome latino al suo personaggio che deve combattere contro la logica imposta da Mercurio: siccome non è possibile che esistano due Sosia, e siccome vengono fornite prove a sostegno del fatto che lui non è Sosia, questi deve per forza essere «un altro» (*Driadeo* II, 47, v. 5). E in tutti i testi la fisionomia della lite tra Sosia e Mercurio segue, pur prestandosi ai debiti ampliamenti e "aggiustamenti" di determinati dettagli da parte degli autori, uno schema ben preciso. Su questo momento della narrazione si concentra il presente intervento. Lo scopo è quello di far emergere dalla lettura, anche se frammentata, di queste ottave, una sorta di fenomenologia della violenza connessa al tema dello sdoppiamento; tema, come si ricorderà, fortunatissimo in tutta la letteratura rinascimentale a partire dalla beffa ai danni del Grasso legnaiuolo nell'omonima *Novella* fino (solo per ricordare quella che è forse la sua più alta sublimazione) all'episodio cardine del *Furioso* ariostesco, ovvero la follia di Orlando nel canto xxiii⁶.

6 Per il tema filosofico della metamorfosi e della conseguente crisi d'identità si vedano almeno ANTONIO LANZA, *Il tema dello sdoppiamento della personalità nella narrativa del primo Rinascimento*, in «La Rassegna della letteratura italiana», xciv, 1990,

Prima di entrare nel merito dell'argomento, non è forse inopportuno ricordare qualche dato di cronologia e d'intreccio del *Driadeo* di Luca Pulci. Composto durante l'esilio dei fratelli Pulci in Mugello per la bancarotta del banco di cambio di Luca, databile non prima dell'inverno del 1464, questo poemetto in quattro libri dedicato a Lorenzo de' Medici narra dell'amore non corrisposto del satiro Severe per la ninfa Lora che si conclude tragicamente con la morte di entrambi e la loro metamorfosi in due affluenti dell'Arno (i tutt'oggi esistenti Sieve e Lora). Se il I e il IV libro contengono esordio ed epilogo della vicenda dei protagonisti, i libri II e III ospitano al loro interno cinque storie, mitologiche o d'invenzione pulciana, che fungono da *exempla virtutis amoris*. Tra queste storie si trova anche la vicenda di Anfitrione e Alcmena, che potrebbe essere intesa, essendo declamata da Severe, come una parodia del valore dell'amore casto tanto caro a Lora e che costituisce l'ostacolo maggiore per il satiro. Nel *Driadeo*, la storia si articola nel dettaglio come segue:

- ottave 1-4 Prologo. Anfitrione entra in guerra con i Teleboi e parte accompagnato dal servo Sosia lasciando a casa la moglie Alcmena; lamento di Alcmena; la guerra finisce e Anfitrione invia Sosia ad annunciare il suo ritorno alla moglie;
- 5-15 ritratto di Sosia; Sosia comincia il viaggio di ritorno di notte;
- 16-27 invettiva di Sosia contro la schiavitù; monologo in cui architetta un discorso auto-elogiativo delle proprie capacità in battaglia da fare poi ad Alcmena;
- 28-33 Giove assume le sembianze di Anfitrione per godere di Alcmena, che non lo riconosce e lo accoglie come suo marito; Mercurio prende le sembianze di Sosia e si mette a guardia della porta di casa di Anfitrione; ascolta a distanza il discorso di Sosia e commenta sarcastico quanto dice;
- 34-45 Sosia e Mercurio si incontrano sull'uscio di casa; si scambiano minacce e insulti; Sosia si chiede prima se la sua

pp. 86-96, segnatamente alle pp. 86-91 e MARIO MARTELLI, *Letteratura fiorentina del Quattrocento. Il filtro degli anni Sessanta*, Firenze, Le Lettere, 1996, pp. 151-159.

L'episodio plautino della lite tra Sosia e Mercurio

- anima è trasmigrata in un altro corpo anzitempo, poi se sta sognando: constatato che non è così, decide di verificare se il suo avversario ha un corpo fisico;
- 46-55 Mercurio lo schiva e abbatte Sosia con un pugno; Sosia, per salvarsi, confessa di essersi sbagliato e di non essere sé stesso; si mette al servizio di Mercurio chiedendo in cambio il resoconto del suo arrivo a casa;
- 56-60 Sosia chiede a Mercurio se sa chi lui sia; gli viene risposto che è «morto» o «corpo fantastico» (*Driadeo* II 57, 8); Sosia allora cede gli unici segni riconoscibili in suo possesso: la coppa e la lettera di Anfitrione per la moglie;
- 61-65 Mercurio, per convincere definitivamente Sosia, gli espone tutti i suoi vizi dall'«A al fio» (*Driadeo* II 61, 3); Sosia se ne va piangendo e pensa a cosa dire ad Anfitrione in sua difesa; Anfitrione, arrivato nel padiglione la mattina, lo accusa di non aver svolto il suo compito;
- 66-71 Sosia racconta l'accaduto e viene sbeffeggiato da tutta la corte; Anfitrione, irato, passa un'altra notte in città prima di tornare nel palazzo; Giove si congeda da Alcmena;
- 72-76 Anfitrione trova Mercurio ancora sulla porta, che lo convince che chi ha visto la mattina precedente non è Sosia ma un baro; rinfaccia alla moglie di non mostrargli degna accoglienza; quando Alcmena gli rivela che ha già trascorso una notte piacevole in sua compagnia, pensa che lo stia ingannando ed è tentato di ucciderla; chiama quindi a raccolta testimoni del fatto di essere appena tornato; fa la sua comparsa Giove e rivela che i «doppi» con cui hanno avuto a che fare erano in realtà lui stesso e Mercurio; si preannunciano la nascita di Ercole e le sue celebri fatiche.

Tornando al problema della segmentazione narrativa, è forse il caso di dire che guardando questo schema possono sorprendere almeno due macroscopiche varianti strutturali rispetto al cantare del *Geta e Birria*: la presenza del cosiddetto *canticum* di Sosia (ottave 16-27) e dell'interazione fisica, non ostacolata dalla porta chiusa, tra Mercurio e Sosia

(ottave 34-61). Anche se non c'è ora la possibilità di rispondere a questo interrogativo, c'è da chiedersi se la provenienza di queste divergenze nello sviluppo del racconto di Pulci possano essere spiegate attraverso il ricorso al testo latino della commedia di Plauto, dove entrambi questi materiali narrativi sono presenti e possiedono il medesimo assetto (faccio riferimento ad *Amphitruo*, atto I, vv. 153-462): Luca, del resto, conosceva bene il latino⁷; e nonostante il fatto che non compare tra i testi prestati da Francesco di Matteo Castellani a Luigi Pulci⁸, l'*Amphitruo* figurava già nel Trecento nel novero delle fortunate otto commedie per cui gli stessi Petrarca e Boccaccio manifestavano interesse⁹. Non mi nascondo che possa essere un'ipotesi da verificare in modo esteso, anche dal punto di vista linguistico.

Ma passo ora a introdurre le ottave di Luca Pulci che ho preannunciato. Ci troviamo nel momento in cui Sosia arriva, provato dal viaggio in notturna, alla porta di casa di Anfitrione e si imbatte in un minaccioso Mercurio, il cui volto resta celato dall'oscurità, che gli impone di non far rumore per non disturbare i padroni:

Giunto alla porta Sosia stracco e ·llasso,
s'acosta a quella per volere picchiare.
Mercurio a ·llui: «Sta' ·ffermo e parla basso».
Sosia a ·llui: «Lasciami andare!
Tu cerchi d'esser de l'ufizio casso?
Chi sè tu che sè qui? Che sta tu a ·ffare?»
E Mercurio: «I' son mal che Dio ti dia.

- 7 Mi permetto di citare, per la pratica di Luca nel reimpiego e nella traduzione di alcuni passi delle *Metamorfosi* ovidiane, REBECCA BARDI, *Un testimone dimenticato del «Driadeo» di Luca Pulci*, in «Studi di filologia italiana», LXXX, 2022, pp. 405-419, segnatamente alle pp. 413-419.
- 8 GIOVANNI CIAPPELLI, II. *Francesco di Matteo Castellani. Quaternuccio e giornale B (1459-1485)*, Firenze, Olschki, 1995, *ad indices*.
- 9 Sulla conoscenza dell'*Amphitruo* nel Rinascimento mi rifaccio alla bibliografia contenuta in ALBA TONTINI, *La tradizione manoscritta umanistica di Plauto: novità e problemi*, in *Due seminari plautini*, a cura di Cesare Questa, Renato Raffaelli, Urbino, Quattro Venti, 2002; ID., *Per la storia del testo di Plauto nell'Umanesimo*, in «Rivista di cultura classica e medievale», LXVI, 2, 2014, pp. 477-543.

L'episodio plautino della lite tra Sosia e Mercurio

Non mi conosci tu? I' son Sosia!» (*Driadeo* II, 34)

«Credi che questo sia semplice e stolto?»
dice Sosia, «Or Dio ti die el malanno!¹⁰
Perché sia buio, guardami nel volto:
questo cianciare non sia senza tuo danno!»
Mercurio a ·llui: «I' t'ho sofferto molto,
dissoluto poltron! Tu mi dai affanno,
e parmi fuori uscito per farnetico¹¹;
i' so che nelle mani non ho il parletico, (35)

quando t'avessi assai sofferto!»¹² Allora
Sosia risponde: «O tu, che ssè 'nsensato?
Non far mali occhi¹³, vieni un po' più fòra.
Or non sa' tu ch'el mio signore m'ha dato
sopra e' servi balía, e posso ancora,
ne' principi e baroni e nel sanato?
S'io poso questo lume e questo nappo¹⁴,
per Dio, poltron, come vaglio ti frappo!»¹⁵ (36)

Mercurio: «Se non fusse perch'i' temo
non isvegliar Anfitrion che dorme,

- 10 In questa *gag* di botta e risposta davanti a una porta chiusa, l'imprecazione «Or Dio ti die el malanno!» è forse ricordo del sonetto del fratello Luigi «O ti dia Iddio zaine e bocché!», v. 2: «“O ti dia Iddio zaine e bocché!” / “I ofel, i ofel”: i' ò mal che Dio ti dia!», per cui LUIGI PULCI, *Opere minori*, a cura di Paolo Orvieto, Milano, Mursia, 1986, p. 208 (si tratta del secondo dei sonetti di parodia dialettale).
- 11 Il tema del delirio (*farnetico*), introdotto qui per la prima volta, è uno dei *fil rouge* del diverbio tra Sosia e Mercurio qui riportato e si riflette davvero – per così dire – “allo specchio” nelle battute tra i due. La rima con *parletico* gioca sull'affinità del sostantivo con il *verbum dicendi* (il *parletico* è propriamente il tremore, o *delirium tremens*).
- 12 *quando...allora*: non è da escludere che sia parte della battuta di Sosia.
- 13 *far mali occhi*: probabilmente ‘guardare torvo’, per cui anche *infra*, *Driadeo* II 45, 6.
- 14 Nella commedia plautina il «nappo» (ovvero la coppa dotata di piedistallo) era d'oro e costituiva il regalo di Anfitrione per Alcmena (*Amphitruo*, atto I, 260-261). Qui Sosia se ne dice però portatore assieme a una lettera, in cui il marito le annunciava del proprio imminente ritorno (*Driadeo* II, 5).
- 15 *come...frappo*: ‘ti riduco a un colabrodo’.

Rebecca Bardi

i' ti farei testè di vita scemo.
Ebbro, va', cerca delle bestie l'orme,
fra' nimici crudel ora non semo.
Le tue minacce e tue parole inorme,
favole e ciance e tuo parlar non curo.
E batterotti il capo in questo muro!» (37)

Alle richieste a oltranza di Sosia di vedere meglio in volto chi si trova davanti, Mercurio oppone lo spirito beffardo del calunniatore. La struttura serratamente dialogica rivela comunque un certo equilibrio nell'organizzazione dei materiali: qui le ottave 36-37 rendono speculari l'argomentazione di Sosia per cui è lecito il suo passaggio («Or non sa' tu ch'el mio signore m'ha dato / sopra e' servi balia, e posso ancora, / ne' principi e baroni e nel sanato?») e l'opposizione decisa di Mercurio («Ebbro, va', cerca delle bestie l'orme, / fra' nimici crudel ora non semo. / Le tue minacce e tue parole inorme, / favole e ciance e tuo parlar non curo») e le loro minacce al verso finale («per Dio, poltron, come vaglio ti frappo!» e «E batterotti il capo in questo muro!»).

E prosegue:

Tremava Sosia tutto di paura,
timido è fatto e non pare più baldo:
ognuno in casa sua si rassicura.
Segue Mercurio: «E credi s'i' mi scaldo
tu proverai se questa mano è dura!»
Sosia par muto in un momento e -ssaldo;
umilmente piange come vile,
ch'era gagliardo alla botte e 'l covile¹⁶. (38)

E stette un poco e seco imaginava:
«Costui sarà qualcun per darmi noia,
ma quel che dice assai mi pesa e grava.
Può un risuscitar prima che moia?

¹⁶ Vale 'tana' (*Grande dizionario della lingua italiana*, diretto da Salvatore Battaglia, poi Giorgio Bàrberi Squarotti, Torino, Utet, 1961-2008, 24 voll., d'ora in poi *GDLI*, III, p. 928).

L'episodio plautino della lite tra Sosia e Mercurio

Questo è lo spirto mio!» E lo mirava,
ma gli è coperto di carne e di cuoia.
Umil si volge e dice a -llui: «Signore,
lasciami andare, ch'io sono ambasciadore! (39)

Lettere porto e comessioni assai,
che tutta la città ne farà festa.
S'io arò del ben, la tua parte n'arai»
A -llui Mercurio: «Or che mattana è questa,
or sè tu sordo o ti 'nfingi o non sai
quanto è la furia di Sosia molesta?
Con un baston vo' teco disputarla!»
Chiudela il Sosia allor e più non parla. (40)

«Vil servo nato mendace di gola,
di': che di campo Anfitrion ti manda?
Egl'è tornato or, questa nonn è sola
bugia malvagia che tua lingua spanda!
Forse sè spirto che per l'aria vola!
Sosia, da parte di Dio, ti comanda
che vada a ritrovar Tesifo
giù nell'Inferno ove piange Sisifo!» (41)

Benché il discorso diretto tenda a debordare dai confini dell'ottava e in questo contesto la sintassi assuma un'organizzazione prevalentemente ipotattica, la velocità del racconto è naturalmente differente e ha, in qualche modo, una funzione iconica, drammatica. L'attenzione è spostata sul pensiero, d'impronta origeniana, sviluppato in quegli stessi anni nella *Città di vita* di Matteo Palmieri per cui l'anima dopo la morte "trasmigra" ed è riconoscibile nel corpo in cui va ad abitare dopo la morte¹⁷. L'idea che il doppio sia una proiezione mentale, non reale, è da legare quasi certamente alla frenesia rinfacciata ora all'uno ora all'altro Sosia: il dubbio viene subito messo a tacere da Mercurio,

17 ALESSANDRA MITA FERRARO, «Senza aver penne non si può volare». Un sommario della «Città di vita» di Matteo Palmieri, Firenze, *Le Lettere*, 2012, p. 29 (il riferimento va all'introduzione che discute il passo e i luoghi della *Città di Vita* che ne trattano).

che minaccia Sosia di bastonate¹⁸. La conseguenza è che Sosia crede o di star guardando in uno specchio (simbolo della crisi di coscienza), o più semplicemente di star dormendo, e per sincerarsene si palpa le membra e poi cerca di fare altrettanto con Mercurio:

Se Sosia meraviglia si faccia,
pensatel voi che 'mia versi ascoltate.
E dice seco: «Qual fortuna rìa,
o qual destino o quale agurio o fate
fa che costui la mia persona sia?
I' ho pur l'alma e le membra palpate!
Forse uno spirto in due corpi traspare:
Sosia me nega, e lui Sosia a me pare!» (42)

Sogn'io? O qual pensier folle m'induce
creder che questo me mai esser possa?
I' guardo in qualche specchio che traluca
il proprio oggetto, e parmi carne et ossa;
e gl'è di notte, e or che 'l sol non luce
potrebbe aver da me l'alma remossa.
Se non son nulla, Sosia ero pur dianzi:
ho fatto, a venir qui, di begli avanzi!¹⁹ (43)

S' i' torno indietro e truovo il mio signore,
or che farò se non v'è come dice?

18 Si tratta forse di coincidenza, ma ricordo che in *Morg.* XXV, 292-294 il diavolo Farferello, nell'entrata con Astarotte, Rinaldo e Ricciardetto in una Siragozza deserta per via della battaglia di Roncisvalle, veste per un momento i panni del servo (*famiglio*) nel curare i cavalli e litiga con uno stalliere; non riconosciuto dalla servitù, anche lui minaccia di bastonate chi ne contraddice l'identità: «e Farferello il *famiglio* faceva, / ed orzo e fien traboccava a' cavalli. / Per che il maestro di stalla dicea: / - Chi è costui? - a certi suoi vassalli; / ognun risponde che nol conoscea. / Ma Farferel due occhi rossi e gialli / gli strabuzzò, poi gli fece paura / con un baston che è di lunga misura; (293) / e disse: - L'arcifanfàn di Baldacco / è venuto madonna a vicitare. / Questo baston, se addosso te l'attacco, / ti farà d'altro linguaggio parlare - / [...]» (294).

19 *ho...avanzi*: 'a venire in questo posto, ci ho guadagnato molto'; *avanzo* 'guadagno' (GDLI I, p. 870).

L'episodio plautino della lite tra Sosia e Mercurio

I' sono involto in troppo grande errore:
questo alla voce mia non mi disdice.
Forse ch'uno altro Sosia sarà fòre
del padiglione? Omè lasso infelice,
che se l'un sia, affermo per ragioni
che son tre Sosi e due Anfitrioni!²⁰ (44)

Or sarò io però sì vile o pigro
che colle mani i' nol palpi o tochi?
E non ci è in mezzo i monti o 'i fiume Tigro:
debb'io temere i suoi parlari sciocchi?
Costui non è però liono o tigro.
Avegna iddio che mi faccia mali occhi²¹,
e nonn ha arme et usa sol parole!
Vada la cosa, dunque, dove vuole» (45)

Eccoci arrivati al momento di maggior tensione dell'episodio, quello in cui la progressione degli eventi culmina in un atto di violenza gratuita. Quando Sosia decide di toccare il suo doppio, Mercurio lo getta a terra con un pugno formidabile; la furia del dio si abbatte impietosa su di lui fino a che non si trova, «assai battuto e franto», ad abiurare la propria identità:

E cominciò con alta voce a ·ddire:
«Tôti di là, o traditor villano,
tu non sai bene e non conosci il sire:
Sosia son io!» E lo tentò con mano.
Mercurio a ·llui: «I' ti farò sentire

20 Sulla “duplicazione” di Sosia e sulle sue implicazioni logiche fornisce qualche spunto interessante BARBARA KUHN, «Nulla son io; [...] *due siam fatti d'uno*» (*Geta e Birria*) – *Subtracting by Duplicating, or The Transformations of Amphitryon in the Early Modern Period*, in *Renaissance Rewritings*, edited by Helmut Pfeiffer, Irene Fantappiè, Tobias Roth, Berlin, De Gruyter, 2017, pp. 99-126.

21 *faccia mali occhi*: la costruzione è già in *Driadeo* II 36, 3, cfr. n. 13.

se tu sè il Sosia, o animale insano!»²²
E altamente il suo braccio disserra;
il primo colpo a piè se 'l puose in terra. (46)

Gridava Sosia: «Omè, merzè, perdio!»
e per viltà non si sapea rivolgere;
pregava dolce, sommessivo e pio,
lassandosi vilmente a lui ravolgere:
«Sosia sè tu, et un altro son io!
Non mi voler guastar le membra e isvolgere²³,
e solo a te mi raccomando e dono:
quel che tu vuoi ch'i' sia, dillo, e quel sono» (47)

Poi che ha, Mercurio, assai battuto e franto,
diceva a .llui: «Acciò che tu conosca
il Sosia meglio, abbiti questo intanto:
vedi che può più l'uccel che .lla mosca!».
E Sosia umilmente: «I' sarò quanto
mi comandate: inver quest'aria fosca
mi fé 'gnorare il viso e vostre chiome.
Ma i' so ben che Sosia è 'i vostro nome». (48)

Si tratta, ripeto, di una novità rispetto a quanto si trova nel *Geta e Birria*: non esiste una scena equivalente a questa in cui l'interazione tra “doppi” è portata all'estremo con una *escalation* di pugni e sberle. Nel cantare, in sostanza, l'episodio “metamorfico” si configura come uno pseudo soliloquio di Sosia, racconto di un dramma che il soggetto non può vivere apertamente non potendo né vedere né toccare l'altro

22 Il ritratto ferino di Sosia, che contribuisce ad aggravare la sua perdita d'identità, può essere letto in correlazione al fenomeno metamorfico di ascendenza ovidiana nel *Driadeo*, che è già stato studiato e riconosciuto come pervasivo: rimando per questo alla bibliografia contenuta in FRANCESCA FAVARO, *Nel segno di Ovidio. Giovanni Boccaccio, Luca Pulci e Lorenzo il Magnifico autori di metamorfosi*, Bari, Ladisa editore, 2003⁵.

23 Faccio notare che lo stesso verbo *volgere* su cui è costruito il gioco di rime *rivolgere* : *ravolgere* : *isvolgere* è quello dello scontro Margutte-Beltramo *Morg.* XIX, 41, 3: «e spesso il volge come un arcolaiò».

L'episodio plautino della lite tra Sosia e Mercurio

sé stesso e avere un'occasione in più per smascherarne la falsità: il dio Arcade non esce mai fuori davanti a Geta, e le prove cui questi può affidarsi sono solo orali (ovvero il suono della voce, anch'essa contraffatta, e il resoconto delle proprie turpitudini). Si veda la prima interazione tra Geta e Arcade:

Come ho narrato già, di Giove il figlio
dentro era posto, e guardava la porta;
e Giove con Almena, fresco giglio,
in forma del marito si conforta.
Arcade in forma di Geta famiglio
aveva la boce e la persona scorta;
era all'uscio per guardia, com'è detto,
et ascoltava il Geta con effetto. (*Geta e Birria* II, 100)

Sedendo dentro a piè d'una colonna
sì gli rispose con parlare aldace:
«Anfitrion s'ha spogliato la gonna
con gli altri panni, et in zambra si giace
con la sua vaga e preziosa donna;
io, Geta, son qui posto perché in pace
posar si possa; ma qual fantasia
a dir che tu sie Geta qua t'invia? (101)

Chi tu ti sia, va' ritrova la strada,
con l'altre bestie segui il tuo viaggio,
tu non par uso mai 'n questa contrada».
E 'l Geta, udendo dirsi tanto oltraggio,
istupefatto alle parole bada.
Pò', riposato, disse: «Quest'è il maggio
miracol che ma' fussi, ch'altri ch'io
paja alla boce lo spirito mio. (102)

Chi può parlar colla boce di Geta
se non è il Geta? Or questo come fue?
So io ben però che loica non vieta
che con simile boce parlin due.
Et anche è cosa assai ben consueta

Rebecca Bardi

ch'un medesimo nome è posto a due».
Questo dice fra sé; po' volto attorno
e' niun vede né sente per più scorno. (103)

Meraviglioso innanzi all'uscio stava
parlando che di stizza par che pianga:
«Io sono il Geta, e 'l peso pur mi grava,
perché non levi il serrame e la stanga?»
Lo dio rispose, e con ira parlava:
«Se' tu 'mpazzato? Che morte t'affranga!
Anfitrion è in zambra, e io Geta sono:
non m'odi tu quando teco ragiono?» (104)

E, più avanti, lo sfogo d'ira di Arcade (119), e la replica sommessa del vile Geta (123):

«Pàrtiti, bestia, non far più parole,
non creder, minacciando, far paura;
ché non vive persona sotto il sole
che non castigghi colle mie man dura;
io ti farò provar com'ella duole,
e qual Geta tu cerchi per ventura».
Geta, temendo, allor parlava umile,
perché era più che una femmina vile, (119)

e con voce piatosa così dice:
«Po' che non vogli aprirmi, non ti noj
di dir d'ogni tuo membro la radice,
sol per far chiaro qual Geta è di noi;
del tuo colore, e 'l modo più felice
del tuo parlar, con tutti gli atti tuoi,
e l'opre, ché saperle più desio:
chi è che senza me poss'esser io?» (120)

Rispose Arcade: «Or vuo' tu ch'i' dichi
quel che domandi; da po' che mi preghi,
per certo abbi; ché 'ndarno s'affatichi
chi per minacce crede ch'i' mi pieghi;

L'episodio plautino della lite tra Sosia e Mercurio

umiltà sola è quella che mi è amica;
e perché tu con essa ora mi legghi,
come questo sie ver non tel nascondo,
che un altro Geta ch'io non c'è al mondo». (121)

Po' cominciò a dirgli senza fallo
d'ogni suo membro la vera fazione;
el suo color, ch'era pallido e giallo,
e divisato dall'altre persone;
degli occhi rossi, che parean corallo,
e d'ogni sua malvagia condizione
gli raccontava con ordine espresso,
me' che non arià fatto il Geta stesso. (122)

Se il Geta meraviglia si faceva,
nol cerchi di saper chi ben intende;
così doglioso con seco diceva:
«Costui proprio a me stesso chiaro rende.
Chi ch'esso sia, o qual virtù gliel dèa,
par che sia il Geta come si comprende». (123, vv. 1-6)

Non è questa la sede per rilevare in modo più esteso e non discontinuo le riprese da questo cantare “novellistico”; basti qui notare che la “disumanizzazione” di Sosia (o Geta), già paragonato per più di un motivo a una bestia, è perpetrata prima solo per minaccia, poi per violenza fisica, e può dirsi completa nel momento in cui egli ammette di non essere sé stesso²⁴. Un'ammissione che, se nel *Geta e Birria* è quasi tachigrafica, condensata in un discorso di tre versi («Costui proprio a me stesso chiaro rende. / Chi ch'esso sia, o qual virtù gliel dèa, / par che sia il Geta come

24 Il ritratto bestiale di Sosia si articola a livello di descrizione fisica (il volto pallido e giallo di 122, 3 è probabilmente dovuto a malattia del fegato) e ‘mentale’ (Sosia è «animale insano», cioè non governa sui propri sensi con l'intelletto). Sul rapporto con il modello burchiellesco e, in generale, con il modello del ritratto comico vedi ANTONIO CORSARO, *Appunti sull'autoritratto comico fra Burchiello e Michelangelo*, in *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, Atti del convegno (Firenze, 7-8 novembre 2002), a cura di Aldo Galli, Chiara Piccinini, Massimiliano Rossi, Firenze, Olschki, 2007, pp. 117-136.

si comprende»), nel *Driadeo* è invece ben più articolata e dinamica. Tuttavia, è vero che la duplicazione ingannevole di Sosia si trova continuamente sottolineata dalle formule, dalle espressioni e dalle imprecazioni, che donano un andamento quasi “canterino”, fortemente spezzato, al dialogo tra Sosia e Mercurio²⁵. Proprio la caratterizzazione della figura del servo baro, avido e animalesco fin nell’aspetto, è stata indicata da Puccini come la prova decisiva del rapporto di dipendenza tra *Geta e Birria* e *Driadeo*: il Sosia di Luca sarebbe diretta filiazione del Geta del cantare tanto quanto lo è il mezzo-gigante Margutte di Luigi, che appunto da Geta (e solo in parte da Birria) trae caratteristiche suggellate da riprese testuali precise²⁶; tra quelle più eminenti che Margutte e Sosia ereditano dal modello del cantare si riconoscono con sicurezza l’essere dipendenti dal gioco d’azzardo, lussuriosi sfrenati e schiavi del peccato di gola. L’aver impostato in questi termini il problema della dipendenza tra testi non esime Puccini dall’affermare che la vicenda del servo Sosia sia direttamente dipendente dalle avventure di Morgante e Margutte, o meglio dal ritratto di Geta ivi incastonato²⁷. Tuttavia, nonostante la prossimità del profilo di Sosia e Margutte, credo sia saggio sospendere provvisoriamente il giudizio su questo in attesa di ulteriori chiarimenti sulla cronologia e sull’uso delle fonti, a maggior ragione in un passo come questo in cui può sorgere del sospetto di un’interferenza da una fonte latina. Se si

25 Mi servo qui dell’aggettivo “canterino” sia perché la casistica del cantare è chiamata in causa dal modello della novella di *Geta e Birria*, sia perché anche in alcuni luoghi del *Driadeo* si trovano spie che è possibile spiegare anche in un’ottica performativa del testo. Nelle ottave qui citate segnalo *Driadeo* II 42, 2: «Se Sosia meraviglia si faccia / pensatel voi che ’ mia versi ascoltate» (ma che può risentire anche di FRANCESCO PETRARCA, *Rerum vulgarium fragmenta* I, 1). Sul rapporto tra scrittura e oralità nel Rinascimento mi limito a ricordare LUCA DEGL’INNOCENTI, *Al suon di questa cetra. Ricerche sulla poesia orale nel Rinascimento*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2016, segnatamente alle pp. 41-57.

26 DAVIDE PUCCINI, *Una fonte per Margutte*, cit. Sul rapporto Sosia-Margutte scrisse per primo, ma supponendo un rapporto di paternità inversa, RICCARDO TRUFFI, *Di una probabile fonte del «Margutte»*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XXII, 1893, pp. 200-209.

27 DAVIDE PUCCINI, *Una fonte per Margutte*, cit., pp. 538-539.

volessero però cercare, anche solo rapsodicamente, dei punti di contatto tra le vicende di Margutte nel *Morgante* e quelle di Sosia, non si potrebbe non considerare come punto di partenza la lotta contro il colossale Beltramo (*Morg.* XIX, 40-46), l'unico combattimento di Margutte che si qualifica come tale. Si ricorderà, infatti, che dopo la sua comparsa nel poema (*Morg.* XVIII, 112 e sgg.), Margutte è stato solo spettatore nelle peripezie "culinarie" con il compare Morgante, anche quando questi aveva abbattuto il leone che si era parato loro davanti nell'incontrare Florinetta (*Morg.* XIX, 6-7)²⁸. I punti di contatto sono labili, ma presenti: entrambi Margutte e Sosia combattono contro un essere dalla natura sovrumana (un gigante Beltramo, un dio Mercurio); entrambi schivano la minaccia dei colpi di bastone dell'avversario (*Morg.* XIX, 42-43 e *Driadeo* II, 40, per cui si veda *infra*); entrambi hanno un approccio all'aggressione tra il vile e il furfantesco: Sosia smette di combattere, mentre Margutte schiva incessantemente i colpi del gigante anziché usare la propria scimitarra; nel caso di Margutte, si può dire che sono proprio le doti da saltimbanco e non da spadaccino a trarlo d'impaccio²⁹:

[...]
tocca e ritocca e forbotta Margutte,
e spesso il volge come un arcolaiò,
tanto ch'alfin gli avanzavan le frutte,
e faceval sudar di bel gennaio:
saltato arìa, per fuggir, ogni sbarra.

28 Note importanti sulla peregrinazione dei due amici sono contenute in MASSIMO COLELLA, *L'episodio del liocorno: un'impresa 'eroicomica' nel pellegrinaggio gastronomico di Morgante e Margutte* («*Morgante*», XVIII, 188-200), in «Studi rinascimentali», XI, 2013, pp. 49-60. Ricordo che in questo cantare del *Morgante* il leone non ha alcun sovrasenso simbolico quale messo divino, come invece nei cantari IV, VI, IX, X del *Morgante* come ricordato in ROSSELLA BESSI, *Santi, leoni e draghi nel «Morgante» di Luigi Pulci*, in «Interpres», XII, 1992, pp. 57-96, ora in *Umanesimo volgare. Studi di letteratura fra Tre e Quattrocento*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 103-136.

29 Mi servo qui di alcuni spunti provenienti dall'analisi di LUCA DEGL'INNOCENTI, *Cantare XIX*, in occasione del secondo ciclo delle *Lecture del Morgante*. *Cantari XVI-XXIII*, tenutesi presso l'Università di Firenze (22-23 settembre 2022), i cui Atti sono in preparazione.

Pur s'arrostava con la scimitarra; (*Morg.* XIX 41, 2-8)

ma Beltramo era sì fiero e sì alto,
che, quando in giù rovinava il bastone
lo disfaceva e lo piegava allo smalto;
se non che pur, come un gattommammona,
Margutte spicca molte volte un salto
per ischifar questa maladizione.
Ma finalmente disteso trovossi
come un tappeto, ché più atar non puossi: (42)

ch'una percossa toccò sì villana,
che parve una civetta stramazata:
alzò le gambe e 'n terra si dispiana.
Quivi toccò più d'una batacchiata,
che 'l baston suona come una campana,
e tutta la schiavina ha scardassata.
Poi che sonata fu ben nona e sesta,
Beltram chinossi a spiccargli la testa. (43)

Veggendosi Margutte mal parato,
posò le mani in terra in un momento
per trar due calci, com'egli era usato;
e giunsel con gli spron di sotto al mento,
e conficcò la lingua nel palato
al fer gigante: ond'egli ebbe spavento,
e tutto pien d'ammirazion si rizza;
allor Margutte in piè subito sguizza: (44)

vede Beltram che si cerca la bocca,
e 'l sangue che di fuor già zampillava;
e 'l capo presto tra gambe gli accocca,
per modo che da terra il sollevava,
e poi in un tratto rovescio il trabocca,
e questo torrion giù rovinava;
e nel cader ciò che truova fracassa,
come se fussi caduta una massa. (45)

Questo galletto gli saltava addosso,

L'episodio plautino della lite tra Sosia e Mercurio

che par che sia sopra una bica un pollo:
dunque gli spron Margutte hanno riscosso;
e 'l capo a questo levava dal collo,
ché la sua scimitarra taglia l'osso;
e non poté Beltram più dare un crollo,
ché, quando in terra lo pose Margutte,
si fracassorno le sue membra tutte. (46)

A segno della complessità nello stabilire i rapporti tra questi testi, si può richiamare un verso del *Driadeo* estrapolato dalle citazioni di cui sopra (*Driadeo* II 48, 4): «Vedi che può più l'uccello che la mosca!», che il dio Mercurio pronuncia per umiliare le forze di Sosia. L'espressività del verso non può non far venire in mente che anche Morgante, nel suo duello con il leone, instaura tra sé e l'avversario un rapporto di superiorità-inferiorità tra esseri dello stesso regno animale, nel suo caso specifico tra due animali del mondo marino:

Ed un liōne appresso stava a quella,
che la guardava; e come questi sente,
fecesi incontro la bestia aspra e fella:
vanne a Morgante furiosamente,
e cominciava a sbarrar la mascella
e volere operar l'artiglio e 'l dente.
Morgante un gran susorno gli appiccòe
col gran battaglia, e 'l capo gli schiacciòe; (*Morg.* XIX, 6)

e disse: «Che credevi tu far, matto?
I granchi credon morder le balene!» (7, vv. 1-2)

Nel *Morgante* il detto, dal sapore proverbiale, è da intendersi ovviamente nel senso: «è una bella presunzione che i piccoli vogliano sovrappaffare i grandi»³⁰, che avrà la sua messa in atto con l'ironica, seppur

30 LUIGI PULCI, *Morgante*, a cura di Davide Puccini, Milano, Garzanti, 1989, II, pp. 685 e 763, n. *ad loc.* Il riferimento era già in LUIGI PULCI, *Morgante*, a cura di Franca Ageno, cit., p. 552, n. *ad loc.*

commossa, morte del gigante ad opera di un granchiolino (*Morg.* xx, 50-51). E dello stesso tono, mi pare, è il verso di Luca Pulci: con questa esclamazione Mercurio, come Morgante, rimarca la distanza abissale che lo distingue dall'altro non solo in termini di forza bruta e di dimensioni oggettive, ma anche della loro natura intrinseca. Insomma, il granchio e la balena sono diversi almeno quanto lo sono l'uccello e la mosca, ed è «matto» (*Morg.* xix 7, 1) chi, come il leone, non lo riconosce. L'espressione: «Vedi che può più l'uccello che la mosca!» assume una valenza tutta particolare nell'incontro-scontro paradossale tra i due Sosia basato proprio sul gioco del riconoscimento: se il leone è «matto» perché non riconosce una disparità evidente, la vera «mattana» (*Driadeo* II 40, 4) di Sosia – apostrofato a più riprese come «insano» (46, 6) e «mpazzato» (104, 6) – è di non cogliere che è impossibile che esista un altro sé stesso, come gli sta suggerendo Mercurio esordendo con un inequivocabile verbo di visione: «Vedi...». Vi si potrebbe leggere, allora, un Mercurio che sbeffeggia ancora una volta Sosia dicendogli: «Non capisci che siamo due persone diverse?».

E aggiungiamo che è presente una chiamata in causa di una creatura della specie di Morgante (e Beltramo) nel racconto della lite con il suo alter ego che Sosia fa ad Anfitrione verso l'epilogo della vicenda:

«I' ho trovato alla porta Sosia,
che non vuol che 'n palazzo vada drento.
Tolsemi il nappo e l'ha gittato via,
ché mi provò che non era d'argento.
Tu [il] raggiugnesti stanotte tra via,
e con la donna tua ti stai contento.
E quel ribaldo servo dissoluto
sanza cagione a torto m'ha battuto, (*Driadeo* II, 67)

o signor mio, ché me ne ha date tante
di pugna e calci e sì strano inframesso,
che gl'ha le membra mie lacere e ffrante!
Quel crudel braccio egli alzava sì spesso
che ogni pugno are' morto un gigante!
Manda chi vuoi, ch'i' non sarò più il messo!

L'episodio plautino della lite tra Sosia e Mercurio

S'a -mme non credi, va -vvi tu e prova
lo star discosto ove il pericol giova». (68)

Il problema degli intricati rapporti genetici rappresenta un terreno di ricerca tutt'altro che facile, che va sicuramente studiato in rapporto a elementi più sostanziosi. Concludo perciò con il riassumere quanto osservato in modo sparso: la violenza che si può osservare in questo passo del *Driadeo* pulciano è strettamente legata alla condizione di smarrimento e di disagio di fronte allo sdoppiamento della propria identità. La violenza è prima di tutto una violenza psicologica, che intacca la logica dell'unicità della propria esistenza; questa si esplica per forza di cose *per verba*, tramite le continue accuse di pazzia e l'opera di convincimento retorico da parte dell'impostore. Da ultimo, la violenza fisica scatenata dall'incontro dei doppi (rappresentata nel solo testo pulciano, ma che non si può dubitare a priori non ricalchi un modello molto più antico), sembra quasi un'amplificazione del "tocco" mancato di Sosia del corpo di Mercurio: è il senso del tatto, che viene visto come criterio discriminante tra la sanità mentale e la pazzia.

Riassunto Questo contributo prende in esame l'episodio del II libro del *Driadeo* di Luca Pulci (1431-1470) che riguarda la violenza innescata dall'equivoco del doppio (ottave 34-61) su modello dell'*Amphitruo* di Plauto. L'obiettivo è quello di mostrare, tramite citazioni *ad hoc* dotate di esili note di commento e di parafrasi, come violenza e condizione di smarrimento della propria identità siano declinate e attualizzate nella letteratura fiorentina del Quattrocento cui Pulci appartiene.

Abstract This paper examines the episode in Luca Pulci's *Driadeo* (1431-1470) that concerns the violence triggered by the existence of the Doppelgänger (libro II, ottave 34-61) modelled on Plautus' *Amphitruo*. My aim is to show, by quotations with thin commentary notes, how violence and identity loss are declined in 15th-century Florentine literature to which Pulci belongs.

Forme di violenza “sospesa” nelle sacre rappresentazioni fiorentine

Gianluca Ruggeri Ferraris

Le modalità con cui il tema della violenza si manifesta nella sacra rappresentazione si leggono in dipendenza dalla specifica morfologia di tale genere drammatico e del suo contesto socioculturale¹. Un simile inquadramento di lettura si rende ancor più necessario qualora si consideri che tutto il teatro è un «oggetto ermeneutico che, in quanto “evento”, è per sua natura “effimero”»², e perciò ancor più problematico nell’opposizione fra testo e rappresentazione³ in un momento storico, come quello a cavallo fra la fine del Quattrocento e il primo Cinquecento, ove si assiste a una progressiva fissazione della dimensione orale sulla pagina scritta e stampata. Nel considerare le forme di violenza raffigurate nelle sacre rappresentazioni, l’analisi deve insomma tener conto della tipologia specifica del genere, e delle ineludibili divergenze che esistono fra una lettura fissata dallo schema meccanico dell’ottava rima e una realtà scenica ricostruibile talvolta solo per congetture.

- 1 Cfr. PAOLA VENTRONE, *Per una morfologia della sacra rappresentazione*, in *Teatro e culture della rappresentazione: lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, a cura di Raimondo Guarino, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 195-225; EAD., *La sacra rappresentazione fiorentina: aspetti e problemi*, in *Esperienze dello spettacolo religioso nell’Europa del Quattrocento*, XVI Convegno del Centro di Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale, a cura di Maria Chiabò, Federico Doglio, Roma, 17-20 giugno 1992, Viterbo, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1993, pp. 67-99.
- 2 EAD., *I teatri delle confraternite in Italia fra XIV e XVI secolo*, in «Teatro e Storia», 1, 1984, pp. 293-316: 304.
- 3 Cfr. ANNE UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Paris, Belin, 1996, 3 voll., I, pp. 11-12.

Benché la documentazione visiva coeva alla sacra rappresentazione si delinei spesso secondo una struttura affine ai principi di figurazione teatrale⁴, tale legame risulta infatti esclusivamente indiretto⁵. È innegabile che i moduli narrativi delle arti figurative e decorative tramandateci presentino di frequente un andamento paratattico, spesso triadico secondo lo stile della narrazione biblica, in parte sovrapponibile alla «isotopie sémantique»⁶ del dramma sacro fiorentino; tuttavia, questa sintassi compositiva non è collegabile che per via ipotetica al referente teatrale, indicando, più che illustrando, una dimensione scenica che non si può dunque che recepire per la sua intrinseca frammentarietà.

Tale assenza o comunque limitatezza dell'enunciazione scenica italiana si protrae sino agli albori della drammaturgia regolare cinquecentesca, e diviene ancora più stridente se confrontata a contesti come quello francese, dove, pur nella loro incerta affidabilità, documenti come lo scenario della *Passion de Valenciennes* o, più contestualmente al tema qui trattato, la miniatura di Fouquet per la scena di tortura della *Sainte Apolline*⁷ suggeriscono una qualche rilevanza dell'impatto visivo nella ricezione della dimensione spettacolare. L'evanescenza della scena italiana precinquecentesca emerge inoltre dalla mancanza di attestazioni documentarie ancor più direttamente legate all'aspetto performativo: in Francia, i repertori di *secretez* propongono infatti soluzioni affatto fantasiose nei momenti di inscenamento di atti di violenza, manifestando una consapevolezza tecnica intimamente unita con una

4 Cfr. LUDOVICO ZORZI, *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, nell'opera collettiva *Storia dell'arte italiana: I. Questioni e metodi*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 419-463.

5 Cfr. CESARE MOLINARI, *Spettacoli fiorentini del Quattrocento. Contributi allo studio delle sacre rappresentazioni*, Venezia, Neri Pozza, 1961, pp. 87-94.

6 SOPHIE STALLINI, *Le théâtre sacré à Florence au XVIe siècle: une histoire sociale des formes*, Paris, PSN, 2011, p. 94.

7 Cfr. HENRI REY-FLAUD, *Le cercle magique: essai sur le théâtre en ronde à la fin du Moyen Age*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 113-136.

“finzione” intesa sia come contraffazione ottenuta tramite effetti ottici che come immaginazione, portato visivo dell’opera teatrale⁸.

La questione relativa alle modalità di realizzazione spettacolare delle sacre rappresentazioni diviene ancora più rilevante per un ambiente culturale come quello fiorentino, il quale, grazie all’attività di stampatori come Antonio Miscomini e Bartolomeo de’ Libri, si specializza negli ultimi anni del Quattrocento – «sicuramente prima del 1495»⁹ – nell’edizione accompagnata da illustrazioni. In tale veste tipografica, le sacre rappresentazioni, «già attestate da una copiosa circolazione manoscritta»¹⁰, presentano rare indicazioni relative alla pratica scenica del testo teatrale, una pratica di norma segnalata anche nelle *couches textuelles*, ossia nelle didascalie e negli elementi didascalici distribuiti lungo i dialoghi mediante i quali risulta possibile individuare le condizioni strutturanti la *mise en scène*¹¹. Inoltre, il largo successo di tale modello tipografico¹² circoscrive ulteriormente, proprio in funzione di questa stessa larga e “democratica” circolazione¹³, il valore documentario dell’apparato silografico annesso¹⁴. Pur restando pressoché gli unici documenti disponibili, tali illustrazioni risultano da una parte specifiche, se non discriminanti, nella definizione editoriale del genere, stabilendo per esempio la regolare presenza nel frontespizio dell’Angelo annunziatore, personaggio del resto imprescindibile nell’architettura

8 Cfr. ALESSANDRO VITALE-BROVARONE, *Devant et derrière le rideau: mise en scène et secretez dans le cahier d’un regisseur provençal du Moyen Age*, in *Processo in Paradiso e in Inferno; Dramma biblico; Tecnologia dell’allestimento scenico*, Atti del IV Colloquio della Société du Théâtre médiéval, Viterbo, 10-15 luglio 1983, a cura di Maria Chiabò, Federico Doglio, Marina Maymone, Viterbo, Union printing, 1984, pp. 453-463.

9 PAOLA VENTRONE, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, Firenze, Le Lettere, 2016, p. 300.

10 Ivi, p. 299.

11 Cfr. ANNE UBERSFELD, *Lire le théâtre*, cit., I, pp. 189-190; PAOLA VENTRONE, *Per una morfologia della sacra rappresentazione*, cit., p. 202; EAD., *Teatro civile*, cit., p. 158.

12 Cfr. PAOLA VENTRONE, *Teatro civile*, cit., pp. 298-330.

13 Cfr. ivi, pp. 297-298.

14 CESARE MOLINARI, *Spettacoli fiorentini*, cit., pp. 103-115.

ra di queste *pièces*¹⁵; dall'altra, «essendo tipologicamente legate al formato librario degli opuscoli destinati a un largo consumo, non sempre presentano caratteristiche assegnabili, con una qualche sicurezza, alle convenzioni sceniche delle rappresentazioni»¹⁶.

L'insieme di tali elementi, in virtù dei quali la dimensione visiva della sacra rappresentazione risulta fortemente rarefatta e parcellizzata, tende, sul piano della trasmissione, a enfatizzarne il carattere testuale a detrimento della sua portata scenica e secondo una riduzione ancora più spiccata di quanto già non si verifici per l'arte teatrale nella pluralità variegata delle sue forme. Sul piano della ricezione, tuttavia, questa “mutilazione” della natura teatrale della sacra rappresentazione sancisce, quasi per contrasto, una convergenza verso la *vocalité* del tessuto compositivo¹⁷, verso la costituzione della forma attraverso la *performance* dell'azione vocale¹⁸. Il carattere preminentemente vocale della sacra rappresentazione sembra del resto conseguire spontaneamente dalle tradizioni espressive che in essa si riversano: l'*ars prædicandi* domenicana, di cui essa diviene strumento «*sub specie theatri*»¹⁹; e il cantare cavalleresco fiorentino del Tre-Quattrocento²⁰, da cui la sacra rappresentazione attinge non solo la propria ripetitiva struttura metrica, ma anche, forse, l'esiguità degli elementi presumi-

15 Cfr. JEAN LACROIX, *L'Angelo regista nelle “sacre rappresentazioni”*, in *Esperienze dello spettacolo religioso*, cit., pp. 145-169; PAOLA VENTRONE, *Per una morfologia della sacra rappresentazione*, cit., pp. 212-213; SOPHIE STALLINI, *Le théâtre sacré à Florence*, cit., pp. 41-45.

16 PAOLA VENTRONE, *Fra teatro libro e devozione: sulle stampe di sacre rappresentazioni fiorentine*, in «Annali di storia moderna e contemporanea», IX, 2003, pp. 265-313: 266.

17 PAUL ZUMTHOR, *La lettre et la voix. De la «littérature médiévale»*, Paris, Seuil, 1987, p. 21: «la vocalité c'est l'historicité d'une voix: son usage».

18 Cfr. ID., *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, PUF, 1984, p. 38.

19 PAOLA VENTRONE, *La sacra rappresentazione fiorentina, ovvero la predicazione in forma di teatro*, in *Letteratura in forma di sermone: i rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*, Atti del Seminario di Studi, Bologna, 15-17 novembre 2001, a cura di Ginetta Auzzas, Giovanni Baffetti, Carlo Delcorno, Firenze, Olschki, 2003, pp. 255-280: 280.

20 Cfr. EAD., *Teatro civile*, cit., pp. 153-158.

bilmente rivolti all'arte scenica, nonché la conseguente natura di genere à *écouter* in cui la “scenicità” «dipende in larga parte dalla capacità evocativa della parola», ovvero dalla capacità di «appellarsi alla viva memoria, alle “cose viste” dal suo ascoltatore»²¹ – una memoria che, concepita in questa osmosi con l'orizzonte ricettivo di un'opera, reintegra fra l'altro il valore documentativo delle coeve arti figurative, legandolo più alle possibilità virtuali dell'immaginario che alla concreta rappresentazione.

Nella continuità “genetica” delle tradizioni che la innervano, l'essenza logocentrica della sacra rappresentazione tende in definitiva ad assorbire in sé stessa ogni potenziale scenico-visivo, sebbene tale valore “dimidiato” non sembri far altro che rispettare le precise condizioni di esistenza entro cui il teatro poteva essere accolto nel coevo sistema culturale. Tutte le nozioni inerenti all'idea di teatro formulate dal XIII sino alla seconda metà del XV secolo tradiscono infatti una dissoluzione della componente visiva che viene desunta direttamente dal mondo Tardo-Antico:

[i] Medioevo non è causa, come pensava l'Umanesimo, ma effetto. Non è l'età negativa, che *produce* rarefazione, ma l'età positiva, che dalla rarefazione *ricomincia*; che riorganizza molecole di cultura disaggregate e fluttuanti per ridare loro nuova coesione e armonia. Lo fa per istinto di conservazione, per sopravvivere: ma lo fa come può farlo, *secondo i propri parametri storici, etici e culturali*²².

21 FRANCO CARDINI, *Alla ricerca dei “caratteri scenici” del cantare cavalleresco fiorentino del Tre-Quattrocento*, in *Rappresentazioni arcaiche della tradizione popolare*, Atti del VI Convegno di Studi del Centro di Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale, Viterbo, 27-31 maggio 1991, a cura di Federico Doglio, Viterbo, Union printing, 1982, pp. 197-212: 210-211.

22 FRANCESCO MOSETTI CASARETTO, *Assenza della scena: assenza del teatro?*, in *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo*, Atti delle II Giornate di Studio sul Medioevo, Siena, 13-16 giugno 2004, a cura di Francesco Mosetti Casaretto, Alessandria, dell'Orso, 2006, pp. IX-XVII: XII. Cfr. LUIGI ALLEGRI, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Bari-Roma, Laterza, 2019, Parte quarta, I: *Persistenza e recupero della forma drammaturgica*, pp. 255-274; ID., *L'idea di teatro nel Medioevo*, in *Castrum Sermionense*, a cura di Nicola Criniti, Brescia, Grafo, 1996, pp. 49-59.

In tale prospettiva, «[t]he limited and undramatic notions of comedy and tragedy which were transmitted to the middle ages by the fourth-century grammarians»²³, così come i commenti medievali a Terenzio e a Seneca nonché i relativi apparati miniaturistici, stabiliscono non solo una progressiva scissione fra il gesto, dequalificato poiché ricondotto secondo la tradizione teologica e moralistica cristiana alla *turpis histrio*, e il testo, che veicola la parola del poeta mimata dalla recitazione degli attori²⁴, ma ripropongono e risolvono all'interno della dottrina cristiana un rapporto immediato, benché problematico e quasi "incestuoso", col referente teatrale, privando quest'ultimo del suo orizzonte visivo a profitto dell'esclusiva esecuzione vocale, in un certo senso facendo proprio quell'assunto oraziano per il quale la decadenza del teatro veniva associata al suo passaggio *ab aure ad oculos*²⁵. La sacra rappresentazione si manifesta insomma come uno dei luoghi sintomatici della sintesi culturale relativa alla nozione di teatro operatasi lungo l'intero Medioevo sino alla seconda metà del XV secolo²⁶: la sua estrema prossimità, al limite della sovrapposizione, al cronotopo rinascimentale ne enfatizza le alterità rispetto al paradigma venturo ma, al contempo, proietta una luce diversa su questo stesso paradigma, rilevandone le zone d'ombra, le incertezze e le tensioni che esso eredita²⁷.

Imponendo al pensiero critico una doverosa cecità, la sacra rappresentazione induce a convincersi che «per sciogliere il nodo relativo del teatro medievale è necessario ricorrere all'ermeneutica»²⁸. In assenza di fonti visive univoche e nel rispetto del suo nucleo vocale, l'unica possibile integrazione interpretativa valida alla ricostruzione della dimensione rappresentativa del dramma sacro fiorentino pare essere

23 HENRY H. MARSHALL, *Theatre in Middle Ages: Evidence from Dictionaries and Glosses*, in «Symposium», IV, 1, 1950, pp. 1-39: 1.

24 Cfr. LUIGI ALLEGRI, *Teatro e spettacolo*, cit., pp. 268-272.

25 Cfr. LUCA GRAVERINI, *La scena raccontata: teatro e narrativa antica*, in *La scena assente*, cit., pp. 1-24: 2.

26 Cfr. LUIGI ALLEGRI, *Teatro e spettacolo*, cit., p. 269.

27 Cfr. *ivi*, p. 273.

28 FRANCESCO MOSETTI CASARETTO, *Assenza della scena*, cit., p. XII.

offerta, forse, da quella che Zumthor ha definito *l'imagination critique*, la sola che, ponendo una questione di ordine epistemologico, sia in grado di cogliere e di comprendere nel testo poetico il fenomeno della voce umana in tutta la sua qualità di dimensione socioculturalmente determinata²⁹.

L'onnipresenza pervasiva della dimensione vocale nella sacra rappresentazione possiede una radice estetica, derivando da una teatralità tanto metaforica quanto metonimica immanente all'intera poesia medievale³⁰, sebbene, tutto sommato, essa si articola in accordo a un “sentimento culturale” a cui appartengono anche i vari rituali violenti che caratterizzano l’“autunno del Medioevo”. Nel percorso di formazione degli Stati lungo il XV secolo, la violenza si struttura infatti secondo un elevato tasso di codificazione per il quale essa diviene la più cogente espressione di un'identità civile la cui definizione si sviluppa *via negationis*, in un rapporto di contrasto e di esclusione dell'Altro, del diverso da sé. Che un “pathos violento” sia alla base del linguaggio politico e sociale di tutta l'Europa tardo-medievale è un assunto fondamentale per la relativa storiografia: non è certo per caso che Huizinga dedichi il primo capitolo del suo più celebre saggio a *I toni crudi della vita*, alle forme di violenza che hanno tratteggiato tanto la civiltà della Borgogna quanto, in filigrana, quella del Quattrocento italiano³¹. Anzi, questa violenza endemica che percorre l'intero contesto europeo si evidenzia proprio nel corso del XV secolo, allorché essa perde i suoi caratteri dispersivi: le autorità civili ed ecclesiastiche di questo

29 Cfr. PAUL ZUMTHOR, *La poésie et la voix*, cit., pp. 9-10. ANNE UBERSFELD, *Lire le théâtre*, cit., I, p. 133: «Le point de départ scénique est toujours socio-historique».

30 Cfr. PAUL ZUMTHOR, *La poésie et la voix*, cit., p. 48.

31 JOHAN HUIZINGA, *Autunno del Medioevo*, introduzione di Eugenio Garin, traduzione di Bernardo Jasink, Milano, Rizzoli, 1995; cfr. ANDREA ZORZI, *Rituali di violenza, cerimoniali penali, rappresentazioni della giustizia nelle città italiane centro-settentrionali (secoli XIII-XV)*, in *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento*, a cura di Paolo Cammarosano, Roma, École française, 1994, pp. 395-425; *The Idea of Violence*, a cura di James A. Tyner, Roma, Viella, 2018; *Crime, Society and the Law in Renaissance Italy*, a cura di Trevor Dean, Cambridge, CUP, 1994.

periodo, infatti, ne incanalano il vigore in strutture e momenti socialmente riconosciuti come tali poiché capaci di reprimere, di limitare o quantomeno di deviare e adulterare la sua aperta esibizione verso rituali di intensa carica simbolica. Del resto, ogni storia del potere nel Medioevo e nell'Età moderna non può essere slegata, come sostiene la storiografia di matrice blochiana, dalle sue basi rituali; e tale ritualità, in fondo, risulta interamente percorsa dalla violenza, «lieu privilégié de propagande»³² poiché «matrice de toutes les significations mythiques et rituelles»³³.

Firenze, più nello specifico, si distingue nella compagine europea per la solida consapevolezza con cui i protagonisti della sua vita politica, civile e culturale risultano capaci di articolare in precisi rituali e nelle «feste di identità civica»³⁴ l'espressione di forme di violenza sia esterne che interne al proprio nucleo sociale.

I rituali violenti divengono centrifughi nei casi di insulti, esorcismi e più generali cerimoniali di umiliazione mediante i quali il linguaggio politico fiorentino si oppone esplicitamente ai suoi attori esterni, ai suoi nemici, la cui alterità viene spettacolarizzata e quindi alienata al di fuori del proprio perimetro identitario³⁵. Parimenti, specifici rituali convogliano in maniera centripeta il dinamismo delle forze violente ed eversive connotanti gli attori interni, specie se questi ultimi corrispondono alla fascia più giovane della comunità cittadina³⁶. I fanciulli fiorentini praticavano in effetti un linguaggio assai violento, dunque potenzialmente sovversivo, affatto codificato: le sassaiole, i capannuc-

32 CHRISTIANE RAYNAUD, *La violence au Moyen Age. XIIIe-XIVe siècle*, Paris, Leopard d'Or, 1990, p. 189.

33 RENÉ GIRARD, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, p. 142.

34 PAOLA VENTRONE, *Teatro civile*, cit., p. 25.

35 Cfr. RENÉ GIRARD, *La violence*, cit., pp. 118, 181-182; *The Culture of Violence in Renaissance Italy*, a cura di Samuel Kline Cohn, Fabrizio Ricciardelli, Firenze, Le Lettere, 2012.

36 Cfr. RENÉ GIRARD, *La violence*, cit., p. 211; ANDREA ZORZI, *Rituali di violenza giovanile nelle società urbane del tardo Medioevo*, in *Infanzie. Funzioni di un gruppo liminale dal mondo classico all'Età moderna*, a cura di Ottavia Niccoli, Firenze, Ponte alle Grazie, 1993, pp. 185-209.

ci, gli “stili” incarnano le più celebri manifestazioni di quella violenza dai tratti spiccatamente folkloristici che, proprio a questa altezza cronologica, sono state via via dirottate e ritualizzate, stratificandosi negli unici spazi loro concessi, in momenti ad alta concentrazione drammatica come il Carnevale³⁷. La correlazione fra gioventù e linguaggio violento è un elemento antropologico di portata internazionale (basti pensare allo *charivari* d’oltralpe, i cui motivi, legati soprattutto al simbolismo del rumore, presentano delle dense analogie con le tradizioni di Firenze³⁸), ma gode di una rilevanza così centrale nell’immaginario fiorentino da trovarvisi talvolta addirittura legittimata, specie nei momenti di più profonda crisi dell’identità civica. Se nel *Coniurationis Commentarium* di Poliziano, ove la narrazione del fatto violento possiede una funzione propagandistica³⁹, il rito della sassaiola si conferma come pratica per estromettere chi non rispetta il volere collettivo⁴⁰, nell’anonima *Breve cronaca della congiura dei Pazzi* traspare con forte evi-

37 I riti delle sassaiole filtrano anche nelle sacre rappresentazioni: ALESSANDRO D’ANCONA, *Origini del teatro italiano. Libri tre*, Roma, Bardi, 1996, 3 voll., II, pp. 420 e n. 3, 616. Su tale rito si vedano: ROBERTO DAVIDSOHN, *Storia di Firenze*, 3 voll., II, Firenze, Sansoni, 1909, p. 1156 e n. 1; ANDREA ZORZI, *Battaglie e giochi d’azzardo a Firenze nel tardo Medioevo: due pratiche sociali tra disciplinamento e repressione*, in *Gioco e giustizia nell’Italia di Comune*, a cura di Gherardo Ortalli, Roma, Viella, 1993, pp. 71-107: 78, 82-83; GIOVANNI CIAPPELLI, *Carnevale e Quaresima: Rituali e spazio urbano a Firenze (XIII-XVI secolo)*, Spoleto, Centro di Studi sull’Alto Medioevo, 1994, pp. 125-136; PAOLA VENTRONE, *Teatro civile*, cit., pp. 286-287 e relative note.

38 Cfr. ILARIA TADDEI, *L’encadrement des jeunes à Florence au XV^e siècle*, in «Histoire urbaine», 3, 2001, pp. 119-132: 128; *Le charivari*, Actes de la table ronde organisée par l’EHESS et le CNRS, Paris, 25-27 avril 1977, a cura di Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt, Paris, Mouton, 1981.

39 GIAN-PAOLO BIASIN, «Messer Iacopo Giù Per Arno Se Ne Va...», in «MLN», 79, 1, 1964, pp. 1-13: 1-3.

40 ANGELO POLIZIANO, *Coniurationis Commentarium. Commentario della Congiura dei Pazzi*, a cura di Leandro Perini, Firenze, Firenze University Press, 2012, p. 28: «Postridie eius diei, id quom monstri simile visum est, puerorum ingens multitudo, velut quibusdam furiam arcanis facibus accensa, conditum rursus cadaver effodiunt; prohibentem nescio quem parum abfuit quin lapidibus necarent». RENÉ GIRARD, *La violence*, cit., p. 145: «L’exigence d’unanimité est formelle. L’abstention même d’un seul assistant rend le sacrifice pire qu’inutile, dangereux».

denza la funzione apotropaica dei fanciulli, vettori tanatologici incaricati dell'espulsione dei nemici dell'ordine civico. Così, infatti, recita quest'ultima cronaca negli estratti proposti da Zorzi:

I fanciulli fiorentini lo [*scil.* Iacopo de' Pazzi] riesumarono, legando il «capestro ch'avea alla gola [...] a uno asino e così tirarono tanto che lo disotterrono; e detto capestro legorono a uno bastone», attaccato al quale «strascino-rolò per tutta Firenze ignudo nato»; «e, quando furono all'uscio della casa sua, missono el capresto nella canpanella dell'uscio, lo tirorono su dicendo: *picchia l'uscio*, e così per tutta la città feciono mille diligioni; e di poi stracchi, non sapevano più che se ne fare [...], lo condussono al ponte Rubaconte, e sendo grande numero di fanciugli [...], feciono tanta forza colle canne e mazze che lo gettarono in Arno [...] con tante grida, che pareva un tuono»; «e sì del vederlo andare a galla [...] erano pieni e' ponti a vederlo passare giù», «e passando le pescaie in più luoghi per Valdarno da più persone fu cavato dell'acqua e fattone dilegione, [...e] in verso Brozzi, e' fangiugli lo ritrassono fuori dell'acqua, e inpiccorolo a un salcio, di poi lo bastonorono, di poi pure rigittato in Arno [...]». Non contenti, nei giorni successivi, i fanciulli «levarono una canzona che diceva certi stranbotti, fra gli altri dicevano: *messer Iacopo giù per Arno se ne va*»⁴¹.

Nonostante un suo ridimensionamento nel *Diario* di Landucci, nel quale non si fa cenno alle tuonanti grida ma alla sola derisione canzonante⁴², nella *Breve cronaca* si può cogliere in filigrana la misura in cui il linguaggio violento dei fanciulli fiorentini fosse tale anche in funzione di una dialettica dell'oltraggio la cui componente vocale non si sedimenta che di rado sulla pagina scritta, in virtù non tanto di una certa eterotopia, quanto piuttosto per una differente afferenza epistemologica.

⁴¹ ANDREA ZORZI, *Rituali di violenza giovanile*, cit., p. 188. Il trascinamento del cadavere di Iacopo de' Pazzi per Firenze ricorda, in parte, i rituali cui era sottoposto il *katharma* dei Greci: RENÉ GIRARD, *La violence*, cit., pp. 423-424.

⁴² LUCA LANDUCCI, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516 continuato da un anonimo fino al 1542*, in ANGELO POLIZIANO, *Coniurationis Commentarium*, cit., pp. 47-51: 49.

Se a questa dimensione antropologica si aggiunge la sensibilità pedagogica del pensiero umanista⁴³, risulta pressoché inevitabile che la sacra rappresentazione si profilasse, tanto per il suo potenziale catechetico e parenetico quanto per la sua indiretta rielaborazione dei precetti educativi di Cicerone e di Quintiliano, come il perfetto veicolo entro cui incanalare l'espressione della violenza giovanile, contribuendo parallelamente alla formazione etica e culturale di una *civitas* distinta per le sue virtù oratorie⁴⁴. La bolla papale del 1442 con la quale Antonino Pierozzi, vicino ai Medici, venne delegato all'ufficializzazione nonché alla formazione delle *societates puerorum* fiorentine non fece altro che promuovere e catalizzare quella riapertura del pensiero ecclesiastico verso le possibilità offerte dal teatro che si conferma nelle *Costituzioni* del vescovo fiorentino⁴⁵, documento normativo e statutario col quale si asseconda un processo di convergenza fra interessi laici e religiosi che è sempre percepibile nel carattere autoreferenziale della sacra rappresentazione⁴⁶. Fu pertanto in questo senso che, come ricorda Molinari, «i fanciulli furono gli unici attori che il Quattrocento fiorentino conobbe»⁴⁷.

43 Cfr. EUGENIO GARIN, *La cultura del Rinascimento*, Bari-Roma, Laterza, 1971, cap. VIII, *La nuova educazione*, pp. 71-92.

44 Cfr. PAOLA VENTRONE, *Teatro civile*, cit., pp. 101-102, 140, 144, 166.

45 Cfr. RICHARD C. TREXLER, *The Episcopal Constitutions of Antoninus of Florence*, in ID., *Church and Community. 1200-2600. Studies in the History of Florence and New Spain*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1987, pp. 441-466: 460-461, costituzioni 30-32; NERIDA NEWBIGIN, *Le sacre rappresentazioni della Firenze Laurenziana*, in *Esperienze dello spettacolo religioso*, cit., pp. 101-120.

46 Cfr. SOPHIE STALLINI, *Le théâtre sacré à Florence*, cit., pp. 173-174; PAOLA VENTRONE, *Teatro civile*, cit., pp. 140-141.

47 CESARE MOLINARI, *Spettacoli fiorentini*, cit., p. 69. Cfr. PAOLA VENTRONE, *La sacra rappresentazione fiorentina*, cit., pp. 68-75; SOPHIE STALLINI, *Le théâtre sacré à Florence*, cit., p. 181: «Les sacre rappresentazioni sont, avant tout, un théâtre de mots et d'idées que l'on donne d'abord à jouer aux enfants dans un but éducatif et dévotionnel».

La *Rappresentazione di Abramo e Isacco* di Feo Belcari⁴⁸, scrittore della cerchia medicea, pone con evidenza immediata le dinamiche sottese alla scrittura e alla rappresentazione di questo genere, anche per ciò che concerne le scene di violenza. Il dramma di Belcari venne recitato nel 1450⁴⁹: opera di eccezionale fortuna editoriale, il componimento traduce in scena il XXII capitolo del *Genesi*, rispetto al quale l'autore opera un'interpolazione scenica introducendo il personaggio di Sara, al fine di approfondire «quei motivi patetici che erano maggiormente vicini alla sua sensibilità e a quella del pubblico»⁵⁰. *L'Abramo e Isacco* elabora un motivo che doveva essere ben consolidato nell'immaginario fiorentino quattrocentesco, anche per il prestigio di cui godette in seguito alla celebre competizione in cui si fronteggiarono, proprio sul medesimo luogo biblico, le abilità plastiche di Ghiberti e di Brunelleschi⁵¹. Il tema dell'immolazione di un fanciullo doveva inoltre suscitare non pochi richiami alla mente di Belcari, dato che nel 1445 era fra l'altro stato inaugurato l'Ospedale degli Innocenti, col quale si intendeva limitare la pratica dell'infanticidio, «a fact of life in the dominion of Florence during the quattrocento and cinquecento»⁵².

48 FEO BELCARI, *Rappresentazione di Abramo e Isacco*, in *Il teatro italiano: I. Dalle origini al Quattrocento*, a cura di Emilio Faccioli, Torino, Einaudi, 1975, 2 voll., I, pp. 131-149. NERIDA NEWBIGIN, *Il testo e il contesto dell'«Abramo e Isacco» di Feo Belcari*, in «Studi e problemi di critica testuale», 23, 1981, pp. 13-36.

49 Cfr. RICHARD C. TREXLER, *Florentine Theatre, 1280-1500: a checklist of Performances and Institutions*, in «Forum Italicum», 14, 3, 1980, pp. 454-475: 463.

50 FEO BELCARI, *Rappresentazione di Abramo e Isacco*, cit., introduzione di Emilio Faccioli, p. 131.

51 Cfr. NERIDA NEWBIGIN, *Il testo e il contesto dell'«Abramo e Isacco»*, cit., pp. 30-32.

52 RICHARD C. TREXLER, *Infanticide in Florence*, in «History of Childhood Quarterly», 1, 1973, pp. 98-116: 99. Cfr. ID., *Synodal Law in Florence and Fiesole, 1306-1518*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1971, pp. 126-127; CHRISTIANE KLAPISCH-ZUBER, *L'enfance en Toscane au début du XV^e siècle*, in «Annales de démographie historique», 1973, pp. 99-122: 109, n. 19; DAVID HERLIHY, CHRISTIANE KLAPISCH-ZUBER, *Les Toscans et leurs familles. Une étude du Catasto florentin de 1427*, Paris, Éd. de l'EHESS, 1978, pp. 338-340, 434, 441, 559.

L'argomento del passo veterotestamentario possiede un innegabile potenziale drammatico⁵³: Belcari sembra quasi volerne sviluppare la matrice rituale⁵⁴ per concentrare il relativo valore scenico verso l'espressione di un'aperta soggezione di Isacco, auspicato archetipo del giovane fiorentino nella sua manifesta espressione di un'umile subordinazione al potere civile e religioso (ottava XXXI)⁵⁵. Nel rispetto del dettato biblico, la crisi sacrificale, la violenza sul fanciullo resta incompiuta, “sospesa” come la mano del patriarca sul proprio figlio, in quanto non visivamente rappresentata poiché dissolta nello scioglimento *deus* – o meglio *angelus* – *ex machina*. Tale “sospensione”, cionondimeno, non è soltanto conseguente a una scrupolosa derivazione dal modello biblico, ma si delinea come ricerca drammatica (la stessa per la quale, tra l'altro, la fonte biblica viene invece manipolata con l'aggiunta di Sara), come spettacolarizzazione del momento scenico cruento conservata nella sua fase implicita e soltanto potenziale, rievocata e dilatata in questo senso nella sola dimensione vocale⁵⁶ che si struttura a partire dalla triplice ripetizione del racconto degli eventi offerta dall'Angelo Annunziatore (I-VII, ove si riconduce l'esemplarità della vicenda messa in scena al suo portato fonico-uditivo⁵⁷), dal dialogo drammaticamente dilatato fra Abramo ed Isacco (XVII-XXXVIII), infine dal riassunto degli eventi che quest'ultimo offre alla madre (LV-LXI)⁵⁸.

La stessa “sospensione” della violenza sembra essere suggerita anche dal frontespizio che illustra l'anonima *Rappresentazione di Abel e Cai-*

53 Allo stesso capitolo si ispirerà Théodore de Bèze scrivendo la prima “tragedia” in lingua francese, *L'Abraham sacrificant* ([Genève], Conrad Bade [Jean Crespin & Conrad Badius], 1550).

54 Cfr. RENÉ GIRARD, *La violence*, cit., p. 148.

55 Cfr. PAOLA VENTRONE, *Teatro civile*, cit., p. 167.

56 MAURICE MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2010, p. 870: «La parole est un véritable geste et elle contient son sens comme le geste contient le sien».

57 VII, 8: «volse ubbidir, siccome voi udrete». Cfr. NERIDA NEWBIGIN, *Il testo e il contesto dell'«Abramo e Isac»*, cit., pp. 29-30.

58 Cfr. NERIDA NEWBIGIN, *Il testo e il contesto dell'«Abramo e Isac»*, cit., p. 32.

no⁵⁹. Come già ricordato, è assai probabile che la xilografia non abbia che relazioni indirette con la rispettiva *mise en scène*: eppure, in questo caso, essa sembra come adattarsi alla laconica didascalia che descrive la scena dell'omicidio («Caino ammazza Abello», x) preservando una tensione drammatica che si sviluppa esclusivamente nel precedente monologo del fratricida. In contrasto con tali lacune visive, il dramma espone in maniera esemplare l'alto tasso di *vocalité* che permea l'intero genere della sacra rappresentazione: basti pensare all'assidua presenza nella porzione testuale destinata all'Annunzio (termine già di per sé evocativo) dei *verba dicendi* («si canta», «parl[ò]», «rispose»)⁶⁰, sia quando essi si trovano affiancati a quella pratica della lettura che imprigiona ogni potenziale scenico⁶¹ («nel Genesi si legge, & trova scritto»⁶²), sia, e soprattutto, quando essi precisano e accentuano nelle maglie del testo teatrale una dimensione vocale e performativa in cui viene quasi del tutto sussunta la visualizzazione scenica («Et poi vedrete»), essendo quest'ultima costantemente subordinata o comunque incastonata nell'atto locutorio.

Nell'*Abel e Caino*, in cui l'episodio di Lamech e il fanciullo esprime ancora una volta l'idea di una gioventù consapevolmente sottoposta al patriarcato (XXIX-XXX)⁶³, viene infine inserito un contrasto fra l'Angelo e il Diavolo, contrasto che assume più che altro i toni di una *disputatio* inscenata come se il destino oltremondano delle anime non costituisse altro che uno fra i possibili argomenti di un esercizio retorico⁶⁴.

⁵⁹ *La rappresentazione di Abel e di Caino*, Firenze, s.l., s.e., MDLIII del mese di Febbraio, ristampa anastatica in *Sacre rappresentazioni toscane dei secoli XV e XVI*, a cura di Paolo Toschi, Firenze, Olschki, 1969, 9 voll., II.

⁶⁰ Cfr. PAOLA VENTRONE, *Teatro civile*, cit., p. 159.

⁶¹ Cfr. PAUL ZUMTHOR, *La poésie et la voix*, cit., p. 36.

⁶² FEO BELCARI, *Abramo e Isacco*, II, 1: «Nel Genesis la santa Bibbia narra».

⁶³ Benché in XXIII, 1 si parli di un «bel fagiano», la xilografia corrispondente a tale momento scenico rappresenta una «chasse au cerf», i cui aspetti rituali vengono in parte analizzati da CARLO GINZBURG, *Charivari, associations juvéniles, chasse sauvage*, in *Le charivari*, cit., pp. 131-140: 132.

⁶⁴ Cfr. JOBY ENDERS, *The Medieval Theater of Cruelty. Rhetoric, Memory, Violence*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1999, p. 9.

Anche nei drammi martirologici, lì dove la crudeltà è più che mai necessaria in quanto indice proporzionale della devozione del fedele, le scene di violenza sembrano risolversi principalmente sul piano vocale, restando in tal senso apparentemente “sospese” su quello figurativo. Le scene di violenza intessono, in particolare, la trama delle anonime *Rappresentazione di Santa Agata Vergine*⁶⁵, *Rappresentazione di Santa Apollonia*⁶⁶ e *Rappresentazione di Santa Uliva*⁶⁷, le quali descrivono una polarizzazione dell’interesse drammatico, tipico dell’ultimo Quattrocento, verso le fonti agiografiche riguardanti le vicende di donne cristiane vessate e martirizzate, esemplificando, nella reiterazione dei tormenti inflitti, il modello della fanciulla perseguitata delineato da Avalor⁶⁸.

Agata e *Apollonia* presentano degli stilemi paralleli nell’enfaticizzazione vocale dei momenti di violenza scenica. Come spesso avviene non solo per la maggior parte delle sacre rappresentazioni ma anche nel successivo teatro umanistico, il prologo si focalizza sull’invito al silenzio: il messo divino di *Agata* si indirizza al pubblico affermando che «se con silentio & attenti starete / cose contemplative assai vedrete» (III, 7-8), mentre quello di *Apollonia* proclama: «ciaschuno adunque con silentio atte[n]da / & di quel che vedr[à] exemplo prenda» (I, 7-8). L’invito rivolto agli spettatori, o meglio agli uditori o *audience*, accentuerà nel successivo contesto umanistico i tratti di un ricercato riverbero del sile-

⁶⁵ *La rappresentazione di Sancta Agata Vergine & Martyre*, Pescia, s.e., s.d., ristampa anastatica in *Sacre rappresentazioni toscane*, cit., III. Cfr. PAOLA VENTRONE, *Fra teatro libro e devozione*, cit., pp. 291-292.

⁶⁶ *Rappresentazione di Santa Apollonia Vergine & Martyre*, s.l., Francesco di Giovanni Benvenuto, 17 febbraio MDXVI, ristampa anastatica in *Sacre rappresentazioni toscane*, cit., IV.

⁶⁷ ANONIMO, *Rappresentazione di Santa Uliva*, in *Il teatro italiano*. I, cit., pp. 191-269.

⁶⁸ *La fanciulla perseguitata*, a cura di d’Arco Silvio Avalle, Milano, Bompiani, 1977. Cfr. NERIDA NEWBIGIN, *Plays, Printing and Publishing, 1485-1500: Florentine “Sacre Rappresentazioni”*, in «La Bibliofilia», XC, 1988, pp. 269-296: 287-289; *Romanzesche avventure di donne perseguitate nei drammi fra ’4 e ’500*, XXVIII Convegno del Centro di Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale, Roma, 7-10 ottobre 2001, a cura di Maria Chiabò, Federico Doglio, Roma, Torre d’Orfeo, 2005.

te latino⁶⁹; ma all'altezza cronologica dei drammi qui considerati, questo marcatore linguistico indica ugualmente una funzione del discorso poetico direttamente legata al contesto di produzione e di ricezione del testo drammatico. Rispetto al *topos* della tradizione latina, l'invito al silenzio ripetuto nelle "soglie" della sacra rappresentazione «témoigner-ait [au mieux] de conditions communes de performance»⁷⁰ e sembrerebbe riprodotto affinché la parola scenica possa scaturire e risuonare nella sua autenticità in quanto condizione complementare e necessaria all'atto scenico⁷¹. Se da una parte non mancano, in queste due rappresentazioni, momenti di intensa violenza locutoria (ad Agata, per esempio, si rivolgono insulti come «meschinella, pazza indurata, stolta, cagna»), dall'altra le scene di martirio sembrano come "sospese" nelle lunghe *tirades* degli aguzzini, evocate per ipotiposi o più diffusamente iperdilatate da monologhi che sovraccaricano la parola recitata di una violenta tensione verbovisiva che si disperde nelle succinte direzioni didascaliche successive: sicché, vien da pensare, «per cenni [...] si procedeva nelle scene dei martirii, così brutali a leggersi»⁷². Infine, la prova stessa di santità viene suggellata proprio attraverso l'apoteosi della parola, così come avviene con Apollonia, la quale prima converte i Savi grazie alla propria arte oratoria, poi continua a favellare nonostante il padre le abbia fatto estrarre tutti i denti.

La *Santa Uliva* si distingue dalle due ultime rappresentazioni per i copiosi elementi romanzeschi che ne contaminano l'ispirazione religiosa. Riprendendo un motivo attestato nel *Roman de la Manékine*, la vergine decide di amputarsi le mani pur di sfuggire ai desideri del lubrico padre: il tema dell'incesto, legato alla violazione delle norme prima di tutto morali, è diffuso nei drammi di tutta Europa (come

69 Cfr. PAOLA VENTRONE, *Per una morfologia della sacra rappresentazione*, cit., p. 207; EAD., *Teatro civile*, cit., p. 160.

70 PAUL ZUMTHOR, *La lettre et la voix*, cit., p. 251.

71 ID., *La poésie et la voix*, cit., p. 41: «[l'œuvre] use du silence même, qu'elle motive et rend signifiant».

72 VIRGINIA GALANTE GARRONE, *L'apparato scenico del dramma sacro*, Torino, Bona, 1935, p. III.

nel *Miracle de la fille du roy d'Hongrie*, in cui fra l'altro viene recuperato il *topos* della fanciulla che si mozza le mani⁷³); ma in questa *pièce* si declina esplicitando il suo diretto legame con le tentazioni perpetrate dal diavolo, personaggio che agisce sovente *dans les coulisses* della sacra rappresentazione e di cui Uliva percepisce fin da subito la presenza (*Santa Uliva*, v. 124: «veggo che questa è opra del dimonio») ⁷⁴. Lungo la trama assai complicata della rappresentazione, si dipanano scene di violenza legate alle «ambiguità ed [a]i turbamenti di qualsiasi società cristiana»⁷⁵ e tutte implicanti delle difficoltà di concretizzazione visivo-performativa che ne risaltano per contrasto la portata perlopiù vocale, evocativa. Pur preparando il miracolo finale, l'automutilazione (didascalia antecedente al v. 144), azione peraltro condannata *in toto* dai precetti ecclesiastici⁷⁶, possiede senza dubbio degli impliciti ostacoli scenici⁷⁷. Tranne forse per la scena dell'involontario infanticidio che

73 Cfr. MARIE-ODILE BODENHEIMER, *La représentation théâtrale de la violence dans quelques Miracles de Notre Dame par personnages*, nell'opera collettiva *La violence dans le monde médiéval*, Aix-en-Provence, CUERMA, 1994, pp. 55-67; YASMINA FOEHR-JANSENS, *Reines et impératrices au désert: les figures de femmes persécutées dans les «Miracles Notre Dame par Personnages» du Manuscrit de Cangé*, in *Romanzesche avventure di donne perseguitate*, cit., pp. 89-113. Le ragioni che spingono Uliva a tale atto d'autolesionismo sembrano adempiere letteralmente all'indicazione presente in *Matteo* v, 30, nel quale l'argomentazione in merito all'adulterio riprende il comandamento prescritto nel *Deuteronomio* xxv, 11-12, dove tuttavia l'amputazione della mano viene prescritta come punizione da infliggere. Tale gesto violento rappresenta, ad ogni modo, un motivo drammatico ripreso anche nella *Rappresentazione di Stella*: cfr. GEORGES ULYSSE, *Donne perseguitate e persecutrici. Lettura della Rappresentazione di Stella, un miracolo della Madonna*, in *Romanzesche avventure*, cit., pp. 177-201: 192-193.

74 La tentazione del diavolo agisce per vie silenziose anche nei tentativi di seduzione di Uliva da parte del prete (didascalia che precede il v. 513).

75 GEORGES ULYSSE, *Donne perseguitate e persecutrici*, cit., p. 192.

76 Cfr. CLAIRE MARSHALL, *The Politics of Self-Mutilation: Forms of Female Devotion in the Late Middle Ages*, in *The Body in Late Medieval and Early Modern Culture*, a cura di Darryll Grantley, Nina Taunton, Aldershot, Ashgate, 2000, pp. 11-21.

77 ALESSANDRO D'ANCONA, *Origini*, cit., II, p. 448 osserva con ironia che «il miracolo più grosso non è veramente che le siano restituite, ma che se le tagli da per sé tutte due».

Uliva commette quando viene adottata come balia (vv. 425-432 e didascalia introduttiva), la complessità performativa di passaggi scenici come quello dell'incendio che il marito della protagonista ordina facendo ardere viva la propria madre (vv. 1162-1169 e didascalia successiva)⁷⁸ rileva l'espressione di una violenza che si enuclea soprattutto a partire dalle potenzialità suggestive del linguaggio, relegandone la rappresentazione non tanto alle indicazioni sceniche (ossia a quelle didascalie che di certo non difettano negli intermezzi allegorici), bensì alla capacità figurativa e ricostruttiva che la voce drammatica doveva suscitare nella mente dell'"auditorio", nel suo "teatro della memoria"⁷⁹.

È certo, in conclusione, che il portato scenico della sacra rappresentazione facesse perno anche su una componente visiva non solo evocata, ma anche concretamente raffigurata. Ciò risulta infatti deducibile «dalla didascalia della *santa Cristina*, ove dopo che il boja le ha ordinato di por giù la testa, *s'ha a cambiare el contraffatto*; e da quella della *santa Apollonia* che dice: *Alquante donne piangono sopra santa Apollonia, e una di loro la piglia sotto il mantello, un'altra ne pone quivi una contraffatta che*

78 Si noti come l'invidia della suocera di Uliva, lo stesso sentimento che anima la matrigna di Stella, induca ad accusare falsamente la protagonista di aver generato un mostro (vv. 970-977), credenza da una parte già presente nel mito di Fedra e dei suoi desideri incestuosi, dall'altra riconducibile alle incriminazioni rivolte alle streghe, spesso accusate di parti mostruosi e perciò condannate a quello stesso rogo cui Uliva riesce a scampare (vv. 1079-1081): cfr. GABRIELLA BRUNA ZARRI, *Esuli e spodestate, martiri e streghe. La persecuzione civile ed ecclesiastica tra Quattrocento e Cinquecento*, in *Romanzesche avventure*, cit., pp. 155-176; GENE A. BRUCKER, *Sorcery in Early Renaissance Florence*, in «Studies in the Renaissance», 10, 1963, pp. 7-24. In un'epoca in cui la mortalità infantile era assai elevata, le levatrici erano spesso accusate di infanticidio (cfr. DAVID HERLIHY, CHRISTIANE KLAPISCH-ZUBER, *Les Toscans et leurs familles*, cit., p. 340 n. 55) e perciò, talvolta, sospettate di stregoneria: cfr. BRIAN P. LEVACK, *La caccia alle streghe in Europa agli inizi dell'età moderna*, trad. A. Rossatti, Bari-Roma, Laterza, 2003, p. 153.

79 PAOLA VENTRONE, *Fra teatro libro e devozione*, cit., p. 287. Cfr. JOBY ENDERS, *The Medieval Theater*, cit., pp. 123-125.

s’assomiglia a santa Apollonia, e il manigoldo gli tagli capo»⁸⁰. L’inganno attraverso la sostituzione di persona, espediente giustificato anche dalla narrazione biblica⁸¹, poteva in effetti render possibile la rappresentazione delle azioni anche di più efferata violenza, specialmente qualora si fosse fatto ricorso all’utilizzo di fantocci, mezzo scenografico tipico del teatro popolare⁸².

Le descrizioni come quella appena citata restano tuttavia piuttosto rare, soffrendo di quella medesima scarsità di indicazioni tecniche che affligge larga parte dell’apparato scenico sino al XVI secolo, ma rendendo viceversa più sintomatici quegli indizi che, pur se depositati sulla pagina scritta, tradiscono l’imprescindibile valore scenico derivante dalla componente vocale del dramma, un «conditionnement circonstanciel»⁸³ che è forse possibile reintegrare solo mediante una *Rezeptionsästhetik*⁸⁴. Proprio attraverso quest’ultima prospettiva si può considerare quanto non mancassero, per l’*audience* delle sacre rappresentazioni, possibili collegamenti, possibili associazioni mnemoniche fra la violenza evocata tramite la parola scenica e l’esperienza diretta – relata al proprio contesto civico-antropologico – e indiretta – mediata, per esempio, dalle esplicite raffigurazioni violente offerte in numerosi cicli di affreschi. In fondo, verrebbe quasi da chiedersi se questa dimensione vocale della violenza scenica, “sospesa” tanto per il nostro

80 ALESSANDRO D’ANCONA, *Origini*, II, cit., pp. 448-449. Sullo stesso argomento si vedano: ivi, pp. 449-452, 453-454 n. 1, 514-515; NERIDA NEWBIGIN, *Plays, Printing and Publishing*, cit., p. 289; EAD., *Agata, Apollonia, and other martyred virgins: did Florentines really see these plays performed?*, in *European Medieval drama*, Papers from the Second Conference on Aspects of European Medieval Drama, Camerino, 4-6 July 1997, a cura di Sydney Higgings, Università di Camerino, 1997, 2 voll., I, pp. 175-197.

81 Si veda per esempio l’episodio biblico di Mikal, moglie di David, che inganna i soldati del padre Saul mettendo il *terafim*, l’idolo domestico, al posto del marito, il quale riesce così a scappare (*1 Sam.*, XIX, 13).

82 EMILIO FACCIOLO, *Il teatro italiano dalle origini al Quattrocento*, in *Scene e figure del teatro italiano*, a cura di Elvira Garbero Zorzi, Sergio Romagnoli, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 9-42: 38.

83 PAUL ZUMTHOR, *La poésie et la voix*, cit., p. 26.

84 Cfr. ivi, p. 29 sgg.; PAOLA VENTRONE, *Fra teatro libro e devozione*, cit., p. 297.

giudizio quanto per il suo potenziale evocativo nel libero immaginare di un pubblico non ancora sottoposto alle leggi aristoteliche, non definisca altro che un difetto mimetico della rappresentazione volto a suffragare ciò che noi moderni, dopo Brecht, siamo ormai soliti chiamare l'effetto di straniamento⁸⁵.

Il tessuto vocale delle forme di violenza scenica sembra del resto propagginarsi anche nel teatro di stringente derivazione classica. *L'Ecerinis* di Albertino Mussato (1315), prima tragedia della letteratura italiana, presenta delle scene che, per quanto "grandguignolesche" e intrise del modello seneciano, vengono costantemente narrate e riportate nei soli dialoghi fra il Nuntius e il Chorus. Del resto, tale carattere esclusivamente vocale dei momenti di violenza scenica risale, a ritroso, allo stesso teatro greco, dove il tema non viene mai visivamente rappresentato, ma solo esplorato mediante le potenzialità della parola⁸⁶.

Inoltrandosi nel Rinascimento più maturo, l'arte drammaturgica tende tuttavia a mutare moduli espressivi. In una separazione dei generi sempre più categorica, la tragedia si modella accordandosi all'elemento che nel «manuel des sacrifices»⁸⁷ offerto dalla *Poetica* di Aristotele si specifica per tale forma drammatica, l'*opsis*, dimensione in cui «les théoriciens [...] de la Renaissance ou de l'Âge classique [...] ont reconnu un élément propre à définir ce qu'est l'art dramatique»⁸⁸; mentre la commedia, refrattaria all'innesto religioso⁸⁹, viene pervasa dal modello plautino, dal "tutto Plauto" riscoperto nel codice orsiniano,

⁸⁵ Cfr. SOPHIE STALLINI, *Le théâtre sacré à Florence*, cit., pp. 44-45.

⁸⁶ Cfr. *La violenza nel teatro greco e latino*, Atti del XVI Congresso internazionale di Studi sul Dramma Antico, Siracusa, 11-13 settembre 1997, a cura di Caterina Barone, Siracusa, Istituto Nazionale del Dramma Antico, 2002; SIMON GOLDHILL, *Violence in Greek tragedy*, in *Violence in Drama*, a cura di James Redmond, Cambridge, CUP, 1991, pp. 15-33.

⁸⁷ RENÉ GIRARD, *La violence*, cit., p. 431.

⁸⁸ EVE-MARIE ROLLINAT-LEVASSEUR, *L'opsis dans la «Poétique» d'Aristote*, in «Literaturwissenschaftliches Jahrbuch», 54, 2013, pp. 31-51: 31.

⁸⁹ Per la realtà di Firenze, basti ricordare gli infelici esperimenti "ibridi" di Pietro Dalmizi: cfr. PAOLA VENTRONE, *Teatro civile*, cit., pp. 250-257.

attraverso il quale vengono sollecitate forme di violenza sempre più determinanti nell'intreccio scenico⁹⁰.

Proprio nel prologo ai *Menæchmi* di Plauto, rappresentati a Firenze nel 1488, Poliziano afferma: «Qui, a noi, è stata affidata la lingua, a voi gli occhi: a voi spetta guardare, a noi parlare e recitare la commedia»⁹¹. In queste poche righe è forse possibile percepire le faglie lungo cui, nel corso del XV secolo, si svilupperà una frammentazione dell'immaginario, così come sembrano avvertire i protagonisti di questo transito⁹² e così come pare intravedere in quelle reti di forme simboliche, in quelle *Pathosformeln* d'impostazione warburghiana che rispetto a un medesimo atto di decapitazione passano dalla “sospensione” della *Giuditta e Oloferne* di Donatello all'immediatezza visiva del *Perseo* di Cellini.

La sacra rappresentazione, in bilico sul crinale di questo periodo liminare, sembra portare su di sé le cicatrici di tale passaggio epistemologico. O almeno così, piace immaginare, lascia trasparire l'ottava in esordio alla *Rappresentazione di Abramo e Isacco*:

L'occhio si dice ch'è la prima porta
per la qual l'intelletto intende e gusta:
la seconda è l'udir con voce scorta,
che da la mente nostra esser robusta:
però vedrete ed udirete in sorta
recitare una storia santa e giusta;
ma se volete intender tal Misterio
state devoti e con buon desiderio.

⁹⁰ Cfr. RICHARD C. BEACHAM, *Violence on the Street: playing rough in Plautus*, in *Violence in Drama*, cit., pp. 47-68: 47, 53.

⁹¹ LUIGI ALLEGRI, *Teatro e spettacolo*, cit., pp. 273-274.

⁹² PAOLA VENTRONE, *Fra teatro libro e devozione*, cit., p. 289, estratto dalla predica di fra Michele Carcano stampata nel 1492: «Plus enim excitatur affectus noster per ea que videt, quam per ea que audit [...] Et ideo quia multique audiunt tenere non possunt, sed cum imagines vident recordantur».

Gianluca Ruggeri Ferraris

Riassunto Considerando le problematicità dei documenti visivi e le espressioni ritualistiche coevi, l'articolo si propone di analizzare le scene di violenza rappresentate nelle sacre rappresentazioni fiorentine in relazione alla componente vocale deducibile all'interno del tessuto compositivo nonché in dialogo con la nozione di teatro definitasi lungo il Medioevo sino alla fine del XV secolo.

Abstract Considering the visual documents' complexity and the ritualistic expressions of the period, the article intends to examine the scenes of violence represented in the Florentine *sacre rappresentazioni* in relation to the vocal element of their composition as well as their connection to the concept of theatre defined during the Middle Ages up to the end of the XV century.

Strategia polemica e modalità dell'invettiva nell'Apologia di Annibal Caro

Andrea Talarico

In questa sede ci si propone di analizzare la strategia impiegata da Annibal Caro nello scritto centrale della celebre polemica con Lodovico Castelvetro, l'*Apologia degli academici di Banchi di Roma contra messer Lodovico Castelvetro*¹: l'intera opera può essere considerata come una lun-

- ¹ L'*Apologia* si legge in edizione moderna in ANNIBAL CARO, *Apologia degli academici di Banchi di Roma contra messer Lodovico Castelvetro*, in *Opere*, a cura di Stefano Jacomuzzi, Torino, UTET, 1974, pp. 83-328 (= *Apologia*). Tra i contributi critici si ricordano almeno CARLO DIONISOTTI, *Annibal Caro e il Rinascimento*, in «Cultura e scuola», a. v, vol. XVIII, 1966, pp. 26-35 (poi in ID., *Scritti di storia e letteratura italiana*, a cura di Tania Basile, Vincenzo Fera, Susanna Villari, 4 voll., Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2008-2009, II, pp. 257-270); FRANCESCA CHIUSAROLI, *Considerazioni sulla lingua nell'«Apologia degli Academici di Banchi di Roma contra Messer Lodovico Castelvetro» del Caro*, in *Annibal Caro a cinquecento anni dalla nascita*, Atti del Convegno di Studi, Macerata, 16-17 giugno 2007, a cura di Diego Poli, Laura Melosi, Angela Bianchi, Macerata, EUM, 2009, pp. 455-472; CLAUDIO DI FELICE, *L'«Apologia» di Annibal Caro: strategie di redazione e promozione editoriale*, in *Annibal Caro a cinquecento anni dalla nascita*, cit., pp. 503-520; ID., *La seconda edizione dell'«Apologia» di Annibal Caro: un censimento delle sopravvivenze e un esemplare in Normandia*, in «Autour du livre ancien», XVI, 2011, pp. 165-194; ID., *Il caso filologico dell'«Apologia» di Annibal Caro. Le ingerenze d'autore sulle varianti di forma e di contenuto*, in *Actes du XXVII^e Congrès international de linguistique et de philologie romanes*, Nancy, 15-20 juillet 2013. *Section 13: Philologie textuelle et éditoriale*, eds. Richard Trachsler, Frédéric Duval, Lino Leonardi, Nancy, ATILF & Société de linguistique romane, pp. 93-107; ID., *Varianti d'autore nell'«Apologia» di Annibal Caro*, in «Tipofilologia», XI, 2018, pp. 95-130; parte di questi contributi rielabora alcune sezioni della tesi di dottorato dello studioso, anch'essa utilissima per lo studio dell'*Apologia*: CLAUDIO DI FELICE, *L'«Apologia» di Annibal Caro: studi preliminari all'edizione tipofilologica*, tesi di dottorato discussa

ga serie di invettive – oserei dire quasi una sola, lunga invettiva a più voci: quelle dei cosiddetti «accademici di Banchi» – contro Castelvetro stesso².

presso l'Università G. D'Annunzio di Chieti-Pescara, tutore Antonio Sorella, co-tutore Giulio Lepschy, a.a. 2005/2006; GIULIO FERRONI, *Il modello cortigiano tra «giudizio» ed «eccesso»: l'«Apologia» del Caro contro il Castelvetro*, in *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza (1546-1622)*, a cura di Amedeo Quondam, 2 voll., Roma, Bulzoni, 1978, II, pp. 25-62; ENRICO GARAVELLI, *Prime scintille tra il Caro e il Castelvetro (1554-1555)*, in «Parlar l'idioma soave». *Studi di filologia, letteratura e storia della lingua offerti a Gianni A. Papini*, a cura di Matteo M. Pedroni, Novara, Interlinea, 2003, pp. 131-145; ID., «Tu non es leo, sed noctua». *Sulle imprese del Caro e del Castelvetro*, in *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, Atti del Simposio internazionale, Utrecht, 8-10 novembre 2007, a cura di Harald Hendrix e Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2008, pp. 445-468; ID., *Annibal Caro, «Venite a l'ombra de' gran gigli d'oro»*, in *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tisconi*, a cura di Carlo Caruso, William Spaggiari, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2008, pp. 207-222; ID., *Un episodio di critica militante cinquecentesca: i primi lettori della canzone dei gigli (1554-1555)*, in *Tra lo stil de' moderni e 'l sermon prisco. Studi di allievi e amici offerti a Giuseppe Frasso*, a cura di Edoardo Roberto Barbieri, Marco Giola, Daniele Piccini, Pisa, Edizioni ETS, 2019, pp. 251-264; STEFANO JOSSA, *Castelvetro, Caro e Ronsard*, in *Lodovico Castelvetro. Filologia e ascesi*, a cura di Roberto Gigliucci, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 289-304; ID., *Petrarchismo e anticlassicismo nella polemica tra Caro e Castelvetro*, in *Interdisciplinarietà del petrarchismo. Prospettive di ricerca fra Italia e Germania*, a cura di Maiko Favaro, Bernhard Huss, Firenze, Olschki, 2018, pp. 179-198; SALVATORE LO RE, «Venite all'ombra de' gran gigli d'oro». *Retrosceca politici di una celebre controversia letteraria (1553-1559)*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXII, 2005, pp. 362-397, poi in *Benedetto Varchi (1503-1565)*, Atti del Convegno, Firenze, 16-17 dicembre 2003, a cura di Vanni Bramanti, Roma, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento-Roma nel Rinascimento, 2007, pp. 253-294: 257-267; sulla polemica si rimanda inoltre a ID., *Lodovico Castelvetro e Annibal Caro: storia di una controversia tra letteratura ed eresia*, in *Ludovico Castelvetro. Letterati e grammatici nella crisi religiosa del Cinquecento*, Atti della XIII giornata Luigi Firpo, Torino, 21-22 settembre 2006, a cura di Massimo Firpo e Guido Mongini, Firenze, Olschki, 2008, pp. 91-112; GIORGIA GALLUCCI, «Si terranno l'arme in mano»: *il contributo dell'epistolario all'«Apologia» di Annibal Caro*, in *Oltre i «termini» della lettera. Pratiche di dissertazione nelle corrispondenze tra Quattro e Cinquecento*, a cura di Marianna Liguori, Elisabetta Olivadese, Sarnico, Archilet, 2021, pp. 119-138.

- ² Per quanto riguarda Castelvetro, si faccia riferimento all'edizione di LODOVICO CASTELVETRO, *Lettere Rime Carmina*, a cura di Enrico Garavelli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015; si veda inoltre ENRICO GARAVELLI, «Nelle tenzoni alcuna

La tradizione letteraria classica, volgare e umanistica è ricca di esempi di invettiva in prosa e in versi³, ciononostante permane una

volta si commenda una sottigliezza falsa più che una verità conosciuta da tutti. Lodovico Castelvetro polemist, in *Omaggio a Lodovico Castelvetro (1505-1571)*, Atti del seminario di Helsinki, Università di Helsinki, 18 ottobre 2005, a cura di Enrico Garavelli, Helsinki, Publications du Département des Langues Romanes, 2006, pp. 83-127.

- 3 Si ricordano i principali studi sull'invettiva nella letteratura volgare e umanistica: FRANCA AGENO, *Sull'invettiva di Iacopone da Todi contro Bonifacio VIII*, in «Lettere italiane», IV, 4, 1964, pp. 373-414; il capitolo *Fra invettive e profezie* contenuto in EMILIO PASQUINI, *Dante e le figure del vero: la fabbrica della «Commedia»*, Milano, Mondadori, 2001; REMO FASANI, *L'altro stilnovo: ammonizioni e invettive nella «Commedia»*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», VIII, 16, 2000, pp. 83-98; MAURIZIO PERUGI, *Il Sordello di Dante e la tradizione mediolatina dell'invettiva*, in «Studi danteschi», 55, 1983, pp. 23-135; ARIANNA PUNZI, «Animos movere»: *la lingua delle invettive nella «Commedia»*, in «Critica del testo», XIV, 2, 2011, pp. 11-42; CLAUDIO GRIGGIO, *Forme dell'invettiva in Petrarca*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di scienze morali, lettere ed arti», 109, 1996-1997, pp. 375-392; FRANCO SUITNER, *L'invettiva antiavignonese del Petrarca e la poesia infamante medievale*, in «Studi petrarcheschi», n.s., II, 1985, pp. 201-210 (poi in ID., *Dante, Petrarca e altra poesia antica*, Fiesole, Cadmo, 2005, pp. 113-121); DAVID MARSH, *Poetics and Polemics in Petrarch's Invectives*, in «Humanistica», I, 1-2, 2006, pp. 40-46; FRANCESCO BAUSI, *Petrarca antimoderno: studi sulle invettive e sulle polemiche petrarchesche*, Firenze, Cesati, 2008; RENZO BRAGANTINI, *Tra generi e fonti: elegia e invettiva nella «Fiammetta» e nel «Corbaccio»*, in *Aimer ou ne pas aimer. Boccace, «Elegia di madonna Fiammetta» et «Corbaccio»*, eds. Anna Pia Filotico, Manuele Gragnolati, Philippe Guérin, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, pp. 173-189; RAFFAELE CESARO, *In margine alla fortuna del «Corbaccio»: parodia e invettiva misogina in una canzone del tardo Trecento*, in «Interpres», XXXVI, 2018, pp. 216-237; per l'invettiva umanistica e rinascimentale si ricordano FELICE VISMARA, *L'invettiva, arma preferita dagli Umanisti nelle lotte private, nelle polemiche letterarie, politiche e religiose*, Milano, Tip. Allegretti, 1900; PIER GIORGIO RICCI, *La tradizione dell'invettiva tra il Medio Evo e l'Umanesimo*, in «Lettere italiane», XXVI, 4, 1974, pp. 405-414 (ora in ID., *Miscellanea petrarchesca*, a cura di Monica Berté, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1999, pp. 189-200); MARC LAUREYS, *Per una storia dell'invettiva umanistica*, in «Studi umanistici piceni», 23, 2003, pp. 9-30; ANTONIO LANZA, *Polemiche e berte letterarie nella Firenze del primo Rinascimento (1375-1449)*, Roma, Bulzoni, 1989; GUIDO DE BLASI, AMEDEO DE VINCENZIIS, *Un'età di invettive*, in *Atlante della Letteratura italiana*, dir. da Sergio Luzzatto, Gabriele Pedullà, 3 voll., I, a cura di Amedeo De Vincenziis, Torino, Einaudi, 2010, pp. 356-363; LUIGI QUATRANA, *Le invettive di Bartolomeo Facio contro Lorenzo Valla*, Aosta, Tip. Marguerettaz, 1908; MAURIZIO CAMPANELLI, *Polemiche e filologia ai primordi della stampa: le «Obser-*

certa difficoltà nel fornire una definizione convincente di cosa si possa definire, propriamente, “invettiva”; riporto in proposito un passo tratto dall’introduzione dei curatori, Giuseppe Crimi e Cristiano Spila, agli atti di un convegno dedicato all’argomento:

Che l’invettiva sia un tipo di codice a vari gradienti di intensità e di estensione, pare generalmente condiviso dal dibattito scientifico sul tema. L’intensità è quella del rapporto tra chi pronuncia l’invettiva e chi la subisce e che può variare dalla polemica all’ingiuria e fino alla maledizione; l’estensione va invece dalla brevità di un epigramma o di una sentenza alla capienza di un testo intero [...]. Non è infrequente che l’area di influenza dell’invettiva intersechi quella della controversia, della tenzone, dell’offesa, della bestemmia, della satira e finanche della caricatura⁴.

Nel contributo che apre il volume, Spila ricorda come, almeno secondo la precettistica classica:

vationes» di Domizio Calderini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2001; DAVIDE CANFORA, *La controversia di Poggio Bracciolini e Guarino veronese su Cesare e Scipione*, Firenze, Olschki, 2001; DANILLO ROMEI, *Paralipomeni della disputa Bembo-Brocardo*, in «Italiq», XVI, 2013, pp. 69-77; JESÚS PONCE CÁRDENAS, *Imitazione, aggiornamento, invettiva: postille alla «Priapea» di Nicolò Franco*, in *Aretino y España: un mundo de relaciones culturales e intertextuales*, ed. Adrián J. Sáez, Madrid, Sial, 2021, pp. 135-181.

- 4 *Le scritture dell’ira. Voci e modi dell’invettiva nella letteratura italiana*, Atti di convegno, 16 aprile 2015, Fondazione Marco Besso, Roma, a cura di Giuseppe Crimi e Cristiano Spila, Roma, Roma TrE-Press, 2016, p. 5; sull’invettiva si ricordano almeno gli atti dei convegni *L’invective au Moyen Âge: France, Espagne, Italie*, Actes de colloque, Paris, 4-6 février 1993, ed. Michel Garcia, «Atalaya», 5, 1994; *L’invective. Histoire, formes, stratégies*, Actes du colloque International, 24-25 novembre 2005, ed. Agnes Morini, Saint-Étienne, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2006; *Invectives et violences verbales dans le discours littéraire*, sous la direction de Marie-Hélène Laroche, Lévis (Quebec), Université de Lavall Press, 2007 e i volumi *Bufere e molli aurette. Polemiche letterarie dallo Stilnovo alla «Voce»*, a cura di Maria Grazia Pensa, con una Nota di Silvio Ramat, Milano, Guerini, 1996, e *Il discorso polemico. Controversia, invettiva, pamphlet*, Atti del 33° Convegno Interuniversitario, Bressanone/Brixen, 7-10 luglio 2005, a cura di Gianfelice Peron, Adelino Cattani, Stefania Montecalvo, Alvise Andreose, Padova, Esedra, 2011.

Strategia polemica e modalità dell'invettiva

L'invettiva è dunque asservita a un preciso obiettivo ideologico-culturale ed esibisce un marcato registro espressivo, componenti queste dipendenti in modo strutturale e funzionale dalla precettistica retorica che veniva raccomandata per sostenere un processo di attacco e di denigrazione di un avversario. I suoi ingredienti sono: l'ira, la malevolenza, la diffamazione, il tono vendicativo o profetico, l'amplificazione degli aspetti cupi e negativi, la dismisura nei giudizi⁵.

Giova ricordare che l'invettiva, già per Cicerone, «rientra nelle tecniche argomentative e oratorie della difesa penale»⁶: Caro, a giustificare l'utilizzo della forza per rispondere all'offesa subita (a suo dire) ingiustamente, si avvale ancora una volta della tradizione classica, come è chiaro fin dalla scelta di inserire nell'impresa, realizzata appositamente per il frontespizio della *princeps*, il motto «VIM VI» (sottinteso: *repellere licet*)⁷.

Una difesa, come si vedrà, tutta votata all'offensiva quella di Caro, che merita uno sguardo più approfondito volto a metterne in luce la struttura, con particolare riguardo per gli elementi di continuità e discontinuità tra le diverse sezioni che compongono l'opera.

- 5 CRISTIANO SPILA, *Il discorso irato: elementi e modelli dell'invettiva*, in *Le scritture dell'ira*, cit., pp. 7-28: 8.
- 6 Ivi, p. 9, con riferimento in particolare a CIC., *De orat.*, III, 55, 211 e *Or.*, 37, 128-38, 132.
- 7 Al riguardo si rimanda alle considerazioni di CLAUDIO DI FELICE, *L'«Apologia» di Annibal Caro*, cit., pp. 507-513 (sul motto e le sue attestazioni in Cicerone si veda in particolare la n. 30 a p. 508) ed ENRICO GARAVELLI, «*Tu non es leo, sed noctua*», cit., in particolare alle pp. 445-451. Che Caro si considerasse (o volesse essere considerato) vittima degli attacchi ingiusti di Castelvetro è esplicitato da lui stesso in una lettera a Benedetto Varchi del 1555 pubblicata in calce all'*Apologia*, pp. 279-285; sull'incidenza e la pervasività di modi e tecniche della retorica giudiziaria nella polemica tra Caro e Castelvetro si rimanda a ENRICO GARAVELLI, «*Nelle tenzoni alcuna volta si commenda una sottigliezza falsa più che una verità conosciuta da tutti*». *Lodovico Castelvetro polemista*, in *Omaggio a Lodovico Castelvetro (1505-1571)*, Atti del seminario di Helsinki, Università di Helsinki, 18 ottobre 2005, Helsinki, Publications du Département des Langues Romanes, 2006, pp. 83-127: 110-115.

Come ricorda Claudio Di Felice, nella preparazione alla stesura dell'*Apologia* «le preoccupazioni del Segretario [scil. Caro] erano rivolte anche ad aspetti paratestuali»⁸, e in effetti di questi aspetti non si può non tenere conto nell'analisi dell'impalcatura dell'opera, a partire dalla scelta dei caratteri (si tenga presente che Caro si era fatto preparare una serie di caratteri di piombo appositamente per la stampa dell'*Apologia*)⁹: i due scritti di Castelvetro (intitolati rispettivamente *Censura del Castelvetro sopra la canzone precedente* e *Replica del Castelvetro contra la medesima canzone del Caro*)¹⁰, inseriti nell'*Apologia* subito dopo il testo della canzo-

8 CLAUDIO DI FELICE, *L'«Apologia» di Annibal Caro*, cit., p. 505.

9 Ce ne dà notizia Caro stesso in una lettera a Varchi che si legge oggi in ANNIBAL CARO, *Lettere familiari*, a cura di Aulo Greco, 3 voll., Firenze, Le Monnier, 1957-1961, II, p. 270. Si coglie l'occasione per avvertire della scarsa attendibilità filologica dell'edizione Greco, che però resta, al momento e in attesa di una nuova edizione più affidabile, l'unica via di accesso all'epistolario di Caro alternativa alla citazione diretta dai copialettere P (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fonds Italien 1707) e Z (Toledo, Biblioteca del Cabildo, ms. 75, 15), o dai due volumi DE LE LETTERE | FAMILIARI | DEL COMMENDATORE | ANNIBAL CARO | VOLVME PRIMO. [-SECONDO] | Col Priuilegio di N.S. PP. Pio V. & dell'Illustriss. | Signoria di VENETIA. | IN VENETIA, Appresso ALDO MANVTIO, M.D.LXXIV. [-M.D.LXXV.]; a una nuova edizione dell'epistolario di Caro sta lavorando Enrico Garavelli, al quale si rimanda per le questioni filologiche legate al carteggio cariano: ENRICO GARAVELLI, *Per il carteggio di Annibal Caro. In margine a un inventario degli autografi*, in *Archilet: per uno studio delle corrispondenze letterarie di età moderna*, a cura di Clizia Carminati, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, Corrado Viola, Verona, QuiEdit, 2016, pp. 125-144, mentre di P si sta occupando Martina Caterino, che ha di recente dato alla luce diverse pubblicazioni cariane: MARTINA CATERINO, *Per Annibal Caro e Francesco Paciotto: una lettera inedita*, in «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», XV, 1, 2020, pp. 151-157; EAD., *Per Annibal Caro iconografo: sui suggerimenti a Giorgio Vasari per gli affreschi della loggia Altoviti*, in «Atti e Memorie dell'Arcadia», 10, 2021, pp. 107-124; EAD., *I «disegni de la sepoltura»: sul contributo di Annibal Caro al sepolcro di Paolo III (1549-1562)*, in «Letteratura&Arte», XX, 2022, pp. 49-62.

10 *Apologia*, pp. 96-99, 100-106; ai testi segue un'avvertenza ai lettori (*Apologia*, pp. 107-108) dove Caro specifica di non avere incluso altri quattro scritti del Castelvetro sulla canzone perché questi riguardavano specificamente un commento alla canzone stessa dal quale Caro si dissocia, dichiarando che «non è l'autor d'esso» (*ibidem*): questi quattro testi sono stati rinvenuti da Enrico Garavelli, che si è ripromesso di curarne la pubblicazione: cfr. ENRICO GARAVELLI, *Prime scintille*, cit., in

ne¹¹, sono composti in corsivo piccolo, mentre i brani (anche le singole parole e i sintagmi) dei versi di Caro ivi citati sono composti in tondo romano maiuscolo: il secondo uso mi pare consueto nella prassi editoriale coeva per le citazioni di testi oggetto di esegesi, mentre il primo mi risulta un *unicum* sia in Viotti che in stampe di opere di natura affine¹².

Tale distinzione sarà mantenuta costantemente in tutta l'opera e, con la dovuta prudenza, sembra suggerire una subordinazione anche grafica delle parole di Castelvetro rispetto a quelle di Caro: negli altri testi dell'*Apologia* le citazioni della canzone dei gigli – composta in tondo romano nella *princeps*, come tutti gli scritti raccolti nel volume, esclusi quelli del Castelvetro – sono riportate nei testi degli «accademici» sempre in carattere tondo romano maiuscolo (e si tenga presente

particolare alle pp. 136-145; il commento si legge, insieme al testo della canzone, in LETTERE DI | DIVERSI ECCELLENTISS. | HVOMINI, RACCOLTE | DA DIVERSI LIBRI: | TRA LEQUALI SE NE LEGGONO | MOLTE, NON PIV | STAMPATE, | CON GLI ARGOMENTI PER | CIASCUNA DELLE MATERIE, | di che elle trattano, e nel fine annotationi e tauole | delle cose piu notabili, a utile degli studiosi. | IN VINEGIA APPRESSO GABRIEL | GIOLITO DE FERRARI, | ET FRATELLI. MDLIIII, pp. 508-529; il testo non sarà riproposto poi nella seconda edizione del 1559.

11 *Apologia*, pp. 91-95.

12 Per le caratteristiche tipofilologiche della *princeps* si rimanda a CLAUDIO DI FELICE, *L'«Apologia» di Annibal Caro*, cit., pp. 54-104; per i caratteri impiegati si veda la p. 61. Segnalo a margine che la seconda edizione (postuma), impressa sempre in Parma da Viotti nel 1573, mantiene in controstile i testi di Caro (qui tutti in corsivo, mentre i versi della canzone citati nell'opera sono in tondo maiuscolo) e Castelvetro (qui in tondo), senza che si registrino analoghe sproporzioni tra i moduli dei caratteri; sull'ed. si veda CLAUDIO DI FELICE, *La seconda edizione dell'«Apologia»*, cit. La citazione in “modulo maggiore” è impiegata già nel COMMENTO | DI SER AGRESTO DA FICA/ | RVOLO SOPRA LA PRI/ | MA FICATA DEL PA/ | DRE SICEO [s.n.t. ma in Roma, appresso Antonio Blado, 1538] (ad es. alle cc. 6r-7v, ma l'uso è diffuso in tutta la stampa); l'uso si riscontra anche in altre stampe come il Capitolo | del Gioco della | Primiera | col Comento di messer | Pietropaulo da San | Chirico, In Roma, per F(rancesco) Minitio Calvo, MDXXVI (anche qui *passim*) e, come mi segnala Martina Caterino, che si sta occupando del copialettere P nella sua tesi di dottorato, anche nell'autografo del nipote di Caro, Giambattista (anche se Giambattista si limita a vergare le parole in modulo maggiore, senza usare il maiuscolo, che riserva alle citazioni latine), come si vede alle cc. 330r-v, 420r o 439r.

che nella finzione letteraria la canzone è l'unica opera del Caro contenuta nell'*Apologia*).

Ai testi dai quali origina la controversia seguono quelli dei presunti accademici di Banchi, introdotti da Pasquino, al quale spetta il compito di aprire l'opera e di presentarla a Castelvetro, il pretesto è semplice:

Messer Lodovico Castelvetro, la vostra censura sopra la canzone del Caro, con molte altre cose che mi sono state riferite de' fatti vostri, m'hanno fatto conoscere che voi siete d'un genio conforme al mio, perciocché dite volentier male, e d'ognuno e sopra ogni cosa [...]. Basta per ora che quel tanto, ch'io trovo fin qui di somiglianza tra noi, m'ha già desto un gran desiderio d'esser amico e corrispondente vostro, e d'aver anco lega con esso voi. [...]. Ed ambedue insieme correremo per nostro questo regno della maldicenza¹³.

Lo scopo è, fin da subito, quello di declinare in chiave negativa l'operato di Castelvetro, attribuendogli la cittadinanza (se non addirittura la sovranità *ex aequo* con Pasquino, a seconda di come si interpreta «nostro») del «regno della maldicenza».

La pratica della maldicenza come strumento di repressione dei vizi di personaggi «pubblici», per così dire, è comune nella letteratura volgare – basti pensare al Dante della *Commedia*¹⁴ – ma se in età rinascimentale alcuni scrittori, come ad esempio Nicolò Franco, ne rivendicano l'impiego¹⁵, ce ne sono altri, come Francesco Berni, che invece si

13 *Apologia*, pp. 85-86. Il tema ricorre con insistenza: p. 123: «voi, ch'avete lo spirito della contraddizione, dove non avete l'occasion di mal dire, ve la fate nascere»; p. 224: «o dite il vero che l'abbiate fatte contra vostra voglia, o no; se vero, siete incontinente e male abituato nel mal dire; se fingete, siete un'altra volta maligno e soppiatone»; p. 236: «godete di dir mal di tutti»; p. 252: «vi darò tutto il compimento che vorrete, per far dir ben di voi, e mal d'altri, secondo i vostri capricci».

14 Si veda in proposito quanto nota Crimi riguardo a *La spada di Dante Alighieri* di Niccolò Liburnio, cfr. GIUSEPPE CRIMI, *Uno scontro tra flagelli: le rime di Franco contro l'Aretino*, in *Le scritture dell'ira*, cit., pp. 67-82: 81-82.

15 Cfr. NICOLÒ FRANCO, *Rime contro Pietro Aretino*, a cura di Eugenio Sicardi, Lanciano, Carabba, 1916, CXLVII, 1-8: «Strano non dee parer, Signor Ettorre, | se dove scrivo i vizii d'un vil mostro, | scrivendo vo d'un nobile par vostro, | che le ribalderie co-

trovano nella posizione di dover prendere apertamente le distanze da tale pratica, che male si addiceva a scrittori "ufficiali", specie se legati a membri della Curia romana¹⁶: lo stesso Caro, in una lettera del giugno

tanto aborre. | Perché a la poesia non si può torre | dir male e bene, ed è costume nostro | servirci d'una penna e d'un inchiostro, | e in ogni soggetto che n'occorre». Su Nicolò Franco si vedano FRANCO PIGNATTI, *Franco, Nicolò*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 50, 1998, pp. 202-206; ID., *Niccolò Franco (anti)petrarchista*, in *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma*, Atti del Seminario internazionale di studi, Urbino-Sassocorvaro, 9-11 novembre 2006, a cura di Antonio Corsaro, Harald Hendrix e Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2007, pp. 131-195; ROBERTO L. BRUNI, *Le tre edizioni cinquecentesche delle «Rime contro l'Aretino» e la «Priapea» di Nicolò Franco*, in *Libri tipografi biblioteche. Ricerche storiche dedicate a Luigi Balsamo*, a cura dell'Istituto di Biblioteconomia e Paleografia, Università degli Studi di Parma, 2 voll., Firenze, Olschki, 1997, I, pp. 123-143; ALESSANDRO LUZIO, *L'Aretino e il Franco. Appunti e documenti (1897)*, in ID., *Saggi aretiniani*, a cura di Paolo Marini, Manziana, Vecchiarelli, 2010, pp. 243-296; DOMENICA FALARDO, *Le rime di Nicolò Franco: motivi, temi, topoi*, in «Misure critiche», n.s., III, 1-2, 2004, pp. 62-81; EAD., *Rime di Nicolò Franco*, in *Le forme della poesia*, Atti del Congresso A.D.I. 2004, Siena, 22-25 settembre 2004, a cura di Riccardo Castellana e Anna Baldini, II, Siena, Betti, 2006, pp. 151-159.

- 16** Alla fine del lungo capitolo-invettiva contro Adriano VI *O poveri, infelici cortigiani*, Berni si premura di prendere le distanze dalla pratica della maldicenza, giustificando le sue parole con lo sdegno causato dall'empio (secondo Berni) operato del pontefice, cfr. FRANCESCO BERNI, *Rime*, a cura di Danilo Romei, Milano, Mursia, 1985, XVI, 178-199: «O furfante, ubbriaco, contadino, | nato alla stufa, or ecco chi presume | signoreggiar il bel nome latino! | E quando un segue il libero costume | di sfogarsi scrivendo e di cantare, | lo minaccia di far gettar in fiume: | cosa d'andarsi proprio ad annegare, | poi che l'antica libertà natia | per più dispetto non si puote usare. | San Pier, s'i' dico pur qualche pazzia, | qualche parola ch'abbia del bestiale, | fa con Domenedio la scusa mia: | l'usanza mia non fu mai di dir male; | e che sia 'l ver, leggi le cose mie, | leggi l'Anguille, leggi l'Orinale, | le Pesche, i Cardì e l'altre fantasie: | tutte sono inni, laude, salmi et ode; | guardati or tu dalle palinodie | l' ho drento un sdegno che tutto mi rode | e sforza contra l'ordinario mio, | mentre costui di noi trionfa e gode, | a dir di Cristo e di Domenedio». Per Berni si ricorderanno almeno la monografia ancora fondamentale di ANTONIO VIRGILI, *Francesco Berni*. Con documenti inediti, Firenze, Le Monnier, 1881; ANDREA SORRENTINO, *Francesco Berni, poeta della Scapigliatura del Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1933; ANTONIO CORSARO, *Il poeta e l'eretico. Francesco Berni e il «Dialogo contra i poeti»*, Firenze, Le Lettere, 1988; ID., *La regola e la licenza. Studi sulla poesia satirica e burlesca*

1543 a Giovanni Pacini, medico dei Farnese, nel prendere le distanze dal testo di una pasquinata che gli era stata attribuita affermava che «questo mestiero del mal dire non fo io volentieri. Né fin'ora l'ho fatto mai, se non per burla, e di cose, che non rilievano»¹⁷.

È il caso di ricordare che ci sono giunti esemplari di una prima emissione dell'*Apologia* che reca l'impresa dei Farnese (un liocorno che si abbevera a una fonte) invece di quella con acciarino e staffile spezzato fatta preparare da Caro e il titolo di SPACCIO | DI MAESTRO PASQVINO RO- | MANO, À MESSER LODOVICO | CASTELVETRO DA MODENA. | Con alcune operette incluse, | DEL PREDELLA, | DEL BVRATTO, | DI SER FEDOCCO. | In difesa de la seguente Canzone del Commendatore | ANNIBAL CARO, | appertinenti tutte à l'uso de | la lingua toscana. | IN PARMA, | Appresso di Seth Viotto. | M D LVIII¹⁸. Di Felice osserva in proposito che «se ne potrebbe trarre l'idea che dubbi e timori abbiano indotto Caro a rinunciare a palesarsi al pubblico nei panni mordaci di un Pasquino e abbia preferito dissimulare le proprie responsabilità proponendo l'*Apologia* come opera collettiva di un gruppo di presunti accademici, idealmente connessi con i luoghi reali, che videro a Roma nascere e svilupparsi la polemica con Castelvetro»¹⁹.

tra *Cinque e Seicento*, Manziana, Vecchiarelli, 1999; DANILO ROMEL, *Berni e berneschi del Cinquecento*, Firenze, Centro2P, 1984; ID., *Da Leone X a Clemente VII. Scrittori toscani nella Roma dei papati medicei (1513-1534)*, Manziana, Vecchiarelli, 2007; ID., *Altro Cinquecento. Scritti di varia letteratura del Sedicesimo secolo*, Raleigh, Lulu, 2018; SILVIA LONGHI, *Le rime di Francesco Berni. Cronologia e strutture del linguaggio burlesco*, in «Studi di filologia italiana», XXXV, 1976, pp. 249-299; EAD., *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova, Antenore, 1983 e il recente *Francesco Berni e la poesia bernesca*, a cura di Giuseppe Crimi, numero monografico di «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», XVI, 1-2, 2021; tra le edizioni si segnalano per il commento almeno *Francesco Berni*, a cura di Silvia Longhi, in *Poeti del Cinquecento*, I. *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di Guglielmo Gorni, Massimo Danzi e Silvia Longhi, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001, pp. 625-892 e *Opere di Francesco Berni e dei berneschi*, a cura di Giorgio Barberi Squarotti, Torino, UTET, 2014.

¹⁷ ANNIBAL CARO, *Lettere familiari*, cit., I, 195, pp. 268-269: 269.

¹⁸ Per le questioni legate alle tre emissioni note della *princeps* si rimanda a CLAUDIO DI FELICE, *Il caso filologico dell'«Apologia»*, cit., pp. 98-99 e *passim*.

¹⁹ CLAUDIO DI FELICE, *L'«Apologia» di Annibal Caro*, cit., p. 511.

È assai probabile che Caro abbia impiegato le figure dei sedicenti accademici Predella, Buratto e ser Fedocco per «dissimulare la propria responsabilità», come anche per avere un pretesto per spostare la partita su un terreno a lui più congeniale, quale era quello della letteratura burlesca (e, anche, per chiudere idealmente “da” Banchi una polemica che “in” Banchi aveva visto la prima circolazione delle opposizioni di Castelvetro alla canzone di Caro, stando a quanto scrive Caro stesso a Varchi in una lettera che, non a caso, è stata inclusa con «significative varianti» nella *princeps* dell'*Apologia*²⁰).

In altra sede ho avuto modo di soffermarmi su questi personaggi e di trattare del peso della materia comica (e, più in generale, dei rimandi continui alla tradizione letteraria, seria e faceta) nella strategia polemica dell'*Apologia*²¹; tuttavia, si può aggiungere un dato a quanto già notato da Di Felice, che ha a che fare con le teorie coeve sulla nascita del genere satirico: nel commento all'*Ars poetica* di Orazio di Josse Bade van Assche (meglio noto col nome umanista di Jodocus Badius Ascensius) si legge:

Sicut enim nostro tempore ludi ioculariis, aut moralibus, qui timent reprehendi si liberius loquantur, introducunt fatuos, aut somniantes, aut consimiles, sub quarum personis conceptum suum exprimunt. Ita tunc temporis, qui obscena in propriis personis verebantur enarrare, assumebant personas Satyrorum, qui secundum diuersitatem materiae diuersae aetatis introducebantur: modo cani, modo impuberes, modo alterius aetatis. Et sic satis patet origo veteris Comediae & etiam veteris Satyrae. Nam in materia similes erant, & in genere metri. Differebant autem in hoc quod in Comoedia non erant Satyri, sicut in Satyra²².

20 Si veda in proposito CLAUDIO DI FELICE, *L'«Apologia» di Annibal Caro*, cit., n. 14 a p. 4. La lettera si legge in ANNIBAL CARO, *Lettere*, cit., II, p. 187: «ne [scil. della canzone] fecero circolo in Banchi, la sparsero studiosamente per Roma, e ne mandarono per tutta Italia [...]. Oltre di questi vi furon certi suoi [scil. di Castelvetro] che, con ischerni e con risi, cominciarono a pigliarsene spasso con alcuni amici miei, provocandoli a che si rispondesse»; nell'*Apologia* la lettera si trova alle pp. 242-249.

21 ANDREA TALARICO, *Di «presenze burchiellesche (e altro)» nell'«Apologia» di Annibal Caro*, in «Studi rinascimentali», 19, 2021, pp. 99-109: 100-101.

22 Q. HORATII FLACCI | POETAE VENVSINI | Omnia Poemata cum ratione carminum, & Argumentis vbique insertis, Interpretibus | Acrone, Porphyrione, Iano Par-

L'operazione di "dissimulazione delle responsabilità", operata per mezzo delle "maschere" di Predella, Buratto, ser Fedocco (e, in misura diversa, di Pasquino) è dunque riconducibile a una prassi attribuita dai coevi alla tradizione classica da una delle ipotesi allora più accreditate circa l'origine della satira: vale la pena di notare che l'impresa fatta realizzare da Caro appositamente per il frontespizio dell'*Apologia* raffigura, nella cornice, proprio quattro teste di satiro²³.

rhasio, Antonio Mancinello, | necnon Iodoco Badio Ascensio, viris eruditissimis. | SCHOLIISQVE D. ERASMI ROTERODAMI, ANGELI POLITIANI, | M. Antonij Sabellici, Ludouici Calij Rodigini, Baptistae Pij, Petri Criniti, | Aldi Manutij, Matthaei Bonfinis, & Iacobi Bononiensis | nuper adiunctis. | HIS NOS PRAETEREA ANNOTATIONES DOCTISSIMORVM | Antonij Thylesii Consentini, Francisci Robortelli Vtinensis, atque | Henrici Glareani apprime utiles addidimus. | NICOLAI PEROTTI SIPONTINI LIBELLVS DE METRIS ODARVM, | Auctoris vita ex Petro Crinito Florentino. Quae omnia longe politius, ac | diligentius, quam hactenus, excusa in lucem prodeunt. | Index copiosissimus omnium uocabulorum, quae in toto opere | animaduersione digna uisa sunt. Venetiis, apud Petrum de Nicolinis de Sabio, Anno Dii M D LIII, c. 159va (nella trascrizione intervengo esclusivamente sulla punteggiatura dove necessario); la stessa argomentazione verrà riproposta (per non dire plagiata) da Francesco Sansovino, come segnalato da GIUSEPPINA MARIA STELLA GALBIATI, *Per una teoria della satira fra Quattro e Cinquecento*, in «Italianistica», XVI, 1, 1987, pp. 9-37: 21; sulla satira nel Cinquecento si rimanda almeno a ANTONIO CORSARO, *La regola e la licenza*, cit., e alla ricca bibliografia contenuta in LUDOVICO ARIOSTO, *Satire*, a cura di Emilio Russo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019; per Badio Ascensio si rimanda a MAURICE LABEL, *Josse Bade, éditeur et préfacier (1462-1535)*, in «Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme», n.s., v, 2, 1981, pp. 63-71. È opportuno segnalare che nel *Commento di Ser Agresto* Caro cita proprio «Ascensio», come rilevava ENRICO GARAVELLI, *Presenze burchiellesche (e altro)*, cit., p. 228 e n. 123.

- 23** Sulla realizzazione dell'impresa si veda CLAUDIO DI FELICE, *L'«Apologia» di Annibal Caro*, cit., pp. 505-506. Si può fare riferimento a questo punto alle considerazioni di ENRICO GARAVELLI, *Presenze burchiellesche*, cit., pp. 231-232, dove, trattando di un'altra opera di Caro alquanto affine all'*Apologia*, il *Commento di Ser Agresto da Ficaruolo sopra la prima ficata del Padre Siceo*, l'autore notava – in relazione alla «plurivocità» del *Commento* e alla molteplicità delle *auctoritates* vere e fittizie impiegate –, come «Parodia e plurivocità, d'altronde (lo si è ricordato sopra), vanno spesso di pari passo; e la struttura parodica del *Commento* poggia proprio sul delicato rapporto tra fonti esibite e fonti dissimulate, autorità vere e autorità fittizie, personaggi della tradizione popolare e letteraria e figure di storicità indiscussa e indiscutibile», rimandando tra l'altro pertinentemente alle considerazioni di CARLO

L'impalcatura dell'opera si regge tutta sulla pretestuosa simpatia di Pasquino per Castelvetro: in virtù di tale simpatia, Pasquino gli presenterà, perché possa difendersi al meglio, i testi che gli sono stati recapitati dai sedicenti accademici di Banchi, i quali attaccano l'erudito modenese per difendere la canzone di Caro.

A ogni accademico è attribuito un compito diverso: Predella si occupa di rispondere punto per punto alla *Censura* – alla quale, però, Castelvetro si è sempre riferito come *Parere*²⁴: lo slittamento del titolo operato da Caro connota l'opera come «biasimo, riprensione severa, (ma a volte dettata più dall'acrimonia che da un severo giudizio)»²⁵ –, senza perdere l'occasione di dileggiarne a più riprese l'autore; Buratto

DIONISOTTI, *Annibal Caro e il Rinascimento*, cit., p. 31, il quale sottolineava come «la maschera carnevalesca assicurava l'impunità alle intenzioni polemiche e alla maestria dello scrittore».

24 Cfr. DI M. LODOVICO | CASTELVETRO | RAGIONI D'ALCVNE COSE | segnate nella Canzone Di Messer | Annibal Caro. | *Venite a l'ombra de gran Gigli d'oro*. [in Modena, per Cornelio Gadaldini il vecchio, 1559], c. 99v: «Io scrissi gia infino dell'anno di CHRISTO MDLIIII il parer mio intorno a questa canzon d'Annibal Caro essendone stato per lettere richiesto da messer Aurelio Bellincini cittadino, & amico mio, che allhora si trouaua in Roma. Il qual parere il Caro nomina Censura, & lo nomina in tal guisa, che pare che io lo nomini cosi, quasi che io come lui parli latino invulgare [sic], o per dir meglio parli ne latino, ne vulgare, & dice no(n) so che de numeri, co quali m'appone, che io l'habbia distinto, & segnato, & l'accresce, & diminuisce, & tramuta, & scriue altramente secondo che gli è paruto, si come si potavedere [sic] se l'esempio che egli ha fatto stampare, si raffrontera col mio»; la *Ragione* è ancora priva di un'edizione critica, si veda ELISABETTA ARCARI, *La «Ragione» di Ludovico Castelvetro e le sue fonti: studio per un'edizione critica*, in *Ludovico Castelvetro: letterati e grammatici*, Atti della XIII giornata Luigi Firpo, a cura di Massimo Firpo, Guido Mongini, Firenze, Olschki, 2008, pp. 65-89; si veda inoltre CLAUDIO MUTINI, *Annibal Caro o l'arte della traduzione*, in *Storia generale della letteratura italiana*, a cura di Nino Borsellino, Walter Pedullà, 16 voll., Milano, Motta, 2004, IV, p. 344.

25 Cfr. *Grande dizionario della lingua italiana*, dir. da Salvatore Battaglia, Giorgio Bàrberi Squarotti, Torino, UTET, 1961- (= *GDLI*), s.v. 'censura', che riporta tra gli esempi per questa accezione proprio *Apologia*, p. 85; lo stesso Castelvetro si lamentava del cambio di nome operato arbitrariamente dall'avversario, cfr. il testo riportato *supra*, n. 24.

ha il compito di rispondere alle argomentazioni della *Replica*²⁶, mentre Ser Fedocco può permettersi di esprimersi più liberamente, in versi e in prosa, in un fitto gioco di rimandi con la tradizione letteraria²⁷: il tutto inframezzato dai commenti di Pasquino, nei panni di “moderatore” dell’opera²⁸.

In calce all’*Apologia*, infine, si trova un’appendice di lettere che «si mettono solamente per notizia del fatto poiché, per iscusca del Castelvetro, lo vanno calunniosamente alterando»²⁹. Anche questa corrispondenza ha lo scopo pretestuoso di informare sui fatti i lettori, quando in realtà non fornisce che la versione parziale di Caro e della sua cerchia³⁰: le lettere, infatti, restituiscono un ritratto di Caro vittima degli attacchi di Castelvetro, restio a fornire una risposta malgrado le pressioni di amici ed estimatori³¹.

26 Anche «*Replica*» non è titolo d’autore, il quale vi si riferisce come «dichiarazione del medesimo Lodouico Castelvetro d’alcune cose dell’antiscritto Parere» in LODOVICO CASTELVETRO, *Ragione*, cit., c. 173r.

27 Per questa sezione rimando a ANDREA TALARICO, *Di «presenze burchiellesche (e altro)»*, cit., pp. 102-108.

28 E si vedano le considerazioni di CLAUDIO DI FELICE, *L’«Apologia» di Annibal Caro*, cit., n. 24 a p. 6: «Si nota infatti come gli scritti di Pasquino fanno da collante tra le varie parti dell’opera, in cui i vari personaggi intervengono in difesa di Caro: Predella rivendica le sue ragioni da un’angolazione essenzialmente retorica, Buratto porta avanti osservazioni di natura stilistica e Ser Fedocco dà sfogo all’invenzione allegorica giocando con il nome dell’oppositore; i componimenti sono aggiunti ad attestare l’abilità poetica dell’autore, le lettere come dimostrazione dei fatti».

29 *Apologia*, p. 279.

30 Le lettere in questione corrispondono a ANNIBAL CARO, *Lettere familiari*, cit., 434, 442, 460, 466 (in P sono alle cc. 299r-302r, 309r-310r, 317r-320v, 322v-323r). In proposito si rimanda a GIORGIA GALLUCCI, *Il contributo dell’epistolario all’«Apologia» del Caro*, cit., pp. 124-138; in particolare si rimanda alle pp. 133-137 dove la studiosa approfondisce il processo di rielaborazione delle lettere dalla corrispondenza privata all’inserimento nell’*Apologia*.

31 Cfr. ENRICO GARAVELLI, *Prime scintille*, cit., p. 138: «Il Caro intende rivendicare a suo merito il fatto di non aver replicato a caldo alle reiterate provocazioni del Castelvetro, che “manda[va] ogni di fuori un suo trattato”, e di essersi deciso a reagire – con l’*Apologia* – solo quando non poteva più farne a meno. Mentre il dotto modenese ribatte che il Caro, al contrario, gli avrebbe risposto a tono immediata-

Come notava già Di Felice, poi, la «demolizione» dell'avversario arrivava a investire persino gli aspetti linguistici dell'opera, con Caro che si preoccupava di distinguere, ancora in fase di tiratura, le varianti fonomorfolologiche caratterizzate marcatamente come modenese e impiegate esclusivamente quando l'intenzione dell'autore era quella di «fare il verso» a Castelvetro (è il caso, ad esempio, dell'alternanza tra 'ciance' e 'cianze', 'arance' e 'aranze', ecc.)³².

Venendo agli strumenti prettamente retorici impiegati da Caro, il repertorio appare sostanzialmente aderente a quello dell'invettiva classica e improntato sul modello delle orazioni ciceroniane in particolare, che sono citate in più punti³³, e impiegate fin dalla presentazione da parte di Pasquino degli scritti di Caro: «E per questo sdegno specialmente, e per le ragioni e per le cagioni dette di sopra ed, oltre queste, per rintuzzare (come essi dicono) la immodestia e la calunnia vostra, perché non abusiate più la pazienza del Caro, né d'altri [...] si sono accordati tutti insieme a volervi mettere un poco di museruola, e hanno deliberato di far contra voi, come contra *publica peste, publico risentimento*»³⁴.

Un altro espediente utilizzato volentieri dal Predella è l'accumulo esasperante di domande retoriche, volte a mettere in luce la vanità delle posizioni di Castelvetro:

mente (col *Commento*), e per giunta sfidandolo sul piano esegetico; non potendo fronteggiare le sue incalzanti obiezioni, avrebbe iniziato a brigare per difendersi in altri modi, diciamo pure, eufemisticamente, extraletterari».

32 CLAUDIO DI FELICE, *L'«Apologia» di Annibal Caro*, cit., pp. 86-87.

33 *Apologia*, p. 116 n. 1; p. 127 n. 5; p. 151 nn. 3-4; p. 164 n. 3.

34 *Apologia*, p. 89, il corsivo è mio; il rimando è ovviamente a CIC., *Catil.*, I, 1: anche gli attributi derivanti dal linguaggio medico di «pubblica peste» e «pubblico risentimento» (da intendere qui come «periodica recrudescenza di un sintomo nervoso» o «alterazione nervosa», cfr. *GDLI*, s.v. 'risentimento') sono di matrice catilinaria (cfr. CIC., *Catil.* 1, 5; 1, 8; 1, 28; 1, 30; 1, 33; 2, 11; 4, 12); sulla questione la bibliografia è sconfinata ma si vedano almeno i recenti contributi di ANTONELLA TEDESCHI, *Pernicies: questioni di semantica*, in «Classica et Christiana», 12, 2017, pp. 293-310:304 e EAD., *Da «civis» a «hostis»: la parabola di Catilina*, in CICERONE, *Catilinarie*. Saggio introduttivo, nuova traduzione e note a cura di Antonella Tedeschi, Santarcangelo di Romagna, Rusconi, 2021, n. 42 a p. XXI.

Quando Vergilio disse di Silvano:

...*Et grandia lilia quassans,*

credete voi che gli misurasse secondo i vostri palmi o secondo la dignità della persona? [...] Non vedete voi ch'avete presa la matematica in iscambio della poesia? Non v'accorgete che questa non va con la misura delle seste, ma con lo smisurato, con gli eccessi, e con l'impossibile ancora, così crescendo, come diminuendo, e massimamente nel genere dimostrativo?³⁵

Immane, nel solco della tradizione, il richiamo alla *feritas* dell'avversario, spesso tramite l'impiego diffuso ed estenuante di paragoni animaleschi³⁶: «voi, che, con tutto quel che potreste fare e dire e menare, siete solamente un ragnateluzzo da fratte, per molto che vi siete già gonfio, non siete anco un rospo; e per assai che abbaiate, non sarete mai pur un botolo. Avete ardire di mordere come i cani? di rugire come i leoni? e di far del rinoceronte e dell'elefante?»³⁷.

Non mancano nemmeno il gioco etimologico sul nome dell'avversario: «Ma prima, com'è possibile che 'l vostro vetro vi possa invetriar la fronte, che non vi vergogniate di tassar altri di vanità, quando voi vanissimamente parlate, non sapendo quel che vi dite e dicendo anco il contrario di quel ch'è chiaro?»³⁸ (si tenga conto che "invetriare" sta per "indurire", "rendere insensibile")³⁹ e il riferimento alla sua follia: «Oh

³⁵ *Apologia*, pp. 138-142.

³⁶ Richiamo che in un punto è reso esplicito: «già non si sente altro che celebrare e pianger lui, e detestare e aborrire l'insolenza e la *ferità* vostra», *ivi*, p. 271, corsivo mio; per il richiamo alla *feritas* dell'avversario nel contesto dell'invettiva si veda CRISTIANO SPILA, *Il discorso irato*, cit., p. 9, con rimandi a CIC., *Catil.* II 1, 1-2 e *Verr.* II 3, 7-9; si veda inoltre «*Feritas*», «*humanitas*» e «*divinitas*» come aspetti del vivere nel Rinascimento, Atti del XXII Convegno Internazionale, Chianciano Terme - Pienza, 19-22 luglio 2010, a cura di Luisa Secchi Tarugi, Firenze, Cesati, 2012.

³⁷ *Apologia*, p. 240.

³⁸ *Ivi*, p. 158. A questo proposito si veda ancora CRISTIANO SPILA, *Il discorso irato*, cit., p. 10.

³⁹ Cfr. *GDLI* s.v. 'invetriare', con esempi a partire da questo brano di Caro.

questa sì ch'è bella, che vi strascinate dietro la catena e diciate pazzo agli altri! E più bella ancora, che pensiate che tutti siano pazzi, fuor che voi. Bellissima poi, che vi diate a credere che tutti credano che voi siate savio»⁴⁰.

Un altro elemento, particolarmente significativo nella cultura del Cinquecento, è la ridicolizzazione dell'impresa di Castelvetro: «quel che maggior cosa mi pare è che, essendo voi stato per questa vostra nuova sapienza assomigliato a un barbaiani, intendo che v'avete appropriato un suggello e una impresa solennissima di questo animale; cose che manifestamente conchiuggono che voi non solamente eleggete, ma vi vantate d'esser quello che voi siete e di dir quel che dite: segno chiarissimo che vi par tutto bene; ché altramente non l'eleggereste e non ve ne vantereste»⁴¹, che sarà alla base della rappresentazione di Castelvetro come gufo nel *Sogno di ser Fedocco* e nei *Mattaccini*; in quest'ottica è interessante recuperare le considerazioni di Jacomuzzi, secondo il quale la canzone del Caro sarebbe sostanzialmente un'impresa «tradotta in versi»⁴².

È poi interessante notare come Buratto condisca volentieri l'invettiva con riferimenti a proverbi e personaggi proverbiali (in linea con quanto già notato da Di Felice)⁴³: «avverravvi come al topo, che, veden-

⁴⁰ *Apologia*, pp. 168, 237-238, e si tenga presente il riferimento al 'furor' di Catilina in CIC., *Catil.*, I 1; lo stesso Castelvetro è definito «furioso» in *Apologia*, p. 271.

⁴¹ Ivi, pp. 236-237; e cfr. *supra*, n. 7 a p. 73; sui significati (opposti, ciascuno giustificato dal recupero di una diversa tradizione letteraria) attribuiti dai due contendenti al 'gufo' o alla 'civetta' che Caro si è eletto per impresa si rimanda in particolare a ENRICO GARAVELLI, «*Tu non es leo, sed noctua*», cit., pp. 462-468.

⁴² STEFANO JACOMUZZI, *Introduzione*, in ANNIBAL CARO, *Opere*, cit., pp. 9-64: 27.

⁴³ CLAUDIO DI FELICE, *Aspetti della lingua nell'«Apologia» di Annibal Caro: l'incidenza di motti e proverbi*, che leggo online all'indirizzo www.unicaen.fr/recherche/mrsh/sites/default/files/public/node/docs/Article-Caro-juillet2014.pdf; la bibliografia di *Annibal Caro a cinquecento anni dalla nascita*, cit., lo segnala in «Quaderni del Dottorato Lingua, Testo e Letterarietà», a cura di A. De Petris, Lanciano, Itinerari, 2005, pp. 145-159», ma non trovo traccia di tale volume; sulla componente paremiologica nell'*Apologia* si veda ancora CLAUDIO DI FELICE, *L'«Apologia» di Annibal Caro*, cit., pp. 125-134.

dosi aver l'unghie come le gatte, si mise fra loro e fu mangiato»⁴⁴, «non fate voi come il pecorin da Dicomano?»⁴⁵, «Ma che giudizio di Staccone è questo vostro»⁴⁶; alla novellistica «Oh! che legge del Ciarpellone è questa vostra? Ma udite questa, che sarà loica di fra Rinaldo»⁴⁷; nonché alle Scritture: «Voi, per parer singolare in ogni cosa, non vi curate anco in ogni cosa di tenere il contrario degli altri; per mostrare i festuchi negli occhi di questo e di quello, scoprite le travi ch'avete ne' vostri»⁴⁸.

Del *Sogno di Ser Fedocco* ho avuto modo di parlare più ampiamente in altra sede⁴⁹; qui basterà notare che Fedocco insiste soprattutto su due aspetti, già impiegati diffusamente dal Buratto: il dileggio dell'impresa dell'avversario e il gioco etimologico sul suo nome, condotto qui attraverso la rappresentazione di Castelvetro come un gufo che abita all'interno di un castello di vetro, apparso in aria a turbare la serenità del Parnaso e demolito per ordine di Apollo da uno dei suoi servitori⁵⁰.

Distruo il castello, il gufo emerge dalle sue macerie e viene acciuffato dai seguaci di Apollo, che lo portano in trionfo, lo incoronano d'ortica e lo conducono in giudizio davanti alle stesse parole da lui "censurate" nella canzone dei gigli per subire, infine, una sorta di burlesca "crocifissione": «i valletti medesimi lo presero; e, messogli un collo di zucca in capo per cappelletto, lo condussero in una delle cime del colle, e quivi piantatogli per gruccia una gran trivella coi medesimi geti ve lo legarono»⁵¹.

Il *Sogno* si interrompe bruscamente su questa scena, dopodiché Pasquino presenta una seconda opera di ser Fedocco, una sequenza di dieci sonetti caudati, denominati *Mattaccini* «che vengono da un altro

⁴⁴ Ivi, p. 238.

⁴⁵ Ivi, p. 209 n. 2.

⁴⁶ Ivi, n. 3.

⁴⁷ Ivi, p. 222 e note, con riferimento a GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron* VII, 3.

⁴⁸ Ivi, p. 239; il riferimento è alla frase attribuita a Gesù, in discorsi diversi, da Mt 7, 1-5 e Lc 6, 39-42.

⁴⁹ ANDREA TALARICO, *Di «presenze burchiellesche»*, cit., pp. 102-108.

⁵⁰ La figura del "castello in aria" era già stata anticipata dal Predella: «non v'intendene d'altri giardini che di quelli in aere», *Apologia*, p. 136.

⁵¹ *Apologia*, pp. 248-249.

sogno simile, che 'l soggetto è del medesimo gufo, e che son fatti per la seconda espugnazione del medesimo castello»⁵², i quali hanno la peculiarità di mostrare, soprattutto nella coda, le atroci violenze inflitte al Gufo dai seguaci di Apollo: «Fruga tanto, che sbuche: | e rimettilo in geti; e se dà crollo, | senza rimession tiragli il collo» (I, 15-17); «e tu, che l'hai di piume brollo, | va', gli apri il capo, e cavane il midollo» (II, 16-17); «Ficca poi due festuche | nel becco al Barbaianni, e come un pollo | fallo pender coi piè, fin che sia frolo» (III, 16-17); il Gufo viene poi immerso nel «ranno bollente» (IV, 17), dove è sottoposto a ogni tipo di torture:

Un altro tuffo, infin che l'acqua scotta:
sbucciagli l'unghie, arrostitigli i peloni;
fa' ch'a schianze, a bitorzi, a vessiconi
gli si fregi la cherica e la cotta.

Ma quanto più si tuffa, più s'abbotta;
senti che gli gorgogliano i polmoni;
vedi c'ha fuor la lingua, ha fuor gli occhioni:
e pur apre il beccaccio, e pur cingotta.

Oh va', caccialo, Branco, in capponaia;
strappali dalle cosce i campanelli;
ed acciocché l'umor gli si rasciuche,
ordina da mia parte alla massaia,

52 Ivi, p. 254; qui occorre dar conto dell'ambiguità che deriva dal bisticcio tra il "castello" abitato dal Gufo nella finzione letteraria e il "castello-Castelvetro": nella finzione del *Sogno*, infatti, il castello del Gufo è andato «in fumo, in suono ed in pezzi» (ivi, p. 244); nell'economia narrativa occorrerebbe pensare che questo di «Vetralla» (*Mattaccini* I, 3 e note) sia un secondo castello, diverso dal primo, o che il «medesimo castello» da espugnare sia metonimia per il Castelvetro stesso (io stesso sono stato portato a considerarli come due castelli distinti in ANDREA TALARICO, *Di «presenze burchiellesche»*, cit., p. 106: ne approfitto dunque per chiarire qui la questione). Si potrebbe forse intravedere in questa ambiguità un residuo di quella collaborazione di più autori, amici di Caro, che avrebbero contribuito alla realizzazione dei testi raccolti nell'*Apologia*, stando alle accuse di Castelvetro (e sulla questione si veda CLAUDIO DI FELICE, *L'«Apologia» di Annibal Caro*, cit., pp. 36-42 e note); le accuse di Castelvetro si leggono in LUDOVICO CASTELVETRO, *Correttione d'alcune cose del «Dialogo delle lingue» di Benedetto Varchi*, a cura di Valentina Grohovaz, Padova, Antenore, 1999, p. 96.

Andrea Talarico

che qua e là sul capo gli trivelli
e v'appicche parecchie saguisuche;
e 'nfin dalle carruche
lo squassi in sulla fune; e se lo scrollo
non giova, o tu lo strozza, od io l'azzollo
(v)

Questa sequenza di violenze tutte “letterarie” perpetrate ai danni del Gufo si rivela funzionale alla tirata di Pasquino, che prenderà finalmente le distanze da Castelvetro una volta venuto a conoscenza dell'omicidio di Alberico Longo, medico salentino sostenitore di Caro e autore di una serie di scritti in vituperio di Castelvetro: al momento della tiratura dell'*Apologia*, Castelvetro era già stato riconosciuto dal tribunale come mandante dell'omicidio, perpetrato dai suoi sodali Antonio Calori e Pietro Vaccari⁵³; nella finzione letteraria, invece, Pasquino menziona il processo come venturo e si rivolge a Castelvetro in questi termini:

Voi mi riuscite un mal bigatto, messer Castelvetro, se vero è quel che si dice della morte di messer Alberico Longo Salentino [...]. Per questa altra man di sonetti, ch'io vi mando, voi vedrete che qui s'è mutato registro dal burlare al dir da vero, e dal dire aspettate pur che si venga al fare: coi tribunali però e con gli essamini perché questo gentiluomo era tenuto da tutti [...] per uno de' rari soggetti di questa età, ed era tanto da ognuno amato e stimato, quanto voi siete odiato e schernito⁵⁴.

Castelvetro è quindi «un furioso, un empio, un nimico di Dio e degli uomini»⁵⁵, che «l'ha fatto uccidere [Longo], per voler sostenere il vero, per farsi incontro alla calunnia sua e per dir mal della sua maldicen-

⁵³ Per la questione si rimanda a VALENTINA GALLO, *Longo, Alberigo*, in *DBI*, LXV, 2005, pp. 686-687; ENRICO GARAVELLI, *Per un sodalizio letterario: Lodovico Domenichi e Benedetto Varchi*, in «Bollettino storico piacentino», CVI, 2, 2011, pp. 177-236: 213 e n. 139.

⁵⁴ *Apologia*, pp. 269-271.

⁵⁵ *Ivi*, p. 271.

za»⁵⁶, ed è per questo rigettato da Pasquino: «a me non basta più l'animo di parlar de' fatti vostri: anzi, che se non ve ne giustificate, io non voglio aver più né lega né corrispondenza né sorte alcuna di commercio con esso voi; perciocché io presi l'amicizia vostra, perché mi foste dato per malédico e non per malefattore: credevo che voi foste, come dire, un Timone, che déste delle sassate ad ognuno, ma non già che foste uno scavezzacollo ed uno scherano»⁵⁷.

Già Buratto aveva segnato il confine oltrepassato da Castelvetro al momento della scrittura del *Parere/Censura*: «Lo scrivere è lecito ad ognuno; il giudicare gli scritti d'altri è lecito a qualcuno, de' quali però non siete voi: il beffare e l'ingiuriar gli scrittori non è lecito a niuno, massimamente quando non danno noia altrui»⁵⁸, ma la sentenza di Pasquino è, credo, la vera chiave di lettura per intendere i motivi delle atroci violenze subite dal Gufo-Castelvetro nel *Sogno* e, soprattutto, nei *Mattaccini*:

Dalla lingua alle mani, dalla penna al ferro e dall'inchiostro al sangue è una gran differenza. E se mi somigliate nel mal dire, mi siete diverso in tutte l'altre cose. Io voglio dir male e non farne, e voi ne volete dire e fare [...] io per dir la verità sono storpiato e monco tutto, e voi, per sostentar la bugia, fate uccider la gente. Or io vi replico che, se questo è vero, io non voglio più vostra pratica; che se mi sono state tagliate le gambe e le braccia per mal dire, non vorrei però che mi fosse tagliato il collo per mal fare o per tenere il sacco a chi ne fa⁵⁹.

Tale affermazione è tanto più significativa se si tiene conto che ci si trova in un secolo dove non di rado le contese letterarie sfociavano nel sangue, ed è qui che Caro marca le distanze con l'empio agire del rivale: le beffe e le ingiurie, specie se gratuite, non sono lecite; si può bene rispondere promettendo scotennamenti e facendo strazio dell'avversario trasmutato in gufo attraverso il filtro della letteratura: passi pure.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Ivi, pp. 271-272.

⁵⁸ Ivi, p. 223.

⁵⁹ Ivi, p. 272.

Non è lecito, però, passare «dalla penna al ferro» e «per sostentar la bugia» far uccidere la gente.

A rimarcare l'empietà e la perniciosità dell'avversario, in attesa di un processo il cui esito è già stato, nella realtà storica, sfavorevole per Castelvetro, Pasquino, che lo aveva introdotto come un Catilina, lo abbandona a un destino simile a quello che Cicerone prospettava per Verre:

[...] avete a comparire in giudizio, dal quale uscendo assoluto (come io desidero), potrete essere ammesso alla mia festa, ed al trionfo che vi preparo. Quando no, io non voglio pur avervi sentito nominar mai; e infin da ora, in loco di mandarvi delle composizioni, vi manderò delle citazioni e de' processi: e convinto che siate, *in discrezion delle vostre furie* vi lascio, ed agli inquisitori, al bargello ed al grandissimo diavolo v'accomando⁶⁰.

Questo passaggio dal faceto al serio è anche il motivo per cui, a mio parere⁶¹, si assiste al repentino cambio di tono dai *Mattaccini* che precedono il discorso di Pasquino alla *Corona* di nove sonetti (non caudati, a ribadire la serietà della materia trattata) che lo segue, questi ultimi costruiti secondo gli schemi più canonici dell'invettiva: «Lingua ria, pensier fallo, oprar maligno, | foll'ira, amor mal finto, odio coverto [...] | chiuso mal dir, gran vanti e picciol merto, | e pronto in mano il ferro, in bocca il ghigno. | queste son le tue doti, anima vile» (v, 1-2; 12-14); «Di più lingue aspe e scorpio di più code, | idra di mille teste e d'una tale, | che latra e morde [...] | Chimera di bugie, volpe di frode, | corvo, nunzio e ministro d'ogni male: | verme che fila e tesse opra sì frale, | che l'aura e 'l fumo la disperge e rode. | Scimia di sangue putrido e di seme | d'orgogliosi giganti: e vero e vivo | crocodilo, che l'uom divora e geme» (VIII, 1-3; 5-11).

⁶⁰ Ivi, pp. 272-273; corsivo mio, e cfr. C.I.C., *Verr.*, II, 3, 7-9.

⁶¹ ANDREA TALARICO, *Di «presenze burchiellesche»*, cit., pp. 100-101.

Dell'appendice di *Lettere* si è già detto in precedenza⁶², mentre non è da sottovalutare, in ultimo, il ruolo della *Tavola de la contenenza*⁶³, la quale, sul modello di un indice analitico di stampo erudito, è parte integrante del programma polemico di Caro, come già notava Jacomuzzi⁶⁴.

Basterà riportare una scelta di voci, volte via via a dileggiare l'avversario: 'Buratto buratta il Castelvetro', 'Lumacone, per Castelvetro', 'Pazzia del Castelvetro', 'Presunzion del Castelvetro' (con indicazione di ben otto luoghi), 'Saponata per lo capo del Castelvetro', 'Scomunica contra al Castelvetro', 'Stracci, scritture del Castelvetro'; a mettere in buona luce Caro – che 'è più tosto mucia che gatta', 'non fa profession di studi', 'non cura onor di poesia' – e in cattiva Castelvetro, il quale 'dice bene, volendo dir male', 'sputa sentenze', 'intende i luoghi a rovescio', 's'ha usurpata la prerogativa della lingua toscana', 'vuol essere il Petrarca stesso'⁶⁵ (e avanti così per diverse pagine).

Spero di essere riuscito a mostrare in questa sede come l'*Apologia* sia un'opera solo in apparenza frammentaria, dove le varie sezioni sono legate tra di esse da una fitta rete di richiami, e che sfrutta in chiave polemica un vasto arsenale di forme testuali (l'esposizione, l'epistola, il sonetto), retoriche (l'invettiva e l'apologia) e paratestuali (l'impresa, i caratteri, la tavola) per condurre a termine il programma polemico di Caro.

Riassunto Il contributo mira a ricostruire gli aspetti principali della strategia polemica impiegata da Annibal Caro nell'*Apologia degli academici di Banchi di Roma contro messer Lodovico Castelvetro (princeps)*: Parma, Viotti, 1558). Si è tentato di mostrare alcuni dei modelli impiegati da Caro nella sua invettiva contro Castelvetro e, attraverso l'analisi delle

⁶² Cfr. *supra*, pp. 78-79, note 18, 20.

⁶³ *Apologia*, pp. 298-328.

⁶⁴ STEFANO JACOMUZZI, *Nota ai testi*, in ANNIBAL CARO, *Opere*, cit., pp. 73-82: 77; *Apologia*, p. 298 e nota.

⁶⁵ Su questo punto in particolare si rimanda a STEFANO JOSSA, *Petrarchismo e anticlassicismo nella polemica tra Caro e Castelvetro*, cit., pp. 189-191.

Andrea Talarico

sezioni che compongono l'opera e delle "maschere" fittizie che le hanno composte nella finzione letteraria (Buratto, Predella, Fedocco, Pasquino), di mostrare gli aspetti salienti del programma polemico cariano. Programma che coinvolgeva aspetti di varia natura (modelli letterari, lingua, paratesto e struttura), mediante il riconoscimento dei quali si cerca di mostrare le modalità di funzionamento dell'*Apologia* a livello macrotestuale.

Abstract This paper aims to show the main aspects of the polemical strategy employed by Annibal Caro in his *Apologia degli academici di Banchi di Roma contro messer Lodovico Castelvetro* (*princeps*: Parma, Viotti, 1558). By analysing the main sections of this work and the "masks" who fictionally wrote these sections (Buratto, Predella, Fedocco and Pasquino), this paper tries to show the main aspects of Caro's polemical programme. This programme involved various aspects, such as its literary models, its language, its paratext and its fictional authorities. By showing their functioning, it is possible to better understand how the *Apologia* works at a macrotextual level.

Nel lontano laboratorio di *A Silvia*: la violenza sulla creatura fidente nella canzone postuma di Leopardi *Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo*

Laura Diafani

Tra le *Poesie disperse* di Leopardi¹ si staglia una canzone dello stesso anno dell'*Infinito* (1819), *Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo*, documentata dall'autografo C.L.XIII.24 della Biblioteca Nazionale di Napoli, in cui il poeta non persegue né la poetica dell'idillio, né la levigatezza classica che comprime ed esalta le passioni nelle canzoni a stampa, bensì la scelta stilistica del patetico, rare volte presente anche nel libro dei *Canti*: integralmente, si può dire, solo nel tardo *Consalvo*, il componimento del cosiddetto “ciclo di Aspasia” prediletto da Aspasia²; e a volte qua e là, come in qualche verso della *Sera del dì di festa*, non pronunciato sottovoce come tutti gli altri: «[...] intanto io chieggo / quanto a viver mi resti, e qui per terra / mi getto, e grido, e fremo. O giorni orrendi / in così verde etate! Ahi! [...]»

- 1 Cfr. GIACOMO LEOPARDI, *Canti e Poesie disperse*, edizione critica diretta da Franco Gavazzoni, 3 voll., III, a cura di Claudia Catalano, Elisa Chisci, Paola Cocca, Silvia Datteroni, Chiara De Marzi, Paola Italia, Rossano Pestarino, Elena Tintori, Firenze, Accademia della Crusca, 2009 (e http://wikileopardi.altervista.org/wiki_leopardi/index.php?title=Edizione_Poesie_Disperse; consultato il 1° settembre 2022).
- 2 Non a caso, *Consalvo*, componimento non riflessivo come *Il pensiero dominante*, *Amore e morte*, *A se stesso* e *Aspasia*, ma vibrante della corda effusiva e sensuale, era il prediletto da una lettrice sensibile e sentimentale quale l'ispiratrice di Aspasia: «direte vi prego molte cose in mio nome all'ottimo Leopardi, le di cui poesie nuove mi hanno molto diletto in specie *Consalvo*» (Fanny Targioni Tozzetti a Antonio Ranieri, 31 ottobre 1836, in «*Aspasia siete voi...*». *Lettere di Fanny Targioni Tozzetti e Antonio Ranieri*, a cura di Elisabetta Benucci, presentazione di Franco Foschi, Venosa, Osanna, 1999, p. 120).

(vv. 21-24). Con le «poesie disperse» siamo tra i “non *Canti*”, gli esclusi che illuminano dall'esterno, dal margine del finito ma lasciato inedito, anche il libro dei *Canti* e la sua graduale costituzione, lunga una vita e oltre, in pratica tra il 1818 delle prime *Canzoni* a stampa (Roma, Bourli ) e i *Canti* postumi nel primo volume delle *Opere* Le Monnier del 1845. Appena affacciatosi sulla scena letteraria italiana in veste di poeta, nella primavera del 1820 il giovane Leopardi rinuncia infine a stampare la canzone intitolata sull'autografo *Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo* e quella *Per una donna inferma di malattia lunga e mortale* con le altre; vi rinuncia passando attraverso varie vicissitudini, parzialmente ricostruibili sulla base del carteggio superstito con Pietro Brighenti, e pur conservandola tra le sue carte fino alla fine, e, forse, non senza averla riletta anche molti anni dopo la composizione e i propositi di pubblicazione, come qualche traccia paleografica indurrebbe a pensare³. Vale la pena riportarne il testo, proprio perch  leggibile solo tra i dispersi, ed edito postumo, la prima volta nel 1906⁴:

Mentre i destini io piango e i nostri danni, 1
Ecco nova di lutto
Cagion s'accresce a le cagioni antiche.
Io non so ben perch'io tanto m'affanni,
Che poi ch'il miserando 5

- 3** Entrambe le questioni sono messe a fuoco in NOVELLA BELLUCCI, *Il «gener frale»*. *Sulle canzoni «rifiutate», e Il «gener frale». Altri appunti*, in EAD., *Il «gener frale». Saggi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 131-145, 147-159. A quei due saggi si rinvia dunque per la cronistoria dei propositi leopardiani di stampa e per la rinuncia infine alla pubblicazione, di fronte alle riserve espresse interessatamente da Pietro Brighenti sulla bellezza della canzone, e non per le questioni di censura e di autocensura poste da Monaldo Leopardi, come opportunamente Novella Bellucci mette in evidenza sulla scorta dell'epistolario. A tali due citati saggi si rimanda anche per il motivato rifiuto, da parte della critica contemporanea, dell'epiteto di «canzoni rifiutate» introdotto da Mario Marazzan nel 1954 e per il rilievo paleografico di Marcello Andria, che ha riconosciuto nel manoscritto una traccia a penna pi  tarda, a suggerire forse che Leopardi rilesse il componimento sulla fine degli anni Venti.
- 4** Cfr. GIACOMO LEOPARDI, *Scritti vari inediti dalle carte napoletane*, Firenze, Le Monnier, s.d. [ma 1906].

Nunzio s'intese, io me ne vo per tutto
Gemendo e sospirando:
Parmi qualch'aspro gioco
Fatto m'abbia fortuna, e pur m'inganno;
Dal cor l'ambascia si riversa e move, 10
E sol da la pietà non trovo loco.
Ahi non è vana cura;
Che s'altrui colpa è questo ond'io m'affanno,
Peggio è la colpa assai che la sciaura.

Forse l'empio tormento 15
Di tue povere membra a dir io basto
O sventurata? e può di queste labbra
Uscir tanto lamento
Ch'al tuo dolor s'adegui allor che guasto
T'ebber la bella spoglia? 20
Tu lo sai, poverella, che non puote
Voce mortal cotanto;
Tu sai che per ch'il voglia
A narrar tuo cruciato altri non vale.
Che s'al ver non cedesse il nostro canto, 25
Giuro che 'l bosco e 'l sasso umano e pio
Di pietade immortale
Faria per la tua doglia il canto mio.

Ahi ahi, misera donna, io gelo e sudo
Pur quando ne la mente 30
Mi ritraggo il tuo scempio: or sofferirlo
Nel tuo tenero vel come fu crudo!
Ma dimmi, non ti valse
Pria de lo strazio il palpitar frequente
E 'l tremito? e non calse 35
A quegli orsi del volto
Sudato e bianco; e non giovarti in quella
Orrida pena e sotto a' ferri atroci
Il pianto miserabile né il molto
Addimandar pietate, 40
E non le triste grida, e non la bella
Sembianza, e 'l gener frale, e non l'etate?

Misera, invan le braccia
Spasimate stendesti, ed ambe invano
Sanguinasti le palme a stringer volte, 45
Come il dolor le caccia,
Gli smaniosi squarci e l'empia mano.
Or io te non appello,
Carnefice nefando, uso ne' putri
Corpi affondar l'acciaro: 50
Odimi, a te favello
O scellerato amante. Ecco non serba
La terra il tuo misfatto, e invan l'amaro
Frutto celasti a la diurna luce,
Cui già di sotto a l'erba 55
Ultrice mano al pianto e al sol riduce.

Vieni, mira, crudel. Questo giuravi
A lei ne la suprema
Ora di sua costanza, e in quella colpa
Che a te largia, tu col suo sangue lavi? 60
Così la sventurata
Virtù ch'ella ti fea vittima estrema
Le contraccambi? Or guata
Questi martori, e questi
Atteggiati d'asprissimo dolore 65
Infelici sembianti: io grido o fera,
Io grido a te; quando cotal vedesti
Far la meschina, in quella
Non ti sovvenne de l'antico amore?
Non quando al tuo desir la festi ancella? 70

Che misero diletto
Fu 'l tuo, tradita amante! oh come poco
Godesti di tuo fallo! E t'avea pure
Già punita il sospetto
E la paura, e di vergogna il foco, 75
E le angosce, e lo sprone
Del pentimento: or non bastava al fato
Sì greve pena; or questo
Ultimo guiderdone

Serbava al fallo tuo: morir per opra Di quel che tanto amavi, e così presto Per l'età verde, e in barbaro cruciato, E non lasciar qua sopra Altro che 'l sovvenir del tuo peccato.	80
Che dico? or qui non mi badar, ch'io mento Alma affannosa. Ed era Pur crudo il tuo destin, ma di pietade Spogliar non valse il lagrimoso evento. E s'io con mesta voce La tua vo lamentando ultima sera, Non infiammar l'atroce Rossor ti voglio; oh pria Schizzin le corde e fiacchisi la cetra, E la lingua si sterpi e 'l braccio mora: Per consolarti io canto o donna mia, Canto perch'io so bene Che non ha chi m'ascolta un cor di pietra, Né guarda il fallo tuo ma le tue pene.	85 90 95
Or dunque ti consola O sfortunata: ei non ti manca il pianto, Né mancherà mentre pietade è viva. Mira che 'l tempo vola, E poca vita hai persa ancor che tanto Giovanetta sei morta. Ma molto più che misera lasciasti E nequitosa vita Pensando ti conforta; Però che omai convien che più si doglia A chi più spazio resta a la partita. E tu per prova il sai, tu che del mesto Lume del giorno ha spoglia Tuo stesso amante, il sai che mondo è questo.	100 105 110
Ecco l'incauto volgo accusa amore Che non è reo, ma 'l fato Ed i codardi ingegni, onde r'avvenne	115

Svegliar la dolce fiamma in basso core.
Voi testimoni invoco,
Spirti gentili: in voi, dite, per fiato
Avverso è spento il foco?
Dite, di voi pur uno 120
è che non desse a le ferite il petto
Per lo suo caro amor? Tu 'l vedi o solo
Raggio del viver mio deserto e bruno,
Tu 'l vedi, amor, che s'io
Prendo mai cor, s'a non volgare affetto 125
La mente innalzo, è tuo valor non mio.

Che se da me ti storni,
E se l'aura tua pura avvivatrice
Cade o santa beltà, perché non rompo
Questi pallidi giorni? 130
Perché di propria man questo infelice
Carco non pongo in terra?
E in tanto mar di colpe e di sciaure
Qual altr'aita estimo
Avere a l'empia guerra, 135
Se non la vostra infino al sommo passo?
Altri amor biasmi, io no che se nel primo
Fiorir del tempo giovanil, non sono
Appien di viver lasso,
M'avveggo ben che di suo nume è dono. 140

Non interessa in questa sede approssimarsi al testo sul piano della filologia d'autore, dal punto di vista del metodo compositivo o con l'occhio all'intertestualità, esterna o interna all'opera leopardiana, seppure si tratti di strade tutte percorribili, e con profitto, anche tenendo conto dell'abbozzo in prosa di questa canzone ch'è conservato tra le carte autoriali, secondo un metodo di "messa in versi" comune per il poeta dei *Canti*⁵:

5 Cfr. PAOLA ITALIA, *Il metodo di Leopardi. Varianti e stile nella formazione delle «Canzoni»*, Roma, Carocci, 2016, p. 12.

Dissotterramento. Ora la tua misera spoglia si dissotterra ec. lamentevole. Ecco ec. E aveste cuore? barbari e poteste udire ec. vedere. ec. e tu non ti commovesti alla ricordanza ec. descriz. dell'orrida operazione. non valsero i gridi? ec. io piango ed è ragion che non la vidi, non la conobbi non l'udii nello strazio ec. solo in pensarvi ec. e voi non piangeste. E poteste anzi ec. Misera quanto poco frutto traesti dal tuo fallo, non bastarono i rimorsi della coscienza, non i continui timori e sospetti e angosce a punirti della tua debolezza fragilità. Una morte così crudele. Ahi allora avresti scelto quel povero piacere insieme con quello che provavi? Ora sei morta così giovane, per mano del tuo amante, col tuo figlio, in odio agli uomini, infelicissima! Confortati non lo credere, in odio agli uomini, no, ma in estrema compassione, e questo mio canto non è per eternare il tuo fallo, rossore, no; misera, non per accrescer le tue pene, ma per consolarti, giacch'io sapeva che gli uomini udendo il tristo caso non ti avrebbero condannata, si sarebbero scordati il fallo per pianger e abbozzar la pena. Oh Dio! dovrei io crescer i tuoi mali? spezzerei frantumerei questa cetra, anima sventurata. No, lo faccio per confortarti. Confortarti ec. Perdiste che ha fatto per morte così immatura. Miserando frutto dell'amore. Ora il volgo accusa amore. No lo giuro, è colpa di anime scellerate, che non hanno ombra di sensibilità. Dunque finisce l'amore col diletto ec.? no ec. Non è colpa di amore. Voi chiamo in testimonio ec. Amore la più cara cosa del mondo, per lui morremmo per le nostre amate nonché trucidarle per noi. E che cosa è la mia vita senza amore. Se tu non mi consoli, amore, del tuo riso, come posso io sopportar la vita, tanta malvagità noia ec. e se mi lasci, se tu mi sei tolto, perché non ispengo io queste membra, perché non le do alla morte? ec. ec. Hai perduto i dilette del mondo. consolati è cosa infelice questa vita. Ne hai un es. nella tua stessa sventura. È vero che non tutti sono così. no lo giuro ec.

Persino a una lettura rapida, alcuni sintagmi e scelte lessicali suonano come premonizioni di intuizioni poetiche di là da venire e denunciano all'orecchio che l'indagine sul rapporto genetico e filogenetico con altri componimenti leopardiani del futuro sarebbe una via percorribile, e con molto profitto: al lettore aduso ai *Canti*, per esempio, il «poverella» del v. 20 fa venire in mente per assonanza e morfologia il ben più originale e semanticamente carico «tenerella» di *A Silvia* (v. 42), mentre il «vel» del v. 31 fa pensare al «velo [...] sparto» non dalla violenza ma dall'autoviolenza di Saffo (v. 55). Quest'ultimo è forse il personaggio leopardiano con cui la parentela della «donna fatta truci-

dare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo» è più stretta, per tante ragioni parallele e antifrastiche, trattandosi nel caso di Saffo di innamorata che riceve anch'essa dall'innamoramento la contropartita opposta a quella attesa, ma per ragioni di violenza della natura e non di violenza umana, come accade invece nel caso della *Morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo*. Del resto, è palpabile anche l'analogia dello scempio su un corpo e su un animo femminile giovane e portatore di promesse di amore, di bellezza e di felicità, e che lotta per resistere, forte di quell'istinto d'amore, di bellezza e di felicità, nella canzone del 1819 e nel canto di *A Silvia* del 1828; muta però la fonte di quell'annientamento, ch'è perpetrato, nella canzone del 1819, da un chirurgo su commissione di un uomo malvagio, un amante ingannatore che si svela incapace d'amore; nel canto del 1828, invece, dal «chiuso morbo» (v. 41), strumento del male usato dalla Natura ingannatrice delle attese fiduciose di cui sono piene le sue creature.

In questa sede non interessa neanche riflettere sul patetico come una delle diverse corde liriche di Leopardi: una corda minoritaria, ma ritornante, accanto a quella tersa e limpida della lirica vaga e indefinita, che ha fatto la sua fortuna di poeta, a quella della sostenutezza classica, che gli guadagnò i primi apprezzamenti presso i contemporanei con le *Canzoni*, e a quella sfrontatamente ironica che serpeggia nei *Canti*, nei *Paralipomeni* e nelle prose pubbliche e private, che apparve irricevibile al suo tempo e che, forse, attende ancora di essere del tutto ricevuta. L'attenzione alla poesia dalla presa patetica, sentimentale ed effusiva, su un pubblico incolto e sensibile alle accensioni emotive, su un lettore non letterato che sia ancora capace di sentire prima che di pensare, su un lettore incarnato spesso anche dalle donne tradizionalmente escluse dagli studi più sottili, sarebbe anch'essa una strada interessante e foriera di sviluppi per gli studi sul linguaggio poetico leopardiano e la sua prassi di relazione con un ipotetico pubblico della poesia, di «donne e persone non letterate»⁶. La stessa varietà è un nodo

⁶ È da valorizzare, in tal senso, un riferimento estemporaneo nella lettera di Leopardi a Pietro Brighenti da Recanati, 28 aprile 1820, proprio su questa canzone,

decisivo dell'estetica leopardiana, proposta come valore fondamentale dello scrivere bene ai lettori che vogliono apprendere la buona prosa in lingua italiana nella *Crestomazia*, attraverso la voce di Gozzi⁷; ed è caratteristica persino di un libro metricamente univoco, di una operazione editoriale forte⁸ e apparentemente conservatrice e classicista quale è il volume delle *Canzoni* del 1824. Non essere tutte dello stesso stile e, anzi, sperimentare stili, argomenti e conclusioni inusitati e insospettabili nella tradizione letteraria antica e moderna, con un

sottolineato da Novella Bellucci, in *Il «gener frate»*, cit., pp. 136-137: in risposta a Brighenti che, da Bologna il 22 aprile 1820, dichiara di non credere che «quella della *Donna morta col suo portato* [...] sia quella delle tre Canzoni che superi le bellezze delle sorelle» per dissuadere il poeta dalla stampa e accontentare così Monaldo contrario alla pubblicazione della canzone sullo «strazio» (come Brighenti confesserà nella successiva lettera del 17 maggio 1820), Leopardi riferisce di averla considerata una canzone ben riuscita, anche «più felicemente delle altre», dopo averla testata «sopra donne e persone non letterate, secondo il suo costume»: «V. S. farà quello che le piace del manoscritto senza rimandarmelo, tanto più che oramai comincio ad accordarmi anch'io coll'universale che mi disprezza, e a credere di aver gittato il travaglio di tanti anni in questa più bella età mia, e perduto invano, benché irrimediabilmente, tutti i beni di questa mia vita, per giungere a scrivere cose che non vagliono un fico. Ciò ch'Ella mi dice per suo proprio conto in proposito della mia canzone *nello strazio di una giovane*, come lo tengo per giustissimo, e ne la ringrazio sopra tutto il resto, così lo riguardo per una prova certa di quello ho detto; perché il mio povero giudizio, e l'esperienze fatte di quella canzone sopra donne e persone non letterate, secondo il mio costume, e riuscitemi assai più felicemente delle altre, mi aveano persuaso del contrario. Mi avvedo ora d'essermi ingannato» (in GIACOMO LEOPARDI, *Epistolario*, a cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, I, pp. 397, 400, 403).

- 7 Cfr. GASPARO GOZZI, *La Varietà*, in *Crestomazia italiana cioè scelta di luoghi insigni o per sentimenti o per locuzione raccolti dagli scritti italiani in prosa di autori eccellenti d'ogni secolo per cura del conte Giacomo Leopardi* (settembre 1826-luglio 1827, a stampa nell'ottobre del 1827, in due tomi), ora leggibile in *Crestomazia italiana*, Torino, Einaudi, 1968, 2 voll., I, *La prosa*, secondo il testo originale del 1827, introduzione e note di Giulio Bollati, pp. 131-132.
- 8 Cfr. LUIGI BLASUCCI, *I tempi dei «Canti»*. Nuovi studi leopardiani, Torino, Einaudi, 1996 e ora ID., *Introduzione. Storia di un libro*, in GIACOMO LEOPARDI, *Canti*, a cura di Luigi Blasucci, Milano, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore, 2019, pp. XIII-XV.

effetto di sorpresa e di spaesamento sui lettori, sono tratti esibiti della poesia leopardiana, a tal punto che l'autore metteva questa varietà al primo posto tra le «stravaganze» degne di nota nell'autopresentazione al suo libro di *Canzoni* che avrebbe fatto nella rivista milanese «Nuovo Ricoglitore», nell'autunno del 1825, come premessa alla ristampa delle *Annotazioni alle Canzoni*:

Sono dieci Canzoni, e più di dieci stravaganze. Primo: di dieci Canzoni né pur una amorosa. Secondo: non tutte e non in tutto sono di stile petrarchesco. Terzo: non sono di stile né arcadico né frugoniano; non hanno né quello del Chiabrera, né quello del Testi o del Filicaia o del Guidi o del Manfredi, né quello delle poesie liriche del Parini o del Monti; insomma non si rassomigliano a nessuna poesia lirica italiana. Quarto: nessun potrebbe indovinare i soggetti delle canzoni dai titoli; anzi per lo più il poeta fino dal primo verso entra in materie differentissime da quello che il lettore si sarebbe aspettato. Per esempio, una canzone per nozze, non parla né di talamo né di zona né di Venere né d'Imene. Una ad Angelo Mai parla di tutt'altro che di codici. Una a un vincitore nel giuoco del pallone non è una imitazione di Pindaro. Un'altra alla primavera non descrive né prati né arboscelli né fiori né erbe né foglie. Quinto: gli assunti delle Canzoni per se medesimi non sono meno stravaganti. Una, ch'è intitolata *Ultimo Canto di Saffo*, intende di rappresentare la infelicità di un animo delicato, tenero, sensitivo, nobile e caldo, posto in un corpo brutto e giovane: soggetto così difficile, ch'io non mi so ricordare né tra gli antichi né tra i moderni nessuno scrittor famoso che abbia ardito di trattarlo, eccetto solamente la signora di Staël, che lo tratta in una lettera in principio della *Delfina*, ma in tutt'altro modo. Un'altra Canzone, intitolata *Inno ai patriarchi, o de' principi del genere umano*, contiene in sostanza un panegirico dei costumi della California, e dice che il secol d'oro non è una favola. Sesto: sono tutte piene di lamenti e di malinconia, come se il mondo e gli uomini fossero una trista cosa, e come se la vita umana fosse infelice. Settimo: se non si leggono attentamente, non s'intendono; come se gl'italiani leggessero attentamente. Ottavo: pare che il poeta si abbia proposto di dar materia ai lettori di pensare, come se a chi legge un libro italiano dovesse restar qualche cosa in testa, o come se già fosse tempo di raccogliere qualche pensiero in mente prima di mettersi a scrivere. Nono: quasi tante stranezze quante sentenze. Verbigrazia: che dopo scoperta l'America, la terra ci par più piccola che non ci pareva prima; che la natura parlò agli antichi, cioè gl'inspirò, ma senza svelarsi; che più scoperte si fanno nelle cose naturali, e più si accresce nella nostra immaginazione la

nullità dell'universo; che tutto è vano al mondo fuorché il dolore; che il dolore è meglio che la noia; che la nostra vita non è buona ad altro che a disprezzarla essa medesima; che la necessità di un male consola di quel male le anime volgari, ma non le grandi; che tutto è mistero nell'universo, fuorché la nostra infelicità. Decimo, undecimo, duodecimo: andate così discorrendo⁹.

Se dalla punta dell'iceberg dell'edito si trascende al vasto mare dell'inedito leopardiano negli anni delle canzoni, la *varietas* sale. Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo avrebbe aumentato la *varietas* interna alle *Canzoni*: per l'argomento scabroso e di drammatica attualità della morte per aborto clandestino – «ha per argomento un fatto, il quale è accaduto qui giorni sono, ma con altre circostanze», commentò Pietro Brighenti da Bologna¹⁰ –, e per lo stile del patetico, effusivo e sentimentale. Non avrebbe posseduto però una delle nove «stravaganze» che Leopardi elenca, ironicamente e orgogliosamente, per il suo libro: infatti, s'indovina il «soggetto» della canzone dal titolo – un aborto clandestino voluto dall'amante e sofferto da una giovane donna con una morte atroce –, e soltanto negli ultimi versi si entra in una materia diversa da quella preannunciata dall'intestazione. La canzone per donna del 1819 prende infatti il largo solo alla fine e si chiude sul «soggetto» che Leopardi declinerà nove anni dopo per potenti ellissi contrappositive in *A Silvia*, ovvero la denuncia della feroce e paradossale delusione esistenziale di tutti i viventi, anche di chi sopravvive alla giovinezza (vv. 99-112), e su quello che tematizzerà ancora dopo in *Amore e morte*, cioè la generosa proclamazione della potenza suprema dell'illusione amorosa (vv. 114-140).

Qui preme mettere a fuoco proprio questo, in questa canzone del 1819: i nodi costanti della pensosità filosofica di Leopardi che sorreggono anche questa composizione, sebbene camuffati in abiti patetici e occasionali, sebbene risolti diversamente nel tempo e nelle diverse

⁹ Riprodotta in GIACOMO LEOPARDI, *Canti*, a cura di Niccolò Gallo e Cesare Garboli, Torino, Einaudi, 2016⁴, pp. 328-329.

¹⁰ Pietro Brighenti a Giacomo Leopardi, Bologna, 19 febbraio 1820, in GIACOMO LEOPARDI, *Epistolario*, cit., I, p. 371.

sedi di scrittura, spesso con prefigurazioni delle soluzioni future, e con rimandi interni non necessariamente appariscenti: un grumo di domande, un sottofondo esistenziale di idee. Proprio questa canzone esteriormente così cronachistica e estemporanea, fissa tale pensosità costante in un esordio memorabile, con l'io poetante che si autorappresenta intento a commiserare le sorti umane, e rincalzato nei suoi pensieri dalla notizia di cronaca nera che gli giunge nel mezzo della sua pensosità: «Mentre i destini io piango e i nostri danni, / Ecco nova di lutto / Cagion s'accresce a le cagioni antiche» (vv. 1-3).

Le canzoni leopardiane sono canzoni a tesi che spesso lievitano da episodi di cronaca culturale nazionale, come in *Sopra il monumento di Dante* o *Ad Angelo Mai*, o di cronaca locale e familiare, come avviene nelle successive *A un vincitore nel pallone* e *Nelle nozze della sorella Paolina*, tutte accolte nelle *Canzoni* del 1824 e poi nei *Canti* (1831, 1835), e anche nell'altra canzone per donna alla cui stampa l'autore rinuncia, *Per una donna inferma di malattia lunga e mortale*, anch'essa del 1819: la dimensione microscopica dell'evento non blocca ma accende il volo siderale della riflessione esistenziale leopardiana. Nelle maglie di uno schema metrico alternato, nelle dieci strofe di quattordici versi (le dispari con schema: AbCAdBd eFGehFH; le pari: aBCaBdEfdGFHgH), il ventunenne Leopardi sviluppa l'ispirazione da un episodio di cronaca nera a Pesaro, come è stato ricostruito: Virginia del Mazzo, moglie di un impiegato della dogana, muore a ventiquattro anni la notte del 29 gennaio 1819, in conseguenza dell'aborto praticatole dal chirurgo Angelo Lorenzini su mandato del suo seduttore ed amante («corruttore», lo chiama Leopardi) Guerrino Guerrini. Il processo si sarebbe concluso nel 1821, con sette anni di carcere comminati al medico, mentre sarebbe andato assolto il mandante¹¹.

Intorno al 1819, l'anno dell'*Infinito*, accanto alla canzone mitologica (*Alla primavera, Inno ai patriarchi*) e alla canzone civile e patriottica (*Sopra il monumento di Dante che si prepara in Firenze, All'Italia, Ad Angelo Mai quand'ebbe trovati i libri di Cicerone della Repubblica*), lo sperimentali-

¹¹ Cfr. GIOVANNI MESTICA, *Studi leopardiani*, Firenze, Successori Le Monnier, 1901, pp. 175-176.

simo leopardiano si cimenta nella lirica, creando l'idillio, e anche nelle canzoni galanti per donna, come negli amati Parini e Foscolo (la poco fa citata *Per una donna inferma di malattia lunga e mortale*, oltre a *Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo*), e nel componimento ispirato all'attualità, nella poesia di cronaca contemplata dal neoclassicismo illuminista, come negli studiati e amati Monti e Parini: Leopardi traccia via via nei versi e nei futuri *Canti* quasi un *instant book*, capace di riassorbire la notizia di un monumento fiorentino a Dante (*Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze*), le scoperte filologiche di Angelo Mai (*Ad Angelo Mai quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica*), le vittorie al gioco del pallone di un campione locale (*A un vincitore nel pallone*), il matrimonio della sorella (*Nelle nozze della sorella Paolina*) e persino un «miserando nunzio» (vv. 4-5) di morte atroce per aborto clandestino: si tratta di verbalizzare le passioni e il pensiero suscitato da questi eventi esterni in poesia. Da questo punto di vista, la canzone *Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo* è un caso del lungo rapporto tra letteratura e cronaca, in Leopardi e non solo: un rapporto non interrotto neanche dall'apparizione a medio Ottocento del giornalismo, che si assumerà l'onere di narrare la cronaca, dividendola anche in sfumature cromatiche – rosa, nera –, a fianco, e spesso al posto, della letteratura.

Movendo dalla cronaca contemporanea, anche questa canzone cessa alcuni temi fondanti dell'esistenzialismo leopardiano – la vita breve e la ricerca del piacere pagata a duro prezzo con il dolore (vv. 71-98), la morte che non è un male (vv. 102-112), il primato dell'illusione d'amore, su cui si chiude il componimento (vv. 137-140) –, attorcigliandoli però intorno al motivo della pietà. È una compassione però pensosa e interrogativa. Nella finzione lirica, il poeta pone domande alla creatura gentile e colpevole, rivolgendosi a lei anche con una tessera dantesca del v canto dell'*Inferno*, ch'è proprio il canto della pietà e della colpa d'amor carnale in una gentile: «Ma dimmi» (*Inf.*, v, 118), qui, in egual posizione incipitaria, ma di un settenario, al v. 32. La messa in versi insistita dei dettagli della pratica chirurgica, forti forse anche

della recente lettura di Celso¹², intensifica la rappresentazione della violenza fisica colta nello «strazio» delle carni (e «strazio» è parola evocata in un altro dei titoli fluttuanti con cui Leopardi si riferisce a questo componimento, non sull'autografo ma nell'epistolario¹³), con un procedere che non è quello sottrattivo degli idilli, o quello ellittico delle canzoni. Anziché appartenere al versante della compensazione immaginativa, la canzone del 1819 mima uno scavo concretissimo nel male, in un componimento circolare, che si chiude con coda autobiografica e inscena un movimento ondulatorio parzialmente analogo a quello su cui sarà imbastita *A Silvia*: l'apertura e l'ultima parte sono per la donna straziata e uccisa, su cui si invoca il canto consolatorio, per una tragedia ch'è declinata come triplice, per la morte orribile, per la quantità dei dolori superiori al «diletto» ricevuto (vv. 71-72), per la brevità di quella giovane vita. Alla fine, la consolazione offerta dal canto è duplice: da un lato, la canzone farà commuovere tutti, persino i sassi e i boschi (vv. 25-28), come ha potuto fare il canto per Euridice di Orfeo nel IV libro delle virgiliane *Georgiche*, procurando dunque alla giovane donna il pianto generale come dono funebre; dall'altro, si chiude sulla constatazione che non è una così grave perdita perdere la vita, e il conseguente commercio del mondo, vista la bassa qualità del vivere, la rarità e la difficoltà di ottenere un piacere consistente (vv. 99-112). Il che, infine, offre il destro per passare, come accadrà nel montaggio alternato di *A Silvia*, dalla protagonista femminile all'io poetante, che si affratella a lei nella scelta dell'illusione dell'amore come opzione esistenziale, a dispetto di ogni censura moralistica. I versi in mezzo, mettono invece in scena il maligno amante che condanna a morte, e a morte atroce, la creatura che gli si era affidata fiduciosamente offrendogli il proprio sogno di amore e di felicità: liquidato il chirurgo in due versi come uso allo straziare le carni (vv. 49-50), la parte centrale della canzone è tutta per l'amante, che è una bestia, una «fera» (e dello stesso tenore anche il termine «orsi», al v. 36), perché non ha avuto ri-

¹² Cfr. NOVELLA BELLUCCI, *Il «generale»*, cit., p. 141.

¹³ Cfr. la citata lettera a Pietro Brighenti, Bologna, 28 aprile 1820, in GIACOMO LEOPARDI, *Epistolario*, cit., I, p. 400.

guardo a fare del male proprio a chi avrebbe invece dovuto amare. La sua violenza è aggravata come bestiale proprio per questo inferocire su una creatura fiduciosa, oltre che di bella sembianza, del «gener frale», di giovane età (vv. 88-89). Se ne ricorderà forse Antonio Ranieri – il manoscritto della canzone postuma è appunto tra le carte napoletane, quelle che rimasero a lui alla morte del poeta, e poi ai suoi eredi, e che una commissione presieduta da Carducci consegnò alla proprietà della Biblioteca di Napoli. Nel romanzo, molto leopardiano, *Ginevra o l'orfana della Nunziata* (1839), la sfortunata protagonista si trova in una situazione simile: l'amante e convivente di Ginevra, il pittore Camillo, con cui la giovane è sfuggita all'orfanatrofio di Napoli, cerca di ucciderla perché incinta; l'uomo cerca di supplire al mancato aborto spontaneo che per due volte aveva invece interrotto le due precedenti gravidanze, ostacolo alla volontà di fare un matrimonio redditizio con una principessa russa, con un tentato omicidio per affogamento.

Ma la densità di questa canzone del 1819 è ancora maggiore. Accanto al tema del corpo fragile, è centrale l'opposizione tra fallo e pena e anche la sproporzione tra colpa e punizione (vv. 85-98), con un rovesciamento del *topos* biblico, della genesi, del male come conseguenza del fallo originario, della caduta edenica degli umani. Si affaccia sin dal titolo («per mano ed arte») anche il motivo della tecnica rivolta contro la vita, della tecnica come mezzo di violenza umana, che va a perfezionare la possibilità della violenza e che sarà uno dei capisaldi dell'ironia sul progresso della *Palinodia al marchese Gino Capponi*. Soprattutto, emerge fortissimo il paradosso della creatura che viene straziata da chi dovrebbe amarla: un paradosso che prepara quello totale, finale e decisivo di Leopardi, la «madre» «matrigna» che non rende quel che promette, ma, al contrario, fa strazio dei suoi figli. In Leopardi, il tema della violenza è solitamente quella della natura sui viventi, che va in scena in tutto il suo scandalo di un «male» che è nell'«ordine» naturale delle cose (*Zib.* 4174). Più raramente Leopardi tratta della violenza degli uomini sugli uomini, fino alla *Ginestra* con il suo invito a non aggiungere male al male strutturale dell'esistenza, perché la violenza che interessa a Leopardi è quella paradossale e scandalosa del male fatto alla creatura da chi era ufficialmente preposta ad amarla. Conta nell'autore

del *Dialogo della Natura e di un Islandese*, di *A Silvia* e del *fiore del deserto*, l'assurdo dell'esistenza del male e, soprattutto, del male perpetrato sulla creatura fidente, su viventi inermi e fiduciosi di essere amati, proprio da parte della fonte da cui attendono felicità.

Nella canzone del 1819, in un caso di cronaca nera a lui geograficamente e anagraficamente vicino, Leopardi ha trovato proprio questa declinazione di violenza che gli interessa: lo scandalo della violenza inferta a una creatura fidente dall'oggetto della sua fiducia. Mentre reca i temi della fragilità dei viventi, della ricerca del piacere e dell'illusione fondante dell'amore, questa prova di canto patetico lievitata dalla cronaca marchigiana nell'anno dell'*Infinito*, esaspera un motivo foriero addirittura degli ultimi esiti della filosofia leopardiana: il paradosso del male perpetrato da mano amante, dalla mano di chi sarebbe deputato ad amare la creatura vivente e invece la strazia, e gli istintivi sentimenti di solidarietà e fratellanza tra creature che si riconoscono nella comune sorte di straziate da chi attendono amore. Non è ancora la madre matrigna quello qui colto e centralizzato, ma un altro umanissimo ossimoro: l'amante assassino. Il dito puntato qui non è ancora verso la Natura e le domande non sono ancora disancorate dalla semplice cronaca dei due amanti, ma contengono *in nuce* la stessa accusa di tradimento delle promesse d'amore che sarà rivolta alla Natura nelle *Operette* e nei *Canti*:

Odimi, a te favello
O scellerato amante. [...]

Vieni, mira, crudel. Questo giuravi
A lei ne la suprema
Ora di sua costanza, e in quella colpa
Che a te largia, tu col suo sangue lavi?
Così la sventurata
Virtù ch'ella ti fea vittima estrema
Le contraccambi? Or guata
Questi martori, e questi
Atteggiati d'asprissimo dolore
Infelici sembianti: io grido o fera,

Io grido a te; quando cotal vedesti
Far la meschina, in quella
Non ti sovvenne de l'antico amore?
Non quando al tuo desir la festi ancella?
(vv. 51-70)

Nella canzone del 1819, la cronaca suscita, e insieme ancora ancora al contingente, la pensosità del male e del paradosso della sua scaturigine. Siamo sul piano della vicenda dei due amanti, ovvero ancora sul piano della semplice «molestia degli uomini», quella «molestia» che i simili si fanno l'un l'altro nella ricerca di «piaceri che non dilettono, e di beni che non giovano» e che l'Islandese dirà alla Natura di aver compreso presto e di essersene liberato; ma, pur in questa declinazione cronachistica e nel sovraccarico lessicale proprio del registro patetico, c'è già la questione di fondo sul paradosso del male che arriva proprio da dove si attende amore, quel paradosso che sosterrà protestataria-mente le domande che punteggiano le pagine leopardiane del futuro:

O natura, o natura,
Perché non rendi poi
Quel che prometti allor? perché di tanto
Inganni i figli tuoi?
(*A Silvia*, vv. 38-39).

Riassunto A Leopardi poeta e filosofo interessa una particolare forma di violenza: quella perpetrata sulla vittima da chi era preposto ad amarla; dunque, una violenza paradossale e scandalosa perché inflitta su esseri inermi e fiduciosi proprio dalla fonte cui attendono felicità. La canzone postuma *Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo*, scritta nell'anno dell'Infinito (1819), appare un laboratorio di *A Silvia* e della futura riflessione leopardiana sul male.

Abstract Leopardi, poet and philosopher, is interested in a particular form of violence: violence that is perpetrated on the victim by those who were in charge of loving their

Laura Diafani

victim. It is a paradoxical and scandalous violence because it is inflicted on helpless and trusting beings from the very source from which they await happiness. The posthumous song *Nella morte di una donna fatta trucidare con il suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo*, written in the year of *Infinito* (1819), appears to be a laboratory of A Silvia and of Leopardi's future reflection on evil.

Processo agli untori e processo ai carbonari (Terza postilla a «Gli amici di Brusuglio»)

Isabella Becherucci

Riferito in Senato dal magnifico Senator Monti, Presidente del Tribunale della Sanità, il processo costruito contra Guglielmo Piazza, e Giangiacomo Mora, i quali infettarono la città con unguento pestifero: udito lo stesso magnifico presidente, raccolti i voti di tutti i Padri, sentenza il Senato: Che i nominati Piazza e Mora, denunziata ad essi prima la morte, sieno torturati, adoperando anche il canape, ad arbitrio dello stesso magnifico presidente, sopra altri delitti e sopra i complici (*super aliis et complicibus, et habitis pro repetitis et confrontatis*); che posti sur un carro sieno condotti al luogo solito del supplizio; per via sieno tanagliati con ferro rovente nei luoghi ove hanno commesso il delitto; dinanzi alla bottega del Mora sia ad entrambi mozza la destra mano; sien loro sfraccellate le ossa all'usato: si innalzi la ruota, essi vi sieno intrecciati vivi; dopo sei ore scannati; poi si ardano i cadaveri, le ceneri si gettino al fiume; la casa del Mora sia spianata, e sullo spazio eretta una colonna che abbia nome d'infame e porti una iscrizione del fatto [...] (AS¹ 122)¹.

¹ *Appendice storica su la Colonna Infame* (= AS¹ seguita dal numero del paragrafo) in ALESSANDRO MANZONI, *Storia della Colonna Infame*, premessa di Giancarlo Vigorelli, a cura di Carla Riccardi, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2002, pp. 231-293. È solo alla prima redazione autografa che si farà riferimento in questo contributo. Nell'edizione definitiva la sentenza sarà trasposta in forma narrativa («Quell'infernale sentenza portava che, messi sur un carro [...]»), subito intermezzata da una vignetta tesa a imprimere l'immagine di tanta violenza nella mente dei lettori: ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, tomi 3, a cura di Salvatore S. Nigro con la collaborazione di Ermanno Paccagnini per la *Storia della colonna infame*, Milano, Mondadori, 2002, tomo II, p. 839.

La traduzione letterale dal latino della sentenza del 27 luglio 1630 («cannibalesca sentenza», poco più avanti, § 152, per altra analoga sentenza) contro i due principali imputati del delitto di unzione è l'atto finale dell'«abominevole macello» che essi subirono a seguito di una rapidissima procedura giudiziaria (giugno-luglio) raccontata nella *Storia della Colonna Infame*.

Fino ad allora, nel resoconto manzoniano sulle atrocità commesse durante il processo agli untori nella peste del 1630, le operazioni di tortura che supportavano gli interrogatori erano state solo sistematicamente alluse con formule fisse ripetute, come del resto era documentato nell'«estratto del processo sul quale *Manzoni aveva* compilato questa picciola storia» (AS¹ 216) e come già realizzato da Pietro Verri nelle sue *Osservazioni sulla tortura*².

Ecco una selezionata esemplificazione: Guglielmo Piazza: «fu posto ai tormenti [...] fu di nuovo alzato con la corda, tenuto sospeso» (§ 10); «ordinò che [...] raso prima, e purgato, e vestito degli abiti della curia, fosse torturato colla legatura del canape, specie più squisita di tormento» (§ 11); «Noi ci dispensiamo dal riferire quel secondo esame: basti dire che l'infelice fu atrocemente, lungamente, inutilmente martoriato» (§ 13); «fu posto alla tortura perché purgasse l'infamia, e facesse indizio contra il Mora» (§ 42); Giangiacomo Mora: «Questo adunque fu il primo pretesto per porre Mora ai tormenti» (§ 69); «egli fu posto alla tortura» (§ 70); «questa carnificina» (§ 79); «condotto al luogo dei tormenti; vi fu posto, e con ricercata crudeltà d'innasprimento» (§ 83);

² L'estratto del processo è stato riconosciuto nelle due copie manoscritte conservate alla Braidense (Manz. XII. 65-66 e Manz. XII 105, cui si aggiunge la copia Manz. XII.A 36) fatte eseguire da Pietro Verri da una copia del verbale originale perduta. Di tali trascrizioni esiste anche una copia a stampa senza data ma ora attribuita al 1633 che fu utilizzata da Manzoni (*Processo contro gli untori per la peste di Milano del 1630*, Milano [1633]). Le *Osservazioni sulla tortura* furono pubblicate da Pietro Custodi nel 1804 nella collana «Scrittori classici italiani d'economia politica» (stamperia e fonderia di GG. De Stefanis a S. Zeno, n. 534, tomo XVII postillato) di cui Manzoni era sottoscrittore e sono conservate a Brusuglio. Per gli atti del processo si utilizza la moderna riedizione di GIUSEPPE FARINELLI, ERMANNO PACCAGNINI, *Processo agli untori. Milano 1630: cronaca e atti di giudizio*, Milano, Garzanti, 1988, cui si rimanda per la ricostruzione dei testimoni (pp. 150-156).

«[l'esame] fu chiuso colla tortura al solito per purgare l'infamia» (§ 114); il martire Gaspare Migliavacca: «quest'uomo fu macellato come gli altri» (§ 138); il padre Girolamo Migliavacca: «posto ai tormenti» (§ 258) «fu condannato, scarnificato, pesto e scannato, come gli altri» (§ 147); Giovanni Stefano Baruello: «È condannato al solito supplizio, o a quella serie di supplizi» (§ 150), per il quale è aperta una piccola finestra con maggiori dettagli, condita con manzoniana ironia: «Questa conferenza amichevole si teneva nella sala dei tormenti: v'era la *ruzella* (carrucola) *con la corda che pendeva giù*: come depose poi un rispettabile bargello [...]» (§ 159); Carlo Vedano: «fu posto al tormento, vi fu tenuto a lungo con abominevole costanza; ed egli con eroica lo sostenne: tanto che coloro dopo d'avergli a grado a grado cresciuto il martorio, e moltiplicate le inchieste, furono costretti di scrivere *nihil emersit*, e di farlo slegare e riporre in prigione» (§ 169); don Pietro Verdeno di Saragozza: «Decretarono adunque i padri coscritti che Pietro Verdeno di Saragozza sia acremente tormentato colla legatura del canape, e quando non emerga nulla...», dove i puntini esemplificano la voluta preterizione dello scrittore, che riprende e conclude l'ultimo caso con la citazione testuale dal processo (§ 215: *Et licet squassatus ter, aliud ab eo non haberi*), dando poi spazio al diverso trattamento riservato a don Giovanni Padilla, «nobile spagnolo, cavaliere dell'ordine di San Giacomo, capitano di cavalli, figlio del Castellano di Milano» (§ 93), apposizioni poi ripetute con un minimo di *variatio* «spagnuolo, gentiluomo, militare, forte di aderenze, e avvezzo a trattare da pari a pari coi magistrati» (§ 187). E ciò a dimostrazione «dei due pesi e delle due misure» adoperati nella procedura.

La quale fu incalzante, rapida, sommaria, feroce e soprattutto pre-determinata, come predeterminata era la volontà di trovare a ogni costo un capro espiatorio per placare il furore popolare:

È negli esaminatori sempre la stessa instancabile avidità di fatti, di spiegazioni, di particolari, negli esaminati lo stesso stento, la stessa contenzione dell'inventare [...]. Negli esaminatori si vede talvolta uno sforzo penoso per far concordare le due invenzioni forzate, talvolta una inavvertenza, o una indifferenza inesplicabile, inescusabile di tanta contrarietà: e in mezzo alla costante discordia, alla crescente oscurità, una costante, crescente persuasione della

reità dei due infelici, o quel che è più chiaro la volontà irremovibile di trovarli rei. Il Senato, con sentenza del 27 luglio, condannò l'uno e l'altro (AS¹ 116-117).

Come abbiamo visto Manzoni evita di soffermarsi sui dettagli della tortura, preferendo alludervi, al contrario del suo predecessore che per il canape spiega: «era una matassa colla quale si cingeva il pugno della mano e torcevasi tanto sin che staccatasi la mano slogata affatto dall'osso del braccio si ripiegava sul braccio stesso» sulla base della verbalizzazione del processo del Piazza («attaccato alla fune col braccio destro e applicata la legatura col canape al sinistro, si inizia a stringere procedendo contemporaneamente all'interrogatorio; poiché egli nega, gli vengon legate le mani dietro la schiena e si comincia a stringere utilizzando il canape; di fronte a nuove negazioni, viene alzato sopra l'eculeo e quindi sollevato con la corda, e tenuto sospeso per un tempo imprecisato. L'altezza dell'elevazione è variabile: nel caso del Piazza, cocciuto nel negare, passa dalle iniziali tre braccia, pari a 67 cm., ad altre quattro»³).

La descrizione della violenza finale esercitata sui condannati, contenuta in dettaglio solo nell'ampio *excertus* del *Processo* collocato più o meno a metà dell'opera, è tuttavia circondata da considerazioni personali che ne giustificano l'indugio citazionale, differenziando il nuovo lavoro dal precedente di Verri⁴. Innanzitutto, per mezzo di un cappello:

3 Commento di Paccagnini, in ALESSANDRO MANZONI, *Fermo e Lucia*, a cura di Salvatore S. Nigro, con la collaborazione di Ermanno Paccagnini per *l'Appendice Storica su la Colonna Infame*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 1208-1209. Anche nel romanzo la descrizione delle manette imposte a Renzo nel suo arresto dopo il tumulto di San Martino (una prima forma di tortura) subisce un incremento di dettagli dalla generica menzione del *Fermo* alla precisa descrizione dei *Promessi sposi* con dichiarata giustificazione («ci dispiace di dover discendere a particolari indegni della gravità storica; ma la chiarezza lo richiede»): ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, cit., tomo III, cap. XV, § 49.

4 Rispetto alle *Osservazioni verriane*, dove «la ricostruzione dei fatti ha un taglio ideologico dominante, che porta a una verità validissima, ma parziale, la narrazione manzoniana, invece, vuole essere condotta con metodo rigorosamente storiografico [...] nel quadro di una valutazione etica degli eventi, che chiarisca i criteri del

È una ributtante fatica il tradurre e lo scrivere quella sentenza. Ma ella è stata eseguita, importa quindi ch'ella sia conosciuta. E a cui parrà che anche il leggerla sia fatica, e pur ributtante, pensi che le parole di essa che gli fanno più ribrezzo sono state incise sul marmo ed esposte in un pubblico monumento ad eterna memoria; pensi che è utile vedere per quali fatti gli uomini abbian creduto di poter domandare la ammirazione e la riconoscenza dei contemporanei e dei posterì; pensi che, se il ribrezzo è un dolore, il ribrezzo di ciò che è tristo, è anche una istruzione e un esercizio morale (AS¹ 121),

a cui segue una riflessione religiosa sul valore del sacrificio per la redenzione dell'anima, che introduce la lettura dei sentimenti dei personaggi, ancora nel segno della preterizione o delle domande retoriche, con cui si chiude la parte relativa agli imputati Piazza e Mora:

[...] non è possibile, non è tollerabile, non è lecito immaginare che cosa avranno sentito quegli uomini sul carro; l'uno con colui che ve lo aveva strascinato, l'altro con colui ch'egli strascinava; dinanzi a quella bottega, a quell'ultima stazione... dinanzi a un popolo insultatore, udendo gridare il loro delitto, che non era vero! È un pensiero di alleggiamento il ricordarsi che avevano un rimorso, che si riconoscevano colpevoli di aver calunniato, che ripetevano d'aver così meritata la sorte! Coi tormenti era accompagnato il sentimento del sacrificio; e quale di noi, che non abbiamo ancor gustato la morte, può divinare che refrigerio abbia unito a questo sentimento Quegli che dei sacrificj soffersse il più atroce, e consumò il più pacifico, per acquistare a tutti i sacrificj che sarebbero sofferti nel suo nome il merito e il raddolcimento? Quello che non pure innocente, ma impeccabile volle morire fra gli strazj; che fu in un punto l'Uomo dei dolori e il Dio della misericordia? (AS¹ 124-125)⁵.

giudizio morale e, insieme, illumini i nodi irrisolti del presente»: CARLA RICCARDI, *Introduzione*, in ALESSANDRO MANZONI, *Storia della Colonna Infame*, cit., pp. LI-LII.

- 5** Seguono una serie di domande retoriche che introducono appunto alla lettura interna dei dati della storia: §§ 126-129. Il brano sarà ampiamente rielaborato per costruire la «pagina più alta di questo scritto», come riporta Paccagnini citando dal commento di Ziino all'edizione definitiva: ALESSANDRO MANZONI, *Fermo e Lucia*, cit., pp. 1154-1156.

È la cifra del Manzoni drammaturgo e romanziere, che giustifica sempre l'introduzione nelle sue opere di «turpi e atroci avventure» per scopi morali, come d'altronde teorizzato nella *Lettre à M. C**** e riformulato nella *Prima Introduzione* al *Fermo e Lucia*:

Or, si l'impression qu'il a produite est éminemment morale, si le dégoût qu'il à excité est le dégoût du mal; si, en associant au crime des idées révoltantes, il l'a rendu plus odieux; s'il a réveillé dans le coeur une aversion salutaire pour les passions qui entraînent à le commettre, pourra-t-on raisonnablement lui reprocher de n'avoir pas assez ménagé la délicatesse du spectateur? [...] il y a des douleurs qui perfectionent l'âme; et c'est une des plus belles facultés de la poésie que celle d'arrêter, à l'aide d'un grand intérêt, l'attention sur des phénomènes moraux que l'on ne peut observer sans répugnance⁶.

Lettori miei, se dopo aver letto questo libro voi non trovate di avere acquistata alcuna idea sulla storia dell'epoca che vi è descritta, e sui mali dell'umanità, e sui mezzi ai quali ognuno può facilmente arrivare per diminuirli e in se e negli altri, se leggendo voi non avete in molte occasioni provato un sentimento di avversione al male di ogni genere, di simpatia e di rispetto per tutto ciò che è pio, nobile, umano, giusto, allora la pubblicazione di questo scritto sarà veramente inutile, l'obbiezione sarà ragionevole, e l'editore avrà un dispiacere reale del tempo che ha fatto gittare agli altri, e del molto più che egli stesso vi ha speso (FL, *Prima Introduzione*, 28)⁷.

Niente di nuovo: la critica manzoniana ha ben inquadrato tutta l'operazione, mettendo a confronto lo sfruttamento delle fonti e il loro

⁶ *Lettre à M.C**** in ALESSANDRO MANZONI, *Scritti letterari*, a cura di Carla Riccardi e Biancamaria Travi, vol. v di *Tutte le opere di Alessandro Manzoni (Scritti linguistici e letterari)*, tomo III, Milano, Mondadori, 1991, p. 95, §§ 70-71. E cfr. ISABELLA BECHERUCCI, *Scampoli manzoniani*, Firenze, Cesati, 2012, pp. 92-105 per i contatti con le riflessioni intorno al racconto delle vicende di Gertrude e il dettato parallelo della *Prima Introduzione*, tutti derivanti dal passo citato della *Lettre*.

⁷ FL seguita dal numero di tomo, capitolo e di paragrafo secondo l'edizione critica ALESSANDRO MANZONI, *Fermo e Lucia. Prima minuta (1821-1823)*, a cura di Barbara Colli, Paola Italia e Giulia Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2006, tomi due (*Testo e Apparato*).

riutilizzo ai fini di questo 'discorso morale' e dando opportuno risalto, oltre che alla sinopia costituita dagli atti del *Processo*⁸ e dalle *Osservazioni sulla tortura* di Verri, al Ripamonti, al Tadino e ad altre prime letture⁹.

D'altronde è stato anche bene evidenziato che ciò che premeva al narratore di mettere in luce era l'aspetto procedurale del comportamento dei giudici, insomma l'analisi delle idee di quei «sofisti crudeli», il loro passionale e prevenuto giudizio per cui «straziarono a quel modo i loro fratelli Piazza e Mora e tanti altri» e quindi la ricostruzione della storia delle opinioni dei contemporanei e dei posteri su quel giudizio. Al solito con una finalità morale, perché questo giudizio, che è concesso formulare solo in quanto «trattasi di azioni passate, storiche, clamorose», è *utile*: «è utile il poter giudicare, e definire empia la condotta di quei giudici; è cosa utile, e nella lurida tristezza dell'argomento è cosa consolante»¹⁰ perché permette di trovare nel determinismo storico il libero arbitrio e dunque la responsabilità individuale:

- 8 *Processo contro gli untori*, cit., cui Manzoni rinvia subito nell'*Introduzione* a AS¹ e ancora a § 153 e da cui cita letteralmente ampi passi degli interrogatori agli imputati, oltre che per le ragioni degli 'interessi della posterità', anche perché vi ritrova, pur uniformata dal segretario estensore degli atti, la lingua delle persone meccaniche a cui stava per dar vita. Una piccola spia è rinvenibile nelle parole con cui Fermo si scusa per la sua intemperanza nella seconda visita a don Abbondio la mattina del rimandato matrimonio: «Signor Curato, ho fallato, le domando scusa [...]» (FL I II 44), ripetute due volte nell'*Appendice* prima in bocca del Mora, «*Non ho fallato; ma se avessi fallato, domando misericordia*» (§ 35), e poi del Verdano: *Torno a dire che non ho fallato ed ho tanta fede nella Vergine Santissima che m'agiuterà, perché non ho fallato* (§ 168) e diretta citazione dal *Processo*, come specificato nel commento di Paccagnini (ALESSANDRO MANZONI, *Fermo e Lucia*, cit., p. 1221).
- 9 TANO NUNNARI, *Le fonti storiche dei «Promessi sposi»*, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2013, cap. I, *Il Tadino e il Ripamonti dal «Fermo e Lucia» ai «Promessi sposi»* e cap. II, *Le altre fonti edite dal «Fermo e Lucia» ai «Promessi sposi»*.
- 10 AS¹ 234. Ma già agli inizi: «La misericordia ch'egli ottenne è dura ad udirsi e a raccontarsi; e in verità noi avremmo già troncata questa narrazione, se non fosse sempre utile, come talvolta è doloroso, l'osservare quali frutti può produrre un errore caduto in intelletti tenaci, superbi, indisciplinati» (AS¹ 36). Siamo molto vicini alla formulazione, poi modificata per l'edizione definitiva, dell'*Abbozzo* della lettera al d'Azeglio: «Che la poesia, e la letteratura in genere debba proporsi l'utile per iscopo, il vero per soggetto, e l'interessante per mezzo» (ALESSANDRO MANZONI,

Si prova infatti una specie di conforto nel pensiero che la perversità di quegli uomini era volontaria, che potevano rigettarla, che era l'effetto di una loro scelta, e non d'una necessità comune (AS¹ 237)¹¹.

[...] in verità noi avremmo già troncata questa narrazione, se non fosse sempre utile, come talvolta è doloroso, l'osservare quali frutti può produrre un errore caduto in intelletti tenaci, superbi, indisciplinati [...]. Ma tutte le contraddizioni si conciliavano, tutte le confusioni si dissipavano, tutte le incertezze sparivano in quella persuasione immobile, adamantina degli esaminatori, del senato, del popolo¹².

L'interesse per la deviazione del giudizio dei magistrati, anticipato al capitolo IV del IV tomo del *Fermo e Lucia*, era qui stato introdotto da due episodi di descrizione di violenza popolare, tratti dal Ripamonti (ma già anche nelle *Osservazioni verriane*), contro tre giovani francesi presi *a calci, a pugni, a strascichi* prima di essere portati in carcere e contro il vecchio più che ottuagenario consegnato dalla folla «alle carceri, ai giudici, alle torture»: con la volontà di anticipare la temperatura altissima che stava per prendere il nuovo capitolo del romanzo, digressivo rispetto alla storia ma non tralasciabile per la sua importanza, in

Sul romanticismo. Lettera al Marchese Cesare d'Azeglio. Premessa di Pietro Gibellini, a cura di Massimo Castoldi, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2008, p. 114, § 109.

- 11** Sulla graduale presa di consapevolezza del ruolo svolto dalla responsabilità personale dei giudici nel passaggio dalla prima alla seconda stesura della *Storia della Colonna infame* e sulla volontà che comunque sta alla base delle passioni, cfr. in particolare RITA ZAMA, *Le due redazioni della «Storia della Colonna Infame»*, in *Pensare con le parole. Saggio su Alessandro Manzoni poeta e filosofo*, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2013, pp. 169-211. Naturalmente resta imprescindibile il saggio di GIOVANNI MACCHIA, *Manzoni e la via del romanzo*, Milano, Adelphi, 1994, pp. 127-131.
- 12** AS¹ 36, 40. E cfr. GINO TELLINI, *Manzoni*, Roma, Salerno Editrice, 2007, pp. 275-281, che cita questi passi e commenta: «I giudici non si sono sbagliati e non hanno commesso, senza volerlo, un errore. Bensì hanno voluto condannare, come colpevoli e come infami, persone che essi sapevano innocenti: un delitto di Stato, per tacitare la pubblica opinione e per addebitare a qualcuno, a semplici pedine inermi e indifese, la causa di una grande calamità, che dipende invece dalla dissennatezza dei governanti» (p. 277).

quanto «i giudizj e le esecuzioni atroci del popolo preludevano a giudizj ed esecuzioni ancor più atroci dei magistrati» (FL IV IV 100)¹³.

Manzoni stesso spiega i motivi che lo hanno determinato a queste ricerche e a questa ricostruzione: si tratta dell'interferenza costante delle passioni che fanno «giudicar tortamente gli autori e i contemporanei d'un avvenimento» (§ 243) e che non sono sempre «riformati dalla imparziale, ed infallibile posterità» (§ 242). Anzi, talvolta è proprio questa a ricercare nel passato episodi su cui proiettare le passioni di cui è preda:

Le passioni s'introducono sempre nei giudizj che l'uomo porta d'un oggetto, d'un interesse presente; e lo fanno traviare. Gli è vero, pur troppo. Ma le passioni non hanno forse una azione anche sugli oggetti lontani? e quegli oggetti non possono forse aver sempre un interesse vivo e potente, se non altro per la relazione, per la somiglianza con le cose presenti? E non è questo interesse che muove principalmente i posterì ad esaminare le passate? (§ 244).

Questa confessione, espressa con interrogative retoriche incalzanti, si riconnette alla pausa meditativa che nel *Fermo e Lucia* seguiva alla descrizione dell'accrescersi del furore popolare contro il presunto capo degli untori (fra cui compare per la prima volta anche il nome di don Giovanni Padilla). Si tratta, cioè, di una seconda tappa dello stesso ragionamento che muove la sua ricerca intorno alla storia dei giudizi sugli untori, già incriminati dal popolo sull'onda delle passioni e poi per effetto della stessa causa condannati dagli scorretti magistrati. Ma è anche una spia rivelatrice di come egli stesso portasse verso l'infame episodio di quelle ingiuste condanne un interesse di postero viziato dalla contingenza storica:

osservando le piaghe dei nostri maggiori non dobbiamo chiuder gli occhi alle nostre; e questa corrività a credere senza prova attentati contra il pubblico, contra una parte di esso, ad attribuire alle persone fatti e parole immaginarie

¹³ Si tratta dell'originario paragrafo su cui si chiudeva il cap. IV, cassato e riscritto dopo la decisione di scorporare la digressione sulla peste: cfr. *FL Apparato*, p. 571.

è una piaga viva tuttodi; e dico viva nei popoli i più colti, e dico anche negli uomini più colti di questi popoli. [...] Su questa corrività non posso trattenermi dal trascrivere alcune parole da un libro d'un uomo singolarmente osservatore, il quale si trovò r avvolto in avvenimenti d'una terribile complicatezza: *Si je ne l'avois pas vu moi-même, et plusieurs fois, je ne le croirois pas: il a été fait par des hommes de bien à des hommes atroces, des inculpationes qui n'étoient ni vraies ni vraisemblables.* [FL IV IV 50-52].

La citazione, riconosciuta da Tano Nunnari dal libro delle *Mémoires sur la révolution* (Parigi, 1795) di Joseph Dominique Garat¹⁴, convalida l'attenzione particolare di Manzoni per la procedura giudiziaria dei processi criminali e per le sue possibili deviazioni, non foss'altro per il fatto che la composizione dei capitoli sulla peste e di quello sulle condanne ai presunti untori si collocano nel periodo di massima punta dell'inquisizione contro i Carbonari.

Sono ormai molti i manzonisti che hanno ricordato come i procedimenti giudiziari contro la Carboneria avessero avuto grandissima risonanza, anche per l'estrazione sociale di molti condannati, e come continuamente ne fossero dati pubblici echi sulla «Gazzetta Ufficiale» negli anni 1820-1821 (si pensi alla *Notificazione della pena di morte* ai Carbonari del 20 agosto 1820 e all'eclatante arresto il 13 ottobre seguente dell'amico Silvio Pellico, poi trasferito ai Piombi il 20 febbraio 1821 e qui ripetutamente interrogato). Così quasi tutti concordano nel riconnettere ai loro tristi risvolti la presenza, proprio nel piano originario

¹⁴ *Mémoires sur la révolution, ou exposé de ma conduite dans les affaires et dans les fonctions publiques di Dominique Joseph Garat*, à Paris, De l'Imprimerie de J.J. Smits et c.^o, rue des Marais N° 2, F.G. Lan III de la République: TANO NUNNARI, *Le fonti storiche*, cit., pp. 354-355. E cfr. La *Recensione* di Carla Riccardi all'edizione della *Storia della Colonna Infame* a cura di Luigi Weber, Pisa, ETS, 2009, in «Testo», xxxi, gennaio-giugno 2010, pp. 177-180. Importante è la segnalazione di Nigro del precedente dell'incompiuta requisitoria contro Napoleone di Claude Fauriel, *Les derniers jours du consulat*, in SALVATORE S. NIGRO, *La tabacchiera di don Lisander*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 155-156.

del romanzo, del «fameux procès que nous appellons de la *Colonna Infame*: chef d'oeuvre d'autorité, de superstition et de bêtise»¹⁵.

Insomma, Manzoni già nella primavera del 1821 doveva aver rinfrescato la memoria di quell'atroce caso giudiziario – conosciuto ben prima, anche in seguito alla pubblicazione nel 1804 delle inedite *Osservazioni* del Verri – che coinvolgeva «persone meccaniche e di bassa condizione», nei confronti delle quali erano tramandate «luttuose tragedie di calamità, e scene di malvagità grandiosa»: fra cui le ingiuste esecuzioni dei presunti untori, anche a proposito delle quali si poteva vedere «come *l'umana malizia* aveva saputo superare tutti i ritegni, e spezzare tutti i freni più ben temperati, avendo potuto moltiplicare ogni sorte di sevizie, perfidie ed atti tirannici a dispetto delle leggi divine ed humane», come segnato subito nella *Prima Introduzione* al romanzo (FL, *Prima Introduzione*, 6).

Quel terribile evento storico poteva costituire un buono sfondo alla *fabula* dei due promessi ancora in embrione: sembrerebbe di vedervi una precisa allusione nel cuore del brano pseudo-seicentesco di apertura della *Prima Introduzione* del nascente romanzo, tanto più supponendo, come si è provato a fare in questa sede dottorale più di un anno fa e ormai anche a stampa, la sua composizione prima dell'inizio della narrazione¹⁶.

15 Ermes Visconti, *Dalle lettere un profilo*, premessa di Angelo Stella, a cura di Sonia Casalini, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2004: lettera di Visconti a Victor Cousin del 30 aprile 1821 col celebre riassunto del romanzo, n. 12, p. 60. Fra i molti manzonisti che concordano nelle ragioni di questo interesse cfr. in particolare CARLO DIONISOTTI, *Appendice storica alla «Colonna Infame»*, in *Appunti sui moderni*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 250-253; SALVATORE S. NIGRO, *La tabacchiera di don Lisander*, cit., p. 156; CARLA RICCARDI, *Introduzione a ALESSANDRO MANZONI, Storia della Colonna Infame*, cit., pp. LXVII-LXXII; ERMANNIO PACCAGNINI, *Nota critico-filologica: la «Colonna Infame»*, in ALESSANDRO MANZONI, *Fermo e Lucia*, cit., p. LXVIII; Luigi Weber in ALESSANDRO MANZONI, *Storia della Colonna Infame*, Pisa, Edizioni ETS, 2009, pp. XXVI-XXX; PAOLA ITALIA, *Manzoni riformatore*, in *Illuminismo e Settecento riformatore*, a cura di Gian Mario Anselmi, Gino Ruoizzi, Stefano Scioli, Bologna, Bononia University Press, 2020, pp. 183-195.

16 ISABELLA BECHERUCCI, *Durante la composizione dell'«Adelchi»: venti nuovi*, in «Rivista di studi manzoniani», VI, 2022, pp. 14-30. EAD., *Gli amici di Brusuglio*, Roma, Giulio Perrone, 2021, pp. 272-280.

E considerando che questi stati sieno soggetti alla Maestà del re Cattolico che è quel sole che mai non tramonta, e che sopra di essi con riflesso lume qual luna risplenda chi ne fa le veci, e gli amplissimi senatori quali stelle fisse vi scintillino, e gli altri magistrati come erranti pianeti portino la luce in ogni parte, venendo così a formare un nobilissimo cielo, si vedrà che gli atti tenebrosi che a malgrado di tante provvidenze si sono moltiplicati essere altro non possono che arte e *fattura diabolica*, poiché l'humana potenza del male bastare a tanto non dovrebbe (*Prima Introduzione*, § 7).

Un sostegno a questa agnizione soccorre dai due sintagmi ripresi dall'ampio passo citato in conclusione dell'*Appendice storica della Colonna Infame* dalle *Memorie* di Pio La Croce, peraltro introdotto da un interessante cappello linguistico che ricorda, nella sua sommessa ironia, le considerazioni sullo stile dell'Anonimo nella prima *Introduzione* («A molti si diffonderebbe l'opinione che la vecchia e originale storia è molto meglio scritta che la nuova e rifatta, che v'era in quella un certo garbo, una certa naturalezza, un sapore di verità, un'aria di contemporaneità che è svanita affatto nella copia»)¹⁷:

Nell'anno che compiva il secolo dalla peste, un don Pio La Croce diede fuori alcune memorie su di quella, (a) scritte col giudizio, con la ponderazione, con la mansuetudine, con lo stile, con la grammatica, con l'ortografia del tempo della peste; talchè si può credere ch'egli non abbia fatto che pubblicare memoria scritta fin d'allora. Eccone qualche saggio: [...] Dal che s'argumenta la *diabolica fattura* in questo fatto... E se qui prendesse meraviglia alcuno, che una sceleragine, non mai più ne' secoli a dietro, o per memoria d'Uomo ricordata, o per Istoria mentovata, potesse tanti, e tanti indurre ad eseguirla, parendo impossibile, che nell'*umana malizia* possa aver luogo crudeltà simile, più che di Fiera: sappia questi, che la *diabolica fattura* era tale, che chi preso ne veniva con

¹⁷ FL, *Prima Introduzione*, 16, che così prosegue (§ 17): «Si direbbe che veramente il reo gusto del secolo si fa sentire nello stile del vecchio scrittore, ma che però vi è una certa fragranza (dico bene?) di lingua che fa ben vedere che di poco era spirato quell'aureo cinquecento, quel secolo nel quale tutto era puro, classico lindo, semplice, nel quale la buona lingua si respirava per così dire coll'aria, si attaccava da se agli scritti, dimodochè, cosa incredibile e vera! fino i conti delle cucine e gli editti pubblici erano dettati in buono stile».

Processo agli untori e processo ai carbonari

darle il primo consenso, sentiva tal gusto, e diletto, nell'andar ontando, che umano piacere, sia qualsivoglia, non è possibile se li agguaglia [...] (AS¹ 301).

Memorie delle cose notabili successe in Milano intorno al mal contaggioso l'anno 1630, etc. raccolte da Don Pio La Croce, Milano, pel Maganza, 1730¹⁸.

Il trattato del La Croce, assieme a tutti gli altri secentisti che gli somministrarono «gioielli di stile», dovette, dunque, essere presente al romanziere già prima della composizione dei capitoli sulla peste (ai quali offre spunti fondamentali per l'intonazione martirologica dei padri cappuccini immolatisi nelle cure dei malati) anche per il suo impassibile resoconto sulle condanne agli untori: *Si distende qui per ultimo l'esecuzione di Giustizia, fatta in Milano contro d'Alcuni, li quali composesero, o sparsero gl'unguenti pestiferi*¹⁹. Segue, proprio in conclusione, il resoconto dell'applicazione della sentenza posta in esergo di questo studio²⁰.

- 18** Per la descrizione del volume, posseduto e postillato da Manzoni, ora conservato al Centro Nazionale Studi Manzoniani, cfr. TANO NUNNARI, *Le fonti storiche*, cit., pp. 53-54 (*Catalogo delle fonti, Fonti dichiarate nel romanzo*). E cfr. ora l'edizione moderna delle *Memorie* in GIUSEPPE SANTARELLI, *Documenti cappuccini di interesse manzoniano*, Ancona, Curia provinciale dei padri Cappuccini, 1973, pp. 233-312.
- 19** Nunnari suggerisce – sulla scorta delle osservazioni di Cesare Cantù e Giampiero Bognetti – la conoscenza diretta dell'opera nella primavera-estate del 1822, all'altezza della scrittura del cap. IV del tomo I, sulla base del probabile prelievo nel *Fermo e Lucia* del luogo di provenienza di padre Cristoforo, poi sostituito da asterischi (TANO NUNNARI, *Le fonti storiche*, cit., p. 256, n. 14): per cui il La Croce dovrebbe entrare nello specchietto delle letture manzoniane dei mesi maggio 1822-agosto 1822 alla p. 101.
- 20** «Il Barbiere Giovan Giacomo Mora, ed il Commissario Guglielmo Piazza posti sopra un Carro furono tenagliati ne loghi più pubblici della Città; nel corso detto il Carobbio, fu loro tagliata la mano destra. Nel luogo della Giustizia, furono spogliati ignudi, e con la Ruota le furono rotte le ossa delle Coscie, delle Braccia, e delle Gambe; alzati sopra un palo nella Ruota su di cui erano intrecciati, vi stettero vivi per lo spazio di sei ore; furono di poi scannati, abbruggiati, e le ceneri loro gettate nel Fiume; spianata sino da fondamenti la Casa del Barbiere, edalzata una Colonna d'infamia con l'iscrizione del successo [...]»: PIO LA CROCE, *Memorie delle cose notabili*, in GIUSEPPE SANTARELLI, *Documenti cappuccini di interesse manzoniano*, cit., pp. 311-312.

Un quadro cruento che non poteva non interessare chi vedeva in quei mesi le catene degli arresti di amici e conoscenti, immediatamente sottoposti a pressanti interrogatori in attesa di un giudizio quanto mai esemplare (una eco del grande disagio che lo scrittore stava vivendo trapela dalla lettera all'amico Claude Fauriel di metà maggio-metà giugno 1821)²¹; e una temperie non di breve durata, se si pensa alle sentenze di prima e seconda istanza della Commissione Speciale della Carboneria, seguite dalla decisione suprema del Senato Lombardo-Veneto di Verona, di ben tre processi che si intrecciano in quel torno d'anni (quello ai Carbonari di Fratta Polesine; quello contro la Carboneria che prese le mosse dagli arresti di Silvio Pellico e Piero Maroncelli e quello contro la Federazione Italiana e il gruppo gravitante attorno a Federico Confalonieri e Luigi Porro Lambertenghi). Una tappa definitiva è segnata dalla pubblicazione della sentenza pel delitto d'alto tradimento di questo terzo processo, che vide 25 condanne, di cui 16 capitali (9 contro contumaci e 7 contro imputati detenuti, con commutazione della pena con quella del carcere duro da scontarsi presso lo Spielberg), di cui circolavano notizie già nel novembre del '23: siamo al 21 gennaio 1824, al momento cioè in cui la *Storia della Colonna Infame* ha ormai trovato un primo definitivo assetto nella sua copia apografa²².

La struttura di inchiesta giudiziaria sulla quale è imbastito il racconto della *Colonna Infame*, malgrado la riconosciuta maggiore narra-

21 Carteggio Alessandro Manzoni-Claude Fauriel, premessa di Ezio Raimondi, a cura di Irene Botta, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2000, n. 66, pp. 304-306.

22 AS² (= *Storia della Colonna Infame compilata sui processi da Alessandro Manzoni*) in ALESSANDRO MANZONI, *Storia della Colonna Infame*, cit., pp. 163-227. E cfr. GIULIA RABONI, *Verità della storia e verità dell'arte. Sulla prima «Colonna infame» e la sua rielaborazione*, in «Filologia italiana», 12, 2015, pp. 126-131; EAD., *La «Storia della colonna infame»*, in *Manzoni*, a cura di Paola Italia, Bologna, Carocci, 2020, pp. 128-129. Per la vicenda Confalonieri, amicissimo di Manzoni fin dall'infanzia, cfr. FEDERICO CONFALONIERI, *Memorie e lettere*, a cura di Gabrio Casati, Milano, Hoepli, 1890 e le considerazioni di Riccardi ancora in *Introduzione a ALESSANDRO MANZONI, Storia della Colonna Infame*, cit., pp. LXX-LXXII.

tività della prima stesura²³, porta all'estremo il procedimento alla base di tutta la speculazione manzoniana, sia essa di pertinenza storiografica o religiosa o filosofica o linguistica²⁴: una tendenza all'argomentazione rigorosa, che non concede niente alle illazioni non documentate, tipica del metodo analitico di un magistrato inquirente nell'atto in cui discute i vari dati raccolti, che confronta con rigore le testimonianze e valuta tutte le possibilità.

Per questo nella costruzione del romanzo *Gli amici di Brusuglio* si è voluto adottare una cornice che inquadrasse il racconto nell'ambito di un caso giudiziario, ricreando l'atmosfera in cui venne composto il capolavoro manzoniano con la coda di una denuncia politica alla base della sua ideazione (unico falso del romanzo): i documenti, che ancora restano nell'Archivio di Stato di Milano sull'operato dell'inquirente Antonio Salvotti, avvicinano questo ben reale antagonista proprio per la sua riconosciuta abilità nelle indagini, seguita dalla perizia anche formale nella stesura dei verbali, al protagonista Alessandro Manzoni e al suo affine metodo di lavoro²⁵. Uno scandaglio senza pari delle memorie

23 Cfr. RENZO NEGRI, *Il romanzo-inchiesta del Manzoni*, in «Italianistica», I, 1, 1972, p. 38.

24 Fondamentale resta tuttora l'analisi della manzoniana capacità argomentativa, con ampia esemplificazione (dove però manca proprio la *Storia della Colonna Infame*), di GIOVANNI NENCIONI, *La lingua di Manzoni. Avviamento alle prose manzoniane*, Bologna, Il Mulino, 1993.

25 Cfr. ASM, *Processi politici*, vol. I, cartelle relative al *Processo contro la Carboneria, Processo di Milano del 1821 e Appendice* (cartelle 26-67: e cfr. in particolare la cartella 42, con la relazione del Salvotti del 5 agosto 1822, *Rapporto riservato al solo presidente*). Marco Meriggi segnala la relazione del Salvotti indirizzata a don Francesco Degli Orefici, presidente della Commissione speciale di seconda istanza in Milano, datata 20 agosto 1822, conservata in Haus-, Hof- und Staatsarchiv (Wien), *Provinzen. Lombardo-Venetien*, cart. 29, fol. 187-223; MARCO MERIGGI, *Il Regno Lombardo-Veneto*, Torino, Utet, 1987, p. 311, n. 1. Restano ancora fondamentali i lavori di ALESSANDRO LUZIO, *Antonio Salvotti e i processi del Ventuno*, Roma, Società editrice Dante Alighieri, 1901; *Il processo Pellico-Maroncelli secondo gli atti ufficiali segreti*, Milano, Cogliati, 1903 e *Nuovi documenti sul processo Confalonieri*, Roma-Milano, Società editrice Dante Alighieri, 1908. E soprattutto l'opera di AUGUSTO SANDONÀ, *Contributo alla storia dei processi del Ventuno e dello Spielberg*, Milano-Torino-Roma, Fratelli Bocca, 1911.

e delle fonti dell'epoca e della società «fort extraordinaire» degli anni 1628-1630, nella quale egli intendeva sceneggiare l'infame capitolo di angherie e di soprusi inflitti con sommarie e illegali procedure criminali a degli innocenti, anche per riflettere su quelle contemporaneamente condotte contro molti dei suoi amici liberali, di cui è tristemente nota la procedura «opaca» (tra segretezza dell'inquisizione e pubblicità delle sentenze), con l'aggravante dell'ambiguo istituto della grazia sovrana all'interno di una procedura generale di tipo inquisitorio disciplinata da un rigido codice penale in materia di comminazione delle pene, contro cui Manzoni dovette più tardi scontrarsi²⁶. Determinante nella conduzione poco trasparente del processo fu la notificazione dell'11 marzo 1818, §§ 430-431, pubblicata sul n. 81 della «Gazzetta Ufficiale» del successivo 23 marzo, che imponeva la necessità di lunghe detenzioni e di estenuanti interrogatori agli imputati, i quali ne rilasciarono amare testimonianze²⁷. I processi per alto tradimento vennero istruiti e giudicati da Commissioni speciali di prima e seconda istanza – istituite ex post dopo i fatti commessi – sedenti dapprima a Venezia e poi, dal 1822, unificate a quelle istituite a Milano nel 1821 col mandato di «inquisire e giudicare tutti quei sudditi dell'impero austriaco segnalati dalla direzione generale di polizia per il loro coinvolgimento con i disordini che, nel 1821, erano scoppiati in Piemonte e a Napoli»²⁸.

26 Un quadro chiarificatore ora in FRANCESCA BRUNET, «Per atto di grazia»: *pena di morte e perdono sovrano nel Regno lombardo-veneto (1816-1848)*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2016. La vicinanza di Manzoni al processo Confalonieri è testimoniata dalla minuta della supplica all'Imperatore Francesco II scritta in occasione del suo genetliaco, a richiesta della moglie Teresa Casati Confalonieri, gravemente ammalata, per fare ottenere la grazia al marito: cfr. ALESSANDRO MANZONI, *Lettere*, a cura di Cesare Arieti, vol. VII, tomo I, di *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, Milano, Mondadori, 1970, n. 343 (12 febbraio 1830), pp. 589-590.

27 La notificazione imponeva che la condanna capitale non fosse erogabile in assenza di confessione del reo o doppia testimonianza giurata. E cfr. FEDERICO CONFALONIERI, *Memorie*, nuova edizione a cura di Antonio M. Orecchia, Milano, Led, 2004, p. 85, n. 33 sulle bastonate che si infliggevano ai detenuti per estorcere loro la confessione.

28 FRANCESCA BRUNET, «Per atto di grazia»: *pena di morte e perdono sovrano nel Regno lombardo-veneto (1816-1848)*, cit., pp. 184-185, anche per il rilievo dato «ai rapporti tra le istanze giudiziarie e l'ampiezza del loro intervento, l'attenzione verso la comuni-

Il possibile interesse iniziale per una società dominata dall'iniquità, come dimostrato dal suo aberrante sistema processuale, ancora troppo poco romanzesca rispetto alla storia di un amore contrastato scoperta durante la lettura di una delle gride seicentesche della raccolta del Gioia²⁹, prese forma solo al capitolo v del iv tomo del *Fermo e Lucia*, da cui venne infine scollato per divenire prima una *Appendice Storica* della *princeps* dei *Promessi sposi* (la cui tavola pubblicitaria difatti la annuncia «sotto i torchi»)³⁰ e poi, dopo quasi un ventennio, quell'opuscolo della *Storia della Colonna Infame* da stamparsi alla fine dell'edizione *ne varietur*.

Data la sua storia compositiva, non meraviglia che il *pamphlet* nella sua veste finale, privata di ogni orpello narrativo e condotta con una tensione continua del ragionamento logico e giuridico, riprenda vita e interesse agli occhi dei posteri (un nome fra tutti, quello di Leonardo Sciascia) nei momenti più cupi dell'esistenza, come quello che oggi stiamo vivendo.

Riassunto La tragica vicenda del processo ai supposti untori della peste del 1630 e dell'errata sentenza emessa contro vittime innocenti fu una matrice importante nella scelta del secolo XVII in cui ambientare la vicenda dei *Promessi sposi*, tanto più in considerazione delle procedure sommarie che venivano condotte in quegli stessi anni contro amici e conoscenti imputati di Carboneria.

Abstract The tragic affair of the trial of the supposed anointers of the plague of 1630 and the erroneous sentence handed down against innocent victims was an important matrix in the choice of the 17th century in which to set the story of *The Betrothed*: in those same years summary proceedings were in fact being conducted against friends and acquaintances accused of Carboneria.

cazione pubblica di una materia segreta quale il diritto penale, le contraddizioni tra la segretezza e la ricerca del consenso; le frizioni e le anomalie di un sistema politico e giudiziario in transizione».

29 MELCHIORRE GIOJA, *Sul commercio de' commestibili e caro prezzo del vitto*, Milano, Pirotta e Maspero, 1802, tomo II.

30 GIULIA RABONI, *Verità della storia e verità dell'arte*, cit., p. 125.

Violenza ed emarginazione nei reportages dall'America di fine Ottocento: *Impressioni d'America* di Giuseppe Giacosa

Alice Petrocchi

1. Narrazioni di una violenza inattesa

Ha scritto Sebastiano Martelli che l'«identema» della letteratura italiana dell'emigrazione, sviluppatasi tra gli ultimi venti anni dell'Ottocento e i primi venti del Novecento, è quello dell'«emigrazione come evento luttuoso, disgrazia, malattia, follia, morte»¹. La partenza e il mancato ritorno, la morte lungo la traversata, il dolore e la disgrazia che accompagnano le partenze e gli arrivi sono al centro delle pagine dei principali autori che hanno ritratto la prospettiva degli emigranti durante la traversata, come il De Amicis di *Sull'Oceano*², o quella di chi rimane e vive nell'assenza degli emigrati (si pensi al personaggio

1 SEBASTIANO MARTELLI, *Dal vecchio mondo al sogno americano. Realtà e immaginario dell'emigrazione nella letteratura italiana*, in *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*, a cura di Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi e Emilio Franzina, Roma, Donzelli, 2001, p. 433.

2 In *Sull'Oceano* (Milano, Treves, 1889) De Amicis descrive con toni talvolta patetici ma con acuto spirito di osservazione e con uno sguardo da antropologo la traversata da Genova a Santa Fé; tra gli eventi che segnano la difficile traversata troviamo anche la morte di un migrante a bordo: «Su tutti gli altri pareva che gittasse un'ombra di tristezza il pensiero di quel morto che s'aveva a bordo e che si doveva buttare in mare la notte; e tutti gli occhi si volgevano ogni tanto a prua, inquieti, come se tutti avessero temuto di vederlo apparir da un momento all'altro, resuscitato, per maledire alla sua spaventevole sepoltura» (EDMONDO DE AMICIS, *Sull'Oceano*, introduzione di Franco Custodi, prefazione e note di Folco Portinari, Milano, Garzanti, 1996, p. 219).

di Mariagrazia della novella *L'altro figlio* di Luigi Pirandello del 1905³), o infine quella di chi ritorna (esemplare in tal senso il poemetto *Italy* di Giovanni Pascoli nei *Primi poemetti* del 1904). Se volgiamo lo sguardo a una produzione minore, costituita da *reportages* e libri di viaggio che ebbero un importante ruolo nella creazione e diffusione di un'opinione pubblica antiamericana e nella formazione di un modello di rappresentazione dell'immigrazione italiana in America, possiamo osservare una narrazione dell'emigrazione come violenza e come emarginazione sociale. Pur nel contesto di una società che si vuole democratica e liberale, tali fenomeni sono ben radicati, motivati dal pregiudizio antitaliano e dalla xenofobia, e si presentano come trama non sempre sottile di discriminazioni sociali talvolta condivise dalla stampa estera e persino italiana. Esse si estrinsecano in una forma di violenza che può essere manifesta come negli episodi di linciaggio, o passiva, come nel caso delle discriminazioni e accuse rivolte genericamente a tutti gli italiani considerati come incivili e accusati di contaminare la civiltà americana⁴. I *reportages* e i libri di viaggio di autori italiani relativi al continente americano, che proprio tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento registrano una grande fortuna, si offrono come spazio adatto alla descrizione o, in alcuni casi, all'analisi della società e dei fenomeni sociali, tra cui l'emigrazione⁵. Le pagine americane di Tocque-

- 3 Il tema dell'emigrazione è trattato anche in altre novelle pirandelliane: *Il vitalizio*, 1901; *Scialle nero*, 1904; *Il fumo*, 1904; *Filo d'aria*, 1914; *Nell'albergo è morto un tale*, 1917.
- 4 Sul pregiudizio antitaliano, cfr. DANIEL ROYOT, *Stéréotypes et xénophobie: l'immigrant italien de 1880 à la première Guerre mondiale*, in *L'immigration européenne aux États-Unis (1880-1910)*, textes recueillis par Jean Cazemajou, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1986, pp. 85-95; STEFANO LUCONI, *La rappresentazione degli italiani nell'immaginario statunitense*, in «Diacronie», v, 4, 2010, pp. 1-16.
- 5 Oltre alle pagine autobiografiche dedicate da Adelaide Ristori alla propria tournée americana in *Ricordi e studi artistici*, Torino-Napoli, L. Roux & C., 1887 e al citato volume di Edmondo De Amicis, *Sull'Oceano*, ricordiamo qui almeno: FERDINANDO FONTANA, DARIO PAPA, *New York*, Milano, Galli, 1884; ADOLFO ROSSI, *Un italiano in America*, Milano, Treves, 1892; CLOTILDE GIRIODI, *Una signorina italiana in America*, Torino-Roma, L. Roux e C., 1893; ARCANGELO GHISLERI, *Alle Cascate del Niagara. Impressioni e appunti*, Milano, Vallardi, 1894; ALFONSO LOMONACO, *Da Palermo a New Orleans*, Roma, Loescher, 1897; EDMONDO DE AMICIS, *In America*, Roma, Voghera,

Violenza ed emarginazione nei reportages dall'America di fine Ottocento

ville e il diffondersi della cultura positivistica hanno contribuito alla diffusione di testi che nel resoconto di viaggio travalicano la semplice descrizione autobiografica e mirano piuttosto a offrire una descrizione o un'analisi di fenomeni sociali, politici e culturali di un paese percepito come differente dalle aspettative⁶. Già il Dickens delle *American Notes* (1842), nelle pagine dedicate al viaggio di ritorno, aveva descritto le speranze disattese di quei passeggeri di terza classe che erano emigrati dall'Inghilterra per cercar fortuna in America, ma che poco dopo si erano risolti a ritornare in patria: essi «erano partiti per New York pensando di trovarvi le strade piene d'oro; e invece le avevano trovate coperte di pietre concretissime e molto dure»⁷.

Tra gli autori che più ebbero influenza tanto nella descrizione degli emigranti quanto nella forma stessa del *reportage* vi è sicuramente Edmondo De Amicis⁸. Le condizioni di vita dei contadini emigrati in America del Sud non sono da lui presentate in modo univocamente negativo, tuttavia, anche nelle pagine in cui l'autore di *Cuore* appare più

1897; UGO OJETTI, *L'America vittoriosa*, Milano, Treves, 1899; GIOVANNI DE RISEIS, *Dagli Stati Uniti alle Indie. Paesaggi e ricordi*, Roma, Ripamonti e Colombo, 1899. Sulla fortuna del viaggio nell'Ottocento e il suo legame con i *reportages* cfr. ELVIO GUAGNINI, *Dalla prosa odepovica tradizionale al "reportage" moderno. Appunti su forme e sviluppi della letteratura di viaggio dell'Ottocento italiano*, in *Il viaggio, lo sguardo, la scrittura*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2010, pp. 27-40.

- 6 Sull'impatto dello scritto *De la démocratie en Amérique* (1835-1840) di Alexis de Tocqueville e delle *American Notes* (1842) di Charles Dickens sulla narrativa di viaggio italiana della seconda metà del secolo, cfr. GIUSEPPE MASSARA, *Viaggiatori italiani in America (1860-1970)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1976, p. 20.
- 7 CHARLES DICKENS, *America*, traduzione italiana di Maria Buitoni, Gianfranco Corsini e Gianni Miniati, Milano, Feltrinelli, 2008, p. 341.
- 8 Sul ruolo propulsivo svolto dalle pagine deamicisiane nello sviluppo del genere del *reportage*, cfr. FRANCO CONTORBIA, *La civiltà del viaggio*, in *Il giornalismo italiano 1850-1901*, Milano, Mondadori, 2007, p. xxx. Il tema dell'emigrazione italiana verso l'America è ben presente nell'opera di De Amicis, che descrive la condizione dei connazionali anche prima di compiere il primo viaggio nel 1884 nella poesia *Gli emigranti*; l'autore vi tornerà poi nella prosa *Dagli Appennini alle Ande. Racconto mensile* confluita in *Cuore* (1886). Per una lettura degli scritti dell'autore ambientati in America, cfr. LUIGI CEPARRONE, *Gli scritti americani di Edmondo De Amicis*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012.

decisamente convinto della possibilità di un miglioramento economico per gli emigranti, le condizioni di dolore, disprezzo ed emarginazione sono ben presenti. Prendiamo ad esempio la poesia scritta prima di compiere il viaggio in America del 1884, *Gli emigranti*, collocata nel volume *Poesie* come sezione autonoma⁹. Qui il fenomeno dell'emigrazione non appare legato a un possibile riscatto sociale; è la povertà a costringere gli italiani a emigrare:

Traditi da un mercante menzognero,
vanno, oggetto di scherno allo straniero,
bestie da soma, dispregiati iloti,
carne da cimitero,
vanno a campar d'angoscia in lidi ignoti¹⁰.

La disonestà e il disprezzo verso gli italiani sono presenti anche nelle descrizioni di *Sull'Oceano*, opera che, secondo Pasquale Villari, ebbe il merito di porsi come «primo studio dal vero»¹¹ del problema dell'emigrazione. De Amicis immagina di rivolgere una preghiera a degli argentini presenti sulla nave, affinché agli italiani sia offerta una buona accoglienza. In queste righe, l'autore ligure, dopo aver difeso i propri connazionali dalle accuse più comunemente rivolte loro, commosso dal destino dei viaggiatori, formula tra sé e sé una preghiera:

Un'ondata di cose mi venne allora alla bocca, da dir loro. Voi accoglierete bene questa gente, non è vero? Sono volontari volenterosi che vanno a ingrossare l'esercito col quale voi conquistate un mondo. Son buoni, credetelo; sono operosi, lo vedrete, e sobrii, e pazienti, che non emigrano per arricchire, ma

⁹ EDMONDO DE AMICIS, *Poesie*, Milano, Treves, 1881, pp. 225-231. Per un'analisi della poesia e per quel che segue, cfr. LUIGI CEPPARRONE, *Gli scritti americani di Edmondo De Amicis*, cit., pp. 23-36.

¹⁰ EDMONDO DE AMICIS, *Poesie*, cit., p. 228.

¹¹ La recensione di Pasquale Villari, *E. D'Amicis e i suoi critici*, è apparsa sulle colonne della «Nuova Antologia» (XXII, 13, 1889, pp. 102-116) e si legge in PASQUALE VILLARI, *Scritti vari*, Bologna, Zanichelli, 1894, p. 250. Sull'opera di De Amicis e sulla ricezione critica coeva, cfr. LORENZO GIGLI, *De Amicis*, Torino, UTET, 1962, pp. 348-373.

Violenza ed emarginazione nei reportages dall'America di fine Ottocento

per trovar da mangiare ai loro figliuoli, e che s'affezioneranno facilmente alla terra che darà loro da vivere. Sono poveri, ma non per non aver lavorato; sono incolti, ma non per colpa loro, e orgogliosi quando si tocca il loro paese, ma perché hanno la coscienza confusa d'una grandezza e d'una gloria antica; e qualche volta sono violenti; ma voi pure, nipoti dei conquistatori del Messico e del Perù, siete violenti. [...] Proteggeteli dai trafficanti disonesti, rendete loro giustizia quando la chiedono, e non fate sentir loro, povera gente, che sono intrusi e tollerati in mezzo a voi. Trattateli con bontà e con amorevolezza¹².

Probabilmente disattesa, tale supplica, rimasta nel pensiero dello scrittore, mostra per antitesi le condizioni di difficoltà nelle quali versavano gli immigrati italiani. Persino nella conferenza *I nostri contadini in America* (1887) accolta nel volume *In America*¹³, nella quale l'emigrazione verso le terre argentine viene descritta come un riscatto sociale e politico delle classi meno abbienti, permangono elementi negativi legati alla difficoltà di integrazione:

L'argentino è generoso, fuor di dubbio, ha tutti gli impeti violenti e nobili della giovinezza spensierata e cavalleresca, è franco e gioviale, ospitale; – ma ha pur sempre, né si può fargliene carico, l'orgoglio di signore primo della sua terra; guarda un po' dall'alto tutta quella povera gente che dovette abbandonar la patria per andar a cercar la vita sopra la sconfinata pianura ch'egli conquistò e le concede; e un vago timor d'esser soverchiato dalla popolazione immigrante gli fa sentire spesso il bisogno di rimettere al posto, con una parola altera, i suoi ospiti; e se il nome di *gringo* ch'egli dà allo straniero non ha più il significato mortalmente ingiurioso che ebbe un tempo, serba però ancora una

¹² EDMONDO DE AMICIS, *Sull'Oceano*, cit., p. 268.

¹³ La conferenza, dal titolo *I nostri contadini in America*, viene tenuta tra il gennaio e il marzo 1887 a Trieste, a Venezia e a Torino. Con varianti e titolo differente viene pubblicata in EDMONDO DE AMICIS, *Fra i nostri contadini in America*, in «Fanfulla della domenica», VIII, 4, 24 gennaio 1886; poi con ulteriori varianti e con il titolo *I nostri contadini in America*, in ID., *In America*, cit., pp. 47-138 e, infine, in ID., *Capo d'anno. Pagine parlate*, Milano, Treves, 1902, pp. 115-149. Sulle varianti del testo, cfr. ALBERTO BRAMBILLA, *Filologia deamicisiana: postille alla conferenza "I nostri contadini in America"*, in *De Amicis: paragrafi eterodossi*, prefazione di Luciano Tamburini, Modena, Mucchi, 1992, pp. 123, 126-134, 144-157.

sfumatura leggera di disprezzo che lo ferisce nel più vivo del cuore. Non sono oppressi dalle leggi i nostri coloni; – ma pure quando non hanno occasione di cozzi o di conflitti, sentono qualche cosa dintorno e sopra di sé che dice loro continuamente: Voi non siete in casa vostra¹⁴.

Nell'America del Nord, il disprezzo è accresciuto dallo stereotipo dell'immigrato italiano che conduce una vita degradata e rozza, esercitando i mestieri più miseri, nonché dall'accusa generalizzata di appartenere a organizzazioni mafiose. La tendenza a rimanere nei quartieri abitati da connazionali, unita alle condizioni di degrado, alimentare nell'opinione pubblica statunitense la convinzione che il modo di vita degli immigrati italiani non fosse tanto motivato dallo svantaggio socio-economico, quanto piuttosto dai costumi propri dell'Italia meridionale e dalla tendenza degli immigrati italiani all'isolamento¹⁵. Nel «New York Times» del 13 febbraio 1882, ad esempio, si accusano gli italiani di non voler integrarsi, rifiutandosi di dare ai propri figli un'educazione e uno stile di vita americano¹⁶. Il drammaturgo milanese Ferdinando Fontana, nella prima sezione del *reportage New York*, scritto insieme a Dario Papa¹⁷, critica le rappresentazioni stereotipate

¹⁴ EDMONDO DE AMICIS, *In America*, cit., pp. 108-109.

¹⁵ Cfr. «Chicago Herald», 17 luglio 1887, cit. in GWENDOLYN WRIGHT, *Building the Dream. A Social History of Housing in America*, New York, Pantheon Books, 1981, p. 121.

¹⁶ «These peasants, both men and women, immediately on their arrival here, enter on the lowest pursuit of a great city. They become scavengers of our streets, their children grow up in filthy cellars, packed with rags and bones, or in crowded attics, where many families lodge together, and then are sent out into the streets to make money by street trades. The parents are utterly indifferent to their welfare and have not the slightest interest in their education. The children spend the days in streets, nominally collecting refuse, blackening boots, or performing other street idlers. They know nothing of our language and are brought under no influences which could prepare them to be American citizens» («New York Times», 13 febbraio 1882, in DANIEL ROYOT, *Stéréotypes et xénophobie: l'immigrant italien de 1880 à la première guerre mondiale*, cit., p. 86).

¹⁷ Le pagine di Fontana occupano la prima parte (pp. 1-210), quelle di Papa la seconda (pp. 211-502). La prima sezione è stata riedita per le cure di Giuseppe Iannaccone (FERDINANDO FONTANA, *New York*, a cura di Giuseppe Iannaccone, Roma, Salerno

Violenza ed emarginazione nei reportages dall'America di fine Ottocento

e le generalizzazioni sugli italiani nei giornali statunitensi, con particolare riferimento al «Chicago Herald», e tuttavia deve riconoscere la presenza di fenomeni delinquenziali. Descrivendo la vita dei cenciaioli e spazzini di New York residenti nel quartiere dei «Cinque Punti», Fontana si trova costretto ad ammettere la frequenza di omicidi, risse e aggressioni:

Ivi le case, a due soli piani per lo più, dalle muraglie screpolate e gocciolanti umidità, dalle finestre colle imposte sgangherate e senza vetri, si sprofondano nel fango e nell'immondizia perenni delle viuzze selciate orribilmente. Passare per i Cinque Punti di notte è un atto di coraggio, dicono. Io credo che queste le siano esagerazioni, ma, in ogni modo, convien pur ammettere che gli abitatori di quel quartiere non si curano troppo di migliorarne la fama. Non passa quasi settimana che un fatto di sangue, rissa o aggressione, non faccia parlare tutta la città dei terribili Cinque Punti. Ben vero che i delitti pur tremendi vengono commessi a New York anche con pari frequenza da altra gente che non sia italiana, ma l'aspetto losco e cencioso dei nostri connazionali, i loro mestieri degni di disprezzo, la prontezza all'adoperare il coltello, la sudiceria in cui essi vivono, danno loro l'aggravante di quella specie di brigantia melodrammatica leggendaria che finisce col porli sempre, a torto o a ragione, tra i più capaci a delinquere, e quindi, a metterli sempre in prima linea quando si tratta di crimini¹⁸.

Fontana riconosce dunque qualche fondamento alle pur sproporzionate accuse di violenza e delinquenza rivolte agli italiani. E così come la scrittrice Matilde Serao aveva invitato il governo italiano non solo a «sventrare Napoli» ma a «rifarla» per poter «distruggere la corruzione materiale e quella morale, per rifare la salute e la coscienza a quella povera gente, per insegnare loro come si vive»¹⁹, egli ipotizza

Editrice, 2006). Sul *reportage*, cfr. ADA GIGLI MARCHETTI, *La città della comunicazione: Dario Papa e Ferdinando Fontana a New York*, in «Storia urbana», vol. 105, 2003, pp. 91-106.

18 FERDINANDO FONTANA, *New York*, cit., pp. 182-183.

19 MATILDE SERAO, *Il ventre di Napoli* (1884), con una introduzione di Gianni Infusino, Napoli, Edizioni del Delfino, 1973, p. 14.

che tale situazione derivi anche dalle condizioni stesse di vita, delle quali sono in primo luogo responsabili gli americani, che non si curano di offrire agli immigrati un luogo di vita consono:

Gli americani, infatti, tanto teneri nella pulizia e tanto ardentissimi nel costruire, lasciano là un quartiere, nel centro della loro città più rinomata, che farebbe orrore agli stessi napoletani. Essi sanno benissimo che la miseria e il delitto sono contagiosi, ma mentre abbattono e ricostruiscono altrove quartieri immensi, non hanno pensato mai ad abbattere quel quartiere lurido e contagioso, in cui gli italiani si accumulano (ve ne sono quasi trentamila) per rifabbricarvene uno decente, sparpagliando così gli elementi di fetore, di abiezione e di colpa, che vi si annidano, e distruggendo quell'ambiente vizioso che li genera a perpetuità²⁰.

L'attribuzione agli italiani, e in specie agli italiani meridionali, di un'innata tendenza al crimine e alla violenza, unita all'accusa generalizzata di appartenenza alla mafia, conduce a episodi di linciaggio, come quello, tristemente famoso e rimasto impresso nelle pagine di numerosi autori, degli undici italiani a New Orleans nel 1891, che subirono ritorsioni poiché imputati di aver ucciso il capo di polizia locale, accusa per la quale vennero assolti²¹. Vale la pena di richiamare l'immagine spettrale delle carceri vuote, ma memori del sanguinoso episodio, restituita da Alfonso Lomonaco nel suo *reportage Da Palermo a New Orleans* (1897):

Era un edificio isolato, tra *Marais* e *Liberty street*, con un'aria di vecchiaia e tetraggine rattristanti, coll'intonaco scrostato in larghi pezzi e che metteva a nudo i mattoni de' muri, con estese e nere chiazze di umidità impresse su di esso – e dalle inferriate che si vedevano all'innanzi dalle finestre si capiva che dovea essere una vecchia prigioniera. Avvicinando la testa a qualcuna di queste inferriate, attraverso i vetri rotti e le finestre aperte, si vedevano delle

²⁰ FERDINANDO FONTANA, *New York*, cit., p. 190.

²¹ PATRIZIA SALVETTI, *Il linciaggio di New Orleans del 14 marzo 1891 e i rapporti tra Italia e Stati Uniti*, in *Gli Stati Uniti e l'Italia alla fine del XIX secolo*, a cura di Daniele Fiorentino, Roma, Gangemi, 2010, pp. 117-139.

Violenza ed emarginazione nei reportages dall'America di fine Ottocento

celle umide e scure, dalle quali emanava un certo odore nauseabondo, qual si svolge da luoghi vecchi, sporchi e abbandonati, e difatti nessun indizio di vita si rivelava in quell'edificio. Mi parve essere arrivato daccanto a un luogo maledetto e ne provai [...] un senso di freddo e di angustia per tutta la persona ed una costrizione come se una mano ghiacciata si fosse posata su di me²².

Tra le coeve descrizioni di episodi di violenza ai danni degli italiani si può inoltre richiamare quella offerta da Giovanni De Riseis, autore del *reportage* *Dagli Stati Uniti alle Indie* (1899), caratterizzata da un tono maggiormente vivido e volta a produrre un forte impatto emotivo sui lettori. L'episodio in questione è il linciaggio subito da un italiano accusato di aver ucciso un veterano americano a Denver:

Così quand'io ero in Denver non più tardi di un mese prima un italiano, Domenico Arata, uccisore d'un vecchio veterano delle campagne d'America, era stato preso a forza dalla sua prigione e moschettato sopra un albero crudelmente; e poiché dopo un centinaio di fucilate l'infelice era tuttora vivo, fu disceso dall'albero e fatto a brani dalla popolazione, che portò in giro per la città il cadavere, divenuto un informe ammasso di carne polverosa. E molte donne anche delle classi elevate, durante il percorso, agitavano i fazzoletti e gridavano come per un avvenimento nazionale [...]. La folla, briaca di sangue, voleva poi, nella notte, incendiare tutto il quartiere della colonia [...], ove, fra tanti individui del genere di Arata, v'erano pure moltissimi onesti e bravi operai che temevano per le loro famiglie e pei pochi danari, ammassati con tanto stento in quell'Eldorado dei lavoratori che molti in Italia credono siano ancora gli Stati Uniti²³.

²² ALFONSO LOMONACO, *Da Palermo a New Orleans*, cit., pp. 150-151. Sull'eco del linciaggio di New Orleans nei *reportage* italiani, cfr. GIUSEPPE MASSARA, *Viaggiatori italiani in America*, cit., pp. 75-76.

²³ GIOVANNI DE RISEIS, *Dagli Stati Uniti alle Indie. Paesaggi e ricordi*, cit., p. 40.

2. *Impressioni d'America* di Giuseppe Giacosa

Lo scritto *Impressioni d'America*²⁴ di Giuseppe Giacosa, che qui ci interessa, si inserisce nel quadro che abbiamo richiamato, caratterizzandosi per uno sguardo realistico e per uno sforzo interpretativo dei fenomeni di violenza ed emarginazione osservati, volto a ricercarne le origini e le cause scatenanti, riprendendo, commentando e talvolta criticando le posizioni esposte dai contemporanei. Il volume non si pone come un'inchiesta sull'immigrazione, ma piuttosto come un libro di ricordi del viaggio compiuto negli Stati Uniti d'America nel 1891 per seguire la *tournée* della compagnia di Sarah Bernhardt nella messa in scena del dramma *La Dame de Challant* ed è concepito, sin dai primi mesi di permanenza, come *reportage* da proporre al «Corriere della Sera». Il piano originario dell'opera è comunicato al fratello Piero, undici giorni dopo la partenza da Le Havre:

Scrivo le lettere al Corriere e saranno stupende. Eccotene il programma: 1) Giornale di bordo, 2) Arrivo a New York, 3) In Ferrovia, 4) Chicago. Poi ne verranno altre sulle minori città, sulle cascate del Niagara, sulle prove del dramma, su New York e finalmente sulle colonie italiane, intorno alle quali ci sarebbero da scrivere parecchi volumi²⁵.

L'autore, non nuovo alla pratica della corrispondenza giornalistica²⁶, tra il 1892 e il 1894 pubblicò sulla «Nuova Antologia» quattro

24 Su questo scritto giacosiano, cfr. DELFINA DONELLI, *Un dramma. Un giro in America e un libro di ricordi* in *Giuseppe Giacosa*, Milano, Vita e Pensiero, 1948, pp. 73-79; PIERO NARDI, *Giuseppe Giacosa*, Milano, Mondadori, 1942, pp. 658-671; GIUSEPPE MAS-SARA, *Viaggiatori italiani in America*, cit., pp. 95-100; GERMANA PERITORE, *Giuseppe Giacosa: dai castelli canavesani al sogno americano*, Torino, Ananke, 2006, pp. 105-116.

25 Lettera del 15 ottobre 1891, cit. in PIERO NARDI, *Giuseppe Giacosa*, cit., pp. 658-659. Il volume sarà composto da otto capitoli, alcuni dei quali già previsti nella lettera al fratello. Questo l'indice del volume: 1. *A bordo della Bretagne*; 2. *New York*; 3. *L'intemperanza degli americani*; 4. *I Bars e l'alcoolismo*; 5. *Un'intervista. Divagazioni. Altre interviste*; 6. *Da New York al Niagara*; 7. *Gli Italiani negli Stati Uniti*; 8. *Chicago e la sua colonia italiana*.

26 In occasione dell'Esposizione del 1878, Giacosa era stato corrispondente da Parigi per «L'Illustrazione italiana», insieme all'amico Edmondo De Amicis. Le lettere

Violenza ed emarginazione nei reportages dall'America di fine Ottocento

articoli aventi per tema alcune abitudini degli americani, giudicati «intemperanti», e la condizione degli emigrati italiani che abitavano i quartieri di New York e Chicago²⁷. L'intero volume, contenente anche le impressioni sulla tournée, venne pubblicato solo nel 1898 per i tipi milanesi di Cogliati²⁸, tra la disapprovazione dei primi recensori per una collocazione editoriale ritenuta inappropriata²⁹. I capitoli dedicati alle condizioni degli italiani, che qui principalmente analizzeremo, sono quelli più letterariamente riusciti e che godettero di maggior fortuna e diffusione anche internazionale³⁰. In queste pagine Giacosa

di Giacosa pubblicate sull'«Illustrazione italiana» dal giugno al dicembre 1878 non verranno mai raccolte in volume, a differenza di quelle di De Amicis (EDMONDO DE AMICIS, *Ricordi di Parigi*, Milano, Treves, 1879). Sul viaggio a Parigi di De Amicis e Giacosa, cfr. ALBERTO BRAMBILLA, AURÉLIE GENDRAT-CLAUDEL, *Le futur pédagogue et la «redoutable pécheresse». Edmondo De Amicis à la découverte de Paris*, in EDMONDO DE AMICIS, *Souvenirs de Paris*, Édition d'Alberto Brambilla et Aurélie Gendrat-Claudiel, Paris, Édition Rue d'Ulm/ Presses de l'École normale supérieure, 2015, pp. 129-185.

27 *Gli italiani a New York ed a Chicago*, in «Nuova Antologia», vol. XL, fasc. XVI, 16 agosto 1892; *Chicago e la sua colonia italiana*, ivi, vol. XLIV, fasc. V, 1° marzo 1893; *New York*, ivi, vol. XLV, fasc. IX, 1° maggio 1893; *I bars e l'intemperanza degli americani*, ivi, vol. XLIX, fasc. I, 1° gennaio 1894.

28 GIUSEPPE GIACOSA, *Impressioni d'America*, Milano, Cogliati, 1899.

29 Così Guido Guidoni recensiva l'opera: «sono lieto di finire con questo accenno al libro sinceramente e francamente patriottico, peccato che egli non abbia preferito pubblicarlo in una collezione più conosciuta e meglio adatta alle cose geniali ch'esso contiene», in «Natura ed Arte», a. VIII, vol. II, fasc. 14, p. 154.

30 Dopo le ristampe dell'editore Cogliati del 1902 e del 1908, il volume sarà riproposto solo nel 1994 (GIUSEPPE GIACOSA, *Impressioni d'America*, Padova, Franco Muzzio, 1994). Più fortuna ebbero e continuano ad avere gli articoli sulla condizione degli emigrati italiani e le descrizioni del paesaggio americano. Sul periodico italoamericano «Il Carroccio» si elogiò ad esempio la descrizione delle Cascate del Niagara («la sola descrizione degna di tal nome lasciata da un italiano sulle Cascate del Niagara è quella di Giuseppe Giacosa», «Il Carroccio», XX, 1924, p. 42), mentre le analisi delle condizioni di vita degli italiani a Chicago sono riprese nei seguenti studi di inizio Novecento: GIOVANNI ERMENEGILDO SCHIAVO, *The Italians in Chicago. A study in Americanization*, Chicago, Italian American Publishing, 1928, pp. 41-46; BESSIE LOUISE PIERCE, JOE LESTER NORRIS, *As others see Chicago. Impressions of Visitors 1673-1933*, Chicago, University of Chicago Press, 1933, pp. 274-284. Sull'interesse dei lettori non accademici per il volume, cfr. GUIDO DAVICO BONINO, *Premessa*, in

osserva e commenta i costumi americani, che egli ritiene condizionati negativamente dalla ricerca dell'utile. Gli italiani emigrati nelle città statunitensi non sembrano all'autore aver trovato un riscatto economico; essi continuano a vivere nella povertà e nella miseria, e cadono per di più vittime di un ingranaggio frenetico, volto all'arricchimento fine a se stesso, colpevole secondo l'autore canavesano di produrre distorsioni morali. Giacosa aveva già descritto questo fenomeno, colto però nel suo stadio iniziale, nelle valli alpine valdostane in alcune pagine di *Novelle e paesi valdostani* (1886)³¹, e aveva osservato come la ricerca dell'utile, anche quando legata alla sola sopravvivenza e non all'arricchimento fine a se stesso, potesse minacciare i valori tradizionali di unità familiare e pacifica convivenza da lui condivisi³². Tale tema emergerà ancora più esplicito in un'opera teatrale scritta a seguito del soggiorno in America, *Il più forte* (1904), ambientata in un contesto cittadino. Qui Giacosa esprime – seppur ingenuamente, come già notava Benedetto Croce – «l'orrore per l'affarismo»³³, ritraendo una situazione nella quale il mondo degli affari è incompatibile con quello morale e dunque con gli affetti familiari e l'onestà³⁴. Se da un lato la forma del *reportage*, al di fuori delle maglie dell'invenzione, offre a Giacosa la

GERMANA PERITORE, *Giuseppe Giacosa: dai castelli canavesani al sogno americano*, cit., p. 5.

31 GIUSEPPE GIACOSA, *Novelle e paesi valdostani*, Torino, Casanova, 1886.

32 Si pensi alla crudele lotta per la sopravvivenza ritratta in *Storia di due cacciatori*, o alla novella *La concorrenza*, nella quale un padre che si ostina a preferire il denaro alla felicità della figlia sarà portato, a causa del suo comportamento, al disastro economico e successivamente alla morte. La ricerca della ricchezza senza scrupoli è invece rappresentata in una novella inserita nella seconda edizione dell'opera (GIUSEPPE GIACOSA, *Novelle e paesi valdostani*, Torino, Casanova, 1901), *La rassegna*, nella quale un figlio ottiene il successo economico derubando e umiliando il padre.

33 BENEDETTO CROCE, *Giuseppe Giacosa*, in *La letteratura della nuova Italia*, vol. II, Bari, Laterza, 1914, pp. 220-238: p. 226.

34 «CESARE: Gli affari sono affari. C'è una legge speciale che li governa. La condizione permanente degli affari è la lotta: se non soverchio io, soverchiano gli altri. Devo soccombere?... sarebbe più onesto? Lo so bene che la retorica sentimentale coltiva fiori di eloquenza contro gli affaristi!» (GIUSEPPE GIACOSA, *Il più forte*, III, 8, in *Teatro*, a cura di Piero Nardi, Milano, Mondadori, 1948, II, p. 669).

Violenza ed emarginazione nei reportages dall'America di fine Ottocento

possibilità di annotare le proprie impressioni ed esprimere le proprie opinioni in forma distesa, dall'altro le città statunitensi che visita, in particolar modo New York e Chicago, costituiscono per l'autore un punto di osservazione privilegiato sulle dinamiche disgregatrici e sulle violente distorsioni prodotte dallo sviluppo economico incontrastato. L'autore ritiene infatti che Chicago costituisca «l'ultima espressione»³⁵ del diciannovesimo secolo, poiché in essa è dato incontrare tutte le tendenze del secolo nella loro più esasperata manifestazione:

Il carattere principale della vita cittadina a Chicago è la violenza. Tutto vi è condotto alle estreme espressioni: le dimensioni, il movimento, i clamori, i rumori, le mostre delle botteghe, gli spettacoli, lo sfarzo, la miseria, l'attività, la degradazione alcolica³⁶.

Questa, dunque, la prospettiva di Giacosa, che, nell'intento di confezionare un «libro più solido di quelli del *De Amicis*»³⁷, con meno patetismi e maggior realismo³⁸, si mostra in realtà prevenuto e si sofferma maggiormente sugli aspetti che egli ritiene negativi ed estranei al proprio orizzonte valoriale³⁹. Giacosa conduce questa indagine con la convinzione che la società americana sia legata a doppio filo con la violenza; la rigidità delle leggi, persino di quelle del galateo, viene ricondotta al carattere violento del processo di formazione dello Stato americano:

35 GIUSEPPE GIACOSA, *Impressioni d'America*, cit., p. 203.

36 Ivi, p. 206.

37 Lettera di Giuseppe Giacosa a Piero Giacosa del 15 ottobre 1891 da Chicago, cit. in PIERO NARDI, *Giuseppe Giacosa*, cit., p. 667.

38 Secondo Renato Simoni l'opera si caratterizza per la sua intensità e potenza espressiva; in essa la «descrizione non è colore, è indagine», RENATO SIMONI, *Gli Assenti*, Milano, Vitagliano, 1920, p. 37.

39 Lo ha notato per primo Giorgio De Rienzo, che, rilevando la poca predilezione per il viaggio da parte di Giacosa, ha definito il *reportage* «una litania di impressioni negative» (GIORGIO DE RIENZO, *Introduzione*, in GIUSEPPE GIACOSA, *Pagine piemontesi*, Bologna, Cappelli, 1972, p. 15).

Alice Petrocchi

Le leggi e le consuetudini corrispondono più spesso a necessità passate che ad attuali. Si capisce che un popolo venuto formandosi alla maniera che tenne l'americano dovette in tempi non remoti essere sfrenato e violentissimo, e si capisce che i suoi reggitori abbiano per contenerlo raccomandato alle leggi la gentilezza dei costumi. Vigè ancora in America una specie di galateo coercitivo la cui osservanza è affidata al policeman⁴⁰.

Benché l'applicazione delle norme abbia prodotto l'adozione di un comportamento più temperato, una connotazione violenta sembra pervadere ancora l'intera società. Una lettera del 10 novembre alla sorella Teresa offriva riflessioni di ordine sociologico simili a quelle appena lette:

Questo popolo è giunto a una potente civiltà serbando ancora molto del selvaggio. Lo si vede nelle loro leggi stesse, le quali hanno un carattere di continua e vigilante difesa contro le intemperanze di ogni maniera. Si capisce che i legislatori sono consci della brutalità nativa del popolo e che sanno di non poterla altrimenti temperare che con l'intervento dei policeman. Quanto da noi è raccomandato alla gentilezza degli animi, qui è imposto a forza... tutte le leggi in pro della temperanza mostrano chiaro che la gente è intemperante. Tutte le leggi in difesa delle donne mostrano che gli uomini sono brutali. Pensare che tutti gli alberghi hanno due porte di ingresso... come se temessero che entrando per la stessa porta, l'uomo, il *gentleman*, profittasse dello stesso stretto passaggio per assalire la donna⁴¹.

Giacosa dedica pagine alla riflessione sulle severe leggi a tutela delle donne, osservando che il genere maschile sarebbe quasi impaurito di guardare una donna di bell'aspetto per paura di subire un processo e di venire condannato anche in assenza di prove. La donna, per tale motivo, si ritroverebbe in una posizione di forza rispetto all'uomo. Le osservazioni di Giacosa non sono nuove: già Dario Papa aveva dipinto New York come il «paradiso delle donne», città nella quale nelle dinamiche

⁴⁰ GIUSEPPE GIACOSA, *Impressioni d'America*, Milano, Cogliati, 1899, p. 153.

⁴¹ Cit. in PIERO NARDI, *Giuseppe Giacosa*, cit., p. 687.

tra i due generi il ruolo di «prepotente» era ricoperto dalla donna⁴². Il giornalista non mancava però di sottolineare anche gli aspetti che riteneva progressivi: «lasciatemi dire che il sistema americano, se ancora urta le nostre idee... orientali, non cessa di avere il suo lato buono. È infatti il sistema della libertà, dell'eguaglianza intrinseca all'altro sesso»⁴³. Manca invece in Giacosa l'attenzione alla condizione femminile e alle lotte per il diritto al voto delle donne, tema presente in numerosi *reportages* dell'epoca, persino in quelli che tacciono sulle questioni politiche, come quello della giovane viaggiatrice piemontese Clotilde Giriodi, *Una signorina italiana alla scoperta dell'America* (1893)⁴⁴.

Esagerazione e intemperanza caratterizzano dunque tutti gli aspetti della vita della città industriale, dalla sua disposizione urbanistica alla condotta individuale degli abitanti. Giacosa concentra la propria attenzione principalmente su due tipi di violenza, in parte legati: una subita dai connazionali italiani emigrati negli Stati Uniti, la seconda legata all'individualismo prodotto da una società in cui il benessere economico viene posto al di sopra di ogni altro valore. Il razzismo per i connazionali italiani meno abbienti è comune anche ad altre nazionalità (cinesi, irlandesi) e ancor più forte nei confronti dei cittadini afroamericani. Giacosa, con una sensibilità lontana da quella a noi contemporanea, sembra giustificare il disprezzo per gli emigrati

⁴² DARIO PAPA, FERDINANDO FONTANA, *New York*, cit., p. 257.

⁴³ Ivi, p. 262.

⁴⁴ Nell'opera di Giriodi è dato ampio spazio alla prospettiva americana, che prende voce grazie alle parole di Lady N. L'Europa viene considerata terra nella quale non è giunta la «civiltà americana» e nella quale si vive sotto «il giogo della schiavitù». Viene comparata l'educazione delle ragazze: «Dovete credere, mi diceva, che il maggior progresso nella civiltà degli Stati Uniti d'America è quello che riguarda l'educazione delle ragazze. [...] Il rimedio sarebbe di concedere alle ragazze la libertà americana, di toglierle dalla vita timida e bambinesca, ed abituarle a pensare un poco più lontano e non solamente entro una cerchia ristrettissima intorno a loro stesse, permettendo loro di frequentare liberamente la compagnia di quei giovani, dei quali esse amano coltivare l'amicizia»; CLOTILDE GIRIODI, *Una signorina italiana in America*, cit., pp. 119-120. Su quest'opera, cfr. DANIELA CIANI FORZA, *Clotilde Giriodi: una signorina italiana alla scoperta dell'America*, in «Oltreoceano», VI, 2012, pp. 37-50.

irlandesi e cinesi, ritenendo invece incomprensibile la discriminazione nei confronti degli italiani⁴⁵.

Incontriamo i primi emigranti nel capitolo primo, che racconta la traversata da Le Havre a New York. Nella prima classe dove Giacosa soggiorna giunge infatti un'eco remota e indistinta di canzoni napoletane che sembrano «sorgere dagli abissi». Si tratta degli «emigranti napoletani», che «pigiati a poppa ingannavano col canto gli ozi ed il terrore della traversata»⁴⁶. Queste voci sembrano confondersi con i «muggiti della tempesta» e vengono inizialmente ritenute dall'autore «un inganno tormentoso della mente insonnita»⁴⁷. Questa immagine folkloristica è però destinata a svanire all'arrivo, quando la città di New York rivela le proprie fattezze infernali, mostrando le vie più nascoste e trascurate, nelle quali sono confinati gli abitanti più poveri, definiti da Giacosa «la feccia della popolazione di New York, un misto composto di tutte le miserie e di tutte le abbiezioni della terra»⁴⁸. Giacosa si sofferma a descrivere le vie nelle quali abitano, rilevando stridenti contraddizioni tra le scelte edilizie e di manutenzione e gli ordinamenti democratici:

I quartieri bassi, dati ai più grossi traffici e più macchinosi, sono oscuri, sudici, mal selciate le vie, male aerate le case, angusti e malsani, degni in tutto della più tardiva fra le nostre cittaduzze di provincia. Si sa che il gran lavoro è brutale e poco meticoloso, ma alle sue inevitabili deturpazioni, non soccorrono quanto potrebbero i provvedimenti edilizi, tutti intenti a lavare, a lustrare, a infiorare l'alta città. A primo aspetto quella ineguale distribuzione di cure, sa di spietato egoismo e sembra stridere nel concerto degli ordinamenti democratici⁴⁹.

⁴⁵ Cfr. GIUSEPPE GIACOSA, *Impressioni d'America*, cit., pp. 169-170.

⁴⁶ *Ivi*, p. 17.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ivi*, p. 35.

⁴⁹ *Ivi*, p. 34.

Violenza ed emarginazione nei reportages dall'America di fine Ottocento

Luguaglianza democratica, che garantisce a ogni cittadino pari diritti, sembra esser messa in dubbio dall'inequale distribuzione delle ricchezze, prosegue infatti l'autore:

Dove un Cornelio Vanderbilt possiede oltre 500 milioni, è naturale che migliaia di persone stentino la vita, e dove il Vanderbilt può trovare almeno una ventina di fortunati se non proprio di così olimpica nobiltà plutocratica come la sua, degni almeno di stringergli la mano e d'invitarlo a desinare, è da stupire che quelle migliaia, non siano per morte d'inedia ridotte a zero⁵⁰.

La condizione di povertà e indigenza attira verso gli italiani critiche e pregiudizi. Questa sembra essere una caratteristica delle sole città industriali, secondo la testimonianza di un compaesano di Giacosa emigrato in Texas, conosciuto durante il viaggio sulla Bretagna:

Noi andiamo là per lavorare e facciamo con maggior assiduità lo stesso lavoro che fanno gli inglesi, i tedeschi, i messicani e gli spagnuoli e viviamo la stessa vita. Nessuno guarda dove si alloggia, come si dorme, nessuno ci fa i conti in saccoccia come usano in New York, o va sindacando se il boccone che mettiamo in bocca è pane o carne, o se è carne di prima o di seconda qualità. In New York disprezzano quelle povere anime di italiani che vanno intorno raccattando cenci e cocci e vuotando i barili delle immondizie, ma se non fosse di quelli, la bassa città sarebbe in breve così sudicia e pestifera da non potervi dimorare nemmeno i cinesi. Ci chiamano: suonatori d'organetti; quasi che in New York non fossero più i canzonettisti francesi ed inglesi d'infimo conio ed i clown americani che gli italiani suonatori ambulanti⁵¹.

Giacosa ricerca le ragioni di tale discriminazione compiuta dalla popolazione americana, constatando come l'intero popolo italiano venga investito da un giudizio complessivo che non tiene conto delle differenze individuali e in qualche misura accogliendo la critica rivolta dagli statunitensi agli immigrati italiani che, pur non versando in

⁵⁰ Ivi, pp. 35-36.

⁵¹ Ivi, pp. 165-166.

estreme difficoltà economiche, avrebbero scelto di continuare a vivere in situazioni abitative misere e degradate:

Dei caratteri propri di ogni razza, il comune delle genti non sa e non può considerare che gli estremi: quelli solo essenzialmente differenziali, e quelli soli informano il concetto che si fissa nelle menti dell'universale. Le profonde differenze etniche non possono essere avvertite da quel popolo, che nacque e cresce mediante la fusione di tante razze disparate anzi degli elementi più indomabili, più incontentabili, più audaci, più smaniosi de' godimenti, più anelanti alla piena vita che fossero e vi siano in ogni razza. Perciò agli occhi degli americani, l'italiano che veste, alloggia, si nutrisce ed a suo tempo riposa al pari di essi, è un cittadino della Unione il quale parla una lingua diversa dalla loro. Ma quell'essere rassegnato, umile, domato dalle astinenze, accanito ad un lavoro senza posa, che in tanto emporio di beni, possedendo i mezzi di conseguire la sua parte, ne fa volontaria rinuncia, che accetta di abitare nel lezzo quando potrebbe al pulito, che degrada col lurido vestire la nobiltà delle forme umane, che riduce insomma ad un *minimum* appena compatibile colla vita i bisogni della vita, quello non è un uomo della loro razza, anzi della loro umanità. D'onde viene? Dall'Italia. Tali sono dunque gli italiani? Ecco formata la leggenda⁵².

Ciò che sembra scatenare l'odio, soprattutto nella città di New York, è la rassegnazione alla miseria, alla povertà, la caparbità nel voler risparmiare per spedire il denaro alla propria famiglia, rinunciando volontariamente agli agi e al benessere. Giacosa, al contrario, critica la conduzione di una vita volta alla ricerca del benessere e degli agi, a discapito di ogni valore. La natura violenta di questa ricerca degli agi sembra essere legata alla struttura urbanistica della città, che prevede una separazione tra la «città bassa», luogo adibito al lavoro e alla residenza degli indigenti, e la «città alta» nella quale i cittadini più abbienti abitano con le proprie famiglie. Tale separazione crea uno sdoppiamento della personalità, separando la sfera valoriale e affettiva da quella lavorativa:

⁵² Ivi, pp. 194-195.

Violenza ed emarginazione nei reportages dall'America di fine Ottocento

Io andai pensando più volte se la separazione assoluta del luogo dove l'uomo opera ed intende ai guadagni, da quello ove si riduce a vivere la vita, non contribuisca sempre più ad inasprire il formidabile individualismo degli americani. È certo che la casa, l'*home* degli inglesi, esercita sull'animo nostro un'azione mitigante, lo predispone e lo inclina all'esercizio delle virtù altruistiche. Chi abbandona la mattina i dolci luoghi della vita domestica e va e rimane per traffichi fino a sera, in luoghi dove non resta nessuna traccia, e dove non c'è traccia nemmeno in altre vite somiglianti che gli ricordino la propria, si avvezza in breve a sdoppiare quasi interamente la propria natura, a separarne gli elementi affettivi dai volitivi ed intellettuali, lascia a casa l'umanità amorevole e soccorrevole per armarsi soltanto negli affari, di un egoismo aspro ed ingrato. Da ciò quella bella sentenza degli americani: *Business is Business* – gli affari sono affari – la quale autorizza ed incoraggia tutte le trappolerie e le sofferchierie ed esclude dai traffichi, non dico la carità, che non domando tanto, ma la coscienza ed il rispetto dell'altrui diritto alla vita⁵³.

Giacosa vede qui esasperata quella sopraffazione dei valori morali della famiglia, dell'unità e della solidarietà che già vedeva minacciati dalle trasformazioni economiche in corso nella provincia torinese. Esemplare di tale separazione è la descrizione dei lavoratori dei Macelli di Chicago, osservati sia durante lo svolgimento delle loro mansioni sia nel momento dell'uscita dallo stabilimento:

I Macelli di Chicago sono famosi anche presso di noi, famosi e favolosi perché tutti li immaginano più ordinati e puliti e meccanicamente perfetti che in realtà non siano. In realtà essi mi parvero la più colossale sudiceria che mente umana possa concepire. [...] in tali ambienti si aggirano centinaia di operai intesi ognuno a speciali bisogne e costretti dallo incalzarsi meccanico delle successive operazioni ad un lavoro furioso e senza posa. Quei disgraziati non hanno né faccia né corpo d'uomo. Il viso contratto dall'invincibile disgusto, da un energico irrigidimento volitivo e dall'ebbrezza sanguigna che li accanisce, l'occhio continuamente sbarrato dallo sforzo visivo per discernere nella penombra il punto preciso dove assestare il colpo dello squartatoio, l'untume rossastro e lucente che invischia la loro fronte e le gote, il sangue raggrumato che indurisce la barba ed i capelli, i movimenti rapidi e bruschi

⁵³ Ivi, p. 41.

Alice Petrocchi

onde gettano ai vicini i pezzi squartati, tutto ciò fra il fumo, il tanfo, gli urli e le strida gorgoglianti, dà loro un aspetto che non ha nulla di umano, che sta al di sotto di quella stessa animalità ferina che essi distruggono con tanto formidabile eccidio⁵⁴.

Una volta usciti però dai macelli, nota Giacosa, questi giovani lavoratori assumono le fattezze di uomini ricchi ed eleganti. L'opposizione colpisce l'autore, che osserva:

essi sopportano il ripugnante e faticosissimo lavoro, ma non saprebbero rinunciare a quegli agi che reputano necessari alla vita... Nati da un popolo che ignora l'ozio, essi accettano la disuguaglianza di fatiche, a patto di raggiungere una relativa uguaglianza di beni⁵⁵.

Gli orientamenti valoriali e i modelli culturali dei due Paesi non sembrano insomma combaciare. Giacosa si mostra critico, o quanto meno scettico, verso una società che gli appare mossa da egoismo e sopraffazione: al suo interno, gli immigrati italiani non possono che risultare marginalizzati e incompresi. Come si è cercato di mostrare, egli non cede però alla tentazione del patetismo e accompagna ogni descrizione con uno sforzo di analisi e di comprensione dei fenomeni. Pur nella genericità di talune formulazioni, lo scritto giacosiano – che costituisce anche uno dei primi *reportage* sugli Stati Uniti ad opera di un autore di rilievo⁵⁶ – offre perciò ancora elementi non trascurabili di riflessione e analisi socio-culturale.

Riassunto Il saggio offre una ricostruzione delle rappresentazioni della violenza presenti nei *reportages* dall'America di fine Ottocento. I testi presi in esame, redatti da

⁵⁴ Ivi, pp. 181-182.

⁵⁵ Ivi, p. 184.

⁵⁶ Cfr. GIUSEPPE MASSARA, *Americani. L'immagine letteraria degli Stati Uniti in Italia*, Palermo, Sellerio, 1984, p. 171.

Violenza ed emarginazione nei reportages dall'America di fine Ottocento

scrittori e giornalisti, hanno come oggetto l'emigrazione italiana verso il continente americano e descrivono, in differenti forme, atteggiamenti di emarginazione e violenza. Particolare attenzione è rivolta a *Impressioni d'America* di Giuseppe Giacosa, testo che si caratterizza per uno spiccato sguardo realistico.

Abstract The essay reconstructs the representations of violence found in reportages from America in the late 19th century. The texts examined, written by prominent writers and journalists, deal with Italian emigration to the American continent and describe, in different ways, attitudes of marginalization and violence. Particular attention is paid to Giuseppe Giacosa's *Impressions of America*, a text characterized by a peculiar realistic outlook.

La fenomenologia della violenza nelle opere di Iginò Ugo Tarchetti

Camilla Bencini

Il 31 ottobre 1865, sulle pagine della «Rivista Minima» veniva pubblicato il breve saggio dal titolo *Idee minime sul romanzo*¹, in cui Iginò Ugo Tarchetti condivideva con i lettori della rivista la propria riflessione critica circa la concezione del romanzo e per esteso delle lettere. Lo scritto in questione, oltre a costituire, come noto, la fondamentale premessa programmatica per chiunque si accinga ad approcciare la scrittura di Tarchetti, risulta essere anche il punto di partenza per una riflessione che miri ad indagare la presenza e le modalità di rappresentazione della violenza all'interno della produzione tarchettiana. Pur nella ben nota e studiata fascinazione esercitata dal brutto, dal malato, dal deforme sulla narrativa scapigliata, che valsero a Tarchetti la definizione continiana di «maledetto (maledetto provinciale, evidentemente, come peraltro un po' tutti i maledetti) tipico del momento milanese»², tuttavia risultano essere rapsodici i tentativi di studio strettamente legati al rintracciamento del male e della violenza, intesa come sopraffazione fisica e morale esercitata nei contesti pubblici e privati della società. Davanti al caso letterario Tarchetti, «l'Amleto della scapiglia-

1 IGINO UGO TARCHETTI, *Idee minime sul romanzo*, in «Rivista Minima», 31 ottobre 1865, poi in *Tutte le opere*, a cura di Enrico Ghidetti, Bologna, Cappelli, 1967, 2 voll., II, pp. 522-535.

2 GIANFRANCO CONTINI, *Racconti della scapigliatura piemontese*, Milano, Bompiani, 1953, p. 13.

tura»³, dove l'esperienza biografica si lega così profondamente al prodotto letterario, risulterà fondamentale tenere a mente la visione del mondo e della società che egli stesso aveva; un mondo malato, animato da rapporti di forza e basato sull'esercizio quotidiano della violenza nelle sue varie situazioni sociali.

Qual è quell'uomo che non abbia fatto nella sua vita un romanzo? [...] è un triste racconto di troni rovesciati, di eserciti debellati, di sangue versato, di terre conquistate e perdute, non è che una terribile odissea di delitti; si direbbe che nella vita delle nazioni non esistano che delle pagine di sangue, e che la storia non abbia che il triste ufficio di registrarle. Per me ho impallidito più volte su questi volumi, e mi sentii invaso da uno scoraggiamento profondo, e buttai il libro esclamando con Guerrazzi: questa è la storia delle fiere! [...] Ho desiderato di conoscere l'uomo, l'uomo solo; ho detto al cielo: dammi la forza di restringere la mia esistenza a pochi esseri, fammi conoscere pochi cuori, un cuore soltanto; ch'io veda se gli uomini sono così cattivi come mi appaiono in questi terribili volumi⁴.

Il saggio delle *Idee minime* attesta la precoce e negativa visione di un mondo, e di una letteratura per esteso, come una «storia delle fiere». Lo scritto di meditazione teorica ci pare contenere il bandolo di un *fil rouge* violento, vario e multiforme che si snoda entro tutto l'arco delle opere di Tarchetti. Ponendo attenzione al dato cronologico non risulterà di secondaria importanza constatare che a partire dal 30 novembre 1865, ad appena un mese dall'uscita del saggio delle *Idee minime*, comparirà a puntate sulla «Rivista Minima» il primo romanzo

3 PIERO NARDI, *Iginio Ugo Tarchetti. Profilo*, Vicenza, Tip. G. Rumor, 1921, p. 3.

4 IGINO UGO TARCHETTI, *Idee minime sul romanzo*, cit., pp. 522-523. Sarà interessante notare la somiglianza che intercorre tra il passo tarchettiano e quanto il Guerrazzi aveva scritto nel capitolo introduttivo della *Battaglia di Benevento*, dove si legge: «io racconto una storia di delitti, di delitti atroci e crudeli, quali uomini scellerati che hanno in odio il Creatore e la creatura possono commettere». FRANCESCO DOMENICO GUERRAZZI, *La battaglia di Benevento*, Livorno, Volpi, 1827; qui si cita dall'ed. Milano, Tipografia Manini, 1875, pp. 26-27.

di Tarchetti, *Paolina – Mistero del coperto Figini*⁵. Si annoterà inoltre che la lettera metaletteraria indirizzata al direttore della rivista Antonio Ghislanzoni, edita poi come prefazione alla prima edizione in volume presso l'editore milanese Andreis, presenta in calce la datazione «Parma, 27 gennaio 1866», anticipando l'ultima uscita a puntate di *Paolina* del 31 gennaio 1866. La prima opera narrativa, ispirata al *roman social* francese, si denota per la rappresentazione a tinte fosche della società. L'universo malato in cui la vicenda è ambientata è ereditato dalla lettura dei romanzi di Francesco Domenico Guerrazzi (con particolari riferimenti alla *Battaglia di Benevento* e alla *Beatrice Cenci*), autore celebrato da Tarchetti per lo «scetticismo terribile», la «disperanza delle virtù» e per le «riflessioni desolanti del cuore umano»⁶. Il prodotto dell'elaborazione della lezione del Guerrazzi si riflette nella decisa denuncia sociale della violenza presente già nella prima edizione di *Paolina* sulla «Rivista Minima». Ben prima dell'epigrafe dedicatoria «alla santa memoria di Celestina Dolci operaia prostituitasi per fame e morta in una soffitta della via di Santa Cristina l'11 gennaio 1863»⁷, in occasione dell'esordio della prima puntata sulla «Rivista Minima» Tarchetti aveva scelto di anteporre alla narrazione un brano estrapolato dalle *Paroles d'un croyant*⁸ di Félicité Robert de Lamennais, con cui

- 5 IGINO UGO TARCHETTI, *Paolina – Mistero del coperto Figini*, in «Rivista Minima» dal 30 novembre 1865 al 31 gennaio 1866. Nell'edizione in volume ID., *Paolina (Misteri del Coperto dei Figini)*, Milano, Angelo Andreis, 1866.
- 6 In merito alla precoce ammirazione di Tarchetti per le opere di Guerrazzi si faccia riferimento a quanto l'autore stesso dichiara all'interno del saggio sulle *Idee minime*: «E io stesso mi sovrongo d'aver accarezzato a lungo questo disegno, e d'aver scritto a tredici anni una lettera a Guerrazzi, in cui gli esprimevo un'ammirazione esagerata pel suo genio, e lo ringraziava d'avermi fatto conoscere quegli uomini che non aveva per anco veduto, e i mali inevitabili di quella vita, alla quale stava allora soltanto per affacciarmi», in IGINO UGO TARCHETTI, *Idee minime sul romanzo*, cit., pp. 529-530.
- 7 IGINO UGO TARCHETTI, *Paolina (Misteri del Coperto dei Figini)*, in *Tutte le opere*, cit., I, p. 246.
- 8 La citazione posta da Tarchetti in esergo è tratta da FÉLICITÉ ROBERT DE LAMENNAIS, *Paroles d'un croyant*, Paris, Eugène Renduel, 1834, p. 61. Si ha qui l'anticipazione dell'ascendente, che si concretizzerà pienamente nei *Drammi della vita militare*,

Tarchetti condivideva l'impenetrabile interrogativo esistenziale «D'où vient ce mal?»:

Lorsqu'un de vous souffre une injustice, lorsque dans sa route à travers le monde, l'oppresseur le renverse et met le pied sur lui, s'il se plaint, nul ne l'entend. Le cri du pauvre monte jusqu'à Dieu, mais il n'arrive pas à l'oreille de l'homme.

F. De la Mennais⁹.

Nell'edizione in volume, all'epigrafe dedicatoria recante la data dell'11 gennaio 1863, ricorrenza non casuale di Sant'Igino, Tarchetti fa seguire, nella già citata prefazione in forma di lettera ad Antonio Ghislanzoni, una riflessione critica che arriva a stigmatizzare il ruolo esercitato dalla nascente «industria della narrativa»¹⁰:

La stampa moderna ha palliato i mali della società, non li ha colpiti, non li ha sviscerati, e mostrati in tutta la loro nudità spaventevole.

Havvi nelle nostre ultime pubblicazioni quella tinta sbiadita e uniforme, quella piccolezza di quadri, quella grettezza di idee, quel ritegno forzato che tradisce nel loro autore una tacita complicità a questa ipocrisia di convenzione.

Io ho fatto con questo libro un meschino ma lodevole tentativo¹¹.

«delle teorie libertarie socialistiche di Proudhon, Lamennais, Pisacane» che consentirono, secondo Enrico Ghidetti, di «mettere in luce la personalità del giovane povero scrittore del *milieu* scapigliato, fermato d'allora in poi nella memoria in un atteggiamento estremistico di antimilitarista e pacifista, di ribelle visionario e malato»; in ENRICO GHIDETTI, *Tarchetti e la scapigliatura lombarda*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1968, p. 133.

⁹ IGINO UGO TARCHETTI, *Paolina – Mistero del coperto Figini*, in «Rivista Minima», 30 novembre 1865; quindi in ID., *Paolina (Misteri del Coperto dei Figini)*, in *Tutte le opere*, cit., I, p. 249.

¹⁰ Cfr. GINO TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, p. 153.

¹¹ IGINO UGO TARCHETTI, *Paolina (Misteri del Coperto dei Figini)*, in *Tutte le opere*, cit., I, p. 248.

Paolina, con il dichiarato intento di smascherare i mali della società, offre, quindi, l'occasione per l'individuazione di una prima declinazione di rappresentazione della violenza. Le macerie prodotte dalla demolizione dell'antico quartiere del Coperto dei Figini, scena incipitaria del romanzo, sono anche la simbolica anticipazione della demolizione della «vita intima» della protagonista, messa in atto dalla lacerazione di quel «velo che ci nasconde la storia della vita domestica degli altri uomini»¹². La tragedia di Paolina, in cui è possibile individuare numerosi rimandi alla lezione manzoniana, è il dramma di una fanciulla su cui si abbatte la violenza insita nei meccanismi della vita degli operai. Una quotidianità scandita da soprusi ricattatori, atti di prepotenza sentimentale, che culmineranno con lo stupro incestuoso di cui la protagonista del romanzo sarà vittima. Una violenza della forza che, seppur ordinaria, rispetto all'orrore bellico descritto nel secondo romanzo di Tarchetti, risulta assai sconvolgente, tanto da distinguersi per la vivida crudezza con cui le immagini vengono descritte:

Dopo quella rivelazione, non poteva sperare alcuna pietà da quell'uomo; inginocchiarsi, pregarlo commuoverlo, resistere anche, invocare soccorso, tutto era inutile; essa prevede tutto e conobbe che non vi era speranza di salvezza.

– Oh orribile, orribile! – disse la fanciulla con un abbandono disperato, e coprendosi il viso colle mani proruppe in uno scoppio di lacrime.

– Or via non incominciate a guaire – disse il marchese – sapeva ben io che avreste fatto queste scene, ma le sono lagrime sciupate, e se credeste impietosirmi v'ingannate a dovere, perché non vi farò alcuna cosa di male: v'insegnerò a vivere, io, a guadagnarvi il vostro pane... Non vi ho forse offerto mille franchi al mese? avete rifiutato? sta bene. Ho dovuto usare un inganno, e ne piangete, ora dovrò anche usare una violenza, pensate a quello che fate, siete voi che mi trascinerete a questo passo.

– Oh no, io griderò, io invocherò soccorso, io dimanderò aiuto – disse Paolina colla voce rotta dal singulto – le mie grida saranno ascoltate.

¹² Ivi, p. 250.

Camilla Bencini

– Nulla di più inutile – rispose freddamente il marchese – quand’anche la vostra voce, che è così gentile, avesse cento volte il vigore della mia, non sarebbe sentita più che nol potrebbe il ronzio di un moscherino [...].

Paolina non rispose che con dei singhiozzi strazianti che le toglievano il respiro e la voce. [...]

– Giacché è così – disse ancora il marchese alzandosi – mi sforzerò di perdonare la vostra ostinazione e la preferenza che date a quel giovine; ma passiamo almeno questa notte in allegria [...].

Voi non sapete, mia cara Paolina, che cosa sia la vita, e come bisogna trarne profitto; siete bella e lasciate avvizzire la vostra beltà senza un piacere, avete in voi stessa un tesoro [...]. Via, accettate i miei suggerimenti, permettetemi anzi che ne tolga subito una ricompensa – e fece atto di abbracciarla.

– Oh! lasciatemi, lasciatemi – urlò Paolina respingendolo – uomo scellerato e crudele, mostruoso scellerato; guai se vi avvicinate, io farò della resistenza; io mi difenderò... io diverrò feroce...

– Oh! per Iddio! la vedremo – gridò il marchese, e si avventò risoluto verso la fanciulla. Ma nell’impeto di quest’atto urtò nella tavola che sosteneva la lampada e che si rovesciò sullo spazzo. I frantumi del globo di cristallo scivolarono con acuto fracasso sul pavimento: il marchese andò a tentoni pel buio, rinvenne la corda d’un campanello, suonò, e due uomini con lumi, comparvero ad illuminare una scena di desolazione. Paolina, fuggendo, era caduta, e s’era ferita in più luoghi coi frantumi di vetro, il sangue le colava dal volto e dalle mani; il marchese le disse impassibile: – Ciò vi avrà resa più quieta, e se non fosse vi metteremo una camicia di forza. Avvicinatevi, medicheremo le vostre ferite. [...]

– Mi è duro – replicò l’altro – ma io adopererò tutta la mia forza contro la vostra ostinazione – e si avventò di nuovo contro Paolina.

Noi troncheremo qui il racconto di questa scena, noi rifuggiamo dal descrivere il resto. [...]

Pochi istanti prima del mattino, il marchese aprì l’uscio lentamente e ne spinse fuori Paolina sul ripiano, ripetendo con tuono enfatico, e inorgogliendosi di fare una citazione tutta allusiva al suo caso, le parole del Valentino: – Or va, e prega Dio e i santi.

Due domestici uscirono dalle porte laterali, portarono nell’atrio la ragazza svenuta, la collocarono in una carrozza senza stemmi, e dopo aver fatto molti giri per diverse vie, la deposero all’angolo della via dei Fiori Chiari¹³.

13 Ivi, pp. 345-348.

Il sadismo esasperato del Marchese di B. ai danni di Paolina è tale da poter individuare in questo episodio, in cui alle urla e alle implorazioni della giovane faranno seguito le schegge ed il sangue, una delle scene di stupro più brutali presenti nella narrativa ottocentesca. Ad enfatizzare la tensione drammatica, l'autore inserisce la parentesi narrativa al cui centro viene descritta la morte di una farfalla, che diviene metafora e triste presagio del destino di Paolina stessa, spezzata ormai dallo stupro del marchese che si rivelerà presto suo padre:

– Non v'ha rimedio, tu ti abbrucierai le ali, povera bestia! – diceva la Mineu ad una falena che aleggiava intorno alla fiamma della sua candela, e colla mano sottile e cadaverica tentava allontanarla dal lume; ma la farfalla vi tornava con ostinazione, e vi fu un momento in cui eludendo le cure pietose della fanciulla, percosse nella fiamma, e cadde nel grasso liquefatto. Produse uno scoppietto, poi si avvinghiò convulsivamente al lucignolo e vi si accese, ebbe il suo istante di luce e di apoteosi, poi si spense e rotolò giù pel fianco della candela, in un atomo nero e quasi impercettibile.

La Mineu lo raccolse sulla punta di uno spillo, lo guardò cogli occhi inumiditi di lacrime, che stavano per prorompere, e disse con una profonda commozione che solo non può sembrare impossibile a coloro che furono nella fanciullezza sensibili e sventurati: – Tu hai voluto morire, sì tu hai voluto morire, eppure tu eri così bella, tu eri così felice, potevi volare, potevi aggirarti per queste tre camere che erano per te un mondo vastissimo; tu sai se io ti avrei voluto bene, e se qualcuno avrebbe osato cacciarti. Ecco cosa rimane ora di te: fu un lampo; dove sono ora le tue alette di velluto impolverate, il tuo corpicciuolo snello e gentile; chi può distinguere adesso in questo piccolo carbone quello che tu eri?

Povera bestia!

E pure tu dovevi avere qualche motivo per desiderare con tanta ostinazione la morte. Soffrivi? E di che? Eri tu brutta, derisa, avvilita? Pativi di malattia o di fame? Nulla di ciò certamente, e pure tu hai voluto morire, sì tu hai voluto morire¹⁴.

La critica e la denuncia sociale, presentate attraverso le pagine del mondo crudele e domestico delle ambientazioni di *Paolina*, arrivano ad

¹⁴ Ivi, pp. 348-349.

inondare l'intera società nel secondo romanzo tarchettiano, *Una nobile follia*, apparso a puntate con il titolo *Drammi della vita militare. Vincenzo D*** (una nobile follia)* a partire dal mese di novembre 1866 sulle appendici del «Sole» (dal 12 novembre 1866 al 27 marzo 1867) e poi in volume (Milano, Vallardi, 1867; quindi in edizione riveduta, con il titolo *Una nobile follia. Drammi della vita militare*, Milano, Treves, 1869). Il secondo romanzo di Tarchetti, al cui centro vi è la denuncia della vita del soldato e della caserma, emblema della «tirannia delle abitudini militari», per i forti toni di protesta antimilitarista suscitò «lodi entusiastiche e spregi villani»¹⁵, come non manca di ricordare l'amico sodale Salvatore Farina. Il tema centrale del conflitto tra la fragile anima di Vincenzo D. e le ingiustizie di un mondo sempre più cinico e ferino inasprisce i toni requisitori, già presenti nel primo romanzo, proponendo un'ulteriore variazione nella modalità di descrizione della violenza:

Così si uccide un uomo e si forma un soldato – la nazione lo tollera; vi ha di più, la nazione vi applaude [...].

Ma prima che questa lotta tra l'uomo e il soldato sia definita – prevalga il diritto o la violenza – scorrono spesso degli anni; anni tenebrosi e infiniti, senza epoche, senza gioie, senza rimembranze, senza sorrisi di sole. È una lotta che si combatte nelle tenebre, inermi, piangenti, desolati, e nondimeno implacabili. Molti sono soggiogati, coloro che escono vincitori sono giganti. [...]

Allora incomincia la grande ribellione, la gran morte: la fede si estingue, la speranza si estingue, la vita è circoscritta dall'ora, l'avvenire sparisce, non si prega più, non si pensa più, non si spera più nulla dal cielo – la prima trasformazione è ottenuta – l'uomo morale è ucciso¹⁶.

Quella che Tarchetti sceglie di descrivere è una lotta tra diritto e violenza. Uno scontro tra l'etica e la violenza non solo legata alla crudeltà della dimensione fisica atroce e anche alienante della guerra ma anche all'infido sopruso di natura psicologica messo in atto dalla società, che

¹⁵ SALVATORE FARINA, *La mia giornata. Dall'alba al meriggio*, Torino, Sten, 1910, pp. 23-24.

¹⁶ IGINO UGO TARCHETTI, *Una nobile follia. Drammi della vita militare*, in *Tutte le opere*, cit., I, pp. 446-449.

«tollera» e «applaude» l'uccisione di un uomo per la «formazione di un soldato»:

La lotta, accettata per l'eroismo della disperazione, cominciava a mezzogiorno e cessava dopo un'ora di notte. [...] Distruggendo migliaia di vite per ogni singola esistenza che era stata distrutta in quel giorno, rinnovando delle stragi mille volte più orribili, creando nuove cause a nuove vendette e a maggiori disastri futuri; quindi Cetate, Silistria, Varna, Alma, Balaclava, Inkermann, Cernaja, Sebastopoli, e quella lunga serie di combattimenti parziali che la storia non volle pur registrare o descrivere distesamente nelle sue pagine, poiché la guerra ha la sua sete di orgoglio come di sangue, e queste sarebbero apparse, in confronto di quelle lotte mostruose, zuffe di fanciulli o di nani:¹⁷.

I quadri dipinti con l'inchiostro da Tarchetti contribuiscono alla delineazione di un'epica macabra. Stefano Jacomuzzi nel suo contributo in occasione del Convegno Nazionale tenutosi a San Salvatore Monferrato indicò come «epica negativa»¹⁸ la presenza nella narrativa tarchettiana di scene di guerra immediate, vivide e violente. La battaglia di Inkermann tarchettiana verrà ricordata da un altro scapigliato, Giovanni Faldella, all'interno del romanzo *Tota Nerina*, come battaglia che «sarà meritatamente equiparata alla descrizione della battaglia di Waterloo fatta da Victor Hugo»¹⁹:

Il terreno mostrava ancora qua e là le tracce spaventose di quella lotta: i solchi delle ruote, le orme de' piedi umani e delle zampe ferrate de' cavalli, le pozzanghere di sangue che avevano lasciato nell'asciugarsi una crosta ampia e nerastra, armi e soldati insepolti, cadaveri che cadevano a brani dai pruni

¹⁷ Ivi, p. 465.

¹⁸ STEFANO JACOMUZZI, *L'epica «negativa» di Tarchetti: la battaglia della Cernaia*, in Igino Ugo Tarchetti e la Scapigliatura. Atti del convegno nazionale, S. Salvatore Monferrato 1/3 ottobre 1976, Comune di S. Salvatore Monferrato e Cassa di risparmio di Alessandria, 1977, pp. 360-371.

¹⁹ GIOVANNI FALDELLA, *Capricci per pianoforte. Tota Nerina*, Torino, Roux e Comp., 1887; poi Torino, Formica, 1929; quindi a cura di Alessandra Briganti, Bologna, Cappelli, 1972, p. 176.

dei dirupi a cui erano rimasti sospesi, sepolture scoperte dallo sciogliersi delle nevi che avevano franato i terreni, e da cui apparivano monti di corpi corrotti. [...] Ogni colpo di cannone ne aveva atterrato una fila: il fuoco della moschetteria li faceva cadere ad uno ad uno, ed essi non potevano uscirne o difendersi. Cadevano l'uno sull'altro, morti, morenti e feriti. Coloro che si inerpicavano per le mura ne precipitavano colle unghie rovesciate e si ferivano colle armi degli uccisi. Si ammuchiavano i cadaveri e i vivi per superare sopra di essi il fossato, ma l'artiglieria li respingeva a masse sugli altri: pochi fortunati si salvavano quando già il ridotto era ripieno, passando sui corpi degli uccisi. [...]

Allorché si volle imprendere all'indomani la sepoltura dei morti, s'ebbe fatica a cacciarne le miriadi di corvi e di astori che, attratti dal fetore dei cadaveri, si erano calati a nubi su di essi, e ne avevano divorati gli occhi e le labbra, benché alcuni di quegli infelici non fossero per anco spirati. [...]

Il luogo della strage aveva preso d'allora in poi il nome terribile di *Macello*²⁰.

Le numerose pagine dedicate alla descrizione dei momenti e delle azioni principali della battaglia, pur considerando la tendenza al *noir* e al macabro della narrativa di Tarchetti, suggeriscono, per la vividezza delle immagini, un forte coinvolgimento da parte dell'autore, che, non si dimenticherà, proprio in quegli anni era stato promotore di un programma antimilitarista ad oggi disperso²¹, i cui echi tuttavia trovano riscontro nella *Prefazione* alla seconda edizione dei *Drammi della vita militare* e nell'aspra critica alla raccolta *La Vita militare. Bozzetti* di Edmondo De Amicis²². All'interno del romanzo, in un crescendo di tensione,

20 IGINO UGO TARCHETTI, *Una nobile follia. Drammi della vita militare*, in *Tutte le opere*, cit., I, pp. 466-469.

21 Per la storia relativa al programma antimilitarista di Tarchetti cfr. ENRICO GHIDETTI, *Introduzione a IGINO UGO TARCHETTI, Una nobile follia. Drammi della vita militare*, in *Tutte le opere*, cit., I, pp. 381-382.

22 EDMONDO DE AMICIS, *La Vita militare. Bozzetti*, Milano, Treves, 1868. I bozzetti, prima di confluire in volume, erano apparsi per la prima volta sulla rivista «Italia Militare». A *Una marcia come se ne danno tante*, primo dei racconti, uscito sul giornale il 14 febbraio 1867, fecero seguito con cadenza regolare tutti gli altri undici bozzetti della prima raccolta del 1868. Alla *princeps* faranno seguito altre due edizioni: Firenze, Successori Le Monnier, 1869, accoglierà nuovi bozzetti, per giungere poi alla terza edizione definitiva, rivista e accresciuta, Milano, Treves, 1880.

la violenza si fa ancora più disumana e perturbante in occasione della nota scena della battaglia della Cernaja:

Allora, sullo spianato che mette al letto della Cernaja, ha luogo una scena più orrenda.

Centinaia d'infelici, cacciati dalla violenza del turbine in quel luogo, stanno protesi a terra, e vedono in fondo alla riva scorrere il fiume ingrossato; odono i suoi muggiti [...]. Essi si afferrano agli arbusti, e gli arbusti si schiantano; scivolano più in giù, e si afferrano all'erba, e l'erba si strappa; vanno più in giù e si avvinghiano ai sassi, e i sassi rotolano con essi; discendono ancora e già il fiume è vicino, il suo muggito diventa più spaventoso, le sue onde lambiscono i piedi... egli è lì... egli li attende... brancolano acciecati e non trovano nulla; si afferrano disperati alla terra, e la terra presenta loro una superficie di granito; le dita si lacerano, le unghie si arricciano; le acque arrivano ai piedi, alle gambe, al seno; li investono [...]; scompaiono sotto le onde come sotto l'ampia mascella di un mostro.

Intanto coloro che si sono riparati dietro i terrapieni vengono sepolti vivi dalle frane [...]; ritentano di sollevarsi e ricadono più immersi di prima [...]; ma già il fango arriva loro al collo, si muovono e giunge alle labbra, si agitano e giunge agli occhi, incominciano le tenebre – è finito – giunge ai capelli... si riunisce, li copre, scompaiono.

Spuntano qua e là dal terreno delle teste di cavalli così ingoiati dal fango. Vivono ancora, e guardano all'orizzonte coll'occhio velato ed immobile, aspirano l'aria colla narice pallida e dilatata, mandano un nitrito debole e fioco, e chinando il collo sul terreno vengono sepolti dal limo che si accumula e li copre, e passa sopra di essi a seppellirne degli altri [...]; gli uomini, le cose, e la natura emettono delle voci terribili che si riuniscono in un sol grido, lungo, imponente, spaventevole, in un grido di disperazione e di morte.

Ma ciò è ancor nulla a confronto di quanto si compie sul mare. [...] All'ingresso del golfo di Balaclava otto bastimenti subiscono la stessa sorte, e non un solo uomo si salva. Nella baia del Chersoneso dieci o dodici navi sono spinte dalle onde in un seno, dal quale non possono uscire, né schermirsi degli urti l'una dall'altra. [...] Ogni volta che le onde spingono le navi verso la spiaggia, si vedono delle braccia che si agitano, dei volti lividi e foschi, degli occhi che guardano atterriti al cielo e alla riva, e salutano per l'ultima volta la terra. [...]

Il mare rigetta sulla riva gli alberi, le gabbie, i cadaveri. [...]

Allora tutta la superficie del mare apparisce a un tratto seminata di vivi e di cadaveri. [...]

Camilla Bencini

Una lunga fila di naufraghi apparisce sopra di essa agitando i petti e le braccia; vengono anelanti, ciechi, disperati [...].

Alla sera l'oceano è placato, e restituisce tutti i cadaveri alla terra.

Tali sono le lotte del mare²³.

L'abbruttimento a cui è sottoposto il soldato non si limita solamente al perimetro del campo di battaglia e della caserma, anche la comunicazione e il linguaggio sono oggetto di una trasformazione crudele e ferina. Il gergo testé appreso, diametralmente opposto a quel «linguaggio dell'anima», «linguaggio dell'uomo», che è «la parola dell'amico e del fratello»²⁴, sperimentata almeno in parte dal protagonista della *Nobile follia*, diviene parte integrante dell'armamento consegnato al soldato arruolato:

Apprendere il gergo, le parole d'ordine, le bestemmie speciali del soldato [...]; a far valere la sua voce, il suo braccio e la sua sciabola [...] ²⁵.

Davanti alla violenza inaudita della guerra e alle atrocità del mondo, Vincenzo D. sembra suggerire una terza via rispetto al conformarsi alle leggi della storia delle fiere e all'essere inghiottito dallo scacchiere della società come Paolina:

La sua pazzia... ecco l'unica supposizione che poteva diradare in parte le tenebre di questo mistero, che poteva giustificarmi in qualche modo il suo contegno.

Ma per altro lato, quanta virtù non aveva io letta nella sua anima! quanta nobiltà di mente e di cuore, quanta assennatezza di criterio, quanta profondità in alcuni dei suoi pensieri! [...] Così è di molti uomini, né so se più giovi ad essi il piegarsi o il resistere: si tratta di scegliere tra la prosperità e la coscienza, due cose che non possono conciliarsi l'una coll'altra; e chi non si atterrebbe alla prima?

²³ IGINO UGO TARCHETTI, *Una nobile follia. Drammi della vita militare*, in *Tutte le opere*, cit., I, pp. 471-474.

²⁴ Ivi, p. 412.

²⁵ Ivi, p. 454.

Eppure vi hanno molti che esitano, che oscillano perpetuamente nella scelta, che si afferrano poi disperati alla coscienza. Se ciò sia bene o male i prosperi soli lo sanno; ad ogni modo son essi sempre delle creature sciagurate, e il cielo abbia compassione di loro²⁶.

Dopo l'uccisione per legittima difesa di un soldato russo, dalla consapevolezza dell'impossibilità di vivere secondo le regole della violenza, scaturisce infatti la follia del personaggio. La pazzia per cui il protagonista «tremava per uccidere un insetto» e si «arrestava davanti alla gabbia di un passero»²⁷ sembra configurarsi come l'unica strada di sopravvivenza morale al mondo violento della coscrizione militare, convintamente rinnegata da Vincenzo D. La lezione del titanismo ortisiano non è più praticabile, la fedele osservanza della virtù morale si risolve nella follia causata dall'impatto con la società, dal «rifiuto di ogni dogmatismo», da quel delitto della non disponibilità alla violenza. Una scelta, tuttavia, che il protagonista sente la necessità di giustificare:

Abbate compassione di me, ascoltate senza abbandonarmi il più tremendo dei miei segreti: io sono pazzo [...]. E avete voi indovinato quale sia quest'idea fissa, insistente, irremovibile che viene così a sconvolgere la mia ragione? questo tarlo assiduo che divora? questo pensiero indefinibile che ora si riveste di forme e si interpone fra me e me stesso, ora s'insinua come un veleno nel mio sangue, e vi crea l'ebbrezza e il delirio? Essa è un'idea spaventevole, vasta immensa, infinita come l'universo, e come esso gigante; l'idea del deperimento inesorabile delle cose, l'idea della distruzione. [...] Ovunque io rivolgeva il mio piede, mi si affacciavano scene di sangue: le guerre, le caccie, le abitudini prepotenti e feroci degli uomini... io stesso era divenuto fatale a mille esistenze: la più innocente delle mie passeggiate costava la morte a migliaia di piccoli essere organizzati, viventi, felici, aventi tutti diritto alla prosperità e alla vita. Io mi vedeva collocato nella società, tra questi esseri che anelano a tutto distruggere, come complice mostruoso dei delitti; io medesimo divenuto una causa di distruzione; forzato ad agire con essi, o contro di essi, costretto a

²⁶ Ivi, pp. 405-406.

²⁷ Ivi, p. 394.

Camilla Bencini

prolungare la mia esistenza colla distruzione o colla schiavitù delle altre creature; una sorgente di rimorso e di ribrezzo a me stesso²⁸.

Con *Una nobile follia* si assiste all'allargamento dei confini della denuncia sociale, anticipata nel saggio delle *Idee minime sul romanzo*. Un'estensione a tutto campo, in una visione del mondo sempre più plumbea ed angosciante, come testimoniato dalla riflessione autoriale in cui ogni via di fuga dalla violenza connaturata alla vita umana pare impraticabile:

Credete, la società ha almeno ciò di utile nell'orrenda trasformazione ch'ella fa subire al carattere umano, che impedisce agli uomini di riflettere, e spesso ancora di pensare. Guai a coloro che vogliono eliminarsi da essa, guai a coloro che il cielo ha condannato per l'insistenza dei loro principi morali, per l'inflessibilità della loro natura ad eliminarsene!

Costoro rimangono isolati nella gran vita che si agita intorno a loro, e oppressi da quella esuberanza di vita che si agita e tenta di sprigionarsi in sé medesimi [...] ²⁹.

«La vita è un gioco di scacchi; la società è lo scacchiere, e noi siamo le pedine [...] guardate di non farvi mangiare»³⁰, ribadirà infine Vincenzo D. tra i convulsi ricordi proposti al lettore. L'ammonimento del “pazzo” Vincenzo D ci sembra dunque preludere a quel processo di drammatizzazione nella lettura di ogni azione come atto di prepotenza, che troverà un'ulteriore declinazione nella rappresentazione della violenza surreale e fantastica descritta all'interno dei *Racconti fantastici*³¹. La percezione ossessiva della brutalità al limite del persecutorio giungerà a toccare qui i toni dell'assurdo e dell'esasperato. Caso emblematico

²⁸ Ivi, pp. 415-416.

²⁹ Ivi, p. 416.

³⁰ Ivi, p. 524.

³¹ IGINO UGO TARCHETTI, *Racconti fantastici (I fatali – Leggende del castello nero – La lettera U – Un osso di morto – Lo spirito in un lampono)*. *Pensieri*, Milano, Treves, 1869; quindi col titolo di *Racconti fantastici*, in *Tutte le opere*, cit., II, pp. 5-86.

in tal senso è il racconto intitolato *La Lettera U. Manoscritto di un pazzo*, il terzo della silloge. Sin dall'apertura, in cui viene descritta la fobia e il conflitto che il protagonista intraprende contro la «figura d'incubo» della vocale U, il narratore rivolgendosi ai lettori contribuisce a creare una dimensione violenta e di straniamento:

Io nacqui predestinato. Una terribile condanna pesava sopra di me fino dal primo giorno della mia esistenza: il mio nome conteneva una U. Da ciò tutte le sventure della mia vita³².

L'intero racconto si sviluppa a partire da questo assunto, attraverso la costruzione dell'antagonismo tra il protagonista e l'ultima vocale dell'alfabeto, causa di una serie di disgrazie e di sventure come la difficile ricerca di una moglie che non avesse un nome comprendente la lettera U. La monomania di cui soffre il pazzo della lettera U, in cui è possibile cogliere echi di rimando alla lettura di Poe da parte di Tarchetti³³, tuttavia, non sarà da considerarsi inoffensiva. Nel racconto la dimensione dell'assurdo arriva al punto tale che il protagonista si sente soggiogato e violentato dalla lettera stessa:

Un U gigantesco postosi sul mio petto mi abbracciava colle sue aste immense, flessuose... mi stringeva... mi opprimeva³⁴.

A questa violenza che potremmo definire fantastica, in quanto frutto della pazzia del personaggio, è possibile associare anche una violenza reale, cinica e distruttrice, coerente con quella stessa «idea di

32 IGINO UGO TARCHETTI, *La lettera U (Manoscritto d'un pazzo)*, ivi, p. 59.

33 ENRICO GHIDETTI, *Tarchetti e la scapigliatura lombarda*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1968, rifacendosi all'articolo di SERGIO ROSSI, *E. A. Poe e la scapigliatura Lombarda*, in «Studi Americani», 5, 1959, conferma l'ipotesi secondo la quale «i Racconti fantastici sono una maldestra imitazione dal Poe» (p. 214).

34 IGINO UGO TARCHETTI, *La lettera U (Manoscritto d'un pazzo)*, in *Tutte le opere*, cit., II, p. 63.

distruzione”³⁵ precorsa e percepita già da parte di Vincenzo D. Sarà la pazzia del protagonista della lettera U la causa della violenza commessa dallo stesso ai danni della moglie:

– *Ulrica*, rinuncia al tuo nome, all’U detestabile del tuo nome!

Mia moglie mi guardava fissamente, e taceva.

– Rinuncia – io le replicai con voce terribile – rinuncia a quell’U...rinuncia al tuo nome abborrito!!...

Essa mi guardava ancora, e taceva!

Il suo silenzio, il suo rifiuto mi trassero di senno: mi avventai sopra di lei, e la percossi con il mio bastone.

Fui arrestato, e chiamato a rendere conto di questa violenza.

I giudici assolvendomi mi condannarono ad una pena più atroce, alla detenzione in questo ospizio di pazzi³⁶.

Quella che Tarchetti riesce a creare, com’è stato osservato, è una «dimensione dell’assurdo» che tuttavia è ben lontana da un mero «capriccioso rifugio letterario»³⁷. Ci sembra possibile riconoscere, alla base delle opere di Tarchetti, la percezione di un mondo delle “fiere”, violento e ineluttabile. Quella rappresentata è una realtà in cui si può commettere un delitto o una violenza anche senza accorgersene, come nel caso di Vincenzo D. o del pazzo della *Lettera U*. Prevaricazioni violente che possono essere commesse anche indirettamente come nel caso dei *Fatali*, soggetti dell’omonimo racconto, capaci di esercitare un’influenza negativa e distruttrice ai danni di altri uomini proprio a

35 Non sarà inutile a tal proposito rammentare l’evoluzione ferina di cui lo stesso Vincenzo D. subirà il fascino: «Io traeva una strana voluttà dal racconto delle battaglie avvenute nello svolgersi di quel primo periodo della guerra. Sentiva che la mia natura ne subiva un’influenza fatale, ma mi dispiaceva meco stesso della mia infermità, e quasi desiderava di alimentarla»; IGINO UGO TARCHETTI, *Una nobile follia. Drammi della vita militare*, in *Tutte le opere*, cit., II, p. 465.

36 IGINO UGO TARCHETTI, *La lettera U (Manoscritto d’un pazzo)*, in *Tutte le opere*, cit., II, pp. 63-64.

37 ELOISA TATEO, *Follia sadica e suicidio in «Un suicidio all’inglese» di I.U. Tarchetti*, in «Critica Letteraria», n. 62, 1989, pp 41-53: 48.

causa di quella che viene definita come peccato originario, l'«ingiustizia colpevole della società»:

Esistono realmente esseri destinati ad esercitare un'influenza sinistra sugli uomini e sulle cose che li circondano? [...]

Noi non possiamo non riconoscere che, tanto nel mondo spirituale quanto nel mondo fisico, ogni cosa che avviene, avvenga e si modifichi per certe leggi d'influenze di cui non abbiamo ancora potuto indovinare intieramente il segreto [...]. Il numero di coloro che credertero essere perseguitati da un essere fatale è infinito: lo è del paro il numero di quelli che credertero essere fatali essi stessi, Hoffmann, buono ed affettuoso, fu torturato tutta la vita da questo pensiero³⁸.

Neppure il quadro degli affetti privati è dispensato dalla violenza. Gli effetti sul mondo dei rapporti personali e sui sentimenti stessi, come già anticipato all'interno del primo romanzo, non mancano di essere oggetto della narrazione anche nel caso della già notata «violenza della seduzione»³⁹ del racconto intitolato *Suicidio all'inglese*, o come nell'emblematica dichiarazione di Fosca, celebre protagonista dell'omonimo romanzo⁴⁰, la quale riuscirà ad instaurare i propri rapporti sulla base dell'assunto per cui:

38 IGINO UGO TARCHETTI, *I Fatali*, in *Tutte le opere*, cit., II, pp. 7-9.

39 ELOISA TATEO, *Follia sadica e suicidio in «Un suicidio all'inglese» di I.U. Tarchetti*, cit., p. 44. Nell'analisi del racconto tarchettiano *Un suicidio all'inglese*, Eloisa Tateo nel tentativo di definire il rapporto tra Sir Robert e Mary rileva che «la genesi dell'amore in Mary è esplicitamente presentata come costrizione operata tramite la violenza della seduzione», ponendo come riferimento la dichiarazione espressa da Sir Robert nel racconto: «Eppure essa mi amava, non vi ha dubbio su ciò: io ve l'aveva costretta colla mia eccentricità e col mio freddo coraggio: due doti che non seppe disconoscere e che esercitavano sul di lei animo tutta la violenza d'una seduzione»; in IGINO UGO TARCHETTI, *Un suicidio all'inglese*, in *Tutte le opere*, cit., I, p. 96.

40 IGINO UGO TARCHETTI, *Fosca*, Milano, Treves, 1869; ora in *Tutte le opere*, cit., II.

Camilla Bencini

Io nacqui malata; uno dei sintomi più gravi e più profondi della mia infermità era il bisogno che sentiva di affezionarmi a tutto ciò che mi circondava, ma in modo violento, subito, estremo⁴¹.

Attraverso questi carotaggi, che tuttavia potrebbero essere approfonditi ed estesi ad altri testi della produzione di Tarchetti, si è potuto riscontrare come quella percezione della «storia delle fiere», espressa nel saggio del 1865 *Idee minime sul romanzo*, si realizzi e trovi coerenza poi anche nei testi successivi tramite una molteplicità e varietà di episodi violenti capaci, se collegati, di tracciare una vera e propria fenomenologia della violenza.

Riassunto Attraverso alcuni carotaggi nelle opere, l'articolo si propone di indagare la presenza e le modalità di rappresentazione della violenza nella produzione di Igino Ugo Tarchetti. Seguendo il *fil rouge* violento, vario e multiforme che si snoda nei romanzi e nei racconti tarchettiani, analizzando le diverse funzioni degli episodi all'interno dei testi, è possibile riconoscere una vera e propria fenomenologia della violenza.

Abstract The article aims to investigate the presence and the phenomenology of violence throughout Igino Ugo Tarchetti's production. By exploring the different functions of the violence within novels and short stories, it is possible to identify a single thread in the huge author's production.

⁴¹ Ivi, p. 329.

Gian Pietro Lucini e la violenza militarista

Gianmarco Lovari

Appare quantomeno curioso come Gian Pietro Lucini, poeta, narratore, critico e teorico milanese, rappresentante sia in versi sia in prosa di una salda e precoce posizione antimilitarista, venga apostrofato dal sodale scrittore Carlo Dossi, nelle sue *Note azzurre*, quale un soggetto dal carattere «subitaneo, iroso [...], violento». Dossi ricorda che «da giovinetto, amava tirare al bersaglio con una pistola» e che un giorno, poiché disturbato da una servetta, le sparò a una mano¹. Presumibilmente di breve durata la passione di Lucini per le armi, sebbene il temperamento del poeta si confermi, nel tempo e senza alcun dubbio, focoso, sempre pronto all'invettiva, anche mordace. Emblematiche, a tal riguardo, le parole che lo stesso scrittore affida a un testo intitolato *Autologia*, componimento-ritratto posto in apertura di *Revolverate*, celeberrima raccolta poetica luciniana edita per i tipi di «Poesia» nel 1909. Lucini, suggestionato dagli autoritratti di Foscolo e di Alfieri, si descrive, appunto, come «fiero, iracundo, tenace, cortese [...] abburattatore di Bene e Male, carico di sdegno per le quotidiane bugie, fautore di un palese odio»².

E sebbene violenta e militante continui a configurarsi l'*intentio* poetica di Lucini, promotore di una «lirica nuova che bestemia, sorride,

1 CARLO DOSSI, *Note azzurre*, a cura di Dante Isella, con un saggio di Niccolò Reverdini, Milano, Adelphi, 2010, pp. 986-987.

2 GIAN PIETRO LUCINI, *Revolverate*, in *Revolverate e Nuove Revolverate*, a cura di Edoardo Sanguineti, Torino, Einaudi, 1975, pp. 13-14.

condanna e sogghigna»³, il piglio antimilitarista luciniano, «che troverà forma in una ironia satirica rivolta contro i ranghi militari, ritratti nel cinismo degli intrighi, della corruzione e della violenza»⁴, si manifesta già in alcune poesie destinate alle colonne del quindicinale milanese di area ghisleriana, voce dei repubblicani lombardi, «La Educazione Politica»⁵. E politico è l'antimilitarismo di Lucini che rielabora sarcasticamente le vicende di cronaca, che irride le imprese coloniali italiane in Africa, che fa da crudele «controcanto ai solenni proclami dei gazzettini»⁶, alla propaganda intenta a celebrare la presunta gloria delle italiche imprese, e si pensi, a tal proposito, a testi come *Lai a Melisanda Contessa di Tripoli* o a *Lai di un Eroe sfortunato ai Giudici* o ancora alla *Canzone del Giovane Eroe*, tutti confluiti poi nella sezione *Scherzi* delle già ricordate *Revolverate* del 1909. Proprio nella *Canzone del Giovane Eroe* si legge:

Venni d'Africa orrenda e tenebrosa,
e venni dalla China;

³ Ivi, p. 18.

⁴ SIMONE NICOTRA, *Antimilitarismo e dintorni*, in «Resine», XXXII-XXXIII, 137-140, 2014, pp. 363-369: 364.

⁵ Periodico milanese di area repubblicana fondato dal politico, giornalista e geografo Arcangelo Ghisleri il 25 dicembre 1898 e attivo sino al 31 dicembre 1902. «La Educazione Politica» si proponeva come espressione della tendenza neo-repubblicana, ossia di quell'orientamento, nato dalle ceneri del Patto di Fratellanza e ispirato più a Cattaneo che a Mazzini, particolarmente vivo a Milano, volto a superare «il camposanto delle generalità» e gli aspetti più sterili del repubblicanesimo vecchio stile, indeciso tra il compromesso legalitario colle istituzioni monarchiche e l'intransigentismo astensionista [...] per realizzare invece un movimento più risoluto e pragmatico, orientato al federalismo, aderente alle cose, ai problemi concreti e urgenti, combattivo e modernamente organizzato» (PIER LUIGI FERRO, «La Educazione Politica», in *La penna d'oca e lo stocco d'acciaio. Gian Pietro Lucini, Arcangelo Ghisleri e i periodici repubblicani nella crisi di fine secolo*, Milano-Udine, Mimesis, 2014, pp. 152-155). Lucini esordisce sulle pagine della rivista milanese con l'articolo intitolato *Intorno all'Egoismo*, edito in «La Educazione Politica», I, 9, 1899, pp. 171-172, per proseguire poi la sua collaborazione sino al dicembre 1902.

⁶ SIMONE NICOTRA, *Antimilitarismo e dintorni*, cit., p. 364.

mi sono conservato,
ho provveduto, eroicamente,
al mio a venire ed alla magnificenza della Nazione,
per nostra mutua soddisfazione [...].
Canzone, confessa che alla guerra,
si mangia bene e non si dorme per terra⁷.

La tendenza luciniana a «donare voce poetica ad alcuni ritratti “tipo”, stereotipi quali borghesi, cortigiane, eroi, o per meglio dire antieroi di guerra»⁸, manifesta appunto nella *Canzone del Giovane Eroe*, sembra affermarsi in seguito ai drammatici accadimenti pubblici del 1898, culminati nei moti milanesi del pane, meglio noti come Protesta dello stomaco, svoltisi tra il 6 e il 9 maggio di quell'anno e «punto estremo delle intense lotte sociali che avevano caratterizzato il precedente quarantennio»⁹, eventi che rappresenteranno un reale spartiacque nella vita e nell'opera di Lucini. La reazione inutile e feroce, incarnata nella furia omicida di Bava Beccaris e promossa da un potere teso a soverchiare i limiti dell'umana tolleranza sarà seguita, non soltanto, dal

7 GIAN PIETRO LUCINI, *Revolverate*, cit., p. 28.

8 SIMONE NICOTRA, *Antimilitarismo e dintorni*, cit., p. 365.

9 MANUELA MANFREDINI, *Oltre la consuetudine: prolegomena alla poesia di Gian Pietro Lucini*, in *Oltre la consuetudine. Studi su Gian Pietro Lucini*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2014, p. 8. «Si tratta [...] del punto estremo delle intense lotte sociali che avevano caratterizzato il quarantennio precedente, quello successivo all'Unità, e che, iniziate con il fenomeno del brigantaggio, erano proseguite con i moti del macinato (1868-1869), gli scioperi del Nord negli anni '80, la fondazione dei Fasci siciliani tra il 1893 e il 1894. I rincari del 1897 aprono la strada alle proteste del 1898 che giungono al culmine tra l'aprile e il maggio di quell'anno. Il 7 maggio viene proclamato uno sciopero generale: a Milano il popolo scende per le strade e appronta barricate per impedire il passaggio della cavalleria. Il governo decreta per Milano lo stato d'assedio e al generale Bava Beccaris vengono dati pieni poteri. L'8 maggio Bava Beccaris, dal suo quartier generale in Piazza Duomo, dà ordine di sparare sulla folla con i cannoni ad alzo zero, cioè ad altezza d'uomo: i morti sono molti, si dice più di 300, e c'è anche un migliaio di feriti. Il servizio che Bava Beccaris aveva reso alla patria venne premiato da re Umberto I con il conferimento della Croce di Grande Ufficiale dell'ordine militare di Savoia» (ivi, pp. 8-9).

convinto autoisolamento di Lucini presso l'eremo comasco di Breglia, oramai «ravvolto in una pelliccia di porco-spino» come scriverà all'amico pubblicista Felice Cameroni il 1° luglio 1898¹⁰, ma anche dal deciso accrescersi del risentimento luciniano nei confronti di una classe militare sempre pronta a «insultare e sciabolare i passanti, annojare e percuotere i borghesi [...], incapace di pensiero e di parole, se non colle mani, brutalmente»¹¹.

Il ricordo delle cannonate del «Generale ameno» Bava Beccaris che spensero nella violenza le proteste popolari del 1898 verrà addirittura eternato dai versi della *Nuova Ballata in onore delli Imbecilli di tutti i Paesi*, composta all'indomani dei sanguinosi e scellerati accadimenti meneghini, dapprima apparsa sulle pagine della «Educazione Politica» e in seguito confluita nelle *Revolverate*:

Ed ho veduto un Generale ameno
Ricondurre il sereno sulle tombe
Col buon ajuto della cannonata,
beata partecipazione del moschetto alla galera,
lezion buona e severa a chi verrà¹².

¹⁰ «Eccoti i volumi che destini al pio ed amoroso ufficio; e d'altro non parlo per non addolorarti ed addolorarmi. Comunque si voglia essere si rimane sempre e terribilmente egoisti, e le ferite morali, credo, sanguinano e bruciano più delle fisiche. Io sto male perché sono in città, dove mi abborro ed abborro tutti. Il mio carattere si è ravvolto in una pelliccia spinosa di porco-spino, e si rinvoltola e s'aggomitola minacciando delli aculei anche la mano che voglia benignamente accarezzarlo. Mi odio perché sono ancora a Milano, odiata e maledetta. – Farò qualunque sacrificio, qualunque perdita, tutto in somma, per andarmene lontano, per non vedere più nessuno, per non udire più nulla che mi ricordi la materialità d'una inerte esistenza urbana. Noi due che abbiamo il medesimo desiderio e la medesima volontà ti salutiamo ben cordialmente, e vorremmo che egoisticamente fosse un a Dio». La lettera inedita, indirizzata da Gian Pietro Lucini a Felice Cameroni il 1° luglio 1898, è conservata nel Fondo Lucini, presso la Biblioteca Comunale di Como (busta 67, fasc. b 3, cc. 70-71).

¹¹ GIAN PIETRO LUCINI, *Antimilitarismo*, a cura di Simone Nicotra, postfazione di Luigi Ballerini, Milano, Mondadori, 2006, p. 22.

¹² GIAN PIETRO LUCINI, *Revolverate*, cit., p. 122.

Contemporanea alla pubblicazione sulle colonne della «Educazione Politica» dei componimenti nei quali il Melibeo (eteronimo di derivazione virgiliana utile a siglare la incontestabile misantropia di Lucini) non tarda a lumeggiare, tra l'altro, le peggiori abitudini dei corpi militari, risulta essere la recensione alla seconda edizione del volume intitolato *Psicologia del militare di professione*, redatto dallo psicologo e anarchico francese Augustin Hamon nel 1894¹³. Tale scritto, apparso in due puntate sul quotidiano repubblicano milanese «L'Italia del Popolo» rispettivamente il 24-25 giugno e il 22-23 luglio 1901 e considerato oltraggioso nei confronti dell'esercito, costerà addirittura al periodico e allo stesso Lucini l'incriminazione, l'intervento del fisco e il successivo processo conclusosi con l'assoluzione degli imputati.

Sebbene politico e nutrito dalla viva attualità della cronaca continui a presentarsi l'antimilitarismo luciniano, uno dei motivi cardinali dell'aspra e successiva rottura con il Futurismo di Marinetti, si assiste tuttavia, nel tempo, ad un'autentica apertura della tensione antimilitarista di Lucini nei riguardi di soluzioni volte a mettere in evidenza l'ambigua valenza sociologica del mestiere militare. Già nella prima puntata della sua recensione al *Militare professionale* di Hamon, edita sull'«Italia del Popolo» il 24-25 giugno 1901, Lucini si mostra volenteroso di portare alla luce «la dicotomia tra uomini d'arme (i professionisti, gli ufficiali) e i soldati, la vera e propria carne da cannone»¹⁴:

13 Il testo della seconda edizione del *Militare professionale* di Hamon sarà edito nel 1901 a cura di Carlo Frigerio per i tipi di Remo Sandron (AUGUSTIN FRÉDÉRIC HAMON, *Psicologia del militare di professione*, nuova versione italiana di Carlo Frigerio, Milano-Palermo, Sandron, 1901). L'opera era stata pubblicata per la prima volta in Italia nel 1895 dalla romana Tipografia Editrice Sociale (AUGUSTIN FRÉDÉRIC HAMON, *Psicologia del militare di professione*, Roma, Tipografia Editrice Sociale, 1895). La prima edizione francese del testo risale, invece, al 1894 (AUGUSTIN FRÉDÉRIC HAMON, *Psychologie du Militaire Professionnel*, Bruxelles-Paris, Charles Rozez-Charles, 1894).

14 ERMINIO RISSO, *Per la critica della violenza e dell'uso delle armi. L'«Antimilitarismo» di Gian Pietro Lucini*, in *Un Prometeo mal incatenato. Gian Pietro Lucini, le opere, le carte*, a cura di Marco Berisso, Livia Cavaglieri, Manuela Manfredini, Milano-Udine, Mimesis, 2017, p. 208.

Tra i soldati tutti, di tra l'esercito, fra le centinaia di migliaia di giovani, che una imposta esosa preleva dalla popolazione, in carne viva, annualmente e relega, nelli ergasteri – caserme, scialacquandoli in imprese coloniali, od a rimpiazzar contadini in isciopero, od a far da poliziotti nelle dimostrazioni, o ad oziar nelle guarnizioni, dove imparano l'odio pei piccoli, l'accovacciarsi ai piedi dei grandi, l'obbedienza cieca e i sotterfugi per sfuggire alla disciplina, moralmente divirilizzati; tra questi poveri ed innumeri giovani, cerchiamo il militare di professione. I coscritti, destinati alla dissenteria ed alle malattie veneree, sono i *forzati del militarismo*; chi d'elezione s'affibbia sciabola e luccica di spalline, è l'ufficiale; costui il professionista, il cardine dei quadri al Ministero della Guerra, il moderno uomo d'arme¹⁵.

E di «poveri e innumeri coscritti [...] moralmente divirilizzati» si continuerà a trattare nel proteiforme *Antimilitarismo*, «accorato libello stampato ma mai messo in circolazione»¹⁶ che impegnerà Lucini sino a pochi mesi prima della morte e del quale la recensione alla *Psicologia del militare di professione* costituirà il nucleo centrale. Lucini metterà ben in evidenza, nel testo, la disgraziata condizione del coscritto, «destinato alla dissenteria ed alle malattie veneree», distinguendola palesemente da quella privilegiata del violento ufficiale, spietato e «moderno uomo d'arme».

Il soldato di mestiere s'acconcia all'armi per interesse personale, non per altruismo, per abnegazione verso la patria e la collettività. Egli è il debole [...] che ricerca una paga certa, un facile brillare nei salotti, mentre la sua vanità si appaga del comando perentorio sopra altri individui che lo debbono ubbedire. La sua personalità, pel cammino facile d'ascendere ai gradi più alti, diventa enorme; donde si fa tutto lecito. La violenza lo accompagna, risultante del suo organismo fisiologico, del suo ambiente fisico, educativo, sociale. L'educazione professionale, la consuetudine del mestiere, la facoltà di imitazione producono gradatamente in lui una *anestesia morale* [...]. Ne risulta un disdegno per la vita umana e pel dolore, sia fisico, che morale¹⁷.

¹⁵ GIAN PIETRO LUCINI, *Antimilitarismo*, cit., pp. 16-17.

¹⁶ FRANCESCA CASTELLANO, *Sul carteggio Dossi-Lucini. Prima comunicazione*, in «Resine», XXXII-XXXIII, 137-140, 2014, pp. 111-131: 126.

¹⁷ GIAN PIETRO LUCINI, *Antimilitarismo*, cit., pp. 18-19.

Sebbene, dunque, l'agognato *Antimilitarismo* evidenzi l'assidua fede luciniana nei riguardi di una linea politica antimilitarista oramai ben determinata e frequentata da circa un decennio, occorre tuttavia rilevare il precoce e raramente ravvisato interesse dell'autore per i drammatici risvolti psicologici indotti dalla violenta vita di caserma. E ci riferiamo, in tal caso, ai contenuti della giovanile novella campestre intitolata *Spirito ribelle*, «balbettante favola»¹⁸ d'esordio di Lucini pubblicata sulla «Gazzetta Agricola» di Milano dal 26 agosto al 23 dicembre 1888 e poi riedita cospicuamente rimaneggiata soltanto nel 1895 con il titolo di *Gian Pietro da Core*. Il periodo di coscrizione obbligatoria rappresenterà anche per il protagonista della *jacquerie* rusticana di Lucini, omonimo di quest'ultimo, una fase vitale contraddistinta da ampi e significativi mutamenti. La vita di caserma costituisce chiaramente per il colono Gian Pietro, non soltanto un'alienante esperienza preta di soprusi e lontananze, ma anche la possibilità di entrare in contatto con l'utopia della grande città, con le sue regole e le sue spinte ideologiche, un momento propizio per la maturazione di uno spiccato e crescente spirito eversivo:

Ecco: dopo ch'egli era partito pei suoi tre anni di soldato, parve che ad un tratto avesse cambiato carattere, che tutto si fosse mutato. L'aria della grande città, la compagnia dei commilitoni, l'istruzione rozza a poco a poco gli avevano aperta la mente. Prima era un gagliardo, robusto, alto, forte, che lavorava, senza chiederne il perché, una gran macchina umana che a mezzogiorno ed alla sera empievano di cibo, come una locomobile s'empie d'acqua e di carbone [...]. Prima nulla chiedeva, dava tutto sé stesso ciecamente e l'assegnato compieva, come una bestia da lavoro [...].

Ed ora? Quella lunga inerzia della guarnigione pareva che l'avesse dissuefatto dai campi, come un arnese che l'ozio irrugginisce e che, di nuovo, posto all'opera, va riluttante e faticoso, si arresta, stride e, costretto schianta. Un nuovo soffio di libertà l'aveva pervaso ed in esso egli ora riviveva: forse che

18 GIAN PIETRO LUCINI, *Felice Cameroni (Ricordi e confidenze)*, in «La Voce», v, 4, 1913, pp. 995-996: 995.

prima aveva vissuto? No [...]; lo spirito della ribellione lo aveva tutto scosso e fortificato¹⁹.

I tre anni di lontananza dalla vita campestre e dall'abituale fatica del lavoro agricolo, per poter finalmente adempiere al suo dovere di cittadino, hanno fatto di Gian Pietro un autentico forestiero, un individuo oramai distante dal comune sentire dei compagni di lavoro. Catapultato di nuovo al centro di una realtà frustrante e straniera, il giovane non pare più capace di gioire di quella semplice e ingenua letizia che raramente sembrava allietare la dura esistenza dei braccianti:

E pure in questo ridestarsi dei rurali a più benigna vita, non sentivasi Gian Pietro mosso dalla comune letizia. Parve anzi che più si intristisse. Dopo la scena aveva sentito dentro di sé l'ira e lo sdegno atavistico dei suoi padri, per generazioni e generazioni oppressi²⁰.

Gli anni di caserma e la quotidiana frequentazione dei commilitoni sembrano aver spalancato il limitato orizzonte del contadino lombardo, facendo di lui, oramai restituito alla sua originaria condizione, nient'altro che un «misero arnese che l'ozio irrugginisce», stanco di riempirsi la pancia «come una locomobile s'empie d'acqua e di carbone», per poi faticare e produrre al meglio. Gli echi di un incontestabile mutamento e le conseguenze di una irredimibile frattura vengono in larga parte percepiti dagli anziani genitori di Gian Pietro. Il contatto con la perturbante realtà cittadina, la pronta risposta alle imposizioni governative, l'allontanamento forzato dal protetto nido d'infanzia si configurano, nella superstiziosa mente dei vecchi genitori, quali inequivocabili motivi di perdita e di smarrimento, cause di un impossibile ritorno del figlio, oramai diverso, «cattivamente mutato»:

¹⁹ GIAN PIETRO LUCINI, *Spirito ribelle*, in *Gian Pietro da Core*, a cura di Carlo Cordié, Milano, Longanesi, 1974, pp. 232-233.

²⁰ Ivi, p. 236.

Quindi i vecchi in casa si lamentavano. Ecco, ora che essi credevano finalmente di riposarsi, di godere dopo la fatica dei campi di un po' di vita quieta, almeno prima d'andare alla terra per sempre, non potevano; e non era pel figlio che si rammaricavano, poiché l'osservavano lì di nuovo, presto, amoroso come prima della partenza, ma tutto ciò era come nascosto, non si poteva spiegare ampiamente, quasicché qualche cosa lo opprimesse, obbligandolo.

Era verso la città, il governo, la vita militare, che loro sentivano una specie d'odio e di paura, poiché come cose ignote e strane e quasi malvagiamente divine li riguardavano; essi soli, avean loro mutato, cattivamente mutato il figliuolo, tanto che in mezzo ai suoi pareva un estraneo²¹.

L'interesse dello scrittore per i numerosi quesiti che attanagliano i familiari del protagonista e per i conseguenti tentativi di risposta ad un esibito mutamento del giovane a seguito dell'esperienza cittadina ritorna ampliato nel successivo romanzo luciniano *Gian Pietro da Core*, rifacimento dell'originario *Spirito ribelle*, datato 1895:

Così lo videro i suoi di casa astruso ed indifferente alla vita che lo circondava, correndo dietro a quelle illusioni che lo stancavano incitandolo a perseguirle oltre ai limiti della sua possibilità e come stranito; quindi si lamentavano e non ne capivano nulla. Ora che essi credevano finalmente di riposare e di godere, dopo il diuturno ergasterio dei campi, un po' di vita quieta prima d'andare alla terra per sempre, non lo potevano: il figlio lontano che aspettavano a riconfortarli e ad alleviarli delle lunghe fatiche, a render la casa gioconda come prima dei suoi canti e delle sue risa [...] lo ritrovavano straniero, assorto, ad altro attento dentro di sé, come se nel cervello di lui si discutesse li apparecchi per un grande avvenimento. Così lo Stato, quell'Italia favoleggiata che non sapevano che fosse, che poteva essere un nome di regina o di paese lontano, quell'Italia che suonava nelle canzoni dei coscritti alla partenza ed alla quale si pagavano le tasse, glielo rimandava inutile e dannoso fors'anche? Perché aver dei figli, crescerli, nutrirli per vederseli portar via e ritornare mutati in tutto, non sostegno di vecchiaia non aiuto a membra stanche avanti l'ora?²²

²¹ Ivi, p. 237.

²² GIAN PIETRO LUCINI, *Gian Pietro da Core*, cit., pp. 56-57.

Le due interrogative, rappresentative dei dubbi e delle molteplici problematiche che erano uso minare l'esistenza di innumerevoli nuclei familiari dell'Italia rurale del tempo, spostano l'obiettivo sulla infausta prospettiva dei genitori di Gian Pietro, per poi assurgere a simboli di molte dolorose vicende vissute da un'infinita schiera di famiglie contadine costrette a vedere partire i propri figli per il servizio di leva e a riaccoglierli radicalmente mutati nel pensiero e nei modi.

La novella Italia, «che poteva essere un nome di regina o di un paese lontano» per i poveri rustici, resta soltanto un'entità troppo distante, un enigma sempre più indecifrabile per la «rustica intelligenza» dei contadini, e gli accorati sfoghi dei vecchi coloni sanciscono una reale frattura fra un particolare modo di intendere la vita e il suo regolare decorso e l'eventuale e sincera partecipazione ad un preciso progetto di unificazione nazionale. Lucini si fa, dunque, analista del corpo sociale, non condanna solamente gli eserciti permanenti, non si limita a deplorare la drammatica condizione di vita del soldato, bensì l'ordine costituito della società borghese. L'intenzione dello scrittore non è intrisa unicamente di un particolare timore di ordine sociale, ma pare assumere le sembianze di un autentico atto di denuncia rivolto ad un giovane stato italiano ancora incapace di tenere in piedi un efficiente piano di integrazione che possa tener conto dell'effettiva e sovente siderale distanza fra l'esistenza delle classi rurali e quella «Italia favoleggiata», pronta a strappare alle madri i figli, contadini prima soldati poi.

E un altro acuto analista del corpo sociale, nonché fervente antimilitarista, è senz'altro da considerarsi l'Igino Ugo Tarchetti di *Una nobile follia*, romanzo eminentemente politico che per lungo tempo resterà voce isolata ed emblematica di una lungimirante utopia antimilitarista. Il testo che narra la storia di Vincenzo D., ufficiale reduce dal massacro della guerra di Crimea che «pronuncerà una condanna senza appello degli eserciti permanenti e della vita militare, finendo per ribaltare tutte le leggi di comunanza sociale»²³, era stato pubblicato

23 LAVINIA SPALANCA, *Per un ritratto dell'artista martire*, in Igino Ugo Tarchetti, *Una nobile follia*, a cura di Lavinia Spalanca, Ravenna, Giorgio Pozzi, 2009, p. 5.

col titolo *Drammi della vita militare* fra il 12 novembre 1866 e il 27 marzo 1867 sul quotidiano milanese «Il Sole» e ristampato poi presso Vallardi proprio nel 1867.

Passando in rassegna i momenti salienti del secondo romanzo di Tarchetti risulta complesso non ravvisare i possibili punti di contatto fra l'infausta vicenda di Vincenzo D. e alcune significative componenti dell'impianto narrativo di *Spirito ribelle* e del successivo *Gian Pietro da Core*, su tutti la particolare valenza affidata da entrambi gli autori al periodo di coscrizione obbligatoria e ai notevoli cambiamenti che finiscono per investire le sorti dei due protagonisti a seguito di tale esperienza. Il trauma per la prematura scomparsa della figura materna che perseguita il protagonista di *Una nobile follia* sin dai tempi dell'infanzia sembra essere finalmente sanato dalla conoscenza e dall'amore ricambiato per Margherita. L'incontro con l'esile e pallida fanciulla, inscritta come molte altre eroine tarchettiane nel campo simbolico della morte e che apre alla possibilità di un'autentica elaborazione del lutto materno, porta con sé una decisa ventata di vitalità che permette a Vincenzo di scoprire il suo celato amore per l'arte. La chiamata alle armi segna inequivocabilmente il crollo del tanto agognato idillio del personaggio, la rottura del suo rapporto amoroso con Margherita e dell'ambizioso sogno di gloria riposto nella forza dell'espressione artistica. Così l'avvenimento segna, come nell'opera di Lucini, un mutamento radicale nella vicenda: dall'idillio si trascorre al dramma, dalla religione dell'amore alla religione del sangue. Finisce qui il racconto idillico e sentimentale ed incomincia la requisitoria spesso violenta, da parte dell'eroe-martire, nei confronti degli eserciti e della guerra, dall'atmosfera romantica si passa ai toni violenti del *pamphlet*²⁴. L'obbligo del servizio militare, «notte immensa, tenebrosa e terribile»²⁵, si presenta quindi quale motivo di profondo sgomento per il protagonista dell'opera tarchettiana, in grado di sancire una reale frattura anche internamente al regolare decorso delle vicende narrative, un effettivo trauma che pare investire la totalità della materia narrata, inaugurando l'aspra requi-

²⁴ Ivi, p. 9.

²⁵ IGINO UGO TARCHETTI, *Una nobile follia*, cit., p. 88.

sitoria dell'autore nei confronti degli eserciti professionali. La rivolta di Tarchetti nei riguardi della vita militare e della coscrizione coatta è senza alcun dubbio esibita «rivolta contro una istituzione ritenuta indispensabile e necessaria, consacrata al rispetto e al culto dell'etica borghese»²⁶ e pare avere molto in comune con quel «sogno di poeta gagliardo»²⁷ del personaggio luciniano. Ciò che in entrambi i casi viene messo in discussione è «l'assetto politico e sociale borghese»²⁸. Se il periodo di leva rappresenta per Gian Pietro un importante momento di maturazione intellettuale, anche per il protagonista di *Una nobile follia* il dramma della vita di caserma si dimostrerà chiara opportunità di approdare ad una superiore forma di conoscenza, venata, come nel caso del racconto campestre di Lucini, di istanze anarchico-socialiste e contraddistinta dal «folle» ribaltamento di tutti i valori che regolano l'assetto sociale: la convinta diserzione di Vincenzo, seguita all'uccisione di un ufficiale polacco, l'abbandono delle odiate vesti militari, si riveleranno autentica liberazione dal peso di innumerevoli condizionamenti sociali, «rifiuto della sterile tranquillità dei dogmi a favore della logica assoluta della follia»²⁹:

Vi è qualcosa di eroico nella risoluzione di quegli infelici, che per sostenere il più santo dei loro diritti, quello della loro libertà, si ribellano contro la società, e imprendono una lotta spaventosa e disperata contro di essa. Non tutti gli uomini sono capaci di una rivolta sì ardimentosa e sì giusta, non tutti lo comprendono; i docili sono gl'insensati e i codardi, il disertore non è mai un uomo comune. In quella creatura riprovata che si è gettata alla macchia, che vive di terrori e d'angosce [...] che voi buttate nel fondo di un carcere, vi era la scintilla che anima il fuoco della libertà, fervevano le passioni più nobili, le stesse passioni fondamentali della società: l'amore della terra natale, l'affetto

26 GIAN BATTISTA NAZZARO, «Una nobile follia» e la rivolta della Scapigliatura, nell'opera collettiva *Igino Ugo Tarchetti e la Scapigliatura*, Atti del convegno, S. Salvatore Monferrato, 1-3 ottobre 1976, Comune di S. Salvatore Monferrato e Cassa di Risparmio di Alessandria, 1977, p. 130.

27 GIAN PIETRO LUCINI, *Spirito ribelle*, cit., p. 233.

28 GIAN BATTISTA NAZZARO, «Una nobile follia» e la rivolta della Scapigliatura, cit., p. 127.

29 LAVINIA SPALANCA, *Per un ritratto dell'artista martire*, cit., p. 17

del focolare e della famiglia. La legge ha domate quelle volontà, l'attrito ha consumate quelle forze, ma a traverso quei corpi logori e disfatti che trascinano la loro gioventù mutilata nelle galere, si vedono ancora lampeggiare quelle anime³⁰.

L'approdo ad una superiore forma di conoscenza, alla base delle nobili battaglie dei protagonisti e acquisita durante il contatto con le spietate dinamiche della vita militare, oltre a sancire la nascita di una prospettiva "altra", contrapposta alla passività propria della norma, può essere considerato, altresì e a pieno titolo, motivo fondante del graduale processo di emarginazione che investirà in maniera significativa il destino dei due "martiri". Un importante dato che emerge dall'attento studio dei due testi è proprio quello relativo alla distanza siderale che pare progressivamente imporsi fra la singolare e libera condizioni dei personaggi, «rigettati dal seno della società»³¹, ed uno *status* sociale diffuso, frutto di un inaccettabile codice etico retto dalla logica antica dei valori congelati. A seguito del violento assalto al palazzo del marchese, simbolo del sopruso e dell'oppressione del potere, Gian Pietro ammette, nel finale dell'opera, l'inesorabile sconfitta e saranno proprio la sua illuminante intelligenza, quel suo conoscere dopo aver esperito il distacco, dopo aver preso parte alla tragica esperienza soldatesca, i motivi della sua esclusione dal tripudio della nuova *jacquerie* lombarda, le ragioni della sua mancata realizzazione nel presente. Oltre all'indiscutibile influenza del protagonista del *Germinale* zoliano, la costruzione letteraria di una personalità complessa come quella di Gian Pietro risente, a nostro avviso, anche di alcuni tratti peculiari della "folle" e nobile missione di Vincenzo D., intrisa, a sua volta, di rivolta, solitudine e perenne incomunicabilità:

La società ha stabilito delle norme fisse per riconoscere quei limiti, oltre i quali la ragione umana è creduta deviare dal suo scopo, e l'intelligenza sconvolgersi e mutare la sua natura. Elevatevi al sopra di questi limiti, spingete-

³⁰ IGINO UGO TARCHETTI, *Una nobile follia*, cit., p. 132.

³¹ GIAN BATTISTA NAZZARO, «Una nobile follia» e la rivolta della *Scapigliatura*, cit., p. 130.

vi oltre quel termine raggiunto dallo spirito umano nella via della sua perfezione, allontanatevi dalle vecchie idee, slacciatevi dalle viete opinioni, e la saviezza vi giudica perduti; gli uomini vi condannano alla morte del pensiero: rimarrete soli, individualità giganti e incomprese, a lottare nel grande oceano dell'idea per una palma che non vi sarà mai dato di conseguire³².

Al doloroso quesito che attanaglia la mente di Gian Pietro oramai solo e sconfitto («Ecco, continuava egli, aveva creduto di rialzarli! Come potrebbe egli chiamarsi? Illuso o pazzo? Eppure nobile e generosa era la sua missione»³³) sembra far eco l'atroce dubbio del protagonista del romanzo tarchettiano, altra «individualità gigante e incompresa in lotta nel grande oceano dell'idea»:

Le opere mie, le mie aspirazioni sono sì diverse da quelle degli altri uomini, che io devo struggermi di celarle alla loro vista per non esserne deriso o compianto [...]. Sono io pazzo, o sovrasto invece io solo a tutta l'umanità traviata da un accecamento che ignora?³⁴

I vari traumi che progressivamente investiranno le singole esistenze dei due personaggi, in larga parte attribuibili alla parentesi della vita militare, offrono ad entrambi la concreta possibilità di attingere a una fonte privilegiata di conoscenza, sembrano essere in grado di innalzare le loro sorti al di sopra del ruggito vano delle masse, ma ben presto si dimostreranno anche marca indelebile di separatezza e di abbandono, centro di un fallimentare tentativo di rovesciamento di una misera condizione sociale. La sconfitta del personaggio luciniano corrisponde alla sua triste dipartita. La tragica morte di Gian Pietro, rimasto solo di fronte alla furia della cavalleria, si fa gesto sacrificale: la morte assume, nelle pagine dell'opera di Lucini, il valore di martirio, al pari dell'estremo gesto di Vincenzo che si immola sull'altare della prodigalità (si ricordi come il protagonista del romanzo di Tarchetti

³² IGINO UGO TARCHETTI, *Una nobile follia*, cit., p. 50.

³³ GIAN PIETRO LUCINI, *Spirito ribelle*, cit., p. 293.

³⁴ IGINO UGO TARCHETTI, *Una nobile follia*, cit., p. 68.

si dia la morte per consentire a un amico il superamento dei suoi dissesti finanziari). Questa morte, come quella del “martire” Gian Pietro, sconfessa la morale comune rovesciando il discutibile valore del credo soldatesco: se per il militare il più nobile dei martiri consiste nel morire per la patria, per l’eroe-martire, invece, il più generoso dei sacrifici consiste nell’immolarsi per un sodale, per la redenzione dell’altro.

Nonostante la grande stagione antimilitarista luciniana, che culminerà nella stesura dello scandaloso *Antimilitarismo*, conosca la sua massima fioritura soltanto a partire dagli ultimi anni dell’Ottocento con la pubblicazione dei primi componimenti poetici avversi agli usi dei ranghi militari, è possibile tuttavia e a questo punto concludere come molto precedente, addirittura imputabile alla sua prima prova letteraria, sia l’interesse del narratore Lucini per la condizione dei giovani soldati, per quei «*forzati del militarismo*»³⁵ trasformati e abbruttiti dalle prove della vita di caserma, che «vedono il posto deserto e la famiglia muta e piangente»³⁶.

Riassunto Il contributo intende trattare i caratteri salienti dell’antimilitarismo di Gian Pietro Lucini, su tutti la particolare valenza affidata dall’autore al periodo di coscrizione obbligatoria, ma anche rilevare i possibili punti di contatto fra le traversie del protagonista di *Spirito ribelle* e quelle di Vincenzo D., personaggio principale del romanzo *Una nobile follia* di Igino Ugo Tarchetti.

Abstract The article deals with the main traits of Gian Pietro Lucini’s antimilitarism. A particular value is given by the author to the period of compulsory draft. The aim is also to point out the potential contact points between the troubles of the protagonist in *Spirito ribelle* and those of Vincenzo D., who is the main character in the novel *Una nobile follia* by Igino Ugo Tarchetti.

³⁵ GIAN PIETRO LUCINI, *Antimilitarismo*, cit., p. 17.

³⁶ IGINO UGO TARCHETTI, *Una nobile follia*, cit., p. 92.

«Un ghigno che a un tratto si rompe»: espressionismo ritrattistico nelle *Novelle per un anno* di Luigi Pirandello

Matteo Leonardi

L'arte umoristica esercita, sui visi che ritrae, la violenza della deformazione, poiché è arte che “sconcia”¹, come sostiene lo stesso Pirandello, «grande visionario dell'anamorfosi, straordinario pittore [...] della disarmonia»². La possibilità di cogliere nell'umorismo pirandelliano una componente espressionista è stata oggetto di lungo dibattito, inizialmente scoraggiato dalla precedenza cronologica di una parte consistente della narrativa pirandelliana alla nascita del movimento espressionista in senso stretto, ovvero alla fondazione nella Germania guglielmina, a Dresda, del collettivo *Die Brücke* nel 1905 e all'opera dei pittori *fauves*, fra i quali spicca Matisse che nel 1911 definì “espressionisti” gli autori esposti alla xxii mostra della Berliner Secession (definizione ripresa e consacrata dallo storico dell'arte Wilhelm Worringer sul *Der Sturm* nello stesso anno). Tuttavia, a partire dai saggi di Giacomo Debenedetti nel 1970³ e di Graziella Corsinovi del 1979⁴, in considerazione del fatto che il movimento espressionista costituisce il punto d'arrivo di un processo di sedimentazione storica di tensioni socio-esi-

1 Rimando a DAVIDE SAVIO, *Il carnevale dei morti. Sconciature e danze macabre nella narrativa di Luigi Pirandello*, Novara, Interlinea, 2013.

2 ANNA MEDA, *D'Annunzio, Pirandello e il recupero del mito*, in «Rivista di studi pirandelliani», XI, 10, 1993, pp. 29-50: 45.

3 GIACOMO DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1970.

4 GRAZIELLA CORSINOVI, *Pirandello e l'espressionismo. Analogie culturali e anticipazioni espressive nella prima narrativa*, Genova, Tilgher, 1979.

stenziali e di sensibilità filosofiche coagulatesi già negli ultimi decenni del secolo precedente e associate da un comune “sentire” angosciato e furibondo della vita e dell’arte, anche nella scrittura pirandelliana è stata riconosciuta la possibilità che quel medesimo “sentire” e analoghe premesse ideologico-morali abbiano alimentato le sue scelte artistiche (il linguaggio dell’arte come adesione viva e tragica alle distonie dell’esistenza), definitesi poi, a partire dagli anni Dieci, in un’influenza *post litteram* diretta, filologicamente più comprovabile, dell’espressionismo germanico, soprattutto nell’ambito drammaturgico. La suggestione che eserciteranno su Pirandello le messinscene di gusto espressionistico di cui egli sarà spettatore in occasione dei viaggi in Germania dopo il 1925, documentata dal cosiddetto «Protocollo berlinese» dove rivela ad esempio che *Krankheit der Jugend* di Ferdinand Brückner gli ha «fatto grande impressione»⁵, consolidarono la sua predisposizione verso il movimento espressionista *stricto sensu*.

Assumiamo dunque per “espressionismo” la definizione larga suggerita da François Orsini, ovvero l’«esteriorizzazione violenta di una realtà interiore e profonda sotto l’impulso di un’angoscia irrefrenabile»⁶, che richiama la celebre suggestione di uno fra i primi teorici del movimento, Hermann Bahr: «se l’Impressionismo ha fatto dell’occhio un orecchio, l’Espressionismo ha fatto dell’occhio una bocca»⁷. Espressionistica è allora l’ansia di porre a contatto immediato l’intimità del soggetto con l’intimità degli oggetti, demolendo brutalmente il diaframma dell’apparenza fenomenica, è l’urgenza di dissacrare grottescamente le maschere dell’ipocrisia, nell’età del trionfo della borghesia industriale, e di dilacerare il velo di Maya per gettare lo sguardo, oltre la voragine di quello squarcio, nell’abisso della verità, caos spesso inconfessabile e tremebondo. La polemica contro l’ingannevole evidenza

5 Cfr. FRANÇOIS ORSINI, *Pirandello e l’Europa*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2001, p. 94. Il «Protocollo berlinese», ritrovato fra le carte di Pirandello, contiene le impressioni dello scrittore siciliano spettatore degli allestimenti tedeschi.

6 Ivi, p. 13.

7 HERMANN BAHR, *Der Expressionismus*, München, Delphin, 1916, citato in PAOLO CHIARINI, *Il teatro tedesco espressionista*, Bologna, Cappelli, 1959, pp. 31-32.

fattuale induce l'arte espressionistica a imboccare la via della "disincarnazione", del simbolismo violento e metafisico. Ad esempio, siccome la contraddittoria complessità dell'essere umano non è spiegabile in ragione di quei dati fenomenici che sembrano superficialmente determinarlo (certamente non la *race*, il *milieu* e il *moment* cari alla letteratura scientifica di tradizione zoliana), i drammaturghi espressionisti, da Frank Wedekind a Ernst Toller, preferiscono sostituire al personaggio connotato da una psicologia e da un contesto precisi, che correrebbe il rischio di esaurirsi in essi, l'astrazione di archetipi spersonalizzati (lo Sconosciuto, la Dama, il Padre, ecc.) che proiettano "altrove", nella regione aliena dell'inquietante. Parimenti il gesto e l'urlo espressionistici si fanno caricaturali, ostentatamente antinaturalistici, impeto volontaristico e desiderio violento di verità, di liberazione di sé e dell'altro. La deformazione del mondo contemplato con l'"occhio interiore" dell'artista corrisponde alla necessità, come spiega Yvan Goll, di «annientare l'uomo tutti i giorni»⁸, di ostentarne la maschera grottesca per indurre a riflettere sulla sua assurdità.

Non è sfuggito che questi caratteri dell'arte, e particolarmente del teatro, espressionistici, trovano significative corrispondenze nella drammaturgia dell'autore agrigentino⁹, particolarmente in quella posteriore al 1910, cioè alla rappresentazione di *La morsa* e di *Lumière di Sicilia*. Nella raccolta di saggi di François Orsini del 2001, dal titolo *Pirandello e l'Europa*, si torna in particolare sulla possibile influenza dell'amico nisseno Pier Maria Rosso di San Secondo¹⁰, tra i pochi autori puramente espressionistici del panorama letterario italiano, e sulla possibile mediazione dell'estetica del Futurismo e del teatro grottesco,

8 In FRANÇOIS ORSINI, *Pirandello e l'Europa*, cit., p. 61.

9 ID., *Elementi espressionistici nel teatro di Luigi Pirandello*, in *Pirandello e l'Europa*, cit., pp. 117-156, già in «Annali dell'Istituto Orientale», XXXIX, 1987, pp. 145-176; cfr. ID., *Pirandello e l'Espressionismo*, in «Archivio Storico per la Sicilia orientale», LXXXIV, 3, 1988, pp. 43-70. Si ricordi ancora GRAZIELLA CORSINOVI, *Suggestioni dell'espressionismo tedesco nel teatro di Pirandello*, in «Quaderni di Teatro», IX, 34, 1986, pp. 23-39.

10 FRANÇOIS ORSINI, *Su di un probabile influsso del teatro di Pier Maria Rosso di San Secondo su quello di Luigi Pirandello*, in *Pirandello e l'Europa*, cit., pp. 95-116.

suggerendo alcune analogie con l'espressionismo tozziano. Si è anche ipotizzata, da più parti, un'influenza della cinematografia espressionistica, ad esempio delle pellicole, a cavallo tra realismo ed espressionismo, di Georg Wilhelm Pabst. Il convegno berlinese sulla *Germania di Pirandello tra sogno e realtà* del 2017 ha alimentato questa direttrice d'indagine, soffermandosi anche sui soggiorni berlinesi dell'autore, tra 1928 e 1930¹¹. L'intervento di Iris Plack, in particolare, ha approfondito la ricezione dell'espressionismo tedesco nei *Giganti della montagna*¹².

Meno indagati, senza dubbio, sono i possibili toni e tratti espressionistici delle *Novelle per un anno*, benché alcuni interessanti accenni in merito risalgano già alla citata monografia della Corsinovi, alla fine degli anni Settanta. Un punto d'accesso alla questione, e una prima possibile rotta per scandagliare il *mare magnum* della produzione novellistica pirandelliana, è costituito dalla ritrattistica. Pirandello elegge infatti il volto umano a campo della battaglia più feroce tra finzione e verità: è l'elemento corporeo in cui più aspro è il conflitto tra lo sforzo d'autocontrollo superegoico e i rigurgiti dell'inconscio, tra smorfie e *tic* incontrollabili, è lo spazio del mascheramento sociale e, nel contempo, dell'insopprimibile emersione di pulsioni antisociali. È intrinsecamente umoristica se l'umorismo, aveva espresso in metafora Pirandello nell'omonimo saggio¹³, è doppiezza, è «erma bifronte, che ride per una faccia del pianto della faccia opposta»¹⁴. La fisionomia, quasi

11 *La Germania di Pirandello. Tra sogno e realtà*, Atti del Convegno internazionale per il 150° anniversario della nascita di Luigi Pirandello (Berlino/Potsdam, 26-27 ottobre 2017), a cura di Cornelia Klettke, Berlin, Franck & Timme, 2019.

12 IRIS PLACK, *Pirandello "espressionista": «I giganti della montagna» e la loro fortuna sulla scena tedesca*, in *La Germania di Pirandello*, cit., pp. 195-217.

13 «Un manifesto espressionista» secondo DANIELA BINI, *Pirandello, Michelstaedter e l'Espressionismo*, in *Pirandello e le avanguardie*, a cura di Enzo Lauretta, Agrigento, Edizioni Centro Nazionale Studi, 1999, pp. 173-182: 181.

14 LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo*, Lanciano, Carabba, 1908, p. 15. «Alla base dell'umorismo [...] c'è l'opposizione essenziale di interno ed esterno, il contrasto tra ciò che appare al di fuori agli occhi dell'osservatore e ciò che invece è nascosto nella profondità dell'anima» (DANIELA BINI, *Pirandello, Michelstaedter e l'Espressionismo*, cit., p. 176).

fisiognomica, pirandelliana è spesso caricatura grottesca, che fa del volto naturale una maschera, proiezione teatrale, a disvelare l'inconsapevole recitazione di chi non sa d'essere soltanto un "personaggio", con indosso, come scopre Vitangelo Moscarda, una maschera sgangherata col naso che «pende verso destra»¹⁵: «Oh perché proprio dobbiamo essere così, noi? - ci domandiamo talvolta allo specchio, - con questa faccia, con questo corpo?», scrive Pirandello¹⁶. È lo stridore del brutto, che guasta le attese di armonia del lettore, a fungere da innesco: inquieta la coscienza, allude all'incombente rivelazione di una verità sgradevole, funge da elemento perturbante della quieta presunzione di chi ritiene la vita prevedibile ed esauribile nella rassicurante logica del buon senso borghese¹⁷. Giacomo Debenedetti ha parlato, in proposito, di una vera e propria «invasione vittoriosa dei brutti»¹⁸ nei testi pirandelliani, richiamando l'influenza degli studi freudiani sull'emersione involontaria dell'inconscio.

In che misura è dunque possibile cogliere nei ritratti "sconciati" dei personaggi delle *Novelle per un anno* le suggestioni della sensibilità espressionistica, ovvero le medesime finalità artistiche e intenzioni esistenziali che costituiscono l'*humus* dal quale si genera l'avanguardia tedesca? Pirandello riserva sempre grande attenzione alla connotazione fisionomica dei volti, alle "maschere" dei suoi personaggi, le cui smorfie e le cui emozioni ce lo immaginiamo soffrire, come Faustino Perres nella novella *Il pipistrello*:

Ogni scrittore, quand'è un vero scrittore, ancor che sia mediocre, per chi stia a guardarlo in un momento come quello in cui si trovava Faustino Perres la sera della prima rappresentazione, ha questo di commovente, o anche, se

15 LUIGI PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, a cura di Marziano Guglielminetti, Milano, Mondadori, 1992, p. 3.

16 ID., *L'umorismo*, cit., p. 177.

17 Sulla contestazione espressionistica dell'armonia delle forme in quanto «ostacolo all'espressione della realtà intima del soggetto» anche DANIELA BINI, *Pirandello, Michelstaedter e l'Espressionismo*, cit., p. 177.

18 GIACOMO DEBENEDETTI, *Il personaggio-uomo*, Milano, Garzanti, 1988, p. 68.

Matteo Leonardi

si vuole, di ridicolo: che si lascia prendere, lui stesso prima di tutti, lui stesso qualche volta solo fra tutti, da ciò che ha scritto, e piange e ride e atteggia il volto, senza saperlo, delle varie smorfie degli attori sulla scena, col respiro affrettato e l'animo sospeso e pericolante, che gli fa alzare or questa or quella mano in atto di parare o di sostenere¹⁹.

L'indugio dell'occhio sul profilo del viso porta istintivamente a esasperarne i particolari, soggettivamente ingigantiti dall'attenzione che viene loro tributata, dall'"occhio interiore" del narratore. La sconciatura delle immagini passa spesso dall'esacerbazione caricaturale dei tratti, come esemplifica il ritratto di Mattia Scala in *Il fumo*:

Nel volto raso, pallido, di quel pallore proprio dei biliosi, gli spiccavano stranamente le sopracciglia enormi, spioventi, come un gran pajo di baffi che si fosse sfogato a crescer lì, visto che giù, sul labbro, non gli era nemmeno permesso di spuntare. E sotto, all'ombra di quelle sopracciglia, gli lampeggiavano gli occhi chiari, taglienti, vivi vivi, mentre le narici del gran naso aquilino, energico, gli si dilatavano di continuo e fremevano. Tutti i possidenti della collina gli volevano bene²⁰.

La predilezione per un'estetica del grottesco, nutrita soprattutto dell'alfabeto della dismisura e dell'enormità (si ricordi anche il ritratto di Miss Galley in *Pallino e Mimì*), è dichiaratamente ricondotta ad una fascinazione "barocca" per la stravaganza, contravveleno alla cecità della logica di fronte alla bizzarria della vita, come leggiamo nella *Messa di quest'anno*:

dal canto mio, confesso che l'ammirazione per questi bellissimi mostri usciti con sì strane forme dal cervello dell'uomo è rattenuta in me da una specie d'angoscioso ribrezzo [...]. L'uomo deve anche attossicarsi la vita con l'estratto concentrato, col sublimato corrosivo della deduzione logica. E molti disgra-

¹⁹ Cito le *Novelle per un anno* da LUIGI PIRANDELLO, *Tutte le novelle*, a cura di Lucio Lugnani, Milano, BUR, 2007, 3 voll. Il brano tratto da *Il pipistrello* è nel vol. III, p. 354.

²⁰ Ivi, vol. I, p. 995.

ziati credono tuttavia di guarire così di tutti i malanni che ci procura la vita, e pompano e filtrano, pompano e filtrano finché il loro cuore non resti arido come un pezzo di sughero e il loro cervello non sia come uno stipetto pieno di quei barattolini che portano su l'etichetta nera un teschio e due stinchi in croce, con la leggenda: *Veleno*²¹.

Ma i volti grotteschi sono soprattutto perturbanti provocazioni, squarci nel velo della rassicurante sensatezza e prevedibilità delle cose, come il volto "espressionistico" di Bartolo Barbi in *Pari* (dov'è, fra l'altro, sviluppato un tema caro proprio alla cultura espressionistica, quello del doppio²²) nel cui volto pallido si aprono «quattro fori e una caverna: gli occhi tondi, le nari aperte e una bocca enorme, dalle labbra aride e screpolate»²³ che ricordano le voragini degli urli alla Edward Munch, che spalancano i paesaggi dell'anima inquieta. Volti che intendono disturbare, come quello del Chiàrchiaro nella *Patente*²⁴. I visi delle *Novelle per un anno* sono stigmatizzati dall'urto della vita (se vogliamo rubare, con pirandelliana ironia, un'espressione cara al verismo di Capuana), come quello logorato di Maragrazia in *L'altro figlio*, che incorona il mucchio di «cenci unti e grevi» che si getta addosso:

La faccia giallastra era un fitto reticcio di rughe, in cui le palpebre sanguinavano, rovesciate, bruciate dal continuo lacrimare [...]. I pochi capelli, aridi, spartiti sul capo, le terminavano in due nodicini pendenti su gli orecchi [...]. Dal mento, giù giù fin sotto la gola, la floscia giogaja era divisa da un solco nero che le sprofondava nel petto cavo²⁵.

²¹ Ivi, vol. II, pp. 46-47.

²² Si pensi a Karl Schmidt-Rottluff, *Doppio ritratto di S. e L.* (1925).

²³ In LUIGI PIRANDELLO, *Tutte le novelle*, cit., vol. II, p. 330.

²⁴ «Il Chiàrchiaro s'era combinata una faccia da jettatore, ch'era una meraviglia a vedere. S'era lasciata crescere su le cave gote gialle una barbaccia ispida e cespugliuta; s'era insellato sul naso un pajo di grossi occhiali cerchiati d'osso, che gli davano l'aspetto d'un barbagianni; aveva poi indossato un abito lustro, sorcigno, che gli sgonfiava da tutte le parti» (ivi, vol. II, p. 604).

²⁵ Ivi, vol. II, p. 21. Si confrontino l'immagine di Santu Currao in *Un'altra allodola*, pallido e grasso, con occhiaie gonfie e orrido ghigno, e quella di Cocò in *La veste lunga*:

È l'urto che deforma al di là di ogni possibile resistenza l'uomo condannato a sentire la vita «come una fame che insudicia e che non si sazia mai», in *Pena di vivere così*:

– La vita! Così, ecco, come lui l'ha scritta in faccia, con una violenza che comincia a rilassarsi sguajatamente. Che brutto segno, quel labbro inferiore che gli pende bestialmente e quelle borse nere intorno agli occhi torbidi e adogliati²⁶.

Non si tratta tuttavia del recupero della ritrattistica balzachiana e naturalistica della deturpazione sociale, come talvolta potremmo essere tentati di pensare (si pensi alla ragazzina mendicante in *Quand'ero matto*, con un «volto smunto, citrino, sotto i capelli rossastri abbatuffolati. Tutti i vizii della strada vermicavano in quegli occhi; e la precocità li rendeva spaventevoli»²⁷): a sformare i visi è soprattutto la destabilizzante esperienza della vita come “altra” rispetto alle proprie rappresentazioni e attese, tragicamente travalicante gli orizzonti della propria comprensione. È il volto *sbalordito* del povero padre di *Quando si comprende*, «con quegli occhi atroci, smisuratamente sbarrati»²⁸, di fronte alla presa di coscienza della morte del figlio, ma è anche il volto di Belluca in *Il treno ha fischiato*, stordito dalla scoperta che «il mondo esiste» al di là dell'angusta stanzetta in cui s'era costretto²⁹. È il viso di

«In pochi anni aveva veduto sciuparsi la freschezza del bel volto fraterno, alterarsi l'aria di esso, l'espressione degli occhi e della bocca. Le pareva ch'egli fosse come arso, dentro. E quest'arsura interna, di trista febbre, gliela scorgeva negli sguardi, nelle labbra, nell'aridità e nella rossedine della pelle, segnatamente sotto gli occhi. Sapeva ch'egli rincasava tardissimo ogni notte; che giocava; sospettava altri vizii in lui, più brutti, dalla violenza dei rimproveri che il padre gli faceva spesso, di nascosto a lei, chiusi l'uno e l'altro nello scrittojo» (ivi, vol. II, p. 816).

26 Ivi, vol. III, pp. 367-368. Si rammenti anche la sorella di Nené in *Volare*, col suo «volto da Madonna, prima che il male glielo gonfiasse a quel modo» (ivi, vol. II, p. 339).

27 Ivi, vol. I, p. 762.

28 Ivi, vol. III, p. 231.

29 Ivi, vol. III, p. 23.

don Pietro in *La fede*, costretto a subire la *vendetta* del corpo dopo una vita trascorsa a ignorarne (quasi a negarne) l'esistenza:

Dormiva anche, su la poltroncina di juta a piè del letto, col capo calvo, incartapecorito, reclinato indietro penosamente sulla spalliera, don Pietro. [...]. Le palpebre esili pareva non avessero più forza neanche di chiudersi sui duri globi dolenti degli occhi appannati. Le narici s'affilavano nello stento sibilante del respiro irregolare che palesava l'infermità del cuore. Il viso giallo, scavato, aguzzo, aveva assunto in quel sonno, e pareva a tradimento, un'espressione cattiva e sguajata, come se, nella momentanea assenza, il corpo volesse vendicarsi dello spirito che per tanti anni con l'austera volontà lo aveva martoriato e ridotto in servitù, così disperatamente estenuato e miserabile. Con quello sguajato abbandono, con quel filo di bava che pendeva dal labbro cadente, voleva dimostrare che non ne poteva più. E quasi oscenamente rappresentava la sua sofferenza di bestia³⁰.

Il riso spasima sul volto di chi apprende una verità sconcertante, come Francesco Cima in *La corona*, quando si rende conto che la sua amata ama qualcun altro che non c'è più.

Il paesaggio interiore dell'anima affiora così a pelle, si proietta espressionisticamente nel paesaggio dei visi sconvolti, come quello del prete Giovanni in *Alla zappa!* («cangiato, pallido»)³¹, letteralmente divorati dallo sbigottimento del cuore e della mente, come nel caso di Belavita, in *Lombra del rimorso*, consumato da anni d'ira repressa per una situazione "impossibile", inaccettabile («immobile per ore e ore, con gli occhi fissi, aguzzi, spasimosi, che pareva finissero di divorargli la faccia smunta e smorta, dalla barba non rifatta da parecchi giorni»³²), o

³⁰ Ivi, vol. III, pp. 415-416.

³¹ Ivi, vol. I, p. 717.

³² Ivi, vol. III, p. 483. Si pensi anche al volto di Noccia in *Lo spirito maligno*, che estrinseca la nullità che i suoi conterranei lo fanno sentire: «I grandi occhi chiari, d'acciajo, negli sguardi obliqui, davano in quel suo volto fosco, bruno, cotto dal sole nelle lontane arrabbiate spiagge di Sicilia, l'impressione d'un vuoto strano» (ivi, vol. II, p. 512).

di Jaco Naca in *La vendetta del cane*, «divorato dal rancore, con gli occhi truci nel terreo giallore della faccia»³³.

I volti testimoniano l'esperienza di una vita subita come contraddizione, negazione di giustizia e di buonsenso, smentita d'ogni riduzionismo ideologico perché sempre "altro" e "di più" rispetto a quanto illumina il lanternino dei propri sistemi ideali, trionfo di un caos irrazionale, di contestualità fra pulsioni distruttive e nostalgia d'innocenza, amore e morte. Sia nel macrocosmo del mondo esterno, sia nel *minor mundus* della propria interiorità.

Il volto diviene allora maschera che nel contempo vela e rivela, contesa e spasimante nella battaglia tra le pretese sociali di un'identità accettabile e l'irrompere dello sconosciuto dentro di noi, che lotta e s'affratella con lo sconosciuto fuori di noi: la maschera si deforma, sotto questa pressione, in mascherone grottesco³⁴. È l'emersione del mostruoso, come nella «faccia sbiancata, torbida, terrea; gli occhi foschi e velati, in cui dietro la follia si scorgeva una paura quasi infantile, ancora cosciente, infinita» di Batà, preda di un attacco di licantropia in *Male di luna*³⁵. Lo sguardo giudicante del prossimo sa essere glaciale e implacabile, come sperimenta Cirincìo nella *Maschera dimenticata*: «si sentì ferire fin da principio da quegli occhietti. Cercò di sfuggirli, rituffandosi in mezzo alla confusione della festa. Ma di qua, di là, da vicino, da lontano, donde meno se l'aspettava, si sentiva pungere dalla fissità quasi spasimosa di quegli occhietti persecutori»³⁶. Per questo,

³³ Ivi, vol. II, p. 822.

³⁴ Francesco Cima in *La corona* dovrà imparare la saggezza di accogliere una sorpresa sconcertante come dono, la capacità di intravedere dietro i mesti sorrisi che velano il dolore della giovane moglie l'autenticità dei suoi «profondi occhi neri, vellutati, nel pallor bruno del volto» (ivi, vol. II, p. 321).

³⁵ Ivi, vol. II, p. 869.

³⁶ Ivi, vol. III, p. 319. Quando l'aspetto disattende le aspettative, l'occhio critico degli osservatori coglie grottesca la fisionomia dei volti, come quello del nuovo vescovo nella *Difesa del Mèola*: «alto, curvo su la sua trista magrezza, proteso il collo, le tumide e livide labbra in fuori, nello sforzo di tener ritta la faccia incartapecorita, con gli occhialacci neri su l'adunco naso» (ivi, vol. II, p. 406), o quello di Zafferanetta nell'omonima novella: «la fronte ovale, protuberante, gli occhioni densi, truci, fug-

come scriveva Freud, è terribile il prezzo della civiltà. Lo sforzo di contenersi consuma Eleonora Bandi in *Scialle nero*, mentre s'irrigidisce nel suo viso di composta «bambinona», tentando di dissimulare la «folle fissità» che s'agita nell'«indurimento degli occhi»³⁷, esaurisce i sorrisi forzati di Clementina nei *Tre pensieri della sbiobbina*, costringe la signorina Boccarmé nell'omonima novella a castigare i propri capelli, «tutti tirati indietro, lisci lisci, senza un nastro, senza un fiocco e annodati stretti alla nuca»³⁸.

Tuttavia, la sconveniente dissonanza delle pulsioni che palpita sotto pelle preme fino a crepare il viso. Quando Mommina, in «*Leonora, addio!*», è costretta ad ammettere con sé stessa lo struggimento dei propri desideri repressi, questo ne stravolge e scompone i lineamenti: «disfatta, con un affanno da cavallo, gli occhi schizzanti, il volto congestionato»³⁹. Il viso, la più controllata delle parti del corpo umano, finisce per tradire. A contraddire è la stonatura di un particolare “fuori chiave”, che disturba l'ostentata apparenza di normalità, che disequilibra la misura cui ci si atteggia, palesando l'inconfessabile: l'intrusione, scorciata, del proibito. Si tratta spesso di un particolare che infastidisce e nel contempo seduce lo sguardo, come il polpaccio del signor Walston in *Pubertà*: «Dretta lo intravide e subito ne provò schifo: quello schifo che pure attira a guardare. Notò che la pelle di quel polpaccio era d'un bianco smorto e che su quella pelle s'arricciolava qua e là qualche metallico peluzzo rossiccio». Un particolare che rischia pericolosamente di attivare le energie pulsionali anche all'interno dell'osservato-

gevoli, smarriti, il nasino a pallottola e i labbruzzi divaricati, non tumidi, un po' lividi» (ivi, vol. II, p. 590).

37 Ivi, vol. I, p. 1026.

38 Ivi, vol. III, p. 454. Lo sforzo di atteggiarsi trascende talvolta nella fissità caricaturale, cara al drammaturgo, e basti l'esempio delle figlie e della moglie Grigòli in *Il vitalizio*: «le figlie: due ragazzone gemelle. Sembravano tutt'e quattro un tino una botte e due caratelli [...]. La signora Nela, dalla faccia di melanzana piantata senza collo sopra le poppe enormi» (ivi, vol. I, pp. 532-533). Sull'alienazione determinata dalla pressione delle convenzioni sociali anche GRAZIELLA CORSINOVI, *Pirandello e l'espressionismo*, cit., pp. 136-137.

39 In LUIGI PIRANDELLO, *Tutte le novelle*, cit., vol. II, p. 561.

re e che ne deforma, per contagio, il volto in una disturbante maschera “espressionistica”: «Dretta scarmigliata, con gli occhi lampeggianti di follia, che serrava i denti, per terrore, [...] un riso lacerante»⁴⁰.

Il narratore educa il lettore alla fisiognomica dei dettagli incoerenti, come nel *Vitalizio*, di fronte a Grigòli, con la sua «faccia da pacioccone senza malizia. Ma l’aveva, e come! la sua malizia anche lui; bastava guardargli quel naso»; o di fronte al Maltese, dall’espressione stizzita: «cosa strana, però: pure in quella smorfia, le sopracciglia fortemente segnate, sotto la fronte tonda come un boccale, l’imprimevano nella faccia grassa stupida e volgare quasi un segno di tristezza avvilita»⁴¹. Benché Tullio Buti nel *Lume dell’altra casa* componga il volto nello sforzo supremo di schermare le proprie pulsioni («né un gesto involontario, né una anche minima contrazione dei lineamenti del volto, né un cenno degli occhi») chi l’osserva è fatalmente colpito dalla stridente «fissità spasmosa degli occhi chiari, acuti, nel pallore del volto disfatto»⁴². La Zorzi, di fronte all’epitaffio del marito composto dal Gattica-Mei in *Due letti a due*, tenta di nascondere l’irritazione per quella «menzogna inutile» che la definisce «fida compagna» e ignora la disordinata passione che ha travolto lei e l’avvocato, per salvaguardare la “simmetria” delle convenienze sociali. Ma un particolare sconveniente del suo volto pallido, accigliato e severo la tradisce:

⁴⁰ Ivi, vol. III, pp. 493-495. Anche il tema del nudo, giova ricordarlo, attrae l’interesse degli artisti espressionistici, si pensi ad esempio a Ernst Ludwig Kirchner, *Im See badende Mädchen* (1909).

⁴¹ In LUIGI PIRANDELLO, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, pp. 532 e 538. Si ricordi anche il ritratto di Eleonora Bandi in *Scialle nero*.

⁴² Ivi, vol. II, p. 443. E quando il castello delle proprie coerenti certezze inizia a scricchiolare, come accade al signor Ponza nella novella *La signora Frola e il signor Ponza*, il viso si scompone via via più grottescamente: «Affocato in volto, quasi congestionato, con gli occhi più duri e più tetri che mai, un fazzoletto in mano che stride per la sua bianchezza, insieme coi polsini e il colletto della camicia, sul nero della carnagione, del pelame e del vestito, il signor Ponza, asciugandosi di continuo il sudore che gli sgocciola dalla fronte bassa e dalle gote raschiose e violacee, non già per il caldo, ma per la violenza evidentissima dello sforzo che fa su se stesso e per cui anche le grosse mani dalle unghie lunghe gli tremano» (ivi, vol. III, p. 177).

ebbe un fremito nel mento, dove spiccava nero un grosso porro peloso, animato da un tic, che le si soleva destare nei momenti di più fiera irritazione⁴³.

I tratti fisionomici che stonano nello spartito delle attese e delle convenienze sociali costringono lo sguardo, controvoglia, a soffermarvisi, a cercarne, pericolosamente, una ragione. Così accade con il Cimino, in *Sedile sotto un vecchio cipresso*:

con la nuca che pareva gli fosse cresciuta un palmo su dal solino, liscia e così indurita, che la testa era costretta a star giù, immobile, quasi sotto un giogo; il mento rattratto sulla fossetta del collo, e gli occhi in una fissità continua, spasimosa e spaventevole, nel pallore del volto emaciato e pur gonfio, sparso qua e là di chiazze, come di quel nero che vajola la pietra dura di certe case antiche⁴⁴.

Egli infatti è uno stimato avvocato, pioniere della professione nella sua zona, e nei suoi occhi c'è «ancora tanta luce, che nessuno poteva pensare che l'intelligenza in lui si fosse spenta»⁴⁵: è dunque il volto di un'intelligenza eretica, che provoca il sospetto che possa esistere una verità altra, che sfugge ai più. Una verità che s'impone nella sua sgradevolezza, come il «gran lezzo ferino» di Tararà in tribunale che non si può evitare, neanche spalancando porte e finestre, nella novella intitolata, appunto, *La verità*⁴⁶.

La coscienza schiantata dalla scoperta che i casi della vita, ad esempio l'amore, sono follia, inferocisce e consuma i visi, come quello di Cocco Bertolli nella *Signora Speranza*, con «gli occhi enormi da bue, in quel volto smunto, cadaverico» che «incutevano terrore»⁴⁷, toccato dalla presa di coscienza, come leggiamo nella commedia *Ma non è una*

⁴³ Ivi, vol. II, p. 391.

⁴⁴ Ivi, vol. III, p. 476.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Ivi, vol. II, p. 722. Anche il volto di Ercole Orgera nel *Nido* è «confessione» di verità.

⁴⁷ Ivi, vol. I, p. 874.

cosa seria che rielabora la novella, d'essere pazzo, ovvero innamorato, poiché «fa lo stesso! [...] caro! Perché la vita non è ragionamento!»⁴⁸. Il volto stralunato e innaturale di questi personaggi è proprio il volto della vita naturale, che si riappropria nell'uomo della sua originaria, imprevedibile follia⁴⁹. Chi s'imbatte in questi volti stonati, rabbrivisce al presagio che la vita non è ciò che l'apparenza coltivata dalle ipocrisie sociali suggerisce. Lo percepisce con orrore Bicetta Daddi, quando osserva il volto di Gabriella Vanzi prima «lividamente» indurirsi «come un cadavere, per resistere a uno spasimo insopportabile, e ansava con le nari dilatate [...] con occhi cattivi», poi all'istante ricomporsi, «diventar rosea, con gli occhi limpidi, e sorridere, muovendo incontro al marito [...]. Nulla, ecco, era vero: nessun turbamento più, nessun rimorso, nessuna traccia... E donna Bicetta comprese perfettamente perché suo marito, Romeo Daddi, era impazzito»⁵⁰. Perché siamo tutti “nel gorgo” (da cui il titolo della novella) di una follia che può in ogni istante risucchiarci, un abisso d'irrazionalità affamato come le “voragini” che squarciano le immagini espressionistiche, sempre in agguato, appena sotto il velo d'illusoria, placida sicurezza di sé e del mondo⁵¹.

48 Cito da LUIGI PIRANDELLO, *Maschere nude*, a cura di Sergio Campailla, Roma, Newton Compton Editori, 2016 (e-book). Il volto ridicolo e pietoso di Valeriano Balicci in *Mondo di carta*, con gli occhi strabuzzati e scontorcimenti in ogni parte, ne estrinseca la ridicolaggine intrinseca, con la «faccia gialliccia, quasi tagliata in un popone, su la quale luccicavano gli occhialacci da miope, grossi come due fondi di bottiglia» (in LUIGI PIRANDELLO, *Tutte le novelle*, cit., vol. II, p. 414); il viso della marchesa Landriani nel *Sonno del vecchio* ne rivela la malcelata ignoranza. Sul volto sconciato come comunicazione plastica di quanto incomunicabile a parole anche GRAZIELLA CORSINOVÌ, *Pirandello e l'espressionismo*, cit., p. 125.

49 Chi annuncia la verità ha spesso viso folle, come nelle novelle *Niente o L'imbecille*.

50 *Nel gorgo*, in LUIGI PIRANDELLO, *Tutte le novelle*, cit., vol. II, pp. 856 e 860.

51 La maschera grottesca rende «esplicita, attraverso dei segni tangibili, la presenza di una realtà sconosciuta e in massima parte inconoscibile, di una “metarealtà” che si nasconde dietro i fenomeni vitali» (FRANÇOIS ORSINI, *Pirandello e l'Europa*, cit., p. 131).

In questa galleria s'inscrive a pieno titolo anche la «faccia scavata, le occhiaie livide, gli occhi da pazzo»⁵² di Buttice in *I due compari*, che deve reinventare un'esistenza sconvolta dall'imprevedibile irruzione della morte, in singolare sintonia con il viso del neonato che porta via con sé, dalla cui «boccuccia paonazza *pende* una goccia di latte»⁵³. La morte è l'alterità alla vita per eccellenza e la scoperta della sua intrinseca e profondissima contestualità alla vita stessa è oggetto di molte novelle pirandelliane. Le prestano il volto ad esempio Gaspare Naldi in *Visitare gl'infermi*, che costringe lo sguardo a fissarsi nei suoi «occhi insanguati», grottesca e tragicomica bautta dove i «peli dei baffi rossicci sembravano appiccicati sul labbro, come quelli d'una maschera [...] di cera»⁵⁴, o Alessandro De Marchis nel *Sonno del vecchio*:

con la bocca sdentata, senza baffi né barba, ed emetteva, tra l'ansito che gli davano la pinguedine e la vecchiaia, come un grugnito, e guardava con gli occhi quasi spenti, scialbi, acquosi⁵⁵.

Una sola spietata e lucida chiosa è possibile: «Domani morrò. È già quasi morto. Lo guardi»⁵⁶. Un viso espressionisticamente ossimorico, ovvero ravvivato dalla morte⁵⁷. Come quello di Nino nella novella *Un cavallo nella luna*, che infastidisce e sbigottisce, proprio il giorno delle

⁵² In LUIGI PIRANDELLO, *Tutte le novelle*, cit., vol. II, p. 777.

⁵³ Ivi, vol. II, p. 778.

⁵⁴ Ivi, vol. I, pp. 318 e 323. Si pensi alla descrizione del barone Francesco di Paola Vivona in *Tutti e tre*: «pareva violaceo, e i peli biondicci dei baffi e della barba, quasi gli si fossero drizzati sul viso, sembravano appiccicati e radi radi, come quelli di una maschera carnevalesca. I globi degli occhi, induriti e stravolti sotto le palpebre livide; la bocca, scontorta, come in una smorfia di riso» (ivi, vol. II, p. 840). Cfr. la maschera terrificante di Giurlannu Zarù in *La mosca*: «la faccia [...] non pareva più umana: il naso, nel gonfiore, sparito; le labbra, nere e orribilmente tumefatte. E il rantolo usciva da quelle labbra, esasperato, come un ringhio» (ivi, vol. I, p. 959).

⁵⁵ Ivi, vol. II, p. 285.

⁵⁶ Ivi, vol. II, p. 286.

⁵⁷ Si consideri anche il volto della «povera sbiobbina» Margherita, sorella del prete, in *La veglia* (ivi, vol. I, p. 891).

sue nozze, per quel «volto infocato, che guardava qua e là coi piccoli occhi neri, lustri, da pazzo»⁵⁸, presagio dell'incontro con la morte, nel cavallo stramazzone e infine in sé. «Siamo tutti di passaggio, caro signore» – è ammonito il lettore nell'*Imbecille* –. E aprì la bocca, così dicendo, e scopri i denti, in un ghigno frigido, muto, restringendo in fitte rughe, attorno agli occhi aguzzi, la gialla cartilagine del viso emaciato»⁵⁹. È la maschera tragicarnevalesca della morte. Uno dei volti più splendidamente espressionistici ed epifanici che ci ha consegnato Pirandello, giocato sul contrasto cromatico caro alla pittura di Matisse e di Kirchner⁶⁰, è proprio quello di una moribonda, ovvero di Fulvia in *La veglia*, che

livida, col viso già orribilmente stirato ai due lati del naso, teneva gli occhi chiusi, i capelli, d'un bellissimo color rosso, sciolti e sparsi sul guanciale. Pareva già come inabissata nella morte⁶¹.

Il volto della morte interroga l'uomo sulla natura della sua vita: egli vive allora, forse, la vita apparente del burattino (tema caro al teatro espressionista di Pier Maria Rosso di San Secondo)? Ha ragione di temere la regione dell'incerto confine fra la vita e la morte, dove le acque si confondono, come nella novella *La paura del sonno*?

I volti pirandelliani si elevano a icone filosofiche⁶², il linguaggio del corpo dà forma a ciò che è irriducibile alla logica delle parole, «cercan-

⁵⁸ Ivi, vol. II, p. 323.

⁵⁹ Ivi, vol. II, p. 761.

⁶⁰ Si pensi a Matisse, *Ritratto con riga verde* (1905) o a Ernest Ludwig Kirchner, *Ritratto di Gerda* (1914).

⁶¹ In LUIGI PIRANDELLO, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 890. A esaltare, per contrasto, la solennità della scena è la presenza, a lato, di un "pupo" grottesco, l'immagine di «un vecchio pretucolo senza sottana, bruno, coi calzoni a mezza gamba, le calze lunghe e le fibbie di argento alle scarpine» (*ibidem*).

⁶² Così il volto «paonazzo, congestionato, sgraffiato, affumicato» di Stefano Traïna in *Lo storno e l'angelo Centuno* (ivi, vol. II, p. 540) o di Padron Nino Mo in *La morta e la viva*, che «stordito, batteva di continuo le palpebre sui piccoli occhi strabi; a tratti la palpebra manca gli restava chiusa, come tirata; e tutto il volto gli fremeva, con-

do di operare con la lingua stessa una scrittura di cose»⁶³, per sopperire con i «mezzi figurativi» all'«inadeguatezza del linguaggio ad esprimere quella verità inconoscibile che sfugge continuamente ad ogni definizione»⁶⁴, ovvero «la verità del caos e del disordine»⁶⁵. Così è il viso del senatore e scienziato Romualdo Reda in *Dal naso al cielo*, sconfitto nelle braccia della morte, dal cui naso sale, fino alle corone degli ippocastani,

un esilissimo filo di ragno. [...] Di quel filo non si vedeva la fine. E dal naso del piccolo senatore un ragnetto quasi invisibile, che sembrava uscito di tra i peluzzi delle narici, viaggiava ignaro, sù sù, per quel filo che pareva si perdesse nel cielo⁶⁶.

Un filo di ragno che scompone il severo cipiglio dello scienziato riduzionista, spezzandolo nella verticalità di una ferita, di un filo di ragno che si perde nel mistero.

I ritratti pirandelliani inquietano, costringono a fissare negli occhi l'estraneità, diffidando di quanto si riteneva familiare: sé stessi e il mondo. Come nella novella *Mentre il cuore soffriva*, il cui anonimo protagonista contempla estraneo il suo corpo nello specchio: «Maledetti gli occhi che lo avevano scorto!»⁶⁷. L'artista, filtrando e deformando il mondo attraverso il suo «occhio interiore», fa combaciare i profili della realtà con quelli del proprio caos interiore: tutto è relativo, incline alla contraddizione. Fino ad abbracciare, compatendolo, ciò di cui si scopre fratello: il viso grottesco della vita. Dipende tutto dallo sguardo di chi osserva, come nella novella-manifesto *Con altri occhi*, in cui lo sguardo di Anna via

vulso, quasi pinzato da spilli» (ivi, p. 565), di fronte all'evidenza dell'incredibile. Di segno opposto è il viso «chiuso alla vita» di Charles Tockley in *Il capretto*. Cfr. anche GRAZIELLA CORSINOVÌ, *Pirandello e l'espressionismo*, cit., pp. 125 e 132.

⁶³ DANIELA BINI, *Pirandello, Michelstaedter e l'Espressionismo*, cit., p. 173.

⁶⁴ GRAZIELLA CORSINOVÌ, *Pirandello e l'espressionismo*, cit., p. 87.

⁶⁵ DANIELA BINI, *Pirandello, Michelstaedter e l'Espressionismo*, cit., p. 174.

⁶⁶ In LUIGI PIRANDELLO, *Tutte le novelle*, cit., vol. II, p. 313.

⁶⁷ Ivi, vol. III, p. 250.

via s'illimpidisce e di fronte al volto in fotografia della prima moglie del marito, che di primo acchito percepisce «quanto dissomigliasse dal suo», scopre infine, in quell'estraneità, i lineamenti del suo stesso volto: «un'anima profonda e addolorata; diversa sí, da lei, ma non nel senso sguajato di prima», nel sentimento di condividere la medesima folle vita, quella in cui si dona l'amore come un «tesoro in uno scrigno» di cui qualcuno possiede le chiavi, «ma per non servirsene mai, come l'avarò»⁶⁸.

Se l'espressionismo francese e tedesco sottintende spesso, alla rappresentazione violentemente abnorme del mondo, la denuncia di tale stortura, ad esempio dell'ipocrisia sociale, Pirandello rifiuta l'impegno etico dell'Espressionismo più *engagé*, che Paolo Chiarini non esita a definire politicamente mistico⁶⁹: non c'è l'attesa messianica di una palinogenesi sociale, ma l'esperienza individuale, squisitamente esistenziale, di uno sconcerto, ovvero la destabilizzante scoperta dell'inautenticità delle convenzioni imposte dal mondo come di quelle che l'individuo stesso si autoimpone. Lo sgretolamento degli schemi interpretativi si risolve nella consapevolezza di dover rinunciare a ogni pretesa di senso. Lo sguardo impara a osservare ogni cosa con l'innocenza di chi la vede per la prima volta, estraniato da quell'insieme di valori e di rappresentazioni sedimentati nel tempo a costituire la propria identità, per aderire al mondo nella sua "alterità"⁷⁰ rispetto a ogni preconcetto

68 Ivi, vol. 1, pp. 595, 598 e 600. La specificità dell'espressionismo ritrattistico di Pirandello potrà essere ulteriormente illuminata dalla comparazione con novelle e drammi ugualmente aperti al gusto espressionistico, ad esempio quelli di Federico Tozzi, laddove s'insiste, ad esempio, sulla mostruosità dei visi deformati dall'odio. Basterà ricordare il viso del padre nell'omonima novella mentre massacrava di botte il figlio «con la bocca aperta come un cerchio e traboccante di saliva» o il viso di Paolo, assassino della donna amata e sposata a un amico, stravolto dalle «orribili contrazioni della follia» nella commedia *Il ritorno*. Cfr. FRANÇOIS ORSINI, *Pirandello e l'Europa*, cit., p. 74.

69 PAOLO CHIARINI, *Introduzione*, in *Caos e geometria. Per un registro delle poetiche espressionistiche*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, pp. LI e LIV.

70 Compresa l'alterità di sé stessi: «Alziamo una mano, nell'incoscienza; e il gesto ci resta sospeso. Ci pare strano che l'abbiamo fatto noi. Ci vediamo vivere», scrive Pirandello nell'*Umorismo*, cit., p. 177.

dell'io. La sfida consiste nella rinuncia alle rassicuranti interpretazioni che pretendono di addomesticare l'estasi dell'*élan vital* nella stasi di una forma possedibile, esauribile nella logica umana e nelle sue maschere. L'unica cura alla vanità di un'intelligenza «caratterizzata da un'incomprensione naturale della vita», scriveva proprio Henri Bergson, è «il riso»⁷¹.

L'«occhio interiore» dell'artista vede ciò che è invisibile allo sguardo dell'uomo comune, accecato dall'evidenza, perché assume la grammatica del proprio caos per interpretare e leggere il caos del mondo che lo circonda. La deformità grottesca è tanto nel volto dell'altro quanto nello sguardo di chi l'osserva. Il grottesco, allora, si fa presa d'atto e non denuncia, accettazione umoristica e non stigmatizzazione⁷². La realtà è sempre eccedente la misura delle categorie umane, e constatarlo sana l'*hybris* di chi pratica la «lanterninosofia», di chi non percepisce la trascendenza della vita fuori e dentro di sé, inconsapevole di dover prima o poi abbandonarsi «alla mercé dell'Essere, che avrà soltanto rotto le vane forme della nostra ragione»⁷³. All'arte non resta che fare flusso di parole del flusso della vita e delle sue rappresentazioni: quasi ne fosse imperfetta mimesi, letteratura di quella vita che è già letteratura. Perché forse la vita non si può vivere, parafrasando Pirandello, se non scrivendola.

Nell'articolo pubblicato da Pirandello il 18 febbraio 1920 su «L'Idea Nazionale», con il titolo *L'immagine del grottesco*, Pirandello prende le distanze dal teatro del grottesco proprio a causa del significato attribuito alla maschera da Antonelli, Cavacchioli e Chiarelli⁷⁴; per costoro essa è ridicola finzione che nasconde la verità⁷⁵, mentre per l'autore

⁷¹ Cito da HENRI BERGSON, *L'evoluzione creatrice* (1907), Milano, Rizzoli, 2012 (e-book).

⁷² Sulle deformità come evidenza dell'«altro» alla vita anche GRAZIELLA CORSINOVI, *Pirandello e l'espressionismo*, cit., pp. 129, 131 e 134.

⁷³ LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo*, cit., p. 181.

⁷⁴ Chiarelli aveva dedicato al tema nel 1913 la commedia *La maschera e il volto*

⁷⁵ Michael Subialka ha recentemente ridiscusso in termini problematici la posizione dei grotteschi, in *Grotesque Critique and Salutary "Umorismo": Pirandello Against the "Teatro Grottesco"?*, in «Pirandello Studies», 35, 2015, pp. 41-55.

agrigentino l'infingimento appartiene alla dialettica dell'assurdità che costituisce l'autenticità della vita e oscura la vita soltanto quando pretende di incarnarne il volto ultimo e definitivo. L'uomo, come leggiamo nell'*Umorismo*, è chiamato ad assumere compassionevolmente, dunque con rispettosa consapevolezza, la contraddittorietà del reale: la derisione di ciò che ne viene ritenuto falso e falsificante non è sufficiente. Pirandello suggerisce l'etica della disarmonia, piuttosto che la beffa di coloro che sono disarmonici.

L'espressionismo dell'arte pirandelliana, apprezzabile ad esempio nella violenta sconciatura dei suoi ritratti, è dunque adesione istintiva all'espressionismo della vita stessa, alla violenza di quel caos di contraddizioni assurde che ne costituisce il flusso⁷⁶. Non potrà, dopo lo "strappo nel cielo di carta" evocato da Anselmo Paleari nel *Fu Mattia Pascal*, essere tragico, cioè una costernata dissociazione dalla sua insensatezza o ingiustizia, ma umoristico, appunto, ovvero amaramente e compassionevolmente complice, che rileva senza giudizio «la vita nuda, la natura senz'ordine [...] irta di contraddizioni»⁷⁷, che include le antitesi senza pretenderne sintesi, che elegge quello squarcio, la scomposizione dell'io in mille volti, a spazio della vita umana.

Riassunto L'espressionismo dell'arte pirandelliana, come hanno suggerito Debenedetti e Corsinovi, non va colto esclusivamente nell'influenza dell'omonima avanguardia codificatasi in Germania agli inizi del XX secolo sulla drammaturgia dell'autore agrigentino. Se per espressionismo si assume l'adesione angosciata e immediata del soggetto alle distonie dell'esistenza, tratti espressionistici si colgono, ad esempio, anche in larga parte della produzione novellistica di Pirandello. Il saggio passa in rassegna una casistica di ritratti del volto nelle *Novelle per un anno*, autentica "estetica del brutto" non priva di reminiscenze freudiane, riconoscendo nella caricaturale deformazione dei visi, che "stona" le attese personali e sociali, l'icona umoristica dell'esperienza esistenziale in quanto contestualità di contraddizioni, laddove maschera e volto finiscono paradossal-

76 Sulla disarmonia artistica come adesione immediata a una realtà «intimamente drammatica e disarmonica» rinvio a GRAZIELLA CORSINOVI, *Pirandello e l'espressionismo*, cit., p. 45.

77 LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo*, cit., p. 175.

Espressionismo ritrattistico nelle *Novelle per un anno*

mente per coincidere, allontanando così l'arte pirandelliana dalle forme del teatro del grottesco di Antonelli, Cavacchioli e Chiarelli.

Abstract The expressionism of Pirandello's art, as Debenedetti and Corsinovi have suggested, should not be understood exclusively in the influence of the homonymous avant-garde codified in Germany at the beginning of the 20th century on the dramaturgy of the Agrigento author. If expressionism assumes the anguished and immediate adhesion of the subject to the dystonias of existence, expressionistic traits can also be found, for example, in a large part of Pirandello's novelistic production. The essay reviews a series of portraits of the face in the *Novelle per un anno*, authentic "aesthetics of ugliness" not without Freudian reminiscences, recognizing in the caricatural deformation of the faces, which "discords" personal and social expectations, the humorous icon of the existential experience as a contextuality of contradictions, where mask and face paradoxically end up coinciding, thus distancing Pirandello's art from the forms of the "teatro del grottesco" of Antonelli, Cavacchioli and Chiarelli.

Ideologia e ruoli sociali.

Lettura di *La balia* di Pirandello

Andrea Carnevali

La violenza è fra gli elementi portanti della novella *La balia* di Pirandello. Pervade progressivamente il racconto, accompagnando il tema principale dell'illusione del progresso sociale vissuto da protagonisti che si nascondono dietro la maschera dell'onestà e della legalità per superare il senso di inadeguatezza del vivere. Nei diversi episodi narrativi, divisi in capitoletti, si assiste a un crescendo di atti violenti, vituperi, ripicche, atti di emarginazione sociale, fino all'aggressione fisica: gesti che si proiettano emblematicamente sullo sfondo di un mondo fragile, permeato delle nuove idee progressiste e rivoluzionarie, per Pirandello inconciliabili con le reali necessità delle masse. Del pari, i personaggi principali ruotano attorno a false illusioni ma in conclusione sanciscono la nuova «tirannia sociale» che ha smarrito ogni «illusione nella bontà oggettiva delle leggi»¹. Il tema è d'altronde una prospettiva pirandelliana che ritroviamo nei protagonisti del *Fu Mattia Pascal* e di *Uno, nessuno centomila*: chi ha il potere o lo vuole raggiungere rapidamente non fugge dalla società bensì piega alla sua volontà l'ideologia sociale che combatte per le «illusioni a cominciare dalla libertà»².

La novella, pubblicata per la prima volta nella «Nuova Antologia», il 1° giugno 1903, poi in *Erma bifronte* (Treves 1906), confluisce nella sua

1 Cito da GIAN FRANCO VENÈ, *Pirandello fascista. La coscienza borghese tra ribellione e rivoluzione*, Milano, Mondadori, 1991, p. 59. Rinvio per questo aspetto anche alle considerazioni generali di quel saggio.

2 *Ibidem*.

forma definitiva nel volume *In silenzio* pubblicato per i tipi della Bemporad nel 1923³. La raccolta non sviluppa un tema circoscritto ma diverse situazioni psicologiche che immettono il lettore in una sorta di labirinto circolare, laddove i personaggi non riescono a emanciparsi nonostante compiano delle azioni che cambiano il loro destino⁴. In *La balia*, Ersilia, moglie dell'avvocato Mori, non riesce ad allattare il bimbo Leonida, appena dato alla luce, così l'avvocato pensa di scrivere alla famiglia della consorte per informarla della situazione, e chiede che venga impegnata a casa sua una balia siciliana. Dalla lettera che riceve, il Manfroni, suocero di Mori, capisce subito che Annicchia, la moglie di un certo Titta Marullo, è la persona giusta per suo nipote. Il giovane avvocato ha degli ideali politici che si scontrano con i principi conservatori della famiglia della moglie, evidenti in Saverio Manfroni, padre di Ersilia, attento a contrastare ogni idea rivoluzionaria e sovversiva nella paura che ciò possa compromettere la buona posizione economica conquistata. Pur essendo osteggiata dalla suocera di Mori, Annicchia arriva a Roma e come balia sostituisce Ersilia nei doveri materni, così che il piccolo Leonida si affeziona a lei. Le attenzioni della nutrice infastidiscono però la padrona di casa, che tenta di allontanarla. Titta Marullo, uscito di prigione si dirige a casa dei Mori a Roma per vendicarsi del grave gesto di Annicchia, che per andare a Roma ha abbandonato la madre anziana e il figlioletto, tanto che quest'ultimo è morto di stenti in sua assenza. Alla povera balia, che si è sentita male per le aggressioni del marito, non rimane altro che andare a servizio dallo scrivano Felicissimo Ramicelli, il quale è però interessato a lei per altre ragioni.

La novella ha come sfondo costante un contrasto di classe, reso evidente nella disumanità con cui la balia è trattata, così come nel suo destino finale. Entro questo schema, non prospetta soluzioni di tipo emancipatorio e anzi focalizza lo sguardo sul protagonista che, se pure pseudo-socialista quanto alle idee, vive in un contesto borghese e dun-

3 L'edizione qui utilizzata è: LUIGI PIRANDELLO, *La balia*, in *Novelle per un anno*, a cura di Giovanni Macchia, II, t. I, Milano, Mondadori, 1992.

4 Si veda per questo MARIA STRADA, *Prefazione* a LUIGI PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a cura di Pietro Gibellini, II, Firenze, Giunti, 1994, p. 883.

que non è nelle condizioni di sostenere davvero alcun modo di vita rivoluzionario. L'avvocato Mori agisce in un vuoto morale e intellettuale, rappresentando la visione pessimistica di Pirandello, mentre la Sicilia che traspare dalla novella è un luogo visto da lontano, che consente la «meditazione assorta o l'ironia, addirittura il grottesco»⁵, per usare le parole di Giovanni Macchia. All'interno del racconto i meccanismi comunicativi sono sistematicamente sottoposti a uno sguardo critico. La coppia dei Mori si è trasferita dalla Sicilia a Roma da qualche tempo, decisione non condivisa dalla madre di lei che, irritata, rivolge al genere epiteti animaleschi che enfatizzano la divergenza delle idee: «E parecchie volte la signora Manfroni, friggendo, ripeté quell'asino!»⁶. Seguono considerazioni sprezzanti che accentuano la frattura. Una significativa verifica è nello spazio dato nel testo ai momenti di comunicazione scritta, che compare sovente in forma di lettera o di telegramma. Si tratta di un'idea narrativa che Pirandello utilizza per dimostrare la difficoltà di comunicare, riflettendo su un progresso che allontana piuttosto che avvicinare le persone.

Il testo inizia significativamente con la lettura di una lettera scritta dall'avvocato Mori alla famiglia Manfroni. In seguito, le lettere inviate dai parenti ad Annicchia non le saranno mai lette dalla padrona. Ciò innesca un circuito di dipendenza della ragazza, laddove emerge il «grottesco» pirandelliano quando il personaggio «rappresenta» la realtà, la quale si nasconde dietro la maschera, paradosso della vita⁷. Oltre a ciò, Ersilia non desidera che il figlioletto sia allevato da una persona priva di buona educazione linguistica: il dialetto lei l'aveva messo alla gogna ora che viveva nel bel mondo della capitale. Anche nella vecchia signora Manfroni si riaccende quel sentimento di rancore per qualsiasi scelta fatta dal Mori, persino per la balia del nipotino nato da poco tempo. Già nella prima pagina della novella si trovano gli elementi del-

⁵ GIOVANNI MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981, p. 23.

⁶ LUIGI PIRANDELLO, *La balia*, cit., p. 112.

⁷ Cfr. MARIA STRADA, *Prefazione a LUIGI PIRANDELLO, Novelle per un anno*, cit., p. 888.

la violenza verbale, concretati nel disprezzo dell'altro e della diversa estrazione sociale.

Saverio Manfroni è un uomo d'affari che gestisce un panificio, un'attività florida con cui è riuscito a garantire una ricca dote alla figlia. Per fronteggiare la richiesta del genero ha cercato nell'ambito delle sue conoscenze una balia che sappia accudire il nipote. La sua posizione, tuttavia, è dominata dall'astuzia populista, che in tal modo intende offrire una relativa apertura alle idee di Mori. Manfroni parla del genero come di un «ottimo giovane» e così mette a tacere la moglie quando lei irritata protesta: «Ah, la balia non doveva essere romana»⁸.

Allorché l'avvocato Mori pensa al bimbo di Annicchia morto in Sicilia, invece di sentirsi responsabile per l'accaduto decide di preparare un discorso per una conferenza al Circolo Socialista. Nell'istante in cui il senso si affaccia alla coscienza e occorre dare indicazioni culturali ai propri comportamenti, Mori sceglie di utilizzare *Le socialisme intégral* di Benoît Malon, i cui principi politici sostengono la lotta di classe e l'emancipazione dei ceti più poveri. «Malon – come si legge in un saggio recente – developed and refined his conception of socialism, which he called “integral socialism”, informed at once by the French republican socialist tradition and a contemporary Marxist economic and historical analysis. For Malon, the Marxist analysis was, on its own, “incomplete.” Socialism as pure materialism, he argued, was an “amputated” form of socialism, cut off from “all sentimental impulses, all philosophical and fraternal aspirations which had constituted half of its strength”. Malon thus sought to endow Marxist materialism with idealism and moral content»⁹. Il Mori corrisponde in effetti al pensiero del politico francese che troviamo presente in *Le Nouveau parti* del 1881. Qui, l'idea di Malon è insita nello sviluppo della posizione sociale: «Nous pourrions multiplier ces exemples, montrant que, dans les temps modernes, l'esprit révolutionnaire est en raison de l'aisance

⁸ LUIGI PIRANDELLO, *La balia*, cit., p. 112.

⁹ MIRA ADLER-GILLIES, *Reform or Revolution: Benoît Malon and the Socialist Movement in France, 1871-1890*, in «French History and Civilization», vol. 6, 2015, p. 180.

conquise ou des réformes obtenues»¹⁰. Ma da quanto emerge in Pirandello, lo sviluppo sociale predicato da Mori è nei fatti in contrasto con il conservatorismo ad oltranza che informa le scelte della borghesia.

Saverio Manfroni tenta di proteggere quello che aveva conquistato faticosamente con il lavoro, licenziando Titta Marullo per le sue idee rivoluzionarie. La moglie di questi, Annicchia, è invece la prediletta di Saverio perché è una ragazza del popolo, bella e sana, ma purtroppo, secondo la signora Manfroni, ha sposato Titta, un «avanzo di forza», «capopopolo» e «coatto»¹¹. La lunga sequenza dialogico-descrittiva dell'arrivo della ragazza a casa dei Manfroni è contraddistinta da espressioni verbali e movimenti del corpo che lasciano intendere un comportamento remissivo. Annicchia era infatti accorsa sperando che Saverio potesse fare uscire il marito di prigione, essendo in grado per la sua posizione di decidere del suo destino. Perciò, il vecchio Manfroni sa che potrà convincerla a salire in «un vagone di terza classe»¹² per Roma. Da qui in poi inizia la croce della giovane, dal momento che il figlio Luzzì e la suocera rimarranno soli. Qui Pirandello introduce elementi di costume e atteggiamenti che caratterizzano la cultura popolare. L'assenza di Titta, che aveva impedito alla famiglia di contare su di un gruzzoletto a fine mese, accende la contrarietà della vecchia suocera, che lancia contro la ragazza un anatema: «Se vai, è contro la mia volontà, e ti maledico! Ricordatene»¹³. L'immagine dell'anziana è inquietante: la si vede «con un fazzoletto nero in capo annodato sotto il mento e le mani nodose su un rozzo scaldino di terracotta posato su le ginocchia»¹⁴. Pirandello sottolinea i dettagli per evidenziare la condizione psicologica del personaggio, come accade per l'escrescenza sul viso di Saverio, che la moglie osserva per farlo sentire a disagio, e che gli provoca uno sconquasso di nervi al punto che «per non fare uno

¹⁰ BENOÎT MALON, *Le Nouveau parti*, Paris, Derveaux Libraire-Éditeur, 1881, p. 77.

¹¹ LUIGI PIRANDELLO, *La balia*, cit., p. 113.

¹² Ivi, p. 114.

¹³ Ivi, p. 112.

¹⁴ Ivi, pp. 117-118.

sproposito troncava la discussione»¹⁵. Se la Manfroni non riesce a superare l'ostacolo, si adira e cerca di convincere suo marito a cambiare idea. Ed ecco che compaiono alcuni aspetti descrittivi del corpo, che hanno una specifica funzione narrativa e anticipano una inversione di comportamento attraverso elementi estetici, come avviene nel romanzo *Uno, nessuno e centomila*.

Con una tecnica narrativa che troviamo sia nella prosa sia nel teatro di Pirandello, anche nella *Balia* si introducono i personaggi attraverso elementi socialmente connotativi: l'abito, un particolare della gestualità, e anche del corpo. Sul personaggio di Ennio Mori, impaziente per l'arrivo del treno da Napoli a Roma, la prosa pirandelliana indaga assai crudamente: aveva «la faccia ossuta, dalla tinta itterica, invasa e quasi oppressa da una barba nera troppo cresciuta»¹⁶. Il suo pensiero viene espresso attraverso un discorso indiretto libero, specie nel giudizio che dà sulla mancata ambientazione della moglie nella capitale, con la mondanità romana che appariva agli occhi di lei inconciliabile con la Sicilia. Invece, la descrizione esteriore di Annicchia avviene in tre situazioni specifiche. Nel primo incontro a casa Manfroni, la si ritrae con uno spillone in testa tra i capelli biondi, sporca dei fumi del treno; mentre inclina alla sensualità la visione di lei che allatta il piccolo Leonida: «i biondi capelli dorati, spartiti nel mezzo, in due bande che si ripiegavano sugli orecchi e le incorniciavano il volto delicato»¹⁷. Poi, a passeggio per le vie di Roma, la balia appare più bella della padrona perché «il rosso acceso dello zendado dava risalto al biondo dei capelli, all'azzurro degli occhi limpidi e gaj»¹⁸.

Ersilia non può sottrarsi all'obbligo dell'esibire una «balia parata». La descrizione ci rivela l'interiorità del personaggio dietro una serie di metafore vestimentarie che si potrebbero analizzare con il *Sistema della moda* di Roland Barthes: lo spillone tra i capelli (sociale); il corpo

¹⁵ Ivi, p. 115.

¹⁶ Ivi, p. 119.

¹⁷ Ivi, p. 127.

¹⁸ Ivi, p. 129.

della donna (caritativa); il velo (estetica)¹⁹. Il particolare dell'abito è in funzione della seduzione che la ragazza può esercitare sugli uomini, e questa è la ragione per cui Pirandello descrive una situazione e accetta di connotarla metaforicamente sotto forma di poetica letteraria o di stereotipo sociale. Basti pensare alla scena di Annicchia che vede il letto di Leonida ricoperto da tessuti preziosi per esorcizzare la paura della vita adulta. In questo modo, la balia tiene stretto il bambino a sé con nastri o cuffiette al fine di sentire meno la lontananza dal proprio figlio naturale.

Ersilia, invece, desidera emanciparsi dal ruolo di donna di casa, perciò cerca di provocare Annicchia: «Noi le schiave, è vero? E loro i padroni. Un corno!»²⁰. In verità, la padrona di casa si comporta per l'appunto come la signora Manfroni, tanto da essere «sempre armata di diffidenza, spinosa, dura, arcigna, permalosa»²¹. Analogamente, la sua aggressività aumenta alla presenza e davanti alle premure della balia, sintomo di una frustrazione arbitraria e inesplicabile che provoca reazioni aggressive verso Annicchia. La bellezza della balia, l'umiltà nei confronti della padrona di casa e le cure verso Leonida rinforzano l'ostilità di Ersilia, che non vuole riconoscersi più in quella identità di donna afflitta e sconsolata. Il marito si disinteressa di lei e non distoglie gli occhi dalla lettura dei giornali, e le mancano altresì i riconoscimenti sociali visto che non è bella. Ersilia è consapevole del valore di Annicchia, ma il candore paesano che compare sul volto della ragazza è avversato da lei, che ora assume «l'aria della continentale».

Alla fine della novella, quando l'avvocato si prepara a pronunciare il suo discorso politico, si rende esplicito lo stridore tra la borghesia dominante e la classe intellettuale. Quella, essendo ormai potente economicamente, si comporta in chiave conservatrice per mantenere i privilegi ottenuti; questa, la classe colta, propende invece per la lotta, come aveva tentato di fare Titta Marullo: il quale certo non era intellettuale in senso stretto, anche se compiutamente ideologizzato, e

¹⁹ ROLAND BARTHES, *Sistema della moda*, Torino, Einaudi, 1970, p. 231.

²⁰ LUIGI PIRANDELLO, *La balia*, cit., p. 123.

²¹ Ivi, pp. 119-120.

puntava con le sue posizioni non alle riforme ma all'esito finale della rivoluzione. Il risultato della sua irriducibilità è in ogni caso la sua condanna, l'isolamento in cui si è venuto a trovare. Questo, curiosamente, in accordo con quanto notato e pronosticato da Malon in *Le Nouveau parti*: «Quand on est descendu à un certain degré de privations, tout ressort moral, pouvant pousser à une revendication justicière, se brise. On subit le présent sans espérance d'un meilleur avenir et sans rien tenter naturellement pour en hâter la venue. Il faut une secousse ayant pour résultat une amélioration, pour que l'esprit révolutionnaire prenne naissance»²².

L'avv. Mori inneggia al progresso sociale propugnato dalle nuove idee per raggiungere il benessere economico di tutti. Il suo pensiero aderisce alla costruzione di un modello sociale utopico che persegue la libertà e l'uguaglianza, e ciò si nota dal primo incontro con la ragazza, quando lui appare infastidito dalla mentalità servile della balia, priva per l'appunto di coscienza di classe. Ma la cultura, la politica e la morale, dettate sostanzialmente dalla sua «cattiva coscienza» borghese, gli servono in realtà come rifugio "privato" e personale dalle provocazioni della moglie, e si rivelano una maschera per essere chi non è davvero.

Ersilia sacrifica la maternità per tenere pulite le vesti eleganti, rappresentative socialmente nella Roma umbertina. L'abito rivela due atteggiamenti alienanti: il primo di donna borghese ormai appartenente a un superiore strato sociale, che ha dimenticato quasi le sue origini isolate; il secondo di disattenzione verso il neonato, di madre che non vuole accudire il bimbo che abbraccia sempre con distacco, cosicché il marito pensa che «non sarebbe riuscito a ispirarle, a comunicarle quell'affetto per la vita»²³. Le incomprensioni fra i coniugi continuano e il bimbo che lei prende in braccio si mette infatti «a piangere e tendeva le manine alla balia»²⁴.

Nel quarto capitoletto Pirandello filtra i pensieri dello scrivano Felicissimo Ramicelli, che frequenta la casa dei Mori e conosce l'ambiente

²² BENOÎT MALON, *Le Nouveau parti*, cit., p. 77.

²³ LUIGI PIRANDELLO, *La balia*, cit., p. 132.

²⁴ Ivi, pp. 131-132.

romano. Si scopre, attraverso questo personaggio, la condizione femminile di molte ragazze emigrate per ragioni di lavoro, le cui condizioni sociali non migliorano davvero e anzi le espongono a situazioni equivoche. Qui il narratore focalizza le differenze tra il mondo parolai della lotta di classe del Mori e la dolcezza del canto di una ninna nanna di Annicchia, e del pari introduce il tema del retaggio culturale del matrimonio. Anche per questo motivo si possono ancora una volta ricordare le posizioni del Malon, che discute le ragioni della vita coniugale e della rinuncia alle libertà personali in favore della moralità e del perbenismo²⁵.

Culmine della violenza è nell'ultimo capitoletto, quando entra in scena il marito Titta Marullo, che getta a terra Annicchia con uno schiaffo appena lei apre la porta e le va sopra con un piede, apostrofandola con l'epiteto di «brutta cagna». Ma in un passaggio precedente lei stessa si era soprannominata «cagna» alla vista della bellezza dei tessuti della camera del bambino. Titta incomincia poi a inveire contro Ennio Mori, che ha causato la morte del figlio per l'allontanamento della moglie da casa; si sente disperato perché è stato messo in prigione per le idee rivoluzionarie e avverte un senso di tradimento e di abbandono da parte di Annicchia. L'arrivo delle guardie, chiamate dal Ramicelli, mette fine alla sua furia. Arrestato, ancora una volta, poi fatto liberare dal prefetto grazie a una lettera della madre ammalata, ritorna in Sicilia con l'impegno di stare lontano da qualsiasi guaio, sapendo che altrimenti ritornerà in carcere.

Il finale della novella è chiuso e molto amaro. Non è bastato a Ersilia di vedere una scena di violenza in casa per liberarsi dall'invidia, dalle paure e dal risentimento verso la balia siciliana: lei chiede al marito di allontanarla da casa. Per la notizia della morte del figlio e l'aggressione del marito Annicchia si era sentita male, e dunque Ersilia suggerisce di mandarla in ospedale: «neanche un giorno, neanche un minuto deve rimanere più in casa mia!»²⁶. Così ancora più straziante diventa la con-

²⁵ BENOÎT MALON, *Le Socialisme intégral*, Parigi, Félix Alcan: Librairie de la Revue Socialiste, 1880, p. 361.

²⁶ LUIGI PIRANDELLO, *La balia*, cit., p. 138.

dizione della balia, privata dell'affetto di Leonida al quale aveva trasferito il suo amore: «che il suo figliuolo appartiene, ora, anche a me: che se ella ci ha messo la pena di farlo, io ci ho rimesso il figlio per lui: e ora non mi resta più altro»²⁷.

Tutto ciò non è servito a nulla. Annicchia è costretta a lasciare la casa e ad andare a vivere da Ramicelli: un esito che descrive la condizione delle giovani impossibilitate a contrastare lo strapotere del datore di lavoro, che spesso coincide con quello degli uomini: «Eh, ma già, le balie – lui lo sapeva bene – tutte ragazze andate a male, roba da... da guerra, là! Questa qui faceva ancora l'ingenua: mostrava di credere d'aver compreso che lui la volesse soltanto per serva. Eh sì, per serva ... perché no?»²⁸. Il licenziamento della balia non impedirà al serio Mori di continuare a dissertare sull'eguaglianza fra le classi sociali con teorizzazioni dottrinali che mettono in atto l'intenzione umoristica dello scrittore, evidenziando l'ipocrisia dell'avvocato, singolare banditore del socialismo²⁹. Il finale innesca nel racconto la derisione della politica, e *La balia* è una parabola della vita, di chi la crea e al contempo di chi la distrugge.

Non pare peregrino, qui, un ricorso a Leopardi, una sorta di vicinanza di idee con il grande poeta anche in senso politico e sociale. Il legame tra Leopardi e Pirandello si fonda primamente su quel pessimismo integrale che li caratterizza entrambi, annotato e studiato da diversi commentatori. Un ulteriore elemento è il sentimento dell'umorismo in una linea sterniano-foscoliana che entra nella letteratura italiana dell'Ottocento. Nino Borsellino, che nel saggio *Leopardi. La cognizione del vero* ha affrontato il problema della concezione sociale e politica del grande poeta scorgendovi «tracce di protosocialismo»³⁰, ricorre al *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli Italiani*, e introduce anche lui l'argomento di una società frammentata e quasi infor-

²⁷ Ivi, pp. 139-140.

²⁸ Ivi, p. 142.

²⁹ FRANCESCO NICOLOSI, *Pirandello e l'oltre*, Lanciano, Carabba, 2003, p. 40.

³⁰ CESARE MILANESE, *Leopardi e le tracce di protosocialismo*, in «L'Articolo 1», 3-4, 2015, p. 310.

me rispetto ad altri usi e sistemi che caratterizzano i popoli europei evoluti³¹. Pirandello, per parte sua, è scettico nei confronti degli ideali sociali che prevedono la sconfitta del dominio dell'uomo sull'uomo³², e in questo suo racconto rimane vivo lo spirito del ragazzo di famiglia legato al mondo passato, che trasforma la tragedia di Annicchia in una storia all'incontrario, quasi umoristica. La novella termina con la battuta «Perché ride così?»³³: è il commento del riso del signor Felicissimo Ramicelli alla colta ipocrisia di Ennio Mori.

Ecco definirsi, in sintesi, l'orizzonte di altre novelle, ad esempio quelle della raccolta *Il viaggio*, dove si riflette questa concezione nel personaggio di Adriana Braggi nella novella eponima, appunto *Il viaggio*, dove la protagonista è vittima di un marito immaturo, invidioso prima del fratello e poi geloso della moglie; poi in *Pubertà*, dove la libertà si conquista attraverso il matrimonio, però con un uomo straniero, e la protagonista Dretta si uccide davanti alla presa di consapevolezza della realtà; così pure nel *Libretto rosso*, dove a Marenga Rosa De Nicolao interessa solo il libretto con i soldi del Comune di Nisia così da avere a disposizione una somma per comprare la dote per la figlia. E ancora si veda la drammatica storia di *Leonora addio!*, in cui si assiste alla morte in scena di una madre rinchiusa per gelosia dal marito. La vicenda della giovane ragazza sarà ripresa da Pirandello nel prologo di *Questa sera si recita soggetto*, quando Hinkfuss mostra il foglietto della storia di *Leonora addio!*, intendendo evidenziare come la protagonista di quella narrazione si dovesse e potesse sciogliere dalla veste letteraria in cui era fatalmente imprigionata, per approdare alla maggiore verità del palcoscenico. In tal modo aumentando la propria verità di personaggio che derivava da una persona vera, come nei *Sei personaggi*, e ancor più marcando un profilo destinale connesso al dolore e alla impossibilità di liberarsene.

31 Cfr. NINO BORSELLINO, *Leopardi. La cognizione del vero*, Milano, Fermenti, 2015, p. 114.

32 ANNAMARIA ANDREOLI, *Cose dell'altro mondo. Pirandello e Dante*, Roma, Salerno Editrice, 2022, p. 36.

33 LUIGI PIRANDELLO, *La balia*, cit., p. 142.

In ogni caso, come abbiamo già osservato, in Pirandello si scorge una certa propensione verso il pessimismo leopardiano. Borsellino cita tra le letture di Leopardi le *Leçons de Littérature et de morale* di M. de Noël e di M. De La Place, da dove il poeta recanatese avrebbe desunto lo spirito del sansimonismo e del suo diffondersi prima del comunismo, annunciato da Marx nel *Manifesto* del 1848. In questo senso, si potrebbe capire che il pensiero protosocialista richiama un sentimento rousseauiano-cristiano che è definibile nel sansimonismo di Leopardi. A riprova, nella novella *La balia* sono presenti delle suggestioni che si innescano tra la vita reale e le teorie dell'avv. Mori, riconducibili a quel tipo di socialismo utopico e sentimentale che Marx demolirà contrapponendogli il più attinente e maturo socialismo scientifico. Se ne può concludere che l'eredità risorgimentale, ossia la convinzione che l'uomo libero si identifichi con il borghese, gravi a volte sulla letteratura doppiamente perché, infine, da un lato induce nell'errore di fare intendere il socialismo come una scienza borghese elaborata dagli obiettivi mancati dal Risorgimento, dall'altro fa riflettere sulla creazione artistica che viene respinta perché illusoria e ingannevole³⁴.

Riassunto L'articolo propone una rilettura della novella *La balia* di Luigi Pirandello (raccolta nell'ed. 1923 *In silenzio*) nella prospettiva dei *cultural studies*, da cui emergono particolari punti di vista culturali e sessuali e delle stesse forme della analisi letteraria. Dall'analisi del testo sono emersi aspetti psicologici, sociali e fisici della violenza nell'ambiente domestico forse ancor'oggi rintracciabili nella cultura contemporanea.

Abstract The article offers a reinterpretation of the novella *La Balia* by Luigi Pirandello (part of the 1923 collection *In Silenzio*) from a cultural studies perspective, and from this literary analysis emerge specific cultural and sexual attitudes. From this analysis we find psychological, social and physical aspects of domestic violence, possibly still discernible in contemporary culture.

³⁴ GIAN FRANCO VENÈ, *Capitale e letteratura. Dall'illuminismo a Pirandello fascista*, Milano, Garzanti, 1974, pp. 154-155.

La morte come portatrice di senso in *Uomini e no* di Elio Vittorini

Chantal Pivetta

1. Introduzione

Cesare De Michelis ha scritto nel suo ultimo libro *Moderno antimoderno* che la modernità ha la sua origine nelle due guerre mondiali, «quando la società tutta fa i conti con una morte insensata, cruda, che non lascia via di scampo. Da quel momento in poi è necessario ricostruire un nuovo ordine, nulla può essere più come prima»¹. Il romanzo breve raccoglie nel secondo dopoguerra questo intento di ritrovare un senso in un reale estremamente caotico che può essere colto solo frammentariamente.

Questo vale anche per *Uomini e no*, un romanzo di Vittorini che Italo Calvino considerò il primo della sua generazione a tener dentro la nostra primordiale dialettica di «morte e felicità». Quest'ultima è intrinsecamente racchiusa nel protagonista Enne 2, «un partigiano che tra un'uccisione e una strage si chiede quale sia il senso della vita, in che cosa consista lo stare al mondo, se valga la pena vivere, che cosa sia la felicità, quale sia la natura dell'essere umano. Un uomo che resiste perché esiste»².

1 CESARE DE MICHELIS, *Moderno antimoderno. Studi novecenteschi*, Torino, Aragno, 2010, p. 44.

2 ITALO CALVINO, *Prefazione 1964 a Il sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, vol. 1, 1991, pp. 1185-1204: 1191. Vedi anche: GIORGIO BÀRBERI

Tuttavia, la nozione di resistenza e sopravvivenza dopo la fine dell'umanità è essa stessa divisa: «On the one hand, we remain attached to a model of survival as heroic feat: on the other, we have also begun to conceive of survival as the fragile persistence of the surpassingly weak»³. Questa divisione è ciò che turba Enne 2 nel suo oscillare tra un atto finale di eroismo (uccidere la personificazione del male, Cane Nero) e un fatalistico perdersi, o in altre parole, il suo dilemma tra lottare per la sopravvivenza o unirsi alle vittime (sempre più umane), cercando rifugio nell'idea che Tarrou nella *Peste* di Albert Camus ha espresso, vale a dire che ciò che dovrebbe essere evitato a tutti i costi è essere parte del *fléau* (il flagello, o gli autori di esso).

La violenza si concretizza nel suo atto più estremo: l'omicidio. La morte, apparentemente insensata, fa scaturire attorno a essa una serie di riflessioni, domande, a cui l'autore cerca di dare risposta. Nel libro il dualismo tra morte e vita tocca argini inaspettati, quando i vivi e i morti capovolgono, per mano dell'autore, le proprie consistenze. I morti, che giacciono spogli al vento, raccontano, riempiono gli spazi emozionali, ascoltano, insegnano, salvano. Gli ammazzati, sia i partigiani, costretti a combattere, come i civili schiacciati da una guerra insensata, non chiesta e non voluta, sono «come la bambina strappata dal suo letto e

SQUAROTTI, *Natura e storia nell'opera di Elio Vittorini*, in *Elio Vittorini*, Atti del convegno nazionale di studi (Siracusa-Noto, 12-13 febbraio 1976), a cura di Paolo Mario Sipala e Ermanno Scuderi, Catania, Greco, 1978, pp. 15-46, ora in *La forma e la vita: il romanzo del novecento*, Milano, Mursia, 1987, pp. 149-182; ELIO VITTORINI, *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura*, a cura di Dante Isella, Milano, Il Saggiatore, 1967; nuova edizione con prefazione di Cesare De Michelis, a cura e con postfazione di Virna Brigatti, Matelica (MC), Hacca – Kindustria, 2016; ALBERTO ASOR ROSA, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 1988 (1 ed. Roma, Samonà e Savelli, 1965; nuova ed. ampliata: *Scrittori e popolo 1965. Scrittori e massa 2015*, Torino, Einaudi, 2015); ALBERTO ASOR ROSA, *Il neorealismo*, in *La cultura*, in *Storia d'Italia dall'Unità a oggi*, coordinata da Ruggiero Romano e Corrado Vivanti, Torino, Einaudi, 1975, vol. IV, tomo II, pp. 1604-1615; ALBERTO ASOR ROSA, *Sperimentalismo utopico e progettazione incompiuta (Elio Vittorini)*, in *Novecento primo, secondo e terzo*, Milano, Sansoni-RCS Libri, 2004, pp. 339-354.

3 MARTIN CROWLEY, *Robert Antelme: Humanity, Community, Testimony*, Oxford, Taylor & Francis, 2003, p. 1.

fucilata. Per tutti loro vale lo stesso, disperato, perché?»⁴. Il significato della morte è riassumibile in un'unica parola: liberazione. Una parola evocativa di uno stato esistenziale che pur avendo anche una sua realizzazione politica e storica, per essere pienamente efficace e avere un valore duraturo, deve avere un controcanto nell'animo di ogni uomo.

Nel libro abbiamo quattro tipologie di morti violente emblematiche che verranno analizzate nei seguenti capitoli. Sono morti cruente, insensate ad un primo sguardo, ma che piano piano, nello scorrere delle pagine del romanzo, trovano un senso, e lo trovano nell'ultimo atto estremo del protagonista, partigiano intellettuale, che negli ultimi momenti della sua vita realizza quella che Vittorini definisce la sua «morte per adempimento»⁵.

Gli osservatori (autore, narratore, personaggi e lettore) hanno un ruolo cruciale nella decifrazione del messaggio che i morti rivolgono ai vivi, nella comprensione dell'atto violento. L'autore scandaglia ogni infinita possibilità umana e lascia ai personaggi esprimere le diverse prospettive e interpretazioni, come se volesse guidare il lettore in un viaggio in un mondo caotico, problematico, lasciando a lui la libertà di decidere quale sia l'ultima parola, l'ultima risposta.

2. I morti fucilati e il fallimento di Berta

Nei capitoli centrali del romanzo la città di Milano si sveglia con i morti fucilati esposti sui marciapiedi in Largo Augusto dopo la rappresaglia seguita a un'azione dei Gap milanesi.

Dalla prospettiva dei partigiani che osservano i morti non è necessario esplicitare il messaggio. «Essi, naturalmente, comprendevano ogni cosa» scrive Vittorini, e continua: «ma ogni uomo ch'era nella folla sembrava comprendere come ognuno di loro: ogni cosa»⁶. Tuttavia la

⁴ ELIO VITTORINI, *Uomini e no*, Milano, Mondadori, 2020, p. 96.

⁵ ID., *Americana*, a cura di Claudio Gorlier e Giuseppe Zaccaria, Milano, Bompiani, 2012, p. 135.

⁶ ID., *Uomini e no*, cit., p. 135.

parola si fa strada con il personaggio di Berta, che in qualche modo coincide con il lettore a cui si rivolge Vittorini e a cui è necessario spiegare in quanto lei «non sa», come ripete più volte.

Berta in prima battuta vede i morti. È una visione scioccante, destabilizzante, che la spinge a fuggire e a rifugiarsi in un luogo lontano e appartato. In questo spazio isolato appare un vecchio, ricondotto all'iconografia di *Conversazione in Sicilia*: il vecchio è una sorta di padre antico, una figura profetica, a metà tra il Gran Lombardo ed Ezechiele, è una delle figure del processo del conoscere. Il vecchio domanda a Berta perché stia piangendo e lei risponde il suo laconico «non so»⁷.

Il pianto di Berta è un pianto che scaturisce dall'esterno, ma che si radicalizza all'interno del personaggio e non avrà alcun riscontro positivo nell'aderire a una qualche forma di iniziativa per avverare la sua personale libertà o quella degli altri. La prima tappa del percorso di maturazione non è la necessità di affrontare qualcosa che le sia accaduto in passato (con una dinamica freudiana), ma di portare l'attenzione su qualcosa che ha visto, che, dunque, è fuori di lei.

Il vecchio le suggerisce di non piangere, ma di imparare dai morti, senza vanificare il loro sacrificio. Essi insegnano quello per cui sono morti. Ed ecco che viene esplicitato il senso della morte a Berta e al lettore:

LXXI – Berta chiese al vecchio che cosa intendesse dire, e il vecchio disse che intendeva dire quello per cui accadeva ogni cosa, e per cui si moriva, disse, anche se non si combatteva.

«La liberazione?»

«Certo,» il vecchio rispose.

Egli sembrava cercasse la risposta migliore, guardava davanti a sé con occhi lieti.

«Di ognuno di noi.» soggiunse.

«Come, di ognuno?»

«Di ognuno nella sua vita.»

«E il nostro paese? E il mondo?»

7 Ivi, p. 99.

«Si capisce,» il vecchio rispose. «Che sia di ognuno, e sarà maggiore nel mondo.»

Indicò la città verso dov'erano, sui marciapiedi, i morti.

«Non li hai guardati?» le chiese.

«Li ho guardati.»

«Li hai guardati in faccia?»

«Ho veduto le facce loro.»

«E a chi si rivolgono? Ad ognuno o al mondo?»

«Ad ognuno, credo. Ad ognuno, e insieme al mondo.»

«Ecco,» disse il vegliardo.

Indicava il punto della città dov'erano le facce loro; e Berta poté pensarli, non di sopra alle case e agli uomini, ma tra le case, tra gli uomini, dicendo dentro ad ognuno, non di sopra, quello che fosse in ognuno essere libero, morti perché ognuno fosse libero⁸.

A questo punto il vecchio con gli occhi azzurri svanisce nel nulla così come era apparso; la donna ha un nuovo dialogo con un secondo vecchio. Questo le intima di andare a casa⁹.

Berta già torna a vedere la superficie di ogni cosa. Il vecchio lacero entra nel ruolo che la società più conformemente gli affida, cioè quello di chi chiede l'elemosina, smettendo di mostrare l'aura di un antico profeta. Il muto dialogo di Berta con i morti ripete la lezione, ma non riesce a farla sua. Berta incontra Ennez nella folla, si allontana con lui verso la sua dimora, ma ricade nella paura e nel bisogno dell'approvazione degli altri. Ha bisogno che sia un altro a liberarla: lei, da sola, non riesce a decidere, cerca l'autorizzazione. Nelle ultime battute di Berta c'è il rimando al vecchio, ma non al primo, con gli occhi azzurri, che il lettore si aspetterebbe, ma all'altro, quello che è stato così «buono, generoso, discreto»¹⁰ da volere essere *solo* un mendicante.

⁸ Ivi, pp. 104-105.

⁹ Si noti che *casa* è un termine che era già stato caricato di un valore simbolico molto forte nelle pagine precedenti in cui si sottolinea la differenza tra avere *una casa* e avere *la propria casa*.

¹⁰ Ivi, p. 109. Si noti che *discreto* è un termine che serve a mascherare la lontananza, l'indifferenza, il non volersi compromettere o il non volere essere messi in discussione.

Il fatto che l'uscita di scena di Berta coincida con l'avvio della storia di Giulaj è stato portato all'attenzione della critica per la prima volta da Brigatti¹¹. Ciò che colpisce, infatti, è come il destino di Giulaj venga segnato nello stesso arco di tempo in cui Berta rifiuta di cambiare sé stessa e la propria vita. Giulaj è concepito come l'archetipo, il simbolo dell'intera umanità offesa, umile, debole e perseguitata. Mentre la presenza di scene violente contro Giulaj va aumentando nel corso del testo, il lettore ottiene sempre più informazioni su di lui, lo conosce: mentre Giulaj viene lentamente privato della propria umanità, agli occhi del lettore diviene sempre più un uomo con un'identità precisa e non una semplice comparsa.

È questo, con una forzatura terminologica, il crimine di Berta. L'incapacità della donna di scegliere di realizzare la propria piena umanità ha una conseguenza ben evidente su Enne 2, e un'altra, meno visibile, ma direttamente dipendente sul piano della struttura temporale della compagine narrativa, su Giulaj: quest'ultimo viene condannato nello stesso arco di tempo in cui assistiamo al rifiuto di Berta. La donna, infatti, mentre sta fissando i morti, ignora quanto sta accadendo all'uomo con le pantofole poco distante da lei, spalancando in questo modo un altro baratro di egoismo che conduce a una sottile riflessione: Berta rappresenta chi ha reazioni forti e apparentemente meritevoli, generose, altruiste, ma – in fondo – banalmente si compiace della propria sensibilità. Il pianto a cui si abbandona sulla spalla di Enne 2 la richiude su sé stessa: la donna fallisce la propria formazione etica e civile.

3. La morte cruenta di Giulaj

La morte di Giulaj avviene lontana dagli sguardi della gente che affolla le piazze per osservare e conversare con i morti fucilati nei capitoli precedenti. Si svolge nella notte e gli attori sono i soldati, che increduli

¹¹ VIRNA BRIGATTI, *Diacronia di un romanzo: «Uomini e no» di Elio Vittorini (1944-1966)*, Milano, Ledizioni, 2016, pp. 83-105.

osservano, i carnefici rappresentati dall'ufficiale Clemm e dai cani, e infine la vittima innocente, Giulaj.

Vittorini non solo problematizza l'evento, ma mostra come sia complesso il sistema in cui si svolge. L'episodio trova un senso generale alle fine del romanzo, ma qui è solo un atto di violenza di chi colpisce sapendo dove colpire. Uno dei soldati che osserva è Manfrena, che conosce Giulaj e non crede a quello che sta accadendo finché l'azione non si compie. Tuttavia, a un breve stupore iniziale segue l'indifferenza, il suo turno è terminato ed è solo ciò che per lui conta. La morte a cui ha assistito non lo colpisce, è un fenomeno quasi normale, è parte di ciò che ha accettato per portare a casa uno stipendio, per una pragmatica logica di sopravvivenza.

Questa morte sarà determinante per l'evolversi del romanzo, ma permette anche di osservare il carnefice, in particolare Blut, il cane che esegue gli ordini di Clemm, che verrà a sua volta ucciso dai partigiani.

4. La bestializzazione: la morte dell'esecutore Blut

Kaptain Blut fintanto che si trova alla presenza del suo custode, un partigiano chiamato Figlio-di-Dio, è parte della sfera umana. Nel dialogo che avviene poco prima tra Blut e Figlio-di-Dio il cane accetta di seguirlo e di diventare un amico dell'uomo, ma purtroppo tragicamente Blut viene reclutato prima di poterlo seguire. Quando Blut rientra nella sua stanza è accoccolato a terra, come dice Vittorini: «i suoi occhi distolti evocano abbandono, perdizione, tenebre, qualunque inferno ci sia per i cani in cui l'uomo non ha posto»¹². È solo un cane a digiuno sotto gli ordini del padrone, che viene ucciso da chi gli aveva prospettato una via di fuga: essere amico dell'umano. È giusta la sua morte? Ha solo seguito un ordine del padrone, ma ha ammazzato brutalmente un innocente divorandolo. È inoltre curioso che l'uccisione non venga descritta come nei casi delle vittime uccise, ma solo riportata nel corsivo all'interno di una riflessione fondamentale: cos'è l'uomo.

¹² ELIO VITTORINI, *Uomini e no*, cit., p. 96.

Blut soffre per essere stato il carnefice di un innocente e il suo rammarico spinge a chiedersi se anche gli altri autori umani avrebbero «piagnuto si lamenterebbero»¹³. Tuttavia, la risposta che stiamo cercando è altrove: se quello che fanno, quando commettono i loro crimini, fa parte dell'umanità. È chiaro che i cani di Vittorini sono specchi antropomorfi della condizione umana della coscienza. La domanda, però, è se il male, il crimine, la violenza siano parte dell'umanità, se compromettano l'umanità, come sembra suggerire il narratore, in quello che è un chiaro confronto tra El Paso (un personaggio che fa il doppio gioco, un combattente della resistenza della guerra civile spagnola, un uomo d'azione, che si è infiltrato nel gruppo delle SS tedesche e tra di loro svolge una sorta di ruolo di giullare) ed Enne 2, il partigiano intellettuale e innamorato¹⁴.

Umano, in definitiva, è la «condizione umana [...] tutto ciò che è da piangere [...] Dio dentro di noi [...] il titano dentro di noi»¹⁵: «Ma l'uomo può cavarsela anche senza che abbia dentro di sé nulla, né desiderio né attesa, né fame né freddo; ma questo, diciamo, non è umano»¹⁶. Il non umano agisce a sangue freddo come fa il lupo. Ma questo lo allontana dal genere umano? Pensiamo solo agli offesi: «Non appena c'è l'offesa ci schieriamo con l'offeso, e diciamo che offeso è l'uomo... Ecco l'uomo... E chi offende, che cos'è? Non pensiamo mai che anche lui è un uomo. Che altro potrebbe essere? Lupo?»¹⁷. È come una sorta di prova dell'inclusione dei colpevoli all'interno dell'umanità, escludendo nel contempo il loro atto bestiale, ovviamente, aggiunge il narratore: «Vorrei vedere il fascismo senza l'uomo. Cosa sarebbe? Cosa potrebbe fare? potrebbe farlo? niente se non fosse in potere dell'uomo fare quella cosa?»¹⁸.

¹³ Ivi, p. 166.

¹⁴ Cfr. STEFAN HERBRECHTER, *Uomini e no, Vittorini's Dogs and Sacrificial Humanism*, researchgate.net, PDF, 2020.

¹⁵ ELIO VITTORINI, *Uomini e no*, cit., pp. 162-163.

¹⁶ Ivi, p. 167.

¹⁷ Ivi, p. 180.

¹⁸ Ivi, p. 173.

Il lupo è sempre presente in *Uomini e no*, nelle vesti di Cane Nero, il mitico boia tedesco il cui ululato da licantropo incute timore a Milano sin dall'inizio e che diventa la nemesi personale di Enne 2, la sua ossessione. In un ultimo atto di sacrificio, Enne 2 si riconcilia infine con il fare la cosa più *semplice*, ovvero «uccidi Cane Nero» sperando così di sfuggire al suo «deserto [...] non quella voce urlante che risuona in ogni deserto. È un voce di bestia? di un uomo? Forse è solo Cane Nero e nient'altro. Eppure viene a noi come un grido della città stessa, del mondo intero»¹⁹.

5. Il suicidio-omicidio di Enne 2

Con il capitolo CXV si avvia l'ultima parte del romanzo: esaurita la storia di Berta e conclusa la storia di Giulaj, resta da portare a termine la storia di Enne 2. La parte di testo in questione si apre sul riconoscimento, da parte delle autorità fasciste, dell'identità del protagonista partigiano, durante un attacco alla caserma di Cane Nero. Enne 2 decide di non fuggire, come gli intimano i compagni, ma rimane a Milano.

Berta non riappare più in questi capitoli, anche se nelle redazioni precedenti c'è un riferimento a un suo ultimo biglietto andato perduto, che viene completamente rimosso nell'edizione definitiva. Nelle revisioni dell'autore molte sono le modifiche: non solo si esclude la possibilità di un ritorno di Berta nella speranza del personaggio, ma anche ogni lessico che lo possa contraddistinguere come un eroe sacrificale. La scarnificazione degli ultimi episodi che ritraggono Enne 2 è finalizzata a problematizzare il tema della violenza nel raggiungimento del suo culmine finale²⁰. Solo una donna rimane accanto a Enne2, Lorena,

¹⁹ Ivi, p. 201.

²⁰ Cfr. VIRNA BRIGATTI, *Lelaborazione del testo di «Uomini e no» (I): le fasi di scrittura delle carte manoscritte*, in «Otto/Novecento», n. 3, 2012, pp. 111-139; EAD., *Lelaborazione del testo di «Uomini e no» (II): gli interventi sulle bozze di stampa della prima edizione*, in «Otto/Novecento», n. 1, 2013, pp. 107-128; EAD., «Atto primo» di Elio Vittorini: appunti per una rilettura, in «Testo&Senso», n. s., n. 14, 2013, <http://testoesenso.it/article/>

per la cui analisi rimando a Spinazzola²¹ e Virna Brigatti²²: la sua fisionomia corrisponde all'opposto di quella di Berta e le sue rapide apparizioni lungo l'asse diegetico sembrano proprio porla come alternativa morale alla sbiadita e insicura protagonista.

L'assenza di Berta evita la presentazione di un rapporto causa-effetto, semplicistico e fuorviante, tra quanto accade nell'intimo del suo animo e quanto accade sul piano della Storia. La decisione di Enne 2 è problematica ed evolve in una serie di domande indirette nel susseguirsi di tutti gli ultimi capitoli.

Subentra Lorena a cui è affidato il dialogo notturno con Enne 2, dove si insiste sulla questione della *semplicità* delle scelte e delle azioni, di come l'aggettivo *semplice* possa essere considerato l'epiteto di Lorena stessa:

«Posso star qui anche tutta la notte.»

[...]

«Lorena,» disse Enne 2. «Tu sei in gamba, sei anche brava, sei una bella ragazza...»

«Che cosa ti piglia?»

«Lasciami parlare. Forse sei anche più diritta di ogni altra donna o uomo al mondo.»

«Lo credi?»

«Tu puoi fare sempre quello che è più semplice fare.»

view/145; EAD., *Una sponda in Italia per la libertà della cultura: Vittorini nel dibattito intellettuale e politico dell'immediato dopoguerra francese*, in *Le cento tensioni. Omaggio a Elio Vittorini (1908-1966)*, a cura di Giuseppe Lupo, numero monografico di «Il Giannone», a. XI, n. 22, luglio-dicembre 2013, pp. 115-136; EAD., *Pagine inedite di Elio Vittorini: il grande amore di Berta*, in «La modernità letteraria», vol. 7, 2014, pp. 181-190.

21 VITTORIO SPINAZZOLA, «Uomini e no», ovvero *Amore e Resistenza*, in *La modernità letteraria*, Milano, Il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2001, pp. 293-312.

22 VIRNA BRIGATTI, *Diacronia di un romanzo: «Uomini e no» di Elio Vittorini (1944-1966)*, cit., pp. 135-186.

- «Lo spero.»
- «Io pure,» disse Enne 2, «vorrei fare quello che è più semplice.»
- «E non puoi farlo? Se lo vuoi puoi farlo.»
- «Invece no. Tu sei sulla sedia, sei venuta, ed è semplice. Non è semplice per te?»
- «Certo che è semplice.»
- «Se tu fossi un'altra persona sarebbe semplice per tutti e due. Potremmo avere tutti e due quello che è semplice. E persino andar via da Milano sarebbe semplice.»
- «Non è semplice andar via da Milano?»
- «Per me? Per me no. Per te sarebbe semplice avere quello che vuoi, ed è semplice lo stesso non poterlo avere. Anche restar seduta tutta la notte su una sedia per te è semplice.»
- «È semplicissimo.»
- «Ma per me non è semplice nemmeno aspettare.»
- «Perché?» «Non lo è Lorena. Non posso più aspettare.»
- «Non aspettare se non puoi.»
- «Non aspetto, infatti. Aspetto? Non aspetto. Ti sembra ch'io stia aspettando?»
- «Non so.» Lorena disse. «Avevi da aspettare?»
- «Non si trattava che di aspettare. Non era semplice che aspettassi?»
- «Era semplice.»
- «Era molto semplice. Lo stesso era resistere. Vedere un uomo perdersi, altri e altri perdersi, non poterli mai aiutare, e tuttavia non perdersi, resistere. Era semplice e l'ho fatto. Non l'ho fatto?»
- «Non vi è altro da fare.»
- «Non vi è altro da fare? Non vi è qualcosa di più semplice che si possa fare?»
- «Per ora non vi è altro.»
- «E a te basta che non vi sia altro per continuare? Puoi continuare?»
- «Posso continuare.»
- «Potresti continuare anche sempre?»
- «Credo che potrei continuare anche sempre.»
- «Lo so,» disse Enne 2. «Tu potresti resistere sempre.»²³

Nel dialogo l'interlocutore è la giovane partigiana, e non – ad esempio – lo Spettro. In questo modo la discussione intorno alle possibili

²³ ELIO VITTORINI, *Uomini e no*, cit., pp. 176-178.

lità della resistenza si colloca sul piano dell'azione tra due personaggi e non in quello rarefatto della proiezione mentale. Inoltre Lorena rappresenta la forza, la decisione, la semplicità che sono chiarezza di idee e premessa di azioni giuste. Il modo di vivere da lei rappresentato è proponibile come modello universale di comportamento. Come può un uomo resistere sempre? E, occorre chiedersi, resistere sempre a che cosa? Di quale tipo di resistenza si sta parlando?

Un uomo può resistere a una guerra, a una sofferenza, a un'ingiustizia, soprattutto quando sa che avranno una fine o una ricompensa («per una liberazione che doveva esserci»²⁴, l'aggettivo indeterminativo è una chiara spia di senso), quando sa che il proprio sforzo è volto alla costruzione di qualcos'altro di positivo, se non per sé stesso, almeno per gli altri. Ma si può chiedere a ogni uomo di resistere *sempre*? E non di resistere a quella specifica guerra, a quella precisa sofferenza, ma resistere continuamente a ciò che del mondo fuori e all'interno di sé stesso è già o può essere potenzialmente malvagio, prepotente, ingiusto, superficiale, indifferente. Perché la grande conquista morale a cui conduce questo brano è che nella vita, nella sua normalità e quotidianità – non solo, quindi, nell'eccezionalità di una guerra – l'unica strada che è data agli uomini per restare nel regno dei giusti è continuare a resistere sempre, oppure accettare di perdersi. Qualsiasi altra direzione porta inevitabilmente ad attuare quella «pratica continua di fascismo» che vive tra i «più delicati rapporti tra gli uomini»²⁵.

Una volta che è finita una guerra, che un dittatore è stato sconfitto, che un'ingiustizia è stata ripagata, la lotta è finita? No, ci viene detto, non finisce mai. E di fronte a tale consapevolezza, si apre lo sgomento: non è troppa cosa da chiedere a ogni essere umano? Al più umile e debole? Al meno avvertito e preparato? «Ed è molto soffrire?» chiesero i siciliani di *Conversazione in Sicilia* posti di fronte allo stesso dilemma²⁶.

²⁴ Ivi, p. 177.

²⁵ Ivi, p. 167.

²⁶ VITTORIO SPINAZZOLA, *Un aquilone sulla Sicilia*, in *Itaca addio: Vittorini, Pavese, Meneghello, Satta: il romanzo del ritorno*, Milano, Il Saggiatore, 2001, p. 78.

In questa direzione possono essere intese le parole di Vittorio Spinazzola, che sostiene come «la prospettiva è solo quella di una lotta senza fine, nella quale le potenzialità positive della coscienza si esaltano sì, ma si espongono al logoramento»²⁷.

Ad ogni modo, la strada della resistenza passa dall'insegnamento che chi è venuto prima di noi può dare: è indispensabile, dunque, imparare da chi è morto resistendo, non solo da chi è stato partigiano durante la Resistenza italiana contro il nazi-fascismo (ed è dunque morto combattendo), ma anche da chi resiste ogni giorno alla «pratica continua di fascismo» che potenzialmente coinvolge ogni relazione interpersonale. Anche da questa prospettiva si intravede la centralità del personaggio di Berta, sul quale si addensa la richiesta di questo tipo di maturazione: a lei viene detto che dai morti bisogna imparare, a lei viene detto che bisogna pensare alla liberazione a casa propria, nella propria vita quotidiana, e in questi messaggi, che sono rivolti alla giovane donna, si comprende il fatto che si sta alludendo a una liberazione più grande, che riguarda l'intero genere umano, nella sua civile moralità, e non solo alla fine del dominio di un esercito.

Lo scambio di battute del capitolo cxxx ha come principale valore quello di rendere la storia di Giulaj davvero centrale nella compagine romanzesca: è infatti l'esempio di quanto hanno fatto altri compagni per vendicare la morte dell'«uomo con le pantofole turchine» a sbloccare il meccanismo dell'attesa in cui si era lasciato avvolgere Enne 2, a eliminare i dubbi residui e la falsa illusione di potersi salvare restando nella sua casa di Milano. Il sacrificio di Figlio-di-Dio e di El Paso, che vendicano Giulaj, diviene un paradigma, un modello con cui il protagonista si confronta e a cui decide di somigliare.

Il giovane operaio è l'ultimo personaggio a parlare con Enne 2, ma è grazie a lui che la decisione di sacrificare sé stesso diviene definitiva nel protagonista e il motivo principale è il fatto che questo ragazzo può garantire il passaggio del testimone, può garantire, cioè, che il gesto del protagonista non resti vano o fine a sé stesso, può garantire una speranza che si estenda nel futuro.

²⁷ Ivi, p. 81.

Enne 2, finalmente, trova la *semplicità* che andava cercando:

cxxxv – L'operaio se ne andò, la voce di Cane Nero era davanti alla casa, c'era anche il suo scudiscio che fischiava, e l'uomo Enne 2 era sicuro di fare la cosa più semplice che potesse fare.

Faceva una cosa come la cosa che avevano fatto lo spagnolo e Figlio-di-Dio. Si perdeva, ma combatteva insieme. Non combatteva insieme? Mica c'era solo combattere e sopravvivere. C'era anche combattere e perdersi. E lui faceva questo con tanti altri che lo avevano fatto.

Non avrebbero potuto dire di lui che l'aveva voluto. Avrebbero potuto dire soltanto quello che lui aveva detto. Che essere in gamba era un buon rimedio.

Aveva in mano la pistola dell'operaio, e prese la sua di sotto al cuscino.

«E se arriva Berta?», si chiese. «Ecco,» si chiese. «Se arriva? Se arriva un minuto prima di Cane Nero?» Pensò alla via dei tetti, come avrebbe potuto condurvi Berta. «Ma non arriva,» disse.

Tolse la sicura alle due pistole²⁸.

Nell'ultimo corsivo del testo, Enne 2 rifiuta di ricreare la fantasia apparentemente consolatrice di Berta bambina: ormai anche quello spazio di autoinganno è chiuso.

La formazione di Enne 2 – se anche per lui si vuole intravedere la traccia di un romanzo di formazione – non fallisce, ma può trovare una sola direzione per compiersi: il sacrificio di sé e il sacrificio delle proprie illusioni. L'attaccamento all'infanzia in *Uomini e no* non è più, dunque, come in *Conversazione*, solo l'immagine di quella dimensione di innocenza che è al fondo di ogni uomo e che permette la comunione dell'intero genere umano; può anche essere un autoinganno, una proiezione regressiva e fantasticata – come quella che è prodotta nei corsivi, che non è affatto un'utopia dell'innocenza, dell'amore, dell'umanità – che annulla la possibilità della presa di coscienza e della crescita: è questo che Enne 2 impara a rifiutare²⁹, preservando invece intatto il suo passato, l'infanzia vera che, infatti, lo Spettro allontana, come per non contaminarla. Nel momento in cui Enne 2 accetta di abbandona-

²⁸ ELIO VITTORINI, *Uomini e no*, cit., p. 200.

²⁹ «Al diavolo la mia infanzia!»; *ivi*, p. 198.

re «il cielo che fu dell'aquilone»³⁰, sceglie il proprio destino, si libera dei propri fantasmi e compie un'azione che è di aiuto alla collettività. La formazione dell'uomo adulto per il suo personaggio si compie tragicamente, ma si compie. In questo senso, la sua è una *morte come adempimento*.

Il termine «adempimento» deriva direttamente dal vocabolario che Vittorini si è costruito durante l'elaborazione del progetto dell'antologia *Americana* e in particolare dalla «concezione americana della morte come adempimento»³¹.

Infatti, dalla lettura degli americani, in particolare di Melville e Hemingway, Vittorini desume con molta probabilità una visione della morte che oltrepassa quella presente in *Conversazione in Sicilia*, romanzo nel quale la morte del fratello di Silvestro era stata svuotata di tutti quei valori trionfalisti di impronta fascista, per riportarla a ciò che è nella sua essenza: la perdita per una madre di un povero ragazzo. La morte di Enne 2 è invece una scelta precisa, compiuta da un uomo adulto che ha già consapevolmente voluto rischiare la propria vita mettendola al servizio di una causa più grande. Il valore di questa morte assume una connotazione ancora più forte se la si mette a confronto con alcune affermazioni riferite ai due autori sopra citati:

Melville [...] ci dice che la purezza è feroce. La purezza è una tigre. Nessuno che sia puro può avere pietà. [...] Melville [...] vedeva apoteosi di purezza in immagini di auto-distruzione: come quella di Billy Bud impiccato. Ma proprio da tali immagini risulta chiaro il suo proclama di ferocia che spiega tutti gli anteriori e posteriori ruggiti della voce americana³².

Enne 2 reagisce alla delusione superando a sua volta il momento in cui aveva ceduto alla pietà per sé stesso, ritrovando la «purezza della

³⁰ Ivi, p. 196.

³¹ *Americana. Raccolta di narratori a cura di Elio Vittorini*, con una postfazione di Sergio Pautasso, Milano, Bompiani, 1968, p. 746.

³² Ivi, p. 46.

ferocia» e accettando la morte su di sé, una volta che – grazie all'incontro con l'operaio – comprende che non sarà dimenticata:

In ogni pagina di Hemingway noi troviamo accettato come un fatto già vecchio dell'uomo che le vie della purezza sono simili a quelle della corruzione, e che la purezza è ferocia, e che ogni velleità di ferocia è una velleità di purezza, e poi troviamo, implicito, un ideale stoico.

Sono di stoicismo, i suoi simboli. Perciò appunto sembrano immotivati [...] egli racconta senza motivazione, non dice nulla che mostri, o spieghi qualcosa, [...] e l'uomo non importa se logora o brucia. L'ultimo gesto di Socrate, così, è il gesto essenziale dell'uomo, in Hemingway; e non di auto-distruzione, ma di adempimento: gratitudine estrema, in amaro e noia, verso la vita³³.

6. Morte e sacrificio fonte di una speranza collettiva

A riprova del fatto che la morte di Enne 2 sia stata concepita come un catartico passaggio verso una nuova possibilità di cambiamento, Vittorini costruisce una conclusione che rilancia speranza e nuova fiducia nell'uomo.

La narrazione riprende la mattina dopo (o quella dopo ancora, nel romanzo non ci sono chiare indicazioni temporali) la morte del protagonista. Orazio è con l'operaio e quest'ultimo sta raccontando delle ultime parole che gli ha detto Enne 2 e cioè che «essere in gamba [...] è un buon rimedio. Lo è ad ogni cosa»; Orazio risponde:

«Anche sposarsi è un buon rimedio.»

«Io sono già sposato.» [dice l'operaio]

«Io mi sposo domani.»³⁴

Il ritorno sul tema del matrimonio di Orazio conferma che la battuta di dialogo, inserita durante le visite dei compagni a Enne 2, non

³³ Ivi, p. 768.

³⁴ ELIO VITTORINI, *Uomini e no*, cit., p. 200.

era volta semplicemente a creare una scena di genere, ma portava su di sé un significato ulteriore: sposarsi è, nel romanzo, simbolo della completezza dell'esistenza. E, infatti, non a caso il ragazzo che raccoglie il testimone di Enne 2 è già sposato: ha già raggiunto una prima condizione di felicità individuale e ora è pronto per lottare con gli altri uomini per la felicità collettiva.

Silvestro può essere considerato, non da un punto di vista strettamente anagrafico, ma su un piano storico e civile, il padre di Enne 2, dato che quest'ultimo parla dei propri padri che hanno il «capo chino» e le «scarpe rotte»³⁵. A sua volta Enne 2 può essere il padre morale di una nuova generazione di uomini che partendo dall'esperienza della generazione a cui lui appartiene, sapranno che c'è una sola cosa che dovranno fare: «imparare meglio».

L'«imparare meglio» su cui si sta per chiudere il romanzo non si riferisce solo al fatto che il giovane partigiano debba imparare a uccidere il nemico. Infatti il gesto di questo ragazzo, che risparmia la vita di un tedesco perché lo vede «non nell'uniforme, ma come poteva essere stato: panni di lavoro umano, sul capo un berretto da miniera»³⁶, fa senz'altro parte di quella solidarietà fra uomini che chi lotta e resiste vorrebbe riuscire a costruire. Il ragazzo in questo caso mostra di essere stato capace di distinguere un nemico da un uomo come lui, costretto a combattere una guerra nella quale non crede. Ma tutto ciò, sembra dire l'autore, non basta.

Si leggano infatti le ultime, celeberrime, battute su cui *Uomini e no* si conclude:

«Non l'hai fatto fuori?»

«Era troppo triste.»

[...]

«Sembrava un operaio,» disse l'operaio.

«E chi ti dice niente?» Orazio disse.

Risalirono e partirono.

³⁵ Ivi, p. 189.

³⁶ Ivi, p. 199.

Chantal Pivetta

«Sono stato soldato anch'io,» disse l'operaio.

«Nessuno ti dice niente.»

«Mi hanno mandato in Russia.»

«Ma chi ti dice niente?»

Si avvicinarono a Milano. C'erano terrapieni di ferrovia, cartelli pubblicitari d'altri tempi, sottopassaggi, incroci di strade, e sempre il freddo sulla pianura, la nebbia lieve.

«Imparerò meglio,» disse l'operaio³⁷.

«Imparare meglio» può rimandare solo all'altro luogo testuale in cui si insiste sull'imparare, ed è quello del dialogo fra Berta e i vecchi profeti del parco: imparare dai morti per «non rendere inutile ogni cosa ch'era stata»³⁸. Anche la morte di Enne 2 non sarà stata vana proprio perché il giovane operaio sta portando avanti il suo «lavoro».

La battuta finale è lasciata risuonare nel bianco della pagina che la segue, così come la parola suggellata di *Conversazione in Sicilia*, risuona tra le ultime parole del romanzo. In questo modo il significato prodotto dal loro accostamento è reso operante.

Riassunto Il seguente articolo si focalizza sull'opera *Uomini e no* di Elio Vittorini (Bompiani, 1945), ambientata nella città di Milano negli anni della Resistenza. Il motivo indagato è il ruolo della morte violenta e la conseguente ricerca del suo significato in un contesto caotico in cui è difficile decifrare un ordine, un senso. Attorno alle morti violente, che nel romanzo raggiungono l'apice con l'ultimo estremo suicidio-omicidio del protagonista, si installano ampi scenari interpretativi lasciati alle parole dei personaggi, ma anche dubbi e domande sul senso della vita, sul valore della felicità, sulla resistenza e sul suo dopo. La parola chiave che scaturisce dalla morte è liberazione, non solo sul piano della Storia, ma anche nel suo aspetto esistenziale e intimo, non solo per una città libera, ma per un mondo intero libero per sempre.

³⁷ Ivi, p. 200.

³⁸ Ivi, p. 103.

La morte come portatrice di senso

Abstract The following article explores Elio Vittorini's work, *Uomini e no*, published in 1945 by Bompiani. The novel is set in Milan during the years of the Resistance, and its central theme revolves around the role of violent death and the subsequent quest for its significance within a chaotic backdrop where finding order or meaning proves challenging. Throughout the narrative, the story delves into the subject of violent deaths, culminating in the protagonist's ultimate act of suicide-murder. These deaths are a focal point for various interpretative scenarios. Additionally, they give rise to doubts and questions concerning the meaning of life, the value of happiness, the implications of the Resistance, and its aftermath. The overarching concept that emerges from these deaths is "liberation". This liberation transcends the historical context and extends into existential and personal significance. It symbolizes not just the liberation of a city but the liberation of an entire world, signifying freedom in perpetuity.

Spazio, corpo e lingua: normatività e violenza in *Le due zittelle*

Iwan Paolini

1. Una costante tematica

Tommaso Landolfi esordisce nel 1930 pubblicando su «Vigilie letterarie», *Maria Giuseppa*¹, la breve storia di un inetto che si intrattiene vessando la sua anziana serva, arrivando ad abusarne sessualmente. Dal 1930 in poi il tema della violenza ricorrerà fino agli ultimissimi scritti, ponendosi come uno dei temi fondativi dell'opera landolfiana. In cinquant'anni di scrittura letteraria, colpiscono non solo la ricchezza della casistica, ma anche le variazioni sul tema: dagli abusi fisici a quelli psicologici (*Maria Giuseppa*, appunto), dalla violenza sacra a quella allusivamente metaletteraria (si veda *La moglie di Gogol'*), Landolfi ci fornisce uno spettro di indagine molto ampio. Tale ricchezza si stratifica nella varietà delle forme rappresentative e dei modi letterari praticati dall'autore, come anche nei sottesi riferimenti intertestuali disseminati nei testi. Parlare della rappresentazione della violenza in Landolfi innesca insomma un più ampio discorso intorno all'estetica landolfiana, che dovrà necessariamente considerare le note ossessioni tematico-formali dell'autore picano.

Adottando uno sguardo sincronico sui testi di Landolfi, si possono rintracciare alcune costanti nel merito della rappresentazione della violenza. I soggetti che subiscono (e più occasionalmente praticano)

1 Cfr. TOMMASO LANDOLFI, *Maria Giuseppa* [1930] in *Opere I. 1937-1959*, a cura di Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1991, pp. 5-15.

violenza sono infatti essenzialmente tre: personaggi femminili, animali e creature soprannaturali. Specifico da subito che le tre categorie sono da intendersi in senso elastico; molto spesso i testi tendono infatti a proporre intersezioni fra le tre forme di natura più o meno diretta: ove non ci troviamo dinanzi a soggettività soprannaturali ibride fra la donna e l'animale (si pensi, ad esempio, a Gurù, la capra mannara della *Pietra lunare*, o alla creatura vampiresca del più tardo *Il bacio*), incontriamo infatti molto spesso soggetti alterati sul piano della rappresentazione descrittiva, tramite antropomorfizzazione o animalizzazione. Quello che, in ogni caso, lega la creatura soprannaturale, la donna e l'animale è una ricorrente funzione narrativa: l'agire come personaggi liminari, l'essere portatori di una forma di alterità anti-canonica, anti-normativa e sovra-razionale. Si può dire che la donna, l'animale e la creatura soprannaturale operino, ora più e ora meno esplicitamente, come catalizzatori d'*Unheimliche* – ossia, la loro presenza lascia riemergere valori, pulsioni e credenze rimosse, innescando una crisi nei rapporti fra i soggetti e il mondo. Tale costante si può leggere in due direzioni tangenti. Da un lato la triade individuata appartiene alle forme più tradizionali della rappresentazione dell'alterità perturbante: si pensi al ruolo di tramite fra il piano di realtà razionale e quello soprannaturale che il femminile e il bestiale hanno nella letteratura fantastica ottocentesca. La coincidenza rappresentativa, dato il rapporto manieristico che intercorre fra Landolfi e gli autori della tradizione, non può essere un caso: i racconti fantastici di Hoffmann e Poe, ma anche di Stevenson e Le Fanu sono evidentemente parte di una tradizione esemplare per Landolfi – come lo sono, specie nei racconti a maggior pretesa di realtà, gli ibridismi rappresentativi di Gogol' e Čechov. D'altra parte, proprio nei rapporti con i modelli consolidati nella tradizione letteraria, Landolfi dimostra un atteggiamento ambivalente: quanto più il modulo desunto dal canone appare riconoscibile, tanto più l'autore ne esibisce l'usura – e opera, di conseguenza, una riconnotazione novecentesca di moduli ormai svuotati di senso². La

² In questo senso, è particolarmente esemplificativo il rapporto di Landolfi con i modelli del fantastico ottocentesco. Per una estesa analisi del problema, cfr. STE-

conseguenza di tale atteggiamento di giocoso (e a tratti malinconico) manierismo è insomma una costante e più o meno implicita riflessione di natura letteraria.

Ritengo a questo punto particolarmente significativo che Landolfi tenda a replicare un modulo narrativo ricorrente: l'ingresso del soggetto perturbante (donna, animale o creatura soprannaturale), mette in crisi il paradigma di realtà del protagonista; si innescano a questo punto dinamiche di violenza che mirano alla costruzione di un nuovo paradigma di realtà o alla ricostruzione dell'ordine di partenza. Tale modulo comporta a sua volta una decostruzione dei codici linguistici, delle forme rappresentative canoniche e, implicitamente, del canone letterario. Il soggetto perturbante, qualsiasi forma abbia, opera insomma come pretesto per una revisione non solo della realtà, ma anche delle forme estetiche che la rappresentano.

2. Spazio, corpo e normatività

Considerata la vastità della casistica all'interno dei testi, il discorso sulla rappresentazione della violenza in Landolfi può svilupparsi a partire da un caso di studio: *Le due zittelle*³. È noto che Landolfi fosse particolarmente affezionato a questo testo⁴, che risulta esemplare per almeno tre motivi. Il primo, legato proprio alla cronologia delle opere e delle traduzioni, riguarda il rapporto fra Landolfi e gli autori del canone in prosa dell'Ottocento russo. Il manoscritto delle *Due zittelle* è datato

FANO LAZZARIN, *Gli scrittori del Novecento italiano e la nozione di "fantastico"*, in «Italinistica: rivista di letteratura italiana», XXXVII, 2, 2008, pp. 49-67.

3 Cfr. TOMMASO LANDOLFI, *Le due zittelle* [1946] in *Opere* I. 1937-1959, cit., pp. 389-434.

4 Lo si evince dalle sofferte vicende editoriali legate alle *Due zittelle*: terminato nel marzo del 1943, il testo fu pubblicato a puntate su «Il Mondo» nel 1945 e solo nel 1949 in veste completa per Bompiani; Landolfi insistette tuttavia per anni perché Vallecchi lo acquisisse e ridesse alle stampe. Ancora nel 1954, in una lettera all'editore fiorentino, Landolfi arriva a definire *Le due zittelle* «il mio racconto migliore». Per la vicenda in dettaglio, si veda la nota al testo di Idolina Landolfi, *ivi*, pp. 1005-1007.

marzo 1943; entro il 1942 Landolfi aveva terminato la curatela e alcune traduzioni per l'antologia bompianiana *Narratori russi*, che tuttavia vedrà la luce solo nel 1948. La presenza nel testo, fra i vari riferimenti intertestuali, dell'immaginario tematico e delle tecniche di straniamento descrittivo di Gogol', Tolstoj e Dostoevskij è dunque avvalorato dalla prossimità cronologica dei due lavori: possiamo infatti supporre che, terminate le traduzioni dal russo per Bompiani, Landolfi abbia iniziato la stesura delle *Due zittelle*. Il secondo motivo, interno al testo, riguarda la fitta rete di violenze che connette tutti i personaggi: Tombo, ucciso per espiare le sue colpe, non è infatti l'unico a subire abusi. Il terzo è la presenza di tutte e tre le varianti basilari dei soggetti legati alla violenza: se è evidente la presenza di personaggi femminili e animali, il racconto presenta infatti una buona dose di elementi perturbanti che innescano dinamiche di violenza fisica, psicologica e sacra. Voglio già da ora sottolineare come questo problematizzi il rapporto fra la realtà razionale e la sua rappresentazione: in un testo a vocazione realistica, che mima dalla prima pagina le forme del bozzetto di provincia, Landolfi inserisce elementi di distorsione della realtà su più livelli, legati proprio all'esercizio della violenza. La postfazione autoriale in cui si parla di un biglietto femminile anonimo, rivenuto in presenza di Giansiro Ferrata e recante scritto la trama del racconto per sommi capi⁵, come pure l'attinenza del testo a un episodio della biografia di Landolfi⁶, appaiono dunque pretesti letterari atti a innescare una più

5 Ivi, pp. 432-433.

6 È già stato osservato che, più che dal presunto cartiglio (come fidarsi di un autore tanto attento alla costruzione del proprio personaggio pubblico?), la trama delle *Due zittelle* potrebbe essere ispirata alle figure di due zie di Landolfi, che ebbero una scimmia come animale domestico. Oltre il dato biografico, conviene tuttavia ricordare che, fra i molti ipotesti dietro la stesura delle *Due zittelle*, spiccano *Le sorelle Materassi*; verosimilmente Landolfi aveva presente anche *La morte di Cobò*, testo poetico che Palazzeschi aveva incluso nell'*Incendiario* (1910). Le analogie fra Tombo e Cobò sono molteplici: entrambi scontano con la vita la colpa di aver valicato il confine normativo fra uomo e animale, entrambi subiscono un atto di violenza normativizzante da parte della civiltà borghese. Bisogna tuttavia ricordare che, a differenza di Tombo, Cobò è antropomorfizzato: indossa abiti umani, corteggia donne, è dotato di parola. Al contrario, il narratore delle *Due zittelle* esplicita il suo

estesa riflessione sul reale e la normatività borghese. Sottolineo inoltre come il racconto sia estremamente povero di eventi: buona parte della narrazione è costituita dall'insistenza del narratore extradiegetico sui ricchi motivi liberi dell'intreccio, costruiti ora su digressioni di natura più o meno pertinente, ora su commenti più o meno giudicanti sui comportamenti dei personaggi, ora su descrizioni che paiono alludere a una intricata rete di significati. Risulta fortemente indicativa la descrizione incipitaria:

In uno scuorante quartiere d'una città essa medesima per tanti versi scuorante, al primo piano d'una casa borghese vivevano due vecchie zittelle colla vecchia madre. E buon per il lettore ch'io non sento il dovere, che a quanto sembra altri sente imperioso, di descrivere minutamente simili luoghi! [...]

Il quartiere era tutto risonante di nomi di patrie battaglie, come sarebbe Montebello, Castelfidardo e simili, le quali vie sboccavano in una piazza denominata appunto Indipendenza, o le correivano nei pressi. Pure, tanta gloria era lì fuori di posto, per non dire addirittura sconveniente, e ad ogni modo non riusciva a turbare in nulla la tranquilla, degna e un poco sonnolenta vita degli uomini e delle cose. [...] alle case s'alternavano frequenti muri di giardini, sopravanzati a tratti da un'avara e polverosa chioma d'albero, eucalitti chissà o altri eunuchi vegetali. Giacché poi quei giardini appartenevano ai numerosi monasteri del quartiere, i quali, per essere attaccati alle case e per altri motivi più profondi, estendevano in parte su queste e dentro di queste il loro dominio e il loro sentore. Epperò, volendo dir tutto e in modo sbrigativo, nell'intero rione si respirava una vaga aria di grettezza e di reazione [...]; e si sentiva un riserbo alquanto ipocrita nonché, più pertinentemente, un odor di moccoli e di panni sporchi.

desiderio di non voler conferire a Tombo attributi umani; nelle descrizioni della scimmia spiccano, al contrario, doti pertinenti ad altre specie animali. Se insomma Cobò è una creatura, negli atti e nel pensiero, pari all'uomo, Tombo è un essere ibrido e indefinibile, portatore già nel suo corpo di confusione semantica. Segnalo inoltre, ancora nell'*Incendiario*, la presenza dalla poesia *Le beghine*, altra possibile fonte per la costruzione dei personaggi di Lilla e Nena. Per il rapporto fra Landolfi e Palazzeschi nel merito delle *Due zittelle*, cfr. MANUELA BERTONE "Clown admirable en vérité!": Tommaso Landolfi e «Le due zittelle», in «The Italianist», XI, 1, 1991, pp. 90-104, e ANDREA CORTELLESA, *Profanazioni: «Le due zittelle»*, in *Cento anni di Landolfi*, a cura di Silvana Cirillo, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 21-42.

[...] Le due zittelle, che chiameremo Lilla e Nena (diminutivi frequenti fra persone della loro categoria), vivevano dunque a un primo piano, in un piccolo appartamento formato da un certo numero di anguste stanze che davano per metà sulla strada e per metà su una squallida corte, di quelle ove si pongono ad asciugare gli strofinacci, si battono i tappeti eccetera, e donde a tutte le ore sorge un tristissimo odor di risciacquature. Questa corte era però aperta da un lato, e precisamente confinava per una rete metallica con uno dei giardini monacali cui s'è più sopra accennato. Nel qual giardino era posta, riunita all'edificio principale solo per una parete, una piccola cappella simile a un padiglione, che era poi la chiesa del monastero. Due eucalitti appunto la ombreggiavano, biancastri e viscidì, né il giardino, chiuso per i rimanenti tre lati da alte mura, vantava altri alberi o altre vegetazioni. Malinconico giardino in verità, somigliante piuttosto al cortile d'un carcere; a determinate ore vi si potevano vedere le monache dirigersi in silenziosa fila alla cappella, o uscirne, o sostare immammolate per un tempo⁷.

Il primo dato interessante è la costruzione a restringimento visivo della descrizione: il narratore extradiegetico parte da una considerazione generica sulla città per focalizzarsi poi sul quartiere e, restringendo progressivamente il campo della visuale, attraversando per cenni le vie e dilungandosi in varie digressioni, giunge all'appartamento di Lilla e Nena; con l'arrivo degli spazi interni, il campo visivo si restringe ulteriormente, soffermandosi sul circondario della casa, le stanze, gli arredi e, infine, sulle protagoniste. Le pagine successive procedono attraversando una serie di scatole cinesi che, dal paese di provincia, progressivamente si restringono fino ad arrivare alla gabbia di Tombo. Guidano l'intera descrizione gli odori casalinghi: dal leggero lezzo avvertito per le strade, arriviamo ai veri e propri fetori delle corti interne. Il dato, se combinato alla struttura a imbuto della descrizione, è piuttosto interessante e risulta parte di una serie di contrasti. La costruzione formale a imbuto va di pari passo con l'emersione di un senso di soffocamento, alimentato non solo dagli odori, ma anche e soprattutto dal progressivo rimpicciolimento degli spazi. Lo stesso spazio esterno è, del resto, solo apparentemente aperto e agli spazi casalinghi non

⁷ TOMMASO LANDOLFI, *Le due zittelle*, cit., pp. 391-392.

corrisponde una effettiva dimensione privata: gli spazi d'intimità sono tanto prossimi fra di loro da annullare le distanze fra pubblico e privato. Graticci, finestre e ringhiere (come le sbarre della gabbia di Tombo) rappresentano tanto il limite della proprietà privata – lo spazio d'auto-rappresentazione del buon borghese – quanto la fessura che permette di osservarsi, e dunque monitorarsi, a vicenda. Il quartiere (ed è, a tal proposito, fortemente indicativo il dettaglio sui monasteri che estendono il loro «dominio» alle case private) agisce insomma come una rete dalle strette maglie: è un sistema di gabbie comunicanti che, mentre affermano il principio della privatezza, consentono la permeabilità da parte dell'occhio esterno innescando un meccanismo di controllo sociale borghese – e infatti la scatola abitativa più piccola, l'ultima ad arrivare, è proprio la gabbia di Tombo. Tutti gli spazi sono parcellizzati a seconda degli abitanti (le monache, i bottegai, gli stessi animali) e delle loro funzioni sociali; l'articolazione dello spazio diviene il primo strumento di difesa dell'ordine sociale e di controllo degli impulsi naturali. Lo spazio domestico e urbano diviene così foriero di una serie di significati più o meno espliciti (la grettezza morale, i valori piccolo-borghesi, la castrazione degli impulsi, la fede) alla base dell'intero racconto.

La strategia del restringimento degli spazi vitali informa l'intero racconto. Landolfi tende, almeno in questo caso, a lavorare su un dettaglio descrittivo (gli odori, ad esempio) che, introdotto in sordina, progressivamente si arricchisce nel corso della narrazione fino a essere integrato in un sistema di *Leitmotiv* degeneranti; l'assurdo nasce così dall'iperfocalizzazione dello sguardo su un particolare cui il narratore aveva precedentemente accennato, che viene poi associato a qualcosa che è solo parzialmente pertinente. In altri casi, la descrizione crea un vero e proprio alone semantico che assorbe le soggettività. In questa allusiva rete ambientale operano i personaggi – e veniamo qui alla seconda questione problematica: la grande attenzione che il narratore dedica a Marietta, la defunta madre delle «zittelle». Essendo morta, Marietta non dovrebbe svolgere alcun ruolo nella vicenda narrata; anzi, la sua macabra presenza contraddice, per l'ennesima volta, l'annunciata esigenza di sintesi da parte del narratore. Lo stesso statuto

di Marietta risulta incerto: l'anziana pare essere contemporaneamente donna, animale e oggetto animato; assistiamo dunque di già alla sovrapposizione delle tre macro-categorie precedentemente individuate. Il corpo della donna subisce infatti un processo di de-umanizzazione che lo carica di un senso di forte alterità; possiamo riassumere il processo in quattro fasi:

1. Incrinamento linguistico: Marietta è una anziana «nervosa ed autoritaria»⁸; i suoi generici dolori sono utilizzati come arma di controllo verso le figlie. Si esprime con una ricorrente frase in italiano regionale («Ah, ah, non ci'â faccio più!»⁹), pronunciata sempre con un tono «stranamente musicale»¹⁰ che inizia a straniare la percezione del personaggio.
2. Decadimento fisico: il ridotto uso degli arti costringe la donna sulla poltrona. L'uso della parola si riduce e il narratore la descrive scorporando gli arti dal ventre. Le si attribuisce inoltre una sensibilità animalesca grazie alla quale presagisce le intenzioni delle figlie; a questo punto, la donna è già divenuta «altro».
3. Decadimento mentale: Marietta è costretta a letto ed è associata a un «ceppo»¹¹ dagli occhi fissi; non parla più e si esprime percuotendo se stessa, secondo una sorta di codice tiptologico, paragonato a quello «d'un affricano timballo»¹²; continua tuttavia ad avere una fame quasi vorace. Dal letto avverte tutti i movimenti che avvengono nella casa e proibisce alle figlie (e agli animali domestici) di allontanarsi da lei; il «toc toc»¹³ di Marietta diviene «la vera voce della casa»¹⁴. La metamorfosi è quasi completa: la donna, avendo perso

8 Ivi, p. 395.

9 Ivi, p. 396.

10 *Ibidem*.

11 Ivi, p. 397.

12 Ivi, pp. 397-398.

13 Ivi, p. 398.

14 *Ibidem*.

le basilari funzioni corporali, pare assorbire lo spazio circostante e le figlie stesse.

4. Stadio “totemico”: l’ultima immagine dell’anziana defunta è quella di un teschio virile, con tanto di barba; a questo punto Marietta non ha solo attraversato il confine fra i generi normativi, ma anche quelli fra uomo, animale e oggetto perturbante. Su questi resti si getta disperato Tombo, facendo la sua prima apparizione nella narrazione.

Antonella Anedda ha già individuato nel processo di reificazione di Marietta una prima rottura nell’intreccio del racconto, che da qui in poi scivola verso il perturbante¹⁵. L’effetto di disturbo perturbante è dovuto alla sovrapposizione grottesca di attributi reificanti e biologici: Marietta è, a tutti gli effetti, un totem senziente e vorace. Più che come un feticcio, ossia come un sostituto simbolico, l’oggetto-Marietta agisce come un totem sacrale che catalizza pulsioni ambivalenti e ambigue. Il progressivo irrigidimento di Marietta in una nuova forma oggettuale è direttamente proporzionale all’acquisizione d’autorità e d’un misterioso sesto senso; al contrario, decrescono le competenze linguistiche, che regrediscono fino a un solo suono non verbale. Landolfi ricorre non a caso a un preciso immaginario: quello dell’Africa coloniale, sede simbolica del rimosso capitalistico europeo, ben presente nella retorica colonialista dei primi anni Quaranta. In questo senso il discorso descrittivo presenta una ulteriore stratificazione di senso: Landolfi non parla mai direttamente di politica e fascismo; permette tuttavia che il testo alluda a una rete di significati ben presente nel dibattito sociale coevo. È evidente che il *milieu* delle due zittelle sia quello della famiglia media fascista: abbiamo davanti donne di ceto medio-borghese, istruzione rigorosamente cattolica e uno spiccato senso di moralità castrante che sfocia nella privazione delle libertà altrui. Possiamo quindi supporre che nel caso di Marietta, incarnazione dei sani principi di controllo borghese, si inneschi un processo di rovesciamento: per eccesso, la

¹⁵ Cfr. ANTONELLA ANEDDA, *Le due zittelle*, in *Scuole segrete. Il Novecento italiano e Tommaso Landolfi*, a cura di Andrea Cortellessa, Torino, Aragno, 2009, pp. 183-188.

donna è trasformata nell'alterità coloniale, nel totem che opera come sede immaginaria degli impulsi repressi. La fame, immagine su cui il narratore insiste molto, smette di essere biologica e diviene fame di controllo degli impulsi, fame di castrazione attraverso l'esercizio della violenza – una violenza che Marietta rivolge verso se stessa (il codice tiptologico delle percosse) per controllare e manipolare le figlie.

L'ambientazione facilita e legittima l'operazione rappresentativa: tanto la colonia quanto la provincia sono luoghi immaginari dello scarto e del rimosso, dove permangono vecchie scale valoriali, luoghi del magico e del sinistro. Bisogna comunque ricordare che non c'è nulla di soprannaturale nelle descrizioni di Marietta: l'alterazione della sua rappresentazione tramite il ricorso a immagini oggettuali e animalesche lascia tuttavia emergere un forte senso d'*Unheimliche*. Marietta svolge dunque una doppia funzione, tanto tematica quanto strutturale. Nel primo caso, irradiando la sua presenza negli ambienti dell'abitazione, tinge il senso di soffocamento esistenziale già presente nel testo di una coloritura fortemente sinistra. Non a caso il testo insiste molto sul concetto di castrazione: persino gli eucalipti, principale vegetazione dei giardinetti locali, sono definiti «eunuchi vegetali»¹⁶. La materia rimossa che torna nel perturbante di Marietta è evidentemente istintuale e ha a che fare con la castrante morale borghese che sarà poi il centro dell'intero racconto; il totem, richiamando la sede per eccellenza di tutti gli istinti repressi europei (l'Africa), si pone come catalizzatore delle pulsioni di tutti gli abitanti della casa – che infatti languiscono e non possono allontanarsi dalla donna. Sul piano strutturale il dilungarsi del narratore sulle fasi della malattia è di conseguenza necessario per arricchire gli spazi di senso e preparare l'ingresso del vero protagonista della vicenda – cioè Tombo. L'esotico immaginario africano funziona perfettamente: contiene la stessa matrice panica, animistica e primordiale che tornerà, oltre che in Tombo, nelle parole di padre Alessio. Marietta stessa, alla fine, diverrà un suono di matrice primordiale, un ritmo che trapassa il segno linguistico tradizionale,

¹⁶ TOMMASO LANDOLFI, *Le due zittelle*, cit., p. 391.

una misteriosa forma di alterità velenosa che continua a esercitare una forma di controllo sullo spazio domestico e sulle vite delle figlie.

Organizzazione dello spazio e corporeità perturbante: questi appaiono come i primi mezzi d'esercizio di violenza sociale e privata, a scopo di normativizzare il reale. E infatti il controcanto di Marietta è eseguito dall'altra nota stonata dell'intreccio: padre Alessio, il cui monologo centrale, col suo afflato fortemente lirico e misticheggiante, interrompe bruscamente il progredire discontinuo del narratore. Le parole antidogmatiche del giovane sacerdote accusano, durante il processo alla «scimia», i personaggi (e di riflesso l'intero moralismo cattolico) di voler chiudere dio entro limiti e categorie umane; finisce dunque per risultare blasfema la stessa etica cattolica, basata sul controllo delle pulsioni e su una ipocrita relazione utilitaristica con dio. La divinità cui si rivolge padre Alessio, al contrario, implica una sorta di panismo primordiale e pare alludere alla spinoziana *natura naturans*. Torna ancora una volta, il concetto di limite e di spazio chiuso come violento e anti-naturale strumento di controllo e organizzazione, applicato persino alla divinità; le stesse costruzioni linguistiche risultano limitanti poiché radicate a principi distintivi. Ancora una volta il discorso tematico coinvolge dunque il problema della lingua, in relazione al paradigma di realtà e alla sua rappresentazione. L'atto linguistico che caratterizza Lilla, Nena e Monsignor Tostini, per quanto incerto e grottesco, è un atto basato sul principio di identità e non contraddizione; la caricaturalità ne rende tuttavia evidenti i limiti e mostra l'insufficienza del comune sistema linguistico. Non solo questi atti linguistici non rappresentano dunque la totalità del reale, ma pretendono di limitarla entro comparti definiti, razionali e normativizzanti. Di contro, Padre Alessio nell'esprimersi si trova a dover lottare con l'insufficienza delle proprie forme linguistiche e ricorre ad analogie e metafore – che si riveleranno comunque insufficienti, poiché la lingua, nelle sue forme chiuse, rischia di farsi il primo strumento di violenza nei confronti del divenire della realtà. Padre Alessio tenta insomma di superare un *impasse* logico: non si può rappresentare in una forma escludente e distintiva per sua natura, ossia il linguaggio, una forma sovra-paradig-

matica di realtà, fondata sui principi del possibile e dell'indistinto. Ci troviamo dunque dinanzi a due sistemi logico-linguistici: da una parte quello delle «zittelle», basato sulla logica classica, binaria e distintiva, che regolarizza la realtà e la società parcellizzandola; dall'altra quello di padre Alessio, il cui panismo intende superare il principio classico di identità e non contraddizione. Il tema è caro a Landolfi: non a caso Cristina Terriale ha in più occasioni rimarcato la necessità di superare, nel commentare i testi dell'autore, la tradizionale dicotomia fra razionale e irrazionale in favore di un paradigma di realtà misto e ancipite; la stessa ha inoltre sottolineato la vicinanza delle posizioni estetiche landolfiane agli studi sul pensiero pre-logico di Lévy-Bruhl¹⁷. Seguendo questa traccia, si può osservare come il paradigma di realtà borghese, verosimilmente lo stesso di cui parla Francesco Orlando a proposito della «svolta storica» settecentesca e ottocentesca¹⁸, non solo operi violenza sulle forme di alterità anti-normative, ma, nel suo essere intrinsecamente violento, inneschi una risposta di valore estetico e la riemersione del superato. Il paradigma borghese adopera infatti forme tollerate di violenza normativizzante (si veda il rapporto fra Marietta e le figlie, come il meccanismo di controllo architettonico) atte a preservare un sistema forzosamente razionale ed escludente; ove qualcuno o qualcosa provochi una crisi (il «sacrilegio» di Tombo), si richiede un riassorbimento dell'atto eversivo che ristabilisca, ancora tramite violenza, l'ordine. La scrittura letteraria, almeno per Landolfi, non ha il

17 Sulla crisi del paradigma di realtà razionale in Landolfi, cfr. CRISTINA TERRIALE, *L'arte del possibile – ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007. Sul rapporto fra Landolfi e Lévy-Bruhl, cfr. EAD, «La perfida bestia, si capisce, è la coscienza, colla sua brigata». *Tommaso Landolfi nelle regioni dell'indicibile*, in «Between», XI, 21, 2021.

18 Francesco Orlando ha individuato nell'ascesa della borghesia avvenuta nel Settecento una prima svolta storica che mutò il paradigma culturale di riferimento nella società europea; la seconda svolta è invece collocabile negli anni delle rivoluzioni sociali ottocentesche. Il paradigma culturale borghese, fondato sui principi di razionalità, autodeterminismo e funzionalismo, sostituì il paradigma aristocratico, basato su una visione magica della realtà. Cfr. FRANCESCO ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1991.

compito di sanare tale contraddizione, ma di lasciarla emergere per mostrare l'inconsistenza del paradigma dominante.

In questa tensione bipolarizzata si inserisce Tombo. Rispetto a Marietta, l'operazione rappresentativa compiuta sulla scimmia è speculare: più che umanizzato, l'animale viene ibridizzato. La sovrapposizione di attributi appartenenti ad altre classi animali (il ragno, fra tutti) o agli uomini (l'astuzia) ne distorce la percezione senza intaccare direttamente il piano di realtà, proprio come avveniva per Marietta. Il narratore ricorre, in tal proposito, ancora allo stratagemma dell'iper-focalizzazione: si sceglie un dettaglio e, nel tentativo di definirlo meglio, lo si accosta per analogia a qualcosa di più o meno pertinente; l'analogia degenera fino a farsi metafora e crea un codice rappresentativo ricorrente. L'immagine prende quindi vita nel corpo del testo e altera la percezione della realtà. Questo meccanismo emerge chiaramente nella descrizione che prepara l'atmosfera per il "delitto":

Nel loro [di Nena e una suora, n.d.r.] campo visuale avevano a dritta la porta esterna della cappella, che apriva sul giardino dei due eucalitti, s'intende chiusa dal di dentro; a manca ma come a dir di fronte l'altare, che quasi traguardavano, press'a poco come le tavole d'una ribalta chi sia fra le quinte. Non bastando poi il lumino che, in un certo punto di quest'altare, le monache tenevano sempre acceso, a illuminare convenientemente e irrefutabilmente la scena (era infatti di quelli che hanno lo stoppino galleggiante eppure quasi sommerso nell'olio, e che certo a fugare le tenebre non valgono) la zittella aveva ottenuto di lasciar ardere, a proprie spese, di qua e di là dal tabernacolo due grosse candele. Così l'illuminazione era si può dir festiva, considerata la piccolezza della cappella.

La porta del sacro luogo era sormontata da una specie di rosta, o coda di pavone, senza vetro almeno ora, abbastanza fitta, ma non tanto forse a vietare il passaggio a una scimia¹⁹.

L'ambiente non presenta, di per sé, nulla di anomalo: siamo in una comune cappella provinciale che nulla ha di sinistro come, al contra-

¹⁹ TOMMASO LANDOLFI, *Le due zittelle*, cit., p. 410.

rio, le premesse lascerebbero presagire. La destrutturazione dello scenario avviene per mano del narratore, con il ricorso a vezzi linguistici dissonanti e alla consueta opera di associazione analogica; il narratore landolfiano è infatti tanto aderente quanto distanziato dalla realtà descritta. L'apparente contraddizione è generata proprio dagli espedienti retorici tesi a creare un sottile effetto di straniamento: da un lato gli intercalari, le similitudini, le digressioni e le scelte linguistiche allontanano dalla realtà fenomenica; dall'altro il ricorso a endiadi con congiunzione disgiuntiva, molto presente nelle descrizioni landolfiane, spesso dotate di una forma aggettivale colta e una più comune («rosta o coda di pavone»²⁰), pare voler dare una più pertinente definizione alla realtà circostante. Il procedimento ricorda molto le tecniche di straniamento tolstojane e le strategie descrittive di Gogol'; Landolfi si serve di un approccio espressivo simile per straniare la realtà fino a dotarla di più piani fenomenici. Oggetti e ambienti risultano sì definiti nella loro componente materica, ma contemporaneamente subiscono una distorsione percettiva. La stessa endiadi pare infine essere più un gioco verbale che un atto denotativo: le due componenti aggettivali finiscono per creare un alone semantico straniante attorno alle cose descritte. Il corpo centrale della descrizione ci permette inoltre di analizzare nel dettaglio il funzionamento di tali strategie: si parte dal punto di vista di Nena e della suora, che offre una prospettiva laterale della cappella; il narratore, di fatto, oscilla però fra il punto di vista delle due donne e il proprio sguardo esterno, fornendoci le indicazioni sugli accessi alla cappella da entrambi i punti di vista («a manca ma come a dir di fronte»²¹). Particolarmente espressiva risulta poi la scelta verbale: «traguardare» si riferisce sia all'atto dell'allineamento di un oggetto entro una prospettiva sia, in senso figurato, all'atto di spiare qualcuno oltrepassando con lo sguardo gli ostacoli interposti. Il verbo combina l'assetto laterale della scena con le intenzioni delle due donne e viene immediatamente dopo associato all'azione di un attore che osserva una porzione di palcoscenico da una quinta. La similitudine, nata da

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ibidem.*

una associazione analogica del narratore, informa lo sviluppo della descrizione: la cappella diviene una ribalta da illuminare pienamente per l'ingresso del protagonista – ossia Tombo. La descrizione mostra così una struttura a grappolo: l'immagine principale si sviluppa per analogia e informa la rappresentazione (e la percezione) della materia successiva. Questo sottile gioco retorico altera infatti impercettibilmente lo statuto della cappella conferendole un'aura posticcia, funzionale alla scena seguente, basata sulla caricatura di un atto performativo (la messa) da parte di un animale-attore. La “performance” di Tombo non basterà tuttavia a motivarne l'uccisione.

Si può infatti dire che i delitti della «scimia» sono due, l'uno di natura pubblica e l'altro di pertinenza privata. Il primo, che è poi quello alla base del processo, è l'aver addentato le ostie, aver “celebrato messa” e profanato l'altare di Cristo. Tombo dunque non ha soltanto trasgredito i limiti, la morale e la gerarchia sociale che organizza la vita delle sue padrone, ma ne ha messo in crisi la stessa logica. Torniamo al discorso preliminare sull'alterità: la prossimità dell'animale all'universo pre-logico mette in crisi un sistema consolidato di credenze normativizzanti²². L'atto profano di Tombo non è dunque tanto un peccato contro la morale cattolica, ma contro l'intero paradigma di realtà borghese. Se Marietta, con la sua caratterizzazione perturbante, ne incarnava il totem della castrazione, Tombo, che infatti nel testo è descritto come un essere fortemente ibrido negli atti e nelle movenze, rappresenta il polo opposto: l'indistinto anti-normativo. A ribadire ciò, l'animale ha commesso anche un peccato privato: con le sue fughe notturne, come più volte affermato da Nena, Tombo ha infatti tradito anche la fiducia della zitella, che prima di procedere per vie definitive ha voluto in ogni

22 Nell'opera landolfiana gli animali ricorrono con forte continuità; il porsi come figure dell'alterità dotate dell'abilità di trapassare la realtà fenomenica razionale ha attirato l'attenzione di più studiosi. Per una analisi sfaccettata del motivo dell'animale nella scrittura landolfiana, cfr. PAOLO TRAMA, *Animali e fantasmi della scrittura: saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*, Roma, Salerno Editrice, 2007. Nello specifico, per la relazione fra animale e perturbante, cfr. MATTIA DI TARANTO, *Bestiario fantastico e metamorfosi animali in Tommaso Landolfi e E. T. A. Hoffmann*, in «Rivista di letterature moderne e comparate», LXIX, 2, 2017, pp. 167-186.

modo accertarsi della «moralità» della sua scimmia. Tombo, un animale non razionale, incarnazione delle pulsioni nude, istanza caotica con una coloritura del classico vitalismo esotico e colonialista, ha trasgredito la legge di Marietta, la legge della casa, la legge borghese degli affetti contrattualizzati sulla castrazione degli impulsi. Se ciò non bastasse, Tombo ha infine esposto la famiglia al pericolo sociale – e infatti il testo insiste molto sulle possibili ripercussioni che la violazione di Tombo potrebbero portare alla famiglia. Qualora non si procedesse con una punizione esemplare, Lilla e Nena diventerebbero le escluse del paese; l'esecuzione di Tombo si configura così come l'uccisione di una vittima sacra: sulla scimmia si sposta la violenza pubblica che altrimenti verrebbe esercitata su Lilla e Nena. Non a caso il rimando alla vittima cristologica è esplicito nel testo – ma trovo più interessante che, dopo lunghe meditazioni, Nena si risolva a uccidere l'animale trafiggendolo con uno spillone da cappello, «uno di quegli oggetti che nelle famiglie perbene si tramandano di generazione in generazione»²³. È insomma la piccola borghesia a uccidere l'animale – non tanto per la trasgressione di per sé, ma per preservare la forma che ha dato al mondo e tutelarsi dai pericoli che verrebbero da una sovversione del sistema normativo. Il possibilismo sovra-razionale di cui è portatrice la forma di alterità va insomma eradicato sul nascere per prevenire una crisi del sistema.

Abbiamo fin qui osservato come il testo appaia strutturato su una serie di tensioni bipolarizzate, al cui centro è situato Tombo, il portatore d'alterità il cui vitalismo mette in crisi un intero paradigma. In conclusione, il testo torna ancora una volta a sviluppare la tensione fra spazio aperto naturale e spazio chiuso antropico. In maniera simmetrica rispetto all'apertura, dopo una lunga ellissi il narratore ci porta nel cimitero di campagna dove riposano Lilla e Nena:

Il camposanto di T. non è lontano dal paese [...]. Ma, o che in quel luogo l'orizzonte sia naturalmente angusto, o chissà mai per quale altro motivo, non si

²³ TOMMASO LANDOLFI, *Le due zittelle*, cit., p. 429.

ha punto l'impressione d'essere in campagna, nella vasta campagna del buon Dio.

Dentro al cimitero, l'orizzonte è contrastato e chiuso da grandi eucalitti coi tronchi lucenti e disquamati, che sempre paiono in morboso sudore; e dal muro di cinta quasi in rovina. Solo, da una parte, si mostra la groppa arida e azzurrina d'una montagna. Su questi eucalitti e sui cipressi, loro ingenui vicini, si posa talvolta e zipila un tordo agitato o un più calmo merlo; ma vivono colà e starnacchiano per tutto l'anno le gazze. Malinconico popolo! Afflitto da non so che ipocondria e indolenza naturali, volano ed emettono il loro verso come tutti gli uccelli; ma se gracidano, un gracidio breve e fluido di consonanti sonore, lo fanno in tono stanco e senza speranza [...]. E quando, chissà come, su un degli alberi capita una vivace pica, le sue strida risuonano pari a quelle d'un bimbo in una casa vuota o colpita dalla sventura, e l'aria medesima d'un tal mondo sonnolento n'è scossa. Ma, giusto, una beffarda ed esuberante pica non può trovar simpatia presso un'accolta di gazze; e così quella se ne ritorna presto ai campi seminati, alle querce, ai meli.

Qui appunto son sepolte le due zittelle, di cui spero che riposino in pace. E a chi guardi attorno pare, insomma, che su ogni cosa si sia deposta un'impalpabile polverina grigia²⁴.

Il narratore costruisce la propria descrizione sul contrasto fra lo spazio limitato del cimitero e quello illimitato della natura. Lo spazio sacro del camposanto non è integrato nella campagna, nella cui vastità è possibile avvertire la presenza di dio – e forse solo con questa immagine, dunque senza parole, i tentativi d'espressione di padre Alessio assumono una forma più o meno chiara. Il cimitero si pone infatti come una replicazione dello spazio cittadino: ne è principale indizio il solito senso di soffocamento, che tuttavia viene stemperato dal dettato piano e pacificante del narratore, oltre che il consesso sociale degli uccelli, apatico ed escludente, che allude ai cittadini del paese. L'orizzonte, sede del divino, luogo di proiezione verso l'infinito, sono esclusi dalla visuale: lo spazio del religioso allontana lo spazio del sacro naturale; la stessa flora e la stessa fauna del cimitero appaiono scialbe e squallide, prive di valori positivi. In questo cimitero, insomma, ai defunti è negata la possibilità di tornare alla dimensione dell'indistinto divino

²⁴ Ivi, pp. 431-432.

e naturale: tornano sì alla polvere, ma si tratta della stessa squallida «polverina grigia»²⁵ con cui il testo si apre. Gli eucalipti, gli stessi su cui la cucina di Lilla e Nena affaccia, ritornano, privi però di quei significati perturbanti di cui erano portatori negli ambienti cittadini. Il narratore decide finalmente di mostrarci la realtà per quello che è, senza distorsioni; colpisce infatti, dopo un centinaio di pagine baroccheggianti e grottesche, la grigia semplicità della descrizione. Si lascia qui spazio alla moralità cattolico-borghese per quello che vuole essere – ossia quieta esclusione dell'indistinto vitalismo naturale. In tale contesto, la digressione sulle modalità espressive degli uccelli opera contemporaneamente in due direzioni. Su un primo livello, la digressione completa infatti la contestualizzazione naturale e sfuma ulteriormente la descrizione; non è però difficile vedere, fra le interazioni animalesche su cui il narratore si sofferma, un riflesso dei rapporti fra i personaggi del testo. Le gazze del camposanto formano una comunità esclusiva, riflesso dei cittadini – allusione completata dal verso consonantico, che pare ammiccare a una qualche funzione linguistica. Alla pica²⁶, portatrice di istanze pertinenti allo spazio esterno, non è infatti permesso di entrare in tale raggruppamento sociale. Lo scorcio e il senso di provinciale desolazione prende infine il sopravvento; di contro, la natura, la stessa istanza incarnata da Tombo e difesa da padre Alessio, è sede di una energia caotica, misteriosa e assorbente, accuratamente rimossa dagli spazi antropici. Landolfi pare insomma percepire nell'elemento naturale il mistero panico delle cose e l'occulto accesso a una lingua che superi i confini della distinzione normativa. La civiltà cattolico-borghese, al contrario, pare voler preservare dal ritorno all'indistinto persino i defunti.

²⁵ Ivi, p. 432.

²⁶ Anche in questo caso Landolfi risulta allusivo tramite uno scarto linguistico. "Pica" è infatti la variante colta e letteraria di "gazza"; nel mito classico, inoltre, furono trasformate in piche le Pierie, figlie di Euipe e Piero, per aver sfidato le Muse nelle arti. Nel testo, la distinzione fra le gazze e la pica è insomma, più che zoologica, linguistico-letteraria. Seguendo il rimando letterario e mitologico, non si fatica infine a vedere nella pica una immagine dell'autore stesso, condannato all'esclusione sociale per il suo canto fin troppo giocoso e derisorio.

3. Moduli ricorrenti e variazioni sul tema

L'approfondimento sulle dinamiche di violenza normativa a partire da *Le due zittelle* ci porta a inquadrare alcuni fenomeni rilevati nell'estetica landolfiana. Abbiamo visto come le figure perturbanti dell'alterità, ossia Marietta e Tombo, innescano nel testo strappi su più livelli: la loro presenza, minando alle pretese di realtà del testo e spostando di continuo l'attenzione sugli elementi perturbanti, decostruisce un paradigma di realtà esclusivista, normativizzante e borghese, e ne problematizza la forma letteraria che gli sarebbe pertinente – ossia il realismo. Il composito ibridismo letterario delle *Due zittelle*, che ha già attirato l'attenzione della critica²⁷, di matrice squisitamente novecentesca, appare dunque esito non solo di una operazione di problematizzazione della realtà razionale, ma anche delle forme estetiche che la rappresentano. In questo senso la donna, l'animale e la creatura soprannaturale tendono a operare nei testi di Landolfi un vero e proprio strappo nel tessuto della realtà e della sua rappresentazione (si veda, ad esempio, *Voltaluna*, una dichiarazione di poetica quasi esplicita, o il ben più tardo *Gatto telegrafista*): lo spazio e il corpo rappresentano sì strumenti di controllo e violenza, ma insieme alla morale e persino alla tradizione letteraria (penso ancora al metaletterario *La moglie di Gogol'*) presentano cretti che improvvisamente si allargano come faglie e mostrano la fragilità del paradigma razionalistico. La lingua, come ben mostra la regressione di Marietta, è la prima spia di decostruzione.

Il tessuto della realtà è insomma fragile. La tradizione, nel suo senso più ampio di materia tramandata e dunque, nel caso di Landolfi, tanto nel suo senso letterario quanto familiare e morale, presenta delle incrinature attraverso cui chi scrive deve guardare non solo per decostruire la realtà e la tradizione stessa, quanto per averne una più completa percezione, che ne lasci emergere le componenti pre-logiche. Se l'atto violento e normativizzante può coincidere con il ristabilimento di una logica (cattolica, borghese, produttivista e via dicendo) di na-

²⁷ Sull'ibridismo dei generi in Landolfi (e nelle *Due zittelle*), cfr. MARCELLO CARLINO, *Landolfi e il fantastico*, Roma, Lithos Editore, 1998, pp. 51-71.

Iwan Paolini

tura escludente e binaria, anti-paradossale, la creatura “altra” è invece necessaria per accorgersi dell’esistenza di paradigmi anti-normativi. Si può supporre che per lo stesso motivo l’autore preferisca alle similitudini metafore, analogie, sineddochi e costruzioni a grappolo – ossia strutture e figure che, anziché distinguere, sovrappongono soggetti. Per Landolfi la letteratura pare insomma essere sede necessariamente violenta del ritorno del superato, che riemerge per mostrare la fragilità dei paradigmi normativi.

Riassunto Il saggio intende osservare alcune costanti tematiche e formali rispetto al tema della violenza nell’opera di Tommaso Landolfi, a partire da una lettura delle *Due zittelle*. Le dinamiche di violenza coinvolgono le figure tradizionalmente legate alle forme di alterità (la donna, l’animale, la creatura soprannaturale) e innescano, oltre che una crisi del paradigma di realtà borghese, una riflessione sulle possibilità della lingua e della letteratura.

Abstract Starting from an analysis of *Le Due Zittelle*, the essay aims to examine some thematic and formal aspects regarding the theme of violence in the works of Tommaso Landolfi. The dynamics of violence involve figures traditionally associated with forms of otherness (women, animals, supernatural creatures) and, after causing a crisis in the bourgeois paradigm of reality, provoke a reflection on the possibilities of language and literature.

**«Fare la guerra è una cosa,
uccidere un uomo è un'altra cosa».**
**La tragedia della storia del Novecento
raccontata da Emilio Lussu**

Daniele Mannu

Il presente contributo si propone di mettere in evidenza alcune tra le varie forme di sopraffazione e violenza che emergono nei tre libri più importanti di Emilio Lussu, *La catena*, *Marcia su Roma e dintorni* e *Un anno sull'altipiano*, realizzati tra la fine degli anni Venti e gli anni Trenta del Novecento. Riguardo alla personalità di Lussu, una caratteristica lo contraddistingue pienamente: in lui lo scrittore e l'uomo politico si fondono. Pur essendo dotato di una straordinaria vena narrativa, egli si considera anzi principalmente un uomo politico, portato all'azione attiva al fine di salvaguardare le classi sociali più deboli e le libertà oppresse.

Lussu nasce ad Armungia, piccolo paese situato nella parte sud-orientale della Sardegna, nel 1890. Si laurea in giurisprudenza, a Cagliari, nell'aprile del 1915, pochi giorni prima dell'ingresso dell'Italia nella Prima guerra mondiale, alla quale prende parte, ispirato da un interventismo che, come egli stesso ha modo di sostenere in un intervento alla Camera, il 24 maggio del 1922, non mirava a strappare un palmo di terra all'Austria, ma a soddisfare «uno sconfinato senso e desiderio di libertà e di giustizia»¹, per far fronte al dispotismo dei tedeschi e dell'Impero austro-ungarico. In guerra è un ufficiale della Brigata Sassari, formazione costituita quasi prevalentemente da sardi, pastori e contadini, i quali si segnalano, in situazioni di grave complessità, con azioni militari di grande valore e coraggio. Congedato nel 1919, oltre a dedi-

1 EMILIO LUSSU, *Nell'anniversario della guerra ricordando Enrico Toti*, in *Discorsi parlamentari*, vol. I, Roma, Senato della Repubblica, 1986, p. 71.

carsi all'attività forense, si impegna politicamente. È uno dei fondatori del Partito Sardo d'Azione, movimento dalle tendenze democratico-repubblicane, animato da un ideale autonomista. Nel 1921 e nel 1924 viene eletto deputato con le liste del medesimo Partito Sardo. Nel giugno del 1924 è uno dei deputati facenti parte della "Secessione dell'Aventino", la protesta dei parlamentari dell'opposizione al governo fascista, avvenuta a seguito dell'uccisione di Giacomo Matteotti. In generale, Lussu si mette in evidenza per la strenua resistenza opposta al fascismo e questo gli causa diverse aggressioni. La più importante avviene il 31 ottobre del 1926, quando a seguito dell'attentato alla vita di Mussolini, a Bologna, ad opera di Anteo Zamboni, i fascisti si scagliano contro gli oppositori. La casa di Lussu a Cagliari viene assalita da un folto gruppo di fascisti armati. Egli si difende sparando su uno degli aggressori, Battista Porrà, che cercava di entrare da un balcone. Per questo, viene arrestato e rimane nel carcere cagliaritano circa un anno. Viene prima assolto, grazie alla bravura dei suoi avvocati, per cause evidenti di legittima difesa, e poi condannato a un confino di cinque anni e deportato sull'isola di Lipari, dove rimane sino al luglio del 1929, quando riesce a evadere con Carlo Rosselli e Francesco Fausto Nitti, a bordo di un motoscafo, in una drammatica fuga che li porta prima in Africa e poi in Francia, a Parigi. Appena arrivato in Francia contribuirà alla fondazione del movimento clandestino e antifascista «Giustizia e Libertà».

Nell'Archivio di Stato di Cagliari è conservato il fascicolo riguardante il periodo della detenzione dell'Onorevole Lussu, contenente una vasta quantità di documenti, che comprovano la veridicità di alcuni accadimenti relativi all'anno da lui vissuto nel carcere cagliaritano di Buoncammino². Da un'analisi dei materiali affiorano vari particolari interessanti: dalle richieste di autorizzazione, da parte di Lussu, per poter avere, in cella, il materiale necessario per scrivere e perché gli ve-

2 Tutti i documenti del fascicolo relativo al periodo della detenzione di Lussu, qui citati, sono custoditi e consultabili, in formato digitale, presso l'Archivio di Stato di Cagliari. La segnatura è la seguente: "Casa Circondariale di Cagliari - Buoncammino", Fascicoli detenuti, Emilio Lussu. Le immagini relative ai medesimi documenti sono qui pubblicate su concessione del Ministero della Cultura - Archivio di Stato di Cagliari.

La tragedia della storia del Novecento

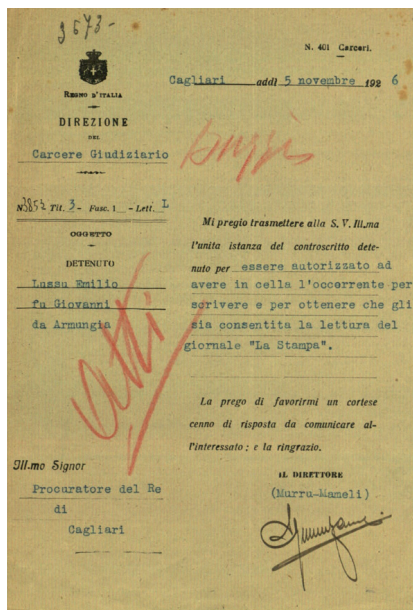


Fig. 1 Documento corrispondente alla richiesta di autorizzazione, del 5 novembre 1926, a nome di Emilio Lussu, per avere in cella l'occorrente per scrivere e perché gli venisse concessa la possibilità di leggere il giornale «La Stampa».

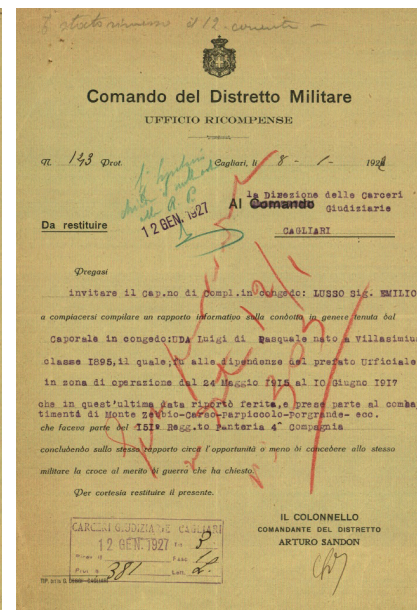


Fig. 2 Documento in cui si richiede a Emilio Lussu, in data 8 gennaio 1927, di compilare un rapporto informativo sul caporale in congedo Luigi Di Pasquale.

nisse consentita la lettura di alcuni giornali come «La Stampa» (fig. 1)³, agli inviti rivolti a Lussu dal Comando del Distretto Militare perché compilasse dei rapporti informativi sulla condotta tenuta, durante la Prima guerra mondiale, da soldati che erano stati alle sue dipendenze e che avevano presentato domanda per ottenere la croce al merito di guerra (fig. 2)⁴. Porta la data del 16 novembre 1927 l'atto della Regia Questura di Cagliari dove viene indicata Lipari come destinazione

3 Cfr. Archivio di Stato di Cagliari, “Casa Circondariale di Cagliari - Buoncammino”, Fascicoli detenuti, Emilio Lussu.

4 *Ibidem*.

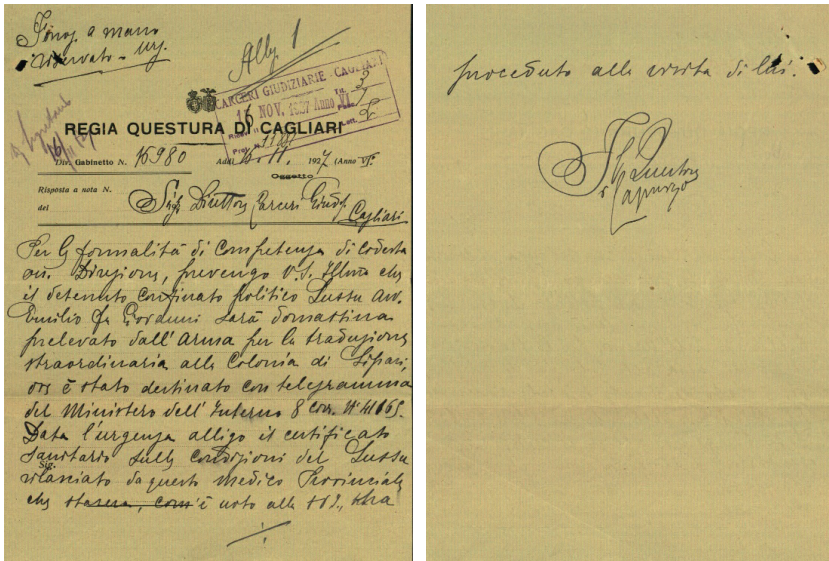


Fig. 3 Documento in cui si certifica, in data 16 novembre 1927, l'isola di Lipari come destinazione per il confino di Emilio Lussu.

scelta per il confino (fig. 3)⁵, a cui era stato condannato con una notificazione del 28 ottobre precedente⁶:

Il detenuto confinato politico Lussu avv. Emilio fu Giovanni sarà stamattina prelevato dall'Arma per la traduzione straordinaria alla Colonia di Lipari, ove è stato destinato [...]. Data l'urgenza allego il certificato sanitario sulle condizioni del Lussu⁷.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Data la malattia contratta in carcere e mal curata, la pleurite, Lussu, una volta notificato il provvedimento del confino nei suoi confronti, aveva chiesto, invano, l'assegnazione a una località della Sardegna o della penisola, che potesse favorire la sua guarigione, per il clima (il luogo più adeguato sarebbe stato la montagna) o per la possibilità di avere maggiori cure (Lussu conosceva un medico che lavorava in un ospedale di Torino).

⁷ Archivio di Stato di Cagliari, "Casa Circondariale di Cagliari - Buoncammino", Fascicoli detenuti, Emilio Lussu.

Illmo Sig. Prefetto
della Provincia di
Cagliari

In conformità dell'incarico affidatomi ho visitato oggi, nelle carceri di questo Capoluogo, il detenuto Lussu Emilio. Mi è risultato che il Lussu è entrato in infermeria il 10 corrente, e tuttora vi si trova ricoverato per catarro bronchiale specifico -
All'esame obiettivo ho riscontrato una infiltrazione, sicuramente di natura tubercolare, all'apice del polmone sinistro, con scarso o quasi nullo espettorato.
Non ho rilevato nessun altro vizio ma importante a carico di altri organi, e nemmeno alterazione di temperatura: le condizioni generali di salute e di nutrizione del Lussu sono discrete. Ritengo perciò che egli attualmente sia in grado di potere viaggiare -

Cagliari, 16 novembre 1927. D. M.

Medico Provinciale
D. Minnanti




Fig. 4 Documento corrispondente al certificato sanitario del medico provinciale sulle condizioni di salute di Lussu. Il documento è del 16 novembre 1927.

Nella parte finale si fa riferimento a un certificato sanitario sulle condizioni di Lussu, rilasciato dal medico provinciale, il quale, certamente sotto una energica pressione fascista, lo aveva ritenuto in condizioni di salute discrete per un viaggio (fig. 4):

In conformità dell'incarico affidatomi ho visitato oggi, nelle carceri di questo Capoluogo, il detenuto Lussu Emilio. Mi è risultato che il Lussu è entrato in infermeria il 10 corrente, e tuttora vi si trova ricoverato per catarro bronchiale specifico. All'esame obiettivo ho riscontrato una infiltrazione, sicuramente di natura tubercolare, all'apice del polmone sinistro, con scarso o

Daniele Mannu

quasi nullo espettorato. Non ho rilevato nessun altro sintomo importante a carico di altri organi, e nemmeno alterazione di temperatura: le condizioni generali di salute e di nutrizione del Lussu sono discrete. Ritengo perciò ch'egli attualmente sia in grado di poter viaggiare⁸.

In realtà egli era intrasportabile in quanto l'anno vissuto in carcere gli aveva provocato una grave malattia polmonare che lo avrebbe costretto, negli anni successivi, durante il periodo dell'esilio, a continue cure riabilitanti in alta montagna, tra Svizzera e Francia, e a due importanti operazioni alle costole, nell'aprile e nel luglio del 1936⁹. Lussu ricorderà la sua esperienza carceraria mediante l'utilizzo di una forma narrativa che si colloca in una via di mezzo tra il satirico e il polemico, in un pamphlet, *Una tortura*, pubblicato nel marzo del 1949 sulla rivista mensile di politica e letteratura «Il Ponte», fondata dall'intellettuale fiorentino Piero Calamandrei.

L'arrivo in Francia, con il conseguente inizio dell'esilio, che durerà sino all'agosto del 1943, diverrà il momento chiave per la maturazione, come scrittore, di Lussu, il quale non ama realizzare testi senza un intento pratico preciso e si considera principalmente un uomo politico, portato all'azione attiva: «Se dopo la Prima guerra mondiale non avessi assunto un impegno politico, non avrei mai scritto un libro. Io non appartengo alla Repubblica delle Lettere»¹⁰, avrà modo di sostenere anni dopo. In un periodo di grande complessità, contraddistinto dagli anni

⁸ *Ibidem*.

⁹ La prima, dell'aprile del 1936, è un'operazione di toracoplastica, nella quale gli verranno resecate le sei costole di destra. Circa dieci giorni dopo, il 27 aprile, scriverà a Carlo Rosselli e la definirà come «un'operazione bestiale, per buoi e cavalli, non per un cavaliere di razza fenicia quale io sono». Nell'estate dello stesso anno subirà un altro intervento per la resecazione della prima costola, che continuava a provocargli forti dolori al braccio. La lettera di Lussu a Rosselli sopracitata è pubblicata in EMILIO LUSSU, *Tutte le opere*, 2. *L'esilio antifascista 1927-1943*, a cura di Manlio Brigaglia, Cagliari, Aísara, 2010, p. 179.

¹⁰ Fondo Lussu, Istituto Emilio e Joyce Lussu, Armungia [in precedenza: Istituto sardo per la storia della Resistenza e dell'autonomia – ISSRA, Cagliari], *Ai redattori di uno studio su Emilio Lussu*, vol. 1, fasc. 1.

trascorsi tra il carcere e il confino e dalle cattive condizioni di salute, Lussu è invece spinto a cercare nella scrittura una nuova forma di azione, marcata dal personale desiderio di denunciare le illegalità attuate dal regime fascista e dalla volontà di incitare il popolo italiano alla lotta. La scrittura, attività da lui ritenuta secondaria rispetto all'azione attiva, si eleva a una sorta di "compensazione" scaturita «dall'inazione, che lo distoglie dalle mete desiderate. Solo in quei momenti di riposo forzato può sostituire l'azione concreta con l'azione mentale»¹¹. Durante l'esilio verranno pubblicati, prima in Francia, per poi apparire in Italia solo dopo la fine della Seconda guerra mondiale, i già citati *La Catena* (1929), *Marcia su Roma e dintorni* (1933) e il libro di memorie sulla Grande guerra, *Un anno sull'altipiano* (1937), indicati dalla critica come la trilogia lussiana in quanto l'autore, prendendo come punto di riferimento primario le proprie vicissitudini personali, ripercorre la tragedia della storia italiana, tra la Prima guerra mondiale e i fatti principali che determinarono la successiva ascesa del fascismo. Tutti i suoi testi sono intrisi di sensazioni, passioni e pensieri, derivati esplicitamente dalla sua esperienza personale. Come asserisce Paola Sanna, nel primo vero studio volto a ricostruire l'iter letterario di Lussu, pubblicato nel 1965 con il titolo di *Emilio Lussu scrittore*, l'intellettuale di Armungia «immette nei suoi libri idee e sentimenti direttamente dalla sua vita: egli parte sempre da questa per arrivare alla letteratura»¹². Ciò che colpisce il lettore è la peculiare struttura temporale, che potrebbe definirsi "alla rovescia", utilizzata per presentare le vicende narrate: *Un anno sull'altipiano*, l'ultimo testo composto in ordine di tempo, si presenta come il prologo del trittico. Attraverso la sua esperienza di guerra, lo scrittore sardo rievoca chiaramente i fatti che determinarono la sua piena consapevolezza ideologica, contraria alla gestione di quel tipo di conflitto

11 RAIMONDO MANELLI, *Motivazioni e finalità di Emilio Lussu scrittore*, in *Emilio Lussu e la cultura popolare della Sardegna*, Convegno di Studio. Nuoro 25-27 aprile 1980, Nuoro, Istituto Regionale Etnografico, 1983, p. 223.

12 PAOLA SANNA, *Emilio Lussu scrittore*, Padova, Liviana Editrice, 1965, p. 5. Sulle caratteristiche dell'opera letteraria di Lussu cfr. anche il volume omonimo di SIMONETTA SALVESTRONI, *Emilio Lussu scrittore*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.

e, per il lettore più attento, le condizioni sociali e morali che saranno alla base del futuro avvento del fascismo¹³. *La catena* e *Marcia su Roma e dintorni* trattano entrambi, in forma narrativa e con alcune sostanziali variazioni stilistiche, sia le traversie personali di Lussu avversario del regime, sia i fatti storici che determinarono l'ascesa della dittatura fascista. Tutti e due gli scritti espongono gli avvenimenti accaduti tra il 1926, con in primo piano l'attentato di Zamboni a Mussolini e l'immediata repressione degli antifascisti, e il 1929, con la descrizione del confino e l'episodio della fuga da Lipari. Tuttavia, rispetto a *La catena* – primo realizzato in ordine di tempo e al tempo stesso epilogo del trittico – dove vengono delineate le forme di un fascismo ormai affermato, prendendo come base di partenza il medesimo 1926, *Marcia su Roma e dintorni* decorre dal primo dopoguerra e da un fascismo che cerca, con mezzi di pura violenza, tanto fisica, quanto psicologica, di affermare la propria forza. All'interno delle tre opere letterarie ricordate emergono chiaramente molteplici forme di violenza. In questo contesto, vista la miriade di significati che si potrebbero sviscerare, si è deciso di analizzare e mettere in risalto principalmente un tipo di violenza, quella psicologica, che d'altronde si lega a quella fisica e trae origine, nel caso de *La catena* e di *Marcia su Roma e dintorni*, dalle prevaricazioni fasciste, mentre per ciò che concerne *Un anno sull'altipiano* dalla mostruosità e dalla follia della guerra. Partendo da *Un anno sull'altipiano* per arrivare alla conclusione con *La catena*, si approfondirà ora come tale tipologia di violenza affiori nella scrittura lussiana, divenendo uno degli elementi preponderanti di tutto il trittico.

Un anno sull'altipiano è un libro che Lussu scrive tra il 1936 e il 1937, quando si trovava in Svizzera, in alta montagna, per curare la malattia polmonare contratta in carcere. Vi è una particolarità intorno alla sua pubblicazione: difatti, l'edizione parigina, in lingua italiana, del 1938, è

13 In *Un anno sull'altipiano* l'autore mostra implicitamente, mediante l'esposizione del formale e superficiale amore per la patria dietro il quale si cela l'inadeguatezza e l'incapacità dei generali, e con il ricordo dei fatti dove maggiormente si sviluppa un conflitto morale tra alte gerarchie e soldati semplici, quelle forme di comando totalitario sulla collettività che avrebbero orientato e guidato il fascismo nel primo dopoguerra.

anticipata da quella argentina, in spagnolo, del novembre del 1937, con il titolo *Un año de guerra*¹⁴. Si tratta di una narrazione in prima persona da parte del protagonista – lo stesso Lussu – che rievoca, a distanza di vent'anni, la terribile esperienza vissuta sul fronte come ufficiale della Brigata Sassari¹⁵. L'anno di riferimento si colloca tra il giugno del 1916 e il luglio del 1917, periodo in cui la medesima Brigata Sassari fu trasferita dal Carso all'altopiano d'Asiago, tra Veneto e Trentino, perché era in atto l'offensiva austriaca contro l'Italia. *Un anno sull'altipiano* si presenta, negli anni in cui il fascismo imprimeva alla guerra un importante valore, come una testimonianza antitradizionale della guerra stessa: l'obiettivo di base dell'autore concerne la volontà di denunciare l'illogicità degli ordini, spesso criminali e irresponsabili, dei capi, reali colpevoli, con le loro azioni insensate, di un vero e proprio genocidio. Partendo da questo obiettivo di base si incanalano vari concetti e uno dei più interessanti rimanda alla cosiddetta "Umanizzazione del nemico". Lussu cerca di ridare un volto al nemico. Tale volontà dell'autore deriva da una motivazione ben precisa: bisogna ricordare che il nemico viene descritto, nella retorica della guerra, come colui che deve essere eliminato per ottenere la vittoria finale. Però, da dietro le trincee il nemico non si vede, non si sa com'è fatto e che vita conduca. Ha, in altre parole, perso la sua umanità. La guerra assurge così a un qualco-

14 Grazie all'aiuto di una socialista tedesca, Oda Olberg-Lerda, il libro di Lussu era stato pubblicato prima in Argentina, a Buenos Aires, dalla Casa Editrice La Vanguardia, nel novembre del 1937. Lussu l'aveva conosciuta nel 1932 a seguito di un viaggio che aveva compiuto a Vienna (Olberg-Lerda si era trasferita nella Capitale austriaca nel 1927) per visitare lo *Schutzbund*, un'organizzazione volontaria e clandestina del partito socialista austriaco. Nel 1934 Oda Olberg-Lerda si era recata dal figlio a Buenos Aires e in Argentina vi era rimasta, dato che in Austria si era instaurato un governo filofascista.

15 A spingerlo a scrivere *Un anno sull'altipiano*, l'unico libro non politico del trittico, fu soprattutto l'ostinazione di Gaetano Salvemini. Nella prefazione che scrive nel 1960 Lussu sosterrà: «Non avrei mai scritto il libro, senza le insistenze di Gaetano Salvemini. Fin dal 1921, in seguito alle rievocazioni che assieme facevamo della guerra, egli mi aveva chiesto di scrivere un libro: "il libro", diceva nelle sue lettere. Nell'esilio "il libro" era diventato una specie di cambiale che io dovevo pagargli» (EMILIO LUSSU, *Un anno sull'altipiano*, Torino, Einaudi, 2014, p. 7).

sa che distrugge anche la mente, annientando la persona non solo dal punto di vista corporeo ma anche psicologico, un qualcosa che allontana, inoltre, l'individuo dal mondo reale che lo circonda. La guerra si eleva quindi a sinonimo di violenza, non solo fisica, ma anche mentale. In mezzo a tante rievocazioni, di attesa nelle trincee, di attacchi suicidi comandati dai superiori, di ammutinamenti, non è un caso che Lussu rammenti un episodio relativo alla messa in atto di un processo psicologico volto al recupero della realtà concreta dei fatti che stava vivendo. Ci troviamo nel capitolo XIX del libro: in uno dei rari momenti di calma c'è solo un cannone che, dalla trincea nemica, continua a disturbare la compagnia comandata da Lussu, il quale, per scoprirne la posizione, prende la decisione di uscire personalmente di pattuglia, assieme a un caporale, la notte prima di ricevere il cambio. La perlustrazione lo porta a scoprire un cespuglio da cui, non visto, egli è in grado di dominare la trincea nemica. Aspetta l'alba e vede arrivare prima la corvée del caffè, poi un giovane ufficiale. Egli lo prende di mira, ma alcune circostanze lo indurranno a meditare sull'umanità che li accomuna e a operare una serie di differenziazioni tra l'attaccare e l'uccidere a sangue freddo:

Avevo di fronte un ufficiale, giovane, inconscio del pericolo che gli sovrastava. Non lo potevo sbagliare. Avrei potuto sparare mille colpi a quella distanza, senza sbagliarne uno. Bastava che premessi il grilletto: egli sarebbe stramazza al suolo. Questa certezza che la sua vita dipendesse dalla mia volontà, mi rese esitante. Avevo di fronte un uomo. Un uomo! Un uomo! Ne distinguevo gli occhi e i tratti del viso. La luce dell'alba si faceva più chiara ed il sole si annunciava dietro la cima dei monti. Tirare così, a pochi passi, su un uomo... come su un cinghiale! Cominciai a pensare che, forse, non avrei tirato. Pensavo. Condurre all'assalto cento uomini, o mille, contro cento altri o altri mille è una cosa. Prendere un uomo, staccarlo dal resto degli uomini e poi dire: «Ecco, sta' fermo, io ti sparo, io t'uccido» è un'altra. È assolutamente un'altra cosa. Fare la guerra è una cosa, uccidere un uomo è un'altra cosa. Uccidere un uomo, così, è assassinare un uomo¹⁶.

¹⁶ EMILIO LUSSU, *Un anno sull'altipiano*, cit., pp. 137-138.

Lussu decide alla fine di non sparare al soldato austriaco riuscendo così a portare a compimento quel processo psicologico diretto a farlo rientrare all'interno di una realtà che, per un determinato periodo, l'irrazionalità della guerra gli aveva sottratto. Nelle righe precedenti a quelle sopra citate è descritto l'inizio di quello stesso processo, il quale vede Lussu meravigliarsi del suo stesso stupore nell'apprendere che, nella trincea nemica, i soldati austriaci bevevano il caffè, fumavano, consumavano il rancio, ovvero facevano le stesse cose che facevano gli italiani nella trincea opposta:

Ecco il nemico ed ecco gli austriaci. Uomini e soldati come noi, fatti come noi, in uniforme come noi, che ora si muovevano, parlavano e prendevano il caffè, proprio come stavano facendo, dietro di noi, in quell'ora stessa, i nostri stessi compagni. Strana cosa. Un'idea simile non mi era mai venuta alla mente. Ora prendevano il caffè. Curioso! E perché non avrebbero dovuto prendere il caffè? Perché mai mi appariva straordinario che prendessero il caffè? E, verso le 10 o le 11, avrebbero anche consumato il rancio, esattamente come noi. Forse che il nemico può vivere senza bere e senza mangiare? Certamente no. E allora, quale la ragione del mio stupore¹⁷?

Lo stupore che prova scaturisce certamente dal rendersi conto di essere rimasto schiavo delle forme mediante le quali quella guerra di trincea era stata condotta da tutti gli eserciti, una guerra che aveva finito col creare un effetto psicologico doppio. Per un verso, essa rendeva invisibili i nemici gli uni agli altri, ma con l'invisibilità permetteva altresì la de-umanizzazione di chi stava dall'altra parte. Questo è un tipico esempio della follia generata dalla guerra, alla quale è dovuta la perdita della ragione di tanti altri soldati che l'autore incontra lungo la sua strada. Lussu, il quale tra l'altro era astemio, pone spesso l'accento sul fatto che quasi tutti i soldati bevevano sino allo sfinimento, allo scopo di cercare di estraniarsi dalla terribile realtà nella quale erano stati catapultati. Molti, di conseguenza, finiscono ancor di più per an-

¹⁷ Ivi, p. 135.

nichilirsi, annientando totalmente il proprio essere e la propria dignità personale.

Questa tematica di annientamento della dignità umana ritorna anche negli altri due libri del trittico, ma in forme diverse. In questi non è la violenza della guerra ad avvilitare l'uomo ma il fascismo, con le sue forme di limitazione delle libertà individuali e di violenza psicologica.

In *Marcia su Roma e dintorni*, Lussu racconta ciò che ha visto e lo ha afflitto, nel nascere e nel dispiegarsi del fascismo in Italia. Il motivo centrale di questo testo si riallaccia al proposito dell'autore di mostrare ai lettori come una grande quantità di individui abbia deciso di aderire al fascismo, oltre che per opportunismo, anche per la paura instillata in loro dai capi del regime. In questo libro si comprende appieno – e questo aspetto si ritrova anche ne *La catena* – come i concetti di violenza e fascismo si intersechino, sviluppandosi di pari passo. Emergono quindi, in primo piano, le violenze perpetrate dal fascismo, da quelle verbali a quelle psicologiche e fisiche, violenze che annienteranno la dignità di tanti individui, portandoli a compiere scelte quasi sempre contrarie ai propri principi. La psicologia da schiavi che in questo caso non la guerra ma il fascismo stava creando, allo scopo di ottenere il consenso passivo del popolo, trova riscontro in uno dei vari ricordi che l'autore colloca in primo piano, nel capitolo XIII. Qui Lussu rammenta un incontro a Roma con un capo popolare, democratico cattolico. Insieme, passeggiando all'aperto, i due discutono sulle forme da adottare per fronteggiare il dispotismo fascista:

– Vedi – mi disse. E mi additò le catacombe. – Che può la forza contro la fede? Che hanno ottenuto gli imperatori romani con le loro persecuzioni feroci? La violenza spezza le cose, non l'anima: questa è infrangibile. Il cristianesimo ha trionfato, l'impero è crollato. Mi sai tu dire che cosa sarebbe avvenuto se i primi credenti si fossero difesi con le armi alla mano? La violenza più forte può trionfare della violenza più debole, non del raccoglimento e della tenacia. Contro questi, la tirannide è disarmata.

– Ma se la tirannide è un fatto immorale, non è dovere combatterla?

– Sì, combatterla, ma senza ferire: negando il consenso. La non resistenza è l'arma della civiltà contro le barbarie. [...]

Egli aveva appena finito di parlare [...], che un grosso autocarro carico di squadristi in camicia nera, armati di tutto punto, sopraggiunse veloce. Il capo fascista che lo comandava, passando di fronte a noi, salutò alla romana e gridò.

– A chi Roma imperiale?

– A noi! – Rispose delirante il convoglio.

Il mio collega ebbe un attimo di perplessità, e rispose al saluto, levandosi il cappello.

– Perché saluti? – chiesi io.

Il mio collega si trovò imbarazzato a rispondermi. Si fece rosso in viso, e mi disse stentatamente:

– La verità è che, senza accorgercene, incominciamo a formarci una psicologia da schiavi¹⁸.

Da questo brano, in cui Lussu rievoca la sua meraviglia per la deferenza mostrata dal collega al saluto del capo fascista, emergono due aspetti da sottolineare: in primo luogo Lussu sembra voler porre in evidenza il concetto del capo popolare per cui alla violenza non bisogna rispondere con la violenza, ma solo col raccoglimento e con la tenacia. Ricordando queste parole, il suo intento sembra quello di rimarcare la critica all'attendismo degli oppositori, veri colpevoli, con il loro atteggiamento passivo, dell'ascesa fascista. In secondo luogo, mette l'accento su quella già citata psicologia da schiavi, determinata dall'uso di vari tipi di violenza, ma dovuta certamente anche a una costante debolezza, per l'appunto, psicologica, degli italiani, nella maggior parte dei casi volontariamente inermi dinanzi all'avanzata fascista.

I chiari ed evidenti segni delle illegalità fasciste si manifestano, in forme sotto certi aspetti più esplicite, nel libro che Lussu scrisse di getto, una volta arrivato a Parigi, *La catena*, il primo apparso nell'emigrazione italiana in Francia. Su questo testo, che ebbe anche una pubblicazione in piccolo formato per favorire la sua diffusione clandestina in Italia, si concentrarono gli interessi della censura fascista: un documento, conservato nel Fondo Lussu, indirizzato dal Ministero degli Affari Esteri italiano ai Regi consolati di Zurigo e Marsiglia, dà

¹⁸ ID., *Marcia su Roma e dintorni*, Nuoro, Ilisso Edizioni, 2015, pp. 114-115.

notizia della pubblicazione del libro e del pericolo che molti esemplari, una volta pubblicati, potessero entrare in Italia, e specialmente in Sardegna¹⁹. *La catena* si configura come la condanna degli abusi e delle irregolarità del regime fascista, compiuta da chi li aveva personalmente sperimentati e sente il bisogno e il dovere di parlarne, non solo per raccontare le sue personali esperienze, ma anche perché siano noti i tormenti e i supplizi segreti di tanti altri compagni, i quali, nel periodo in cui il libro uscì, erano ancora costretti a vivere in quella tragica realtà. In questo scritto, la descrizione delle violenze fisiche e delle pene subite dagli oppositori antifascisti, seppur preponderante, finisce per risultare propedeutica agli abusi psicologici, in questo contesto resi implicitamente, ma espressi risolutamente in *Marcia su Roma e dintorni*. In circa ottanta pagine, suddivise in sei capitoli, spiccano i racconti delle torture subite dagli oppositori nelle carceri fasciste e la descrizione di alcune aggressioni perpetrate dai militi fascisti, che rendevano la vita dei confinati penosa e irritante. Nel quarto capitolo Lussu rammenta ciò che accadde a un confinato nell'isola di Lipari:

Nell'insieme non posso dire che i militi aggravassero la sorveglianza con vere e proprie provocazioni. Ma piccole vessazioni non mancavano. Vi fu un caso grave. Certo Dal Moro era continuamente fatto segno ai dileggi dei militi. Dovunque passasse, era fermato e ingiuriato. Un giorno perdette la pazienza e, in pubblico, prese a schiaffi il capitano della milizia e lo buttò per terra. Fu arrestato e orribilmente percosso. Sapemmo, alcuni mesi dopo, che era morto in un manicomio della Sicilia. Era uomo perfettamente equilibrato e di robustezza eccezionale. La famiglia non fu informata della sua morte e scrisse a noi per aver notizie²⁰.

19 Il documento è conservato presso il Fondo Lussu, Istituto Emilio e Joyce Lussu, Armungia [in precedenza: Istituto sardo per la storia della Resistenza e dell'autonomia – ISSRA, Cagliari], Vol. II, fasc. III. In merito ad altri documenti attestanti l'interesse del regime nei confronti della pubblicazione del libro *La catena*, cfr. Archivio Centrale dello Stato, Roma, Casellario politico centrale, ID. 1773, b. 2888, fasc. I.

20 EMILIO LUSSU, *La catena*, Milano, Baldini & Castoldi, 1997, p. 68.

La ferocia delle violenze fasciste è sottolineata sin dal primo capitolo, nel quale Lussu passa in rassegna i vari attentati subiti da Mussolini nel 1926²¹ – inserendo tali tentativi di assassinio all'interno della cosiddetta politica degli attentati, definita come «la più redditizia di quante ne abbia escogitato il regime»²² per il carattere poco chiaro di alcuni di questi –, ai quali seguirono le rappresaglie dei fascisti, decisi a utilizzare l'eco di quegli stessi attentati a proprio vantaggio:

Tutta l'Italia fu sconvolta e sopraffatta da una marea di terrore. Le tipografie e gli uffici dei giornali di opposizione furono saccheggiate o distrutte [...]. Furono invase e saccheggiate le case dei membri del Parlamento [...]. Eguale sorte toccò alle case degli oppositori più in vista [...]. Gli operai Suardi, Bersani e Garibotti furono uccisi. [...] I deputati Ducos, Oro Nobili e Repossi furono bastonati a sangue e corsero pericolo di vita. Una bomba fu lanciata a Milano, in via Spiga. Gli arrestati, tenuti in carcere per una settimana, furono migliaia²³.

Alla fine del capitolo, Lussu preannuncia al lettore l'emanazione di una serie di leggi, che determinarono la realizzazione completa di un regime totalitario:

Le rappresaglie furono felicemente condotte in ogni parte d'Italia. Il meccanismo della violenza era, sì, costato tempo e moneta, ma aveva dato il massimo rendimento. Lo scopo era raggiunto. Era arrivata l'ora di dimostrare che la normalizzazione non era possibile con le vecchie leggi. Il furore fascista aveva finalmente il pieno diritto di pretendere di essere placato. Occorreva il regime totalitario? Vennero le leggi eccezionali per la difesa dello Stato e le leggi di pubblica sicurezza: l'istituzione del Tribunale Speciale e del confino di polizia²⁴.

21 Lussu cita anche l'attentato dell'Onorevole Zaniboni, del 4 novembre 1925, tempestivamente sventato.

22 EMILIO LUSSU, *La catena*, cit., p. 23.

23 Ivi, pp. 18-19.

24 Ivi, p. 23.

Dopo un'attenta analisi delle forme utilizzate dal fascismo per operare il pieno controllo sul Paese, l'autore sardo trae nell'ultimo capitolo, intitolato *L'avvenire*, le sue conclusioni in merito alla situazione italiana e specifica la sua opinione relativamente a quella che avrebbe dovuto essere la migliore modalità di azione per annientare la rivoluzione fascista:

La tattica dell'opposizione l'ha resa possibile. Alle devastazioni, agli incendi, alle bande armate, ha contrapposto il patto di pacificazione; alla Marcia su Roma, l'appello alla Corona; all'assassinio Matteotti, l'Aventino; alla tirannide dichiarata, la protesta verbale. L'opposizione non ha mai praticato l'azione violenta. Perciò i suoi capi sono stati trucidati e dispersi mentre erano inermi e isolati. Definitivo è il fallimento d'ogni programma di lotta costituzionale e morale. Siamo entrati in un periodo nuovo. Contro una minoranza che provoca, irride e pratica leggi di guerra, non v'è che una risposta deccente: l'azione²⁵.

Dal passo citato si potrebbe trarre una conclusione legata a una convinzione che accompagnerà Lussu durante tutto l'arco della sua vita: egli non amava certamente la violenza. Nel secondo dopoguerra, per esempio, fu tra coloro che non approvarono l'ingresso dell'Italia nella Nato e predilesse costantemente una posizione di equidistanza tra i due blocchi contrapposti, quello americano e quello sovietico. Egli giustificava la violenza solo in un caso, ossia in risposta a un dispotismo e a un autoritarismo che avevano come scopo la sete di potere da attuarsi con l'uso della forza e con la contemporanea soppressione delle libertà democratiche. Con *La catena* e *Marcia su Roma e dintorni* – testi realizzati, a differenza di *Un anno sull'altipiano*, con un preciso intento pratico di denuncia – il suo obiettivo si innesta, dunque, nella personale aspirazione di spingere l'antifascismo italiano a unirsi e compattarsi per combattere e far crollare il regime, non con l'attendismo praticato dalle opposizioni sino ad allora, ma con l'azione attiva.

²⁵ Ivi, p. 87.

La tragedia della storia del Novecento

Riassunto Il seguente saggio analizza le varie forme di violenza che emergono dai principali scritti composti da Emilio Lussu durante il suo esilio, *La catena*, *Marcia su Roma e dintorni* e *Un anno sull'altipiano*, tre libri uniti dal medesimo intento di voler esprimere la tematica concernente l'annientamento totale della dignità umana, diretta derivazione del dispotismo fascista e della ferocia della guerra.

Abstract This paper analyzes the different forms of violence that appear in the main books written by Emilio Lussu during his exile: *La catena*, *Marcia su Roma e dintorni* and *Un anno sull'Altipiano*, three books that share the same aim to describe the annihilation of human dignity that results from the fascist dictatorship and the cruelty of war.

Indice dei nomi

- Adler-Gillies, Mira 210n
Adriano VI, papa 77n
Ageno, Franca 43n, 71n
Alboino 14
Alfieri, Vittorio 169n
Alighieri, Dante 20, 76 e n, 105, 125n
Allegrì, Luigi 51n, 52n, 67n
Altichini, Pasio di Pietro 21n
Andrea d'Ungheria 3, 18
Andreoli, Annamaria 217n
Andreose, Alvise 72n
Andria, Marcello 94n
Anedda, Antonella 247 e n
Anne-Louise Germaine Necker (Sìgnora di Staël) 102
Anselmi, Gian Mario 121n
Antonelli, Luigi 203, 205
Apuleio, Lucio Madaurense 11n
Arcari, Elisabetta 81n
Aricò, Denise 6n, 17n, 19n
Arieti, Cesare 126n
Ariosto, Ludovico 80n
Aristotele 66
Asor Rosa, Alberto 220n
Auzzas, Ginetta 50n
Avalle, D'Arco Silvio 61 e n
Bade, Josse (Jodocus Badius Ascensius) 79, 80n
Baffetti, Giovanni 50n
Bahr, Hermann 186 e n
Baldassarri, Stefano Ugo 25n
Baldini, Anna 77n
Ballerini, Luigi 172n
Bannier, Wilhelm 15n
Bàrberi Squarotti, Giorgio 32n, 78n, 81n, 219, 220 e n
Bàrberi Squarotti, Giovanni 26n
Barbieri, Edoardo Roberto 70n
Bardi, Rebecca VIII, 30n
Barengli, Mario 219n
Barone, Caterina 66n
Barthes, Roland 212, 213n
Baruello, Giovanni Stefano 113n
Battaglia, Salvatore 8n, 32n, 81n
Bausi, Francesco 71n
Bava Beccaris, Fiorenzo 171 e n, 172
Beacham, Richard 67n
Becherucci, Isabella IX, 116n, 121n
Belcari, Feo 58 e n, 59, 60n

La violenza nella letteratura italiana

- Bellucci, Novella 94n, 101n, 106n
Bencini, Camilla x
Benucci, Elisabetta 93n
Benozzo, Francesco 17n
Bergson, Henri 203 e n
Berisso, Marco 173n
Bernardino da Siena 8
Bernhardt, Sarah 138
Berni, Francesco 76, 77n, 78n
Berté, Monica 71n
Bertone, Manuela 243n
Bessi, Rossella 26n, 41n
Bevilacqua, Piero 129n
Bianchi, Angela 69n
Biasin, Gian-Paolo 55n
Billanovich, Giuseppe 21n
Billanovich, Guido 6n
Bini, Daniela 188n, 189n, 201n
Blaise, Albert 15n
Blasucci, Luigi 101n
Boccaccio, Giovanni VIII, 3 e n, 4 e n, 5 e n, 6 e n, 7 e n, 8 e n, 9 e n, 10n, 11 e n, 12 e n, 13 e n, 14 e n, 15, 16, 17 e n, 18 e n, 19 e n, 20, 21 e n, 22, 23
Bodenheimer, Marie-Odile 63n
Bognetti, Gianpiero 123n
Borsellino, Nino 81n, 216, 217n, 218
Botta, Irene 124n
Bracciolini, Poggio (Poggius, Florentinus) 72n
Bragantini, Renzo 6n, 71n
Bramanti, Vanni 70n
Brambilla, Alberto 133n, 139n
Branca, Vittore 3n, 8n, 18n, 22
Brecht, Bertolt 66
Brigaglia, Manlio 264n
Briganti, Alessandra 159n
Brigatti, Virna 220n, 224n, 227n, 228n
Brighenti, Pietro 94 e n, 100n, 101n, 103 e n, 106n
Brioschi, Franco 101n
Brucker, Gene Adam 64n
Brückner, Ferdinand 186
Brunechilde (regina Brunichilde) 5 e n, 7
Brunelleschi, Ghigo d'Attaviano 26
Brunet, Francesca 126n
Brunetti, Giuseppina 17n
Bruni, Roberto 77n
Buitoni, Maria 131n
Bulgaro, Marino 18
Cabanni, Filippa (da Catania) 18, 19, 20, 23
Cabanni, Raimondo 18
Cabanni, Roberto 18, 20, 21, 22
Cabanni, Sancia 18, 19, 20, 21, 22
Calamandrei, Piero 264
Calori, Antonio 88
Calvino, Italo 219 e n
Camboni, Maria Clotilde 8n
Cameroni, Felice 172 e n
Cammarosano, Paolo 53n
Campailla, Sergio 198n
Campanelli, Maurizio 71n
Candido, Igor 11n
Canettieri, Paolo 21n
Canfora, Davide 72n
Cantù, Cesare 123n
Capo, Lidia 14n
Capuana, Luigi 191
Caraffi, Patrizia 17n
Carcano, Michele 67n
Cardini, Franco 51n
Carducci, Giosuè 107
Carlino, Marcello 257n
Carminati, Clizia 74n

- Carnevali, Andrea xi
 Caro, Annibale VIII, 69 e n, 73 e n, 74 e n, 75 e n, 76, 77, 78, 79 e n, 80 e n, 81 e n, 82 e n, 83, 84n, 85 e n, 87n, 88, 89, 90, 91
 Carraro, Annalisa 3n
 Carrai, Stefano 25n
 Caruso, Carlo 70n
 Casalini, Sonia 121n
 Casamassima, Emanuele 19n
 Casati, Gabrio 124n
 Castellana, Riccardo 77n
 Castellani, Francesco di Matteo 30
 Castellano, Francesca 174n
 Castelvetro, Lodovico VIII, IX, 69, 70 e n, 73n, 74 e n, 75 e n, 76, 78, 79 e n, 81 e n, 82 e n, 83 e n, 85 e n, 86, 87n, 88, 89, 90, 91 e n, 92
 Castoldi, Massimo 118n
 Catalano, Claudia 93n
 Caterino, Martina 74n, 75n
 Catilina, Lucio Sergio 85n, 90
 Cattaneo, Carlo 170n
 Cattani, Adelino 72n
 Cavacchioli, Enzo 203, 205
 Cavaglieri, Livia 173n
 Cazemajou, Jean 130n
 Čechov, Anton Pavlovič 240
 Cellini, Benvenuto 67
 Celso (Aulo Cornelio Celso) 106
 Cepparrone, Luigi 131n
 Cesaro, Raffaele 71n
 Chiabò, Maria 47n, 49n, 61n
 Chiabrera, Gabriello 102
 Chiarelli, Luigi 203 e n, 205
 Chiarini, Gioachino 26n
 Chiarini, Paolo 186n, 202 e n
 Chiecchi, Giuseppe 4n
 Chisci, Elisa 93n
 Chiusaroli, Francesca 69n
 Ciani Forza, Daniela 143n
 Ciappelli, Giovanni 30n, 55n
 Cicerone, Marco Tullio 57, 73 e n, 83n, 90, 104, 105
 Cima, Francesco 193, 194n
 Cirillo, Silvana 243n
 Cocca, Paola 93n
 Cohn, Samuel Kline 54n
 Colella, Massimo 41n
 Colli, Barbara 116n
 Comneno, Andronico 5, 20n
 Confalonieri Casati, Teresa 126n
 Confalonieri, Federico 124 e n, 125n, 126n
 Contini, Gianfranco 151n
 Contorbia, Franco 131n
 Cordié, Carlo 176n
 Corsaro, Antonio 39n, 77n, 80n
 Corsini, Gianfranco 131n
 Corsinovi, Graziella 185 e n, 187n, 188, 195n, 198n, 201n, 203n, 204 e n, 205
 Cortellessa, Andrea 243n, 247n
 Cousin, Victor 121n
 Crimi, Giuseppe 72 e n
 Criniti, Nicola 51n
 Crivelli, Tatiana 5n
 Croce, Benedetto 140 e n
 Crowley, Martin 220n
 Custodi, Franco 129n
 Custodi, Pietro 112n
 Da Borgo Sansepolcro, Dionigi: vedi Dionigi da Borgo Sansepolcro
 D'Ancona, Alessandro 55n, 63n, 65n
 D'Angiò, Giovanna: vedi Giovanna d'Angiò
 D'Angiò, Ludovico: vedi Ludovico d'Angiò

La violenza nella letteratura italiana

- D'Angiò, Maria: vedi Maria d'Angiò
D'Angiò, Roberto: vedi Roberto d'Angiò
Danzi, Massimo 78n
Da Prato, Domenico: vedi Domenico da Prato
D'Asburgo-Lorena, Francesco: vedi Francesco d'Asburgo-Lorena
Da Siena, Bernardino: vedi Bernardino da Siena
Da Signa, Martino: vedi Martino da Signa
Datteroni, Silvia 93n
Davico Bonino, Guido 139n
Davidsohn, Roberto 55n
De Amicis, Edmondo 129 e n, 130n, 131 e n, 132n, 133n, 134n, 138n, 139n, 141n, 160 e n
Debenedetti, Giacomo 185 e n, 189 e n, 204, 205
De Blasi, Guido 71n
De Blois, Vitale: vedi Vitale de Blois
Decaria, Alessio 25n
De Clementi, Andreina 129n
Degl'Innocenti, Luca 25n, 40n, 41n
Degli Orefici, Francesco 125n
Delcorno, Carlo 50n
Delle Donne, Fulvio 6n
De Luisa, Laura VII
De Marzi, Chiara 93n
De' Medici, Lorenzo: vedi Lorenzo de' Medici
De Michelis, Cesare 219 e n, 220n
De Rienzo, Giorgio 141n
De Riseis, Giovanni 131n, 137 e n
De Robertis, Teresa 4n, 7n
De Vincentiis, Amedeo 71n
Diafani, Laura IX
Di Carluccio, Mariella 25n
Dickens, Charles 131 e n
Di Exeter, Giuseppe: vedi Giuseppe Di Exeter
Di Felice, Claudio 69n, 73n, 74 e n, 75n, 78 e n, 79 e n, 80n, 82n
Di Francesco, Carla 6n
Di Gravina, Domenico: vedi Domenico di Gravina
Dionigi da Borgo Sansepolcro 6 e n
Dionisotti, Carlo 69n, 81n, 121n
Di Pasquale, Luigi 261
Di Taranto, Mattia 253n
Doglio, Federico 47n, 49n, 51n, 61n
Domenico da Prato 26
Domenico di Gravina 69n, 73n, 74 e n, 75, 78 e n, 79 e n, 80n, 82n, 83n, 85 e n, 87n
Domizi, Pietro 66n
Donatello (Bardi, Donato) 67
Donelli, Delfina 138
Dossi, Carlo 169n
Dostoevskij, Fëdor Michajlovič 242
D'Ungheria, Andrea: vedi Andrea d'Ungheria
Einser, Martin 3n
Eliogabalo, Marco Aurelio Antonino Augusto 5n
Enders, Joby 60n, 64n
Euripide 9
Faccioli, Emilio 58n, 65n
Facini, Laura 26n
Falcetto, Bruno 219n
Falardo, Domenica 77n
Faldella, Giovanni 159 e n
Fantappiè, Irene 35n
Farina, Salvatore 158 e n
Farinelli, Giuseppe 112n
Farnese (famiglia) 78

- Fasani, Remo 71n
 Fassò, Andrea 17n
 Fauriel, Claude 120n, 124 e n
 Favaro, Francesca 36n
 Favaro, Maiko 70n
 Feo, Michele 9n
 Fera, Vincenzo 9n, 68n
 Ferrata, Giansiro 242
 Ferro, Pier Luigi 170n
 Ferroni, Giulio 70n
 Filicaia, Vincenzo 102
 Fiorilla, Maurizio 4n
 Firpo, Massimo 70n, 81n
 Foehr-Jans-Sens, Yasmina 63n
 Fontana, Ferdinando 130n, 134 e n, 135 e n, 136n, 143n
 Formisano, Luciano 17n
 Foschi, Franco 93n
 Foscolo, Ugo 105, 169
 Fossati, Clara 6n
 Francesco II d'Asburgo-Lorena 126n
 Franco, Nicolò 76 e n, 77
 Franzina, Emilio 129n
 Freud, Sigmund 195
 Frigerio, Carlo 173n
 Fumagalli, Edoardo 9n
- Galante Garrone, Virginia 62n
 Galbiati, Giuseppina Maria Stella 80n
 Galli, Aldo 39n
 Gallo, Niccolò 103n
 Gallo, Valentina 88n
 Gallucci, Giorgia 70n, 82n
 Garat, Joseph Dominique 120 e n
 Garavelli, Enrico 70n, 71n, 73n, 74n, 80n, 82n, 85n, 88n
 Garboli, Cesare 103n
 Garin, Eugenio 53n, 57n
 Gavazzeni, Franco 93n
- Gendrat-Claudèl, Aurélie 139n
 Ghiberti, Lorenzo 58
 Ghidetti, Enrico 151n, 154n, 160n, 165n
 Ghislanzoni, Antonio 153, 154
 Ghisleri, Arcangelo 130n, 170n
 Giacosa, Giuseppe IX, 138 e n, 139 e n, 140 e n, 141n, 142 e n, 143, 144 e n, 145, 146, 147, 148
 Giannini, Gabriele 17n
 Gibellini, Pietro 108n, 118n, 208n
 Gigli, Lorenzo 132n
 Gigli Marchetti, Ada 135n
 Gigliucci, Roberto 4n, 5n, 7n, 8 e n, 11n, 12n, 17n, 70n
 Gioia, Melchiorre 127 e n
 Giola, Marco 70n
 Giovanna d'Angiò 3, 18
 Girard, René 54n, 55n, 56n, 59n, 66n
 Giriodi, Clotilde 130n, 143 e n
 Gisulfo II del Friuli 14
 Giudici, Paolo Emiliano 25n
 Giuseppe di Exeter 9 e n
 Ginzburg, Carlo 60n
 Gioja, Melchiorre 127n
 Gogol', Nikolaj Vasilevič 239, 240, 242, 252
 Goldhill, Simon 66n
 Goll, Yvan 187
 Gorlier, Claudio 221n
 Gorni, Guglielmo 78n
 Gozzi, Gasparo 101 e n
 Gragnolati, Manuele 71n
 Graverini, Luca 52n
 Greco, Aulo 74n
 Griggio, Claudio 71n
 Guagnini, Elvio 131n
 Guérin, Philippe 71n
 Guerrazzi, Francesco Domenico 152 e n, 153

La violenza nella letteratura italiana

- Guglielminetti, Marziano 189n
Guidi, Alessandro 102
Guidoni, Guido 139n
- Hamon, Augustin Frédéric 173 e n
Hankins, James 3n
Hemingway, Ernest 233, 234
Hendrix, Harald 70n, 77n
Herbrechter, Stefan 226n
Herlihy, David 58n, 64n
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 167, 240, 253n
Hugo, Victor 159
Huizinga, Johan 53 e n
- Iannaccone, Giuseppe 134n
Infusino, Gianni 135n
Isella, Dante 169n, 220n
Italia, Paola 93n, 98n, 116n, 121n, 124n
- Jacomuzzi, Stefano 69n, 85 e n, 91n, 159 e n
Jasink, Bernardo 53n
Jossa, Stefano 70n
- Kirchner, Ernst Ludwig 196n, 200n
Klapisch-Zuber, Christiane 58n, 64n
Klettke, Cornelia 188n
Köstermann, Erich 8n, 20n
Kuhn, Barbara 35n
- La Croce, Pio 122, 123 e n
Lacroix, Jean 50n
La Mennais, Félicité Robert de 153 e n, 154
Landi, Patrizia 101n
Landolfi, Idolina 239n, 241n
Landolfi, Tommaso XI, 239 e n, 240 e n, 241 e n, 242 e n, 243n, 243n, 244n, 245, 247 e n, 248n, 250 e n, 251n, 252, 253n, 254n, 256 e n, 257 e n, 258
- Landucci, Luca 56 e n
Lanza, Antonio Paul 26n, 27n, 71n
La Place, Guislain François Marie Joseph (M. de La Place) 218
Larochelle, Marie-Hélène 72n
Lauretta, Enzo 188n
Laureys, Marc 71n
Lazzarin, Stefano 241n
Le Fanu, Joseph Sheridan 240
Le Goff, Jacques 55n
Lebel, Maurice 80n
Leonardi, Matteo x
Leopardi, Giacomo IX, 93 e n, 94 e n, 95, 96, 97, 98 e n, 100 e n, 101n, 102 e n, 103 e n, 104 e n, 105, 106 e n, 107, 108, 109, 216 e n, 217n, 218
Leopardi, Monaldo 94n, 101n
Leopardi, Paolina 104
Lepschy, Giulio Ciro 70n
Levack, Brian Paul 64n
Lévy-Bruhl, Lucien 250 e n
Livi, François 26n
Lo Re, Salvatore 70n
Lomonaco, Alfonso 130n, 136, 137n
Longo, Alberico IX, 88 e n
Longhi, Silvia 78n
Lorenzo de' Medici 28
Lovari, Gianmarco X
Luconi, Stefano 130n
Lucini, Gian Pietro X, 169 e n, 170 e n, 171 e n, 172 e n, 173 e n, 174 e n, 175 e n, 176 e n, 177 e n, 178, 179, 180 e n, 182 e n, 183 e n
Ludovico d'Angiò 18
Lugnani, Lucio 190n
Lummas, David 3n
Lupo, Giuseppe 228n

- Lussu, Emilio XIII, 259 e n, 260 e n, 261 e n, 262 e n, 263 e n, 264 e n, 265 e n, 266 e n, 267 e n, 268 e n, 269 e n, 270 e n, 271 e n, 272 e n, 273 e n, 274, 275
- Luzio, Alessandro 77n, 125n
- Luzzatto, Sergio 71n
- Macchia, Giovanni 118n, 208n, 209 e n
- Madame de Staël: vedi Anne-Louise Germaine Necker
- Mai, Angelo 102, 105
- Malon, Benoît 210 e n, 211n, 214 e n, 215 e n
- Mancini, Mario 17n
- Manelli, Raimondo 265n
- Manfredi, Antonio 6n
- Manfredi, Eustachio 102
- Manfredini, Emanuela 171n, 173n
- Mannu, Daniele XII
- Mantovanelli, Paolo 14n, 16n
- Manzoni, Alessandro 111, 112 e n, 114 e n, 115n, 116 e n, 117 e n, 118n, 119, 120, 121 e n, 123n, 124n, 125n, 126 e n, 127
- Marcazzan, Mario 94n
- Maria d'Angiò 18
- Marinetti, Filippo Tommaso 173
- Marini, Paolo 77n
- Maroncelli, Piero 124
- Marsh, David 71n
- Marshall, Claire 63n
- Marshall, Henry Harrison 52n
- Martelli, Mario 26n, 28n
- Martelli, Sebastiano 129 e n
- Martellotti, Guido 7n
- Martino da Signa 7
- Marx, Karl 218
- Marziale, Marco Valerio 7
- Massara, Giuseppe 131n, 137n, 138n, 148n
- Matisse, Henri 185, 200 e n
- Matteotti, Giacomo 260, 274
- Mazzini, Giuseppe 170n
- Meda, Anna 185n
- Megna, Paola 9n
- Melosi, Laura 69n
- Melville, Herman 233
- Meriggi, Marco 125n
- Merleau-Ponty, Maurice 59n
- Mestica, Giovanni 104n
- Migliavacca, Gasapare 113
- Milanese, Cesare 216n
- Milanini, Claudio 219n
- Miniati, Gianni 131n
- Miscomini, Antonio 49
- Mita Ferraro, Alessandra 33n
- Modonutti, Rino 21n
- Molinari, Cesare 216n
- Mongini, Guido 70n, 81n
- Montanari, Angelica Aurora 21n
- Monti, Carla Maria 4n, 6n
- Monti, Vincenzo 102, 105
- Mora, Giangiacomo IX, 111, 112, 115, 117, 123n
- Morini, Agnes 72n
- Moschella, Maurizio 6n
- Mosetti Casaretto, Francesco 51n, 52n
- Munch, Edward 191
- Mussato, Albertino 21n, 66
- Mussolini, Benito 260, 266, 273
- Mutini, Claudio 81n
- Nardi, Piero 138n, 140n, 141n, 142n, 152n
- Nazzaro, Gian Battista 180n, 181n
- Negri, Renzo 125n
- Nencioni, Giovanni 125n

La violenza nella letteratura italiana

- Newbiggin, Nerida 57n, 58n, 59n, 61n, 65n
Niccoli, Ottavia 54n
Nicolosi, Francesco 216n
Nicotra, Simone 170n, 171n, 172n
Nigro, Salvatore Silvano 111n, 114n, 120n, 121n
Nitti, Francesco Fausto 260
Nocita, Teresa 5n
Noël, François (M. De Noël) 218
Norris, Joe Lester 139n
Nunnari, Tano 117n, 120 e n, 123n
- Ojetti, Ugo 131n
Olberg-Lerda, Oda 267n
Olivadese, Elisabetta 70n
Orazio Flacco, Quinto 79
Orecchia, Antonio Maria 126n
Orlando, Francesco 250 e n
Orosio, Paolo 19 e n
Orsini, François 186 e n, 187 e n, 198n, 202n
Ortalli, Gherardo 55n
Orvieto, Paolo 25n, 31n
Ossola, Carlo 26n
- Pabst, Georg Wilhelm 188
Paccagnini, Ermanno 111n, 112n, 114n, 115n, 117n, 121n
Pacini, Giovanni 78
Padilla, Giovanni 113, 119
Padoan, Giorgio 8n
Palazzeschi, Aldo 242n, 243n
Palmieri, Matteo 33 e n
Paolini, Iwan XI
Paolino Veneto 5n
Paolo da Perugia 9
Paolo Diacono (Paul Warnefried) 14 e n
- Papa, Dario 130n, 134 e n, 135n, 142, 143n
Papio, Michael 7n
Parini, Giuseppe 102, 105
Pascoli, Giovanni 130
Pasquini, Emilio 71n
Pastore Stocchi, Manlio 18n
Pautasso, Sergio 233n
Pedroni, Matteo 70n
Pedullà, Gabriele 71n
Pedullà, Walter 81n
Pellico, Silvio 120, 124, 125n
Pensa, Maria Grazia 72n
Perini, Leandro 55n
Peritore, Germana 138n, 140n
Peron, Gianfelice 72n
Perugi, Maurizio 71n
Pestarino, Rossano 93n
Petoletti, Marco 4n, 7n, 9n, 11n, 19n
Petrarca, Francesco 7 e n, 9n, 30, 40n, 71n, 91
Petricca, Filippo 21n
Petrocchi, Alice IX
Petteruti Pellegrino, Pietro 4n
Pettinelli Alhaique, Rosanna 4n
Pfeiffer, Helmut 35n
Piazza, Guglielmo IX, 111, 112, 114, 115, 117, 123n
Piccini, Daniele 70n
Piccinini, Chiara 39n
Picone, Michelangelo 5n, 26n
Pierce, Bessie Louise 139n
Pierozzi, Antonino 57
Pignatti, Franco 77n
Pilato, Leonzio 9 e n
Pirandello, Luigi X, XI, 130, 185 e n, 186 e n, 188 e n, 189n, 190n, 191n, 195n, 196n, 198n, 199n, 200 e n, 201n, 202 e n, 203 e n, 204 e n, 205,

- 207 e n, 208n, 209 e n, 210n, 211 e n, 212, 213 e n, 214 e n, 215n, 216 e n, 217 e n, 218 e n
 Pivetta, Chantal XI
 Plack, Iris 188 e n
 Plauto, Tito Maccio VIII, 26, 27, 30 e n, 45, 66, 67 e n
 Poe, Edgar Allan 165 e n
 Poli, Diego 69n
 Poliziano, Angelo 55 e n, 56n, 67
 Ponce Cárdenas, Jesús 72n
 Porrà, Battista 260
 Porro Lambertenghi, Luigi Renato 124
 Portinari, Folco 129n
 Procaccioli, Paolo 70n, 74n, 77n
 Provasi, Pacifico 26n
 Puccini, Davide 26 e n, 40 e n, 43n
 Pulci, Bernardo 25
 Pulci, Luca VIII, 25 e n, 26n, 27, 28, 30n, 36n, 40, 44, 45
 Pulci, Luigi VIII, 25 e n, 26n, 28, 30, 31n, 40, 41n, 43n
 Punzi, Arianna 21n, 71n
- Quatrana, Luigi 71n
 Questa, Cesare 30n
 Quintiliano, Marco Fabio 57
 Quondam, Amedeo 70n
- Raboni, Giulia 116n, 124n, 127
 Raffaelli, Renato 30n
 Raimondi, Ezio 124n
 Ramat, Silvio 72n
 Ranieri, Antonio 93n, 107
 Raynaud, Christiane 54n
 Redmond, James 66n
 Rey-Flaud, Henri 48n
 Riccardi, Carla 111n, 115n, 116n, 120n, 121n, 124n
- Ricci, Pier Giorgio 4n, 71n
 Ripamonti, Giuseppe 117 e n, 118
 Risso, Erminio 173n
 Ristori, Adelaide 130
 Roberto d'Angiò 18, 20, 21, 22
 Rocca, Costantino 18
 Rollinat-Levasseur, Eve-Marie 66n
 Rollo, Antonio 9n
 Romagnoli, Sergio 65n
 Romanini, Emanuele 4n
 Romano, Ruggiero 220n
 Romei, Danilo 72n
 Romilda del Friuli VIII, 14 e n, 15, 16, 17, 20, 22, 23
 Ronconi, Angelo 4n
 Rossatti, Alberto 64n
 Rosselli, Carlo 260, 264n
 Rossi, Adolfo 130n
 Rossi, Luciano 21n
 Rossi, Massimiliano 39n
 Rossi, Sergio 165n
 Rossi, Vittorio 26n
 Rosso di San Secondo, Pier Maria 187 e n, 200
 Roth, Tobias 35n
 Royot, Daniel 130n, 134n
 Rubini, Luisa 26n
 Ruggeri Ferraris, Gianluca VIII
 Ruozzi, Gino 121n
 Russo, Emilio 74n, 80n
- Sáez, Adrián Jesus 72n
 Salvemini, Gaetano 267n
 Salvestroni, Simonetta 265n
 Salvetti, Patrizia 136n
 Salvotti, Antonio 125 e n
 Sandonà, Augusto 125n
 Sanguineti, Edoardo 169n
 Sanna, Paola 265 e n

La violenza nella letteratura italiana

- Santarelli, Giuseppe 123n
Savio, Davide 185n
Schiavo, Giovanni Ermenegildo 139n
Schmidt-Rottluff, Karl 191n
Schmitt, Jean-Claude 55n
Sciascia, Leonardo 127
Scioli, Stefano 121n
Scuderi, Ermanno 220n
Secchi Tarugi, Luisa 84n
Seneca, Lucio Anneo 6 e n, 7 e n, 10n, 52
Seneca, Lucio Anneo (il Retore) 7 e n
Serafini, Mario 6n
Serao Matilde 135 e n
Sicardi, Eugenio 76n
Silvestri, Silvia 26n
Simoni, Renato 141n
Sipala, Paolo Mario 220n
Sorella, Antonio 70n
Sorrentino, Andrea 77n
Spaggiari, William 70n
Spalanca, Lavinia 178n, 180n
Spila, Cristiano 72 e n
Spinazzola, Vittorio 228 e n
Stallini, Sophie 48n, 50n, 57n
Stella, Angelo 121n
Stevenson, Robert Louis 240
Strada, Maria 208n, 209n
Subialka, Michael 203n
Suitner, Franco 71n
Svetonio, Gaio Tranquillo 19 e n

Tadino, Alessandro 117 e n
Taddei, Ilaria 55n
Talarico, Andrea VIII, 79n, 82n, 86n, 87n, 90n
Tamburini, Luciano 133n
Tanturli, Giuliano 4n
Tarchetti, Igino Ugo X, 151 e n, 152 e n, 153 e n, 154 e n, 155, 158 e n, 159 e n, 160 e n, 162n, 164, 165n, 166 e n, 167n, 168, 179 e n, 180 e n, 181n
Targioni Tozzetti, Fanny 93n
Tateo, Eloisa 166n, 167n
Taunton, Nina 63n
Tedeschi, Antonella 83n
Tellini, Gino 118n, 154n
Terenzio Afro, Publio 52
Terrile, Cristina 250 e n
Testi, Fulvio 102
Tibbets, Jane 19n
Tintori, Elena 93n
Tocqueville, Charles-Alexis-Henri Clere de 130, 131 e n
Toller, Ernst 187
Tolstoj, Lev Nikolaevič 242
Tontini, Alba 30n
Toschi, Paolo 60n
Tozzi, Federico 202n
Trachsler, Richard 69n
Trama, Paolo 253n
Travi, Biancamaria 116n
Trevet, Nicola 6 e n, 7n
Trexler, Richard 57n, 58n
Truffi, Riccardo 40n
Tyner, James 53n

Ubersfeld, Anne 47n, 49n, 53n
Ulysse, Georges 63n
Umberto I 171n
Urso, Gianpaolo 14n

Vaccari, Pietro 88
Vanderbilt, Cornelius (Cornelio Vanderbilt) 145
Varchi, Benedetto 70n, 73n, 74n, 79, 87, 88n
Vedano, Carlo 113
Venè, Gian Franco 207n, 218n

Indice dei nomi

- Ventrone, Paola 47n, 49n, 50n, 54n, 55n, 57n, 59n, 60n, 61n, 62n, 64n, 65n, 66n, 67n
- Verdeno di Saragozza, Pietro 113
- Verre, Gaio Licinio 90
- Verri, Pietro 112 e n, 117, 121
- Vigorelli, Giancarlo 111n
- Villani, Giovanni 18
- Villari, Pasquale 132 e n
- Villari, Susanna 69n
- Vincenzo di Beauvais 5n
- Viola, Corrado 74n
- Violante d'Aragona 18
- Virgili, Antonio 77n
- Virgilio (Publio Virgilio Marone) 106
- Vismara, Felice 71n
- Visconti, Ermes 121n
- Vitale-Brovarone, Alessandro 49n
- Vitale de Blois 26
- Vittorini, Elio XI, 219, 220n, 221 e n, 222, 224n, 225 e n, 226 e n, 227 e n, 228n, 229n, 230n, 232n, 233 e n, 234n, 236
- Vivanti, Corrado 220n
- Walter, Ingeborg 17n, 18n
- Weber, Luigi 120n, 121n
- Wedekind, Frank 187
- Worringer, Wilhelm 185
- Wright, Gwendolyn 134n
- Zaccaria, Giuseppe 221n
- Zaccaria, Vittorio 3n, 4n, 7n
- Zama, Rita 118n
- Zamboni, Anteo 260, 266
- Zamponi, Stefano 4n
- Zarri, Gabriella Bruna 64n
- Zorzi, Andrea 53n, 54n, 55n, 56n
- Zorzi, Ludovico 48n
- Zorzi Garbero, Elvira 65n
- Zumthor, Paul 50n, 53 e n, 60n, 62n, 65n

Studi e ricerche del Dipartimento di Lettere e Filosofia

Antichità e Filologia

1. FRANCESCO CANNIZZARO, *Sulle orme dell'Iliade. Riflessi dell'eroismo omerico nell'epica d'età flavia*, 2023.

Letteratura italiana e Romanistica

1. *L'illustre volgare. Riletture, riscritture e traduzioni dantesche nelle lingue romanze*, a cura di Michela Graziani, Michela Landi e Salomé Vuelta García, 2023.
2. «*La sintassi del mondo*». *La mappa e il testo*, a cura di Laura Bardelli, Elisa Caporiccio, Ugo Conti, Antonio D'Ambrosio, Carlo Facchin, Martina Romanelli, 2023.
3. *La violenza nella letteratura italiana. Forme, linguaggi e rappresentazioni*, a cura di Rebecca Bardi, Camilla Bencini, Chiara Canali, Andrea Carnevali, Alice Petrocchi, Alessandro Privitera, Andrea Talarico, 2023.

Linguistica

1. «*La sua chiarezza séguita l'ardore*». *Studi di linguistica e filologia offerti a Paola Manni*, a cura di Barbara Fanini, 2023.

Finito
di stampare
nel mese di novembre 2023 da Rotomail Italia S.p.A.
Volume stampato con tecnologia print on demand

Da sempre aspetto centrale della letteratura, il concetto di violenza, qui sfruttato nella totalità delle accezioni che la polisemia del nome permette, è intrinseco a un'ingente mole di generi e opere letterarie. Il volume, risultato del confronto e della collaborazione tra giovani studiosi ed esperti della disciplina, raccoglie saggi che, per mezzo di analisi testuali, indagano le forme e i linguaggi della violenza in rapporto alle sue rappresentazioni nella letteratura italiana. L'ampio arco cronologico (XIV-XX secolo) e la vastità di generi e opere considerate offrono così la possibilità di esaminare e confrontare, in una prospettiva diacronica, particolari esempi di tematizzazione dell'atto violento e del suo trattamento stilistico.

Rebecca Bardi è dottoranda presso l'Università degli Studi di Firenze. Si occupa di poesia volgare tra Medioevo e Rinascimento.

Camilla Bencini è dottoranda presso l'Università degli Studi di Firenze. Si occupa in particolare della civiltà letteraria tra Ottocento e Novecento.

Chiara Canali è dottoranda presso l'Università degli Studi di Firenze. Si occupa di studi musicologici e di avanguardie del Novecento.

Andrea Carnevali è dottorando presso l'Università degli Studi di Firenze. Si occupa di letteratura teatrale novecentesca.

Alice Petrocchi è assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Firenze. Si occupa di letteratura italiana tra Ottocento e Novecento.

Alessandro Privitera è dottorando presso l'Università degli Studi di Firenze. Si occupa di letteratura rinascimentale.

Andrea Talarico ha conseguito il Dottorato di Ricerca presso l'Università degli Studi di Firenze. Si occupa di poesia comica in volgare tra XV e XVI secolo.

