

ITALIANISTICA DEBRECENIENSIS
XXIII.

ITALIANISTICA DEBRECENIENSIS

— XXIII. —

rivista ufficiale del Dipartimento di Italianistica
dell'Università di Debrecen

Sul frontespizio: Cognitione delle cose
"...la cognition delle cose s'acquista per mezo de l'attenta lettione de' libri,
il che è un dominio dell'anima"
(Cesare Ripa: Iconologia)

DEBRECEN
PRINTART-PRESS, 2017

Italianistica Debreceniensis

rivista ufficiale del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Debrecen
official journal of the Italian Studies Department of the University of Debrecen

Direttori:

László Pete, Paolo Orrù

Comitato redazionale / Editorial Board:

Barbara Blaskó, Zsigmond Lakó, Imre Madarász, István Puskás, Orsolya Száraz

Comitato scientifico / Committee:

Andrea Carteny (Università degli Studi di Roma "La Sapienza")
Vera Gheno (Università degli Studi di Firenze/Accademia della Crusca)
Andrea Manganaro (Università di Catania)
Elena Pirvu (Universitatea din Craiova)
Dagmar Reichardt (Latvijas Kultūras Akadēmija)
Péter Sárközy (Università degli Studi di Roma "La Sapienza")
Antonio Sciacovelli (Turun yliopisto)
Maurizio Trifone (Università degli Studi di Cagliari)
Ineke Vedder (Universiteit van Amsterdam)
Franco Zangrilli (The City University of New York)

Italianistica Debreceniensis is a peer-reviewed journal. It appears yearly and publishes articles and reviews in Italian and English. Articles submitted for publication in the journal should be sent by e-mail attachment (as a Word document) to one of the Editors: Paolo Orrù (paolo.orrù@arts.unideb.hu), László Pete (pete.laszlo@arts.unideb.hu).

Italianistica Debreceniensis si avvale della valutazione peer-review. Ha cadenza annuale e pubblica articoli in Italiano e Inglese. Le proposte di contributo per la pubblicazione possono essere inviate per e-mail (in un file Word) a uno dei due direttori: Paolo Orrù (paolo.orrù@arts.unideb.hu), László Pete (pete.laszlo@arts.unideb.hu).

Books for review should be sent at the following address /
I libri da recensire possono essere spediti all'indirizzo:
Debreceni Egyetem, Olasz Tanszék, 4002 Debrecen, Pf. 400.

For more information visit our website: <http://italdeb.arts.unideb.hu/index.php/italdeb>

Indice

Articoli - Articles

- TANCREDI ARTICO: Danese Cataneo, «felicissimo spirito» nelle carte tassiane. L'Amor di Marfisa e la Gerusalemme liberata 8
- ADELE BARDAZZI: «Occasioni» e «moments of being»: il modernismo di Montale 21
- JULIA DABASI: Il legame tra lo spazio e l'individuo in Petrarca e Leopardi 38
- ELISA DELLA MEA: Marano: una fortezza contesa. La crisi dei rapporti politico-diplomatici tra le principali potenze europee a seguito del colpo di mano su Marano del 1542 46
- MARCO GIANI: «Donna, che fosti tra le donne un Sole»: sui tentativi poetici giovanili di Paolo Paruta (metà XVI sec.) 60
- ELEONORA MAMUSA: The exaltation of Italian national identity in Matteo Renzi's discourse 74
- NOÉMI ÓTOTT: «Siete voi qui, ser Brunetto?». I volti di Brunetto Latini: rappresentazione e autorappresentazione 96
- DIEGO STEFANELLI: Appunti sulla stilistica (italiana) di László Gáldi 108
- FRANCO ZANGRILLI: Max Gobbo e la riscrittura fantastica di un periodo rinascimentale 122

Recensioni – Book reviews

- DAGMAR REICHARDT E CARMELA D'ANGELO, *Moda made in Italy. Il linguaggio della moda e del costume italiano*, Firenze, Franco Cesati, 2016 (Luigi Saitta) 132
- FRANCO ZANGRILLI, *Il piacere di raccontare. Pavese dentro il fantastico postmoderno*, Palermo, Dario Flaccovio Editore, 2017 (Biagio Coco) 137

Articoli

Danese Cataneo, «felicissimo spirito» nelle carte tassiane. L'Amor di Marfisa e la Gerusalemme liberata

di TANCREDI ARTICO

Abstract: Published in 1562, Danese Cataneo's epic-chivalric poem *Amor di Marfisa* had a wide but undervalued influence in Torquato Tasso's masterpiece, *Gerusalemme liberata*. In this short essay I'll provide the necessary evidence to demonstrate the existence of a deep connection between those two poems, and establish how it is organized. In particular, Cataneo's literary legacy, which is underlined by a long list of quote, is strongly perceptible for what concerns the expression of feelings and thoughts. *Amor di Marfisa*, in this regard, gives to the young Tasso an unusual example of epic poem interested in characters' psychology: aspects such as the self-analysis and the fragmentation of the ego are underrated in Ariosto's *Orlando furioso* and all the other Italian poems in *ottava rima*, whereas they are fundamental in Cataneo's poem. More than just an example, it represents for Tasso a training ground and a mine, where he finds themes and lexicon that later will be used in *Gerusalemme liberata*.

1. Introduzione

Tra i poemi epico-cavallereschi del Rinascimento che affollano i polverosi scaffali della manzoniana biblioteca di Don Ferrante, oggi quasi del tutto dimenticati ma all'epoca in possesso di buona fama, uno in particolare attira l'attenzione di chi si occupa del genere eroico tra Ariosto e Tasso, sarebbe a dire l'*Amor di Marfisa*, opera di un estroso artista di Carrara, Danese Cataneo. Suo unico testo edito – prima che poeta, fu pittore, scultore e bronzista di tutto rispetto nel Veneto di metà secolo¹ –, rappresenta un documento di eccezionale importanza negli studi tassiani, soprattutto per ciò che riguarda il così detto “noviziato” poetico del giovane Torquato Tasso. Benché incompiuto (dei quaranta canti previsti originariamente

¹ Scultore e letterato trapiantato stabilmente in Veneto, Cataneo (1509-1572) fu artista celebre al tempo: per gli scarsi dati biografici il contributo più aggiornato è M. Rossi, *La poesia scolpita. Danese Cattaneo nella Venezia del Cinquecento*, Lucca, Pacini Fazzi, 1995 (ma si veda anche la miscellanea *Danese Cattaneo da Colonnata: scultore, poeta, architetto. Colonnata 1512 - Padova 1572*, Fosdinovo, Associazione Culturale Percorsi d'Arte, 2013), da cui si può risalire agli studi eruditi ottocenteschi, e alle necessarie correzioni alla lezione di Vasari, che ne fa menzione nella sua *Vita di Iacopo Sansovino*, che ne fu maestro di bottega a Roma. Per vita e opere si veda anche la voce del *DBI* a cura di Macchioni-Gangemi, mentre sul versante della produzione figurativa vanno tenuti in considerazione A. de Angelis, *La virtù fa sempre vivo: Danese Cattaneo and the monument to Gianlo Fregoso in Sant'Anastasia, Verona*, Ann Arbor, UMI, 2000, e Id., *Danese Cattaneo's portrait bust of Girolamo Giganti*, London, The Burlington magazine publ., 2001.

ne furono stampati poco meno di un terzo: tredici, nel 1562)² è uno dei testi che influenzò maggiormente, tra quelli di metà Cinquecento, lo sviluppo della poetica eroica di Tasso, il quale nello stesso giro d'anni, verosimilmente tra 1559 e 1561,³ era impegnato nella stesura del *Gerusalemme*, lo scartafaccio di quello che sarà uno dei capolavori della letteratura europea.

Le ragioni di quest'affermazione, largamente condivisa dalla critica, si ritrovano tuttavia solo in maniera parziale nella produzione saggistica dedicata a Cataneo. Dopo i validi lavori di Roberto Agnes ed Ezio Raimondi, datati agli anni Sessanta, che avrebbero dovuto stimolare a una lettura più attenta del patrimonio costituito dalla *Marfisa*, l'attività ermeneutica si è bloccata, nonostante le fondamentali acquisizioni ecdotiche in materia tassiana.⁴ Oltre all'abbandono dell'opera di confronto (che, ad ogni modo, richiede un netto allargamento di quantità e prospettive rispetto ai riscontri della bibliografia, che guardi alla *Gerusalemme liberata* oltre che al *Gerusalemme*), i dati finora raccolti non sono stati elevati a sistema, confinando la *Marfisa* nei limiti del “noviziato” tassiano.⁵ Nella realtà delle cose, il peso della lezione di Cataneo si avverte molto più in là della stagione veneziana del giovane poeta di Sorrento, fin dentro al poema maggiore, al punto che è lecito sviluppare un discorso sul debito letterario che la *Liberata* contrae con la *Marfisa*.⁶

² Si cita da un esemplare della *princeps* in possesso della Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza (collocazione A 004 001 026), abbreviato in *Marfisa*. Per la trascrizione si adottano i seguenti criteri: si eliminano le h etimologiche e paretimologiche, si ammodernano la grafia e l'ortografia, si trasformano i nessi -tj in -zi. Con il numero arabo si indicherà, per tutti i testi in ottave, il canto, con il numero romano l'ottava (a seguire, eventualmente, il numero del verso o dei versi). Per il testo della *Liberata* si usa T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di F. Tomasi, Milano, BUR, 2009.

³ Le ipotesi circa la datazione del frammento sono le più varie: le riassume C. Gigante, *Tasso*, Roma, Salerno, 2007, p. 52. Più di recente, alla luce di una nuova proposta di segmentazione delle fasi redazionali della *Liberata*, G. Baldassarri, *Introduzione*, in T. Tasso, *Il Gerusalemme*, introduzione, commento e testo critico a cura di G. Baldassarri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, pp. 7-39, ha offerto elementi per un ulteriore innalzamento della datazione, anteriore al 1559.

⁴ R. Agnes, *La «Gerusalemme liberata» e il poema del secondo Cinquecento*, «Lettere italiane», XVI (1964), pp. 117-143 (pp. 117-123) e di E. Raimondi, *Un episodio del «Gerusalemme»*, «Lettere italiane», XIV (1962), pp. 59-70. La bibliografia su Cataneo, per il resto, è breve e poco aggiornata: qualche utile riferimento alla produzione poetica è in Rossi, *La poesia scolpita*, cit. (che si concentra prevalentemente sugli aspetti scultorei), mentre è utile alla ricostruzione filologica del testo C. Gavagnin, *La Marfisa di Danese Cataneo: dalla stesura in quarta rima alla stampa (1562): edizioni del testo e fasi dell'elaborazione*, tesi di dottorato discussa nel 2001 presso l'Università Ca' Foscari di Venezia; più interessante, sotto il profilo testuale, un articolo della stessa: *Un esperimento metrico dimenticato? La quarta rima come metro epico in Danese Cataneo*, «Stilistica e metrica italiana», 4 (2004), pp. 116-142. Altre indicazioni preziose provengono da studi non monografici su Cataneo: dal già citato volume di Gigante e da G. Sacchi, *Fra Ariosto e Tasso*, Pisa, Edizioni della Normale, 2005.

⁵ Il riferimento è al saggio di G. Resta, *Formazione e noviziato del Tassino*, in *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima*, Atti del convegno di studi nel IV centenario della morte di Torquato Tasso (1595 - 1995). Padova-Venezia, 10-11 novembre 1995, a cura di L. Borsetto e B. M. Da Rif, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, 1997, pp. 17-34. Per l'ambiente veneziano in cui si muoveva Tasso si veda anche G. Da Pozzo, *L'esperienza veneta del giovane Tasso: gli amici, i maestri, le scelte*, nel volume collettaneo *La ragione e l'arte, Torquato Tasso e la Repubblica Veneta*, a cura di G. Da Pozzo, Venezia, Il Cardo, 1995, pp. 89-102.

⁶ Non è possibile, in questa sede, soffermarsi su alcune questioni interne al testo di Cataneo di vitale importanza, che si affidano all'edizione del testo approntata da chi scrive e di prossima stampa per le Edizioni di Storia e

2. Una ricognizione tra i paratesti

La figura di Cataneo si intravede nel mondo tassiano a partire da due testimonianze dirette, che ne attestano un qualche ruolo nella genesi del *Gierusalemme*. La prima è fornita da Giovan Mario Verdizzotti, poeta veneziano coevo a Tasso e copista del *Gierusalemme*, che in una lettera a Orazio Ariosti, dopo essersi attribuito il ruolo di ispiratore del *Rinaldo*, individua nello scultore carrarese il suggeritore per l'argomento di crociata.⁷

L'affermazione è interessante, ma molto difficile da pesare, perché suppone delle corrispondenze impossibili da confermare e fa sorgere seri dubbi sulla proporzione dei meriti da attribuire ai vari sodali di Tasso.⁸ Molto più significativa è, allora, la seconda testimonianza, che rimonta a Tasso stesso, diciottenne prefatore del *Rinaldo* (stampato lo stesso anno e con lo stesso editore della *Marfisa*, Francesco de' Franceschi), che lo menziona nel contesto di una discussione tecnica, sul problema degli esordi di canto:

gravemente mi riprenderanno che non usi ne' principi de' canti quelle moralità, e que' proemi ch'usa sempre l'Ariosto: e tanto più che mio padre, uomo di quell'autorità e quel valore che il mondo sa, anch'ei talvolta da questa usanza s'è lasciato trasportare. Benché, d'altra parte, né il principe dei poeti Virgilio, né Omero, né gli altri antichi gli abbiano usati, ed Aristotele chiaramente dica nella sua poetica [...] che tanto il poeta è migliore, quanto imita più, e tanto imita più quanto men egli come poeta parla e più introduce altri a parlare: il qual precetto ha benissimo servato il Danese, in un suo poema composto ad imitazione degli antichi, e secondo la strada ch'insegna Aristotele; per la quale ancor me egli esortò a camminare.⁹

Letteratura di Roma. Una di queste riguarda la datazione, per la quale si rimanda alla *Nota al testo*, su cui sarà necessario sorvolare anche a rischio di perdere l'idea di bilateralità che permea gli scambi tra Cataneo e Tasso: non tutto quello che si legge di comune tra la *Marfisa* e la *Liberata*, infatti, pare sia da attribuire al carrarese, che lavorò alla seconda parte del testo edito (canti VII-XIII) soltanto dal tardo 1559, in contemporanea (anziché in precedenza) al *Gierusalemme*.

⁷ Si veda G. M. Verdizzotti, *Lettere a Orazio Ariosti*, a cura di G. Venturini, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1969, pp. 10-11. Poco dopo, nella stessa pagina, Verdizzotti ricorda la propria amicizia con Cataneo e la copia manoscritta del *Gierusalemme* approntata per Tasso: «E io, che allora e d'età più giovine e più sfacendato ch'io era, aveva tempo di trovarmi quasi ogni giorno insieme con lui in casa del detto Cattaneo, vedendo che 'l Tasso malvolentieri prendeva la fatica dello scrivere, gli fui cortese con mia soddisfazione di scrivergli di mia mano tutto il primo canto».

⁸ Gigante giustamente esorta a guardare con cautela alle «dichiarazioni di quanti poi cercarono di accreditare un proprio ruolo nella sua [i.e. di Tasso] formazione» (Gigante, *Tasso*, cit., p. 53). Anche l'ultimo contributo sul *Gierusalemme* è d'accordo: «Si tratta a ben vedere di una sorta di calcolata ripartizione dei debiti tassiani», non esente da incongruenze (cfr. Baldassari, *Introduzione*, cit., p. 10, n. 15).

⁹ T. Tasso, *Torquato Tasso ai lettori*, in Id., *Rinaldo*, edizione commentata a cura di M. Navone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, pp. 47-48.

All'altezza del 1562, dunque, il giovane studente frustrato dagli «ingrati studi»¹⁰ di giurisprudenza avrebbe già accettato il consiglio di adoperarsi su un poema di crociata e desunto alcune tecniche compositive dal più esperto poeta carrarese. Questo quadro trova il supporto di un altro documento tassiano, i *Discorsi dell'arte poetica*, la cui composizione risale al periodo in cui fu edito il *Rinaldo* e concepito il *Gierusalemme*. La chiamata in causa resta pressoché un *unicum* nel repertorio teorico tassiano: prima che nei *Discorsi del poema eroico* la presenza dello scultore scompaia del tutto, a vantaggio di esempi cinquecenteschi maggiormente influenti nel panorama letterario,¹¹ qualche traccia viene però ammessa, perlomeno indirettamente (non è mai nominato in maniera esplicita), nei giovanili *Discorsi dell'arte poetica*, dove vengono legittimate idee innovative comuni tra i due autori, tanto più valide perché superiori, nella prospettiva della *Liberata*, alle soluzioni del *Rinaldo*.

Se sulla scelta dei personaggi Tasso, per ragioni di “convenevolezza” dottrinale, esprime la necessità di tralasciare i soggetti mitici (facendo di fatto fuori l'*Ercole* di Giraldi) a vantaggio di quelli che si possono cavare dalle storie di Carlo Magno e Artù, nel *Discorso Primo*, sull'elezione della materia per il perfetto poema, si legge che

l'istorie de' tempi né molto moderni né molto remoti non recano seco la spiacevolezza de' costumi, né della licenza di fingere ci privano. Tali sono i tempi di Carlo Magno e d'Artù [...] Prendasi dunque il poema da istoria di religione vera, ma non sì sacra che sia immutabile, e di secolo non molto remoto, né molto prossimo.¹²

L'affermazione fa pensare in prima battuta al *Rinaldo* (o, forse, ai poemi omerico-arturiani di Luigi Alamanni), ma anche alla *Marfisa*, che in un contesto in cui si dibatteva senza sosta sull'opportunità di rileggere aristotelicamente il *Furioso* fu il primo e unico poema in grado di raggiungere un compromesso accettabile tra la storia documentaria e la fantasia ariostesca, attuando un vero e proprio tentativo pratico, dopo quelli teorici di Lodovico Dolce e Simon Fornari, di salvataggio del *Furioso*.¹³ La scelta di un argomento dai forti connotati sacri come la campa-

¹⁰ Ivi, XII 90. Sulla parabola giovanile di Tasso si veda G. Baldassari, *Il Rinaldo*, in «Padova e il suo territorio», X 1995, 57, pp. 30-34.

¹¹ La scomparsa è dettata probabilmente da motivi di risonanza: Cataneo, infatti, era «estraneo dibattito sul poema e sconosciuto alla maggioranza dei letterati» (Agnes, *La «Gerusalemme»*, cit., p. 122).

¹² T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*, in Id., *Prose*, a cura di E. Mazzalai, Milano-Napoli, Ricciardi, 1935, vol. I, pp. 349-410 (cit., p. 358).

¹³ Si riprendono i concetti del sontuoso quadro di D. Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando furioso*, trad. it. di T. Praloran, Milano, Mondadori, 1999 (ed. orig. *Proclaiming a classic. The Canonization of*

gna di Carlo Magno del 773/774 contro i Longobardi, ribelli alla Chiesa di Roma e perciò paragonabili per via allegorica ai riformati tedeschi che sconvolsero il mondo cinquecentesco, doveva aver colpito Tasso (che per il *Rinaldo*, invece, si era sciolto dai suoi stessi precetti, pescando un soggetto senza fondatezza storica e tutt'altro che «di religione vera»),¹⁴ al punto che se ne ricorderà anche più avanti, in una lettera che indica precisamente quelli che sono gli orizzonti possibili per l'eroico. In questa epistola indirizzata al conte Ferrante Estense Tassoni vengono enumerati gli argomenti ritenuti ottimi, con particolare attenzione proprio per la guerra tra Franchi e Longobardi:

gli do l'elezione di tutti questi soggetti, i quali mi paiono sovra gli altri atti a ricever la forma eroica. Espedizion di Goffredo, e de gl'altri principi contra gl'infedeli, e ritorno [...] Espedizion di Bellesario contra' Goti. Di Narsete contra i Goti [...] Espedizion di Carlo Magno contra' Sassoni. Espedizion di Carlo contra Longobardi. In questi troverei l'origine di tutte le famiglie grandi di Germania, di Francia e d'Italia; e 'l ritorno d'un principe. E se ben alcuni di questi soggetti sono stati presi, non importa: perch'io cercherei di trattarli meglio, ed al giudizio di Aristotele.¹⁵

Nel breve elenco sono confermate e ampliate le posizioni dei primi *Discorsi*, attraverso una rosa di temi che implica dei riferimenti concreti – «un'estensione precisa, e familiare non solo al Tasso: [...] la guerra gotica, soggetto dell'*Italia liberata*; la guerra di Carlo contro i Longobardi, soggetto del II dei *Cinque canti* dell'Ariosto e dell'*Amor di Marfisa*»¹⁶ –, a testi chiamati in causa per finalità preventive, allo scopo di affermare la validità assoluta dell'operazione che l'autore intende di lì a poco compiere.

Al di là delle classificazioni di merito, è evidente che la scelta del soggetto, in linea teorica e secondo un riconoscimento del tutto arbitrario, eleva la *Marfisa* al rango dei migliori poemi eroici del periodo, cosa che non è affatto blasfemo affermare se si guarda da un lato all'opera in sé, che come detto presenta complessità tali da permetterle di dialogare con i classici moderni in maniera innovativa ri-

«*Orlando Furioso*», Princeton, Princeton UP, 1991), che traccia un profilo diacronico della ricezione del poema ariostesco nel quale emerge chiaramente come, fino al 1561, fosse forte nel mondo intellettuale la volontà di salvaguardare il *Furioso* attraverso schemi di lettura classicheggianti. Le opere teoriche di Dolce e Fornari sono qualcosa di profondamente simile al poema di Cataneo, che è una sorta di riscrittura regolare (su modelli omerici e virgiliani) della materia di Ariosto, con ripresa e conclusione delle fila narrative.

¹⁴ Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, cit. 358.

¹⁵ T. Tasso, *Lettere*, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1852-1855, vol. V, p. 1551.

¹⁶ Come afferma M. Beer, *Poemi cavallereschi, poemi epici e poemi eroici negli anni di elaborazione della Gerusalemme liberata (1559-1581)*. *Gli orizzonti della scrittura*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di G. Venturi, Firenze, Olschki, 1999, 3 voll., vol. I, pp. 55-65 (cit. p. 59).

spetto all'eroico di Trissino e Alamanni, dall'altro considerando il peso che alcune soluzioni in essa approntate ebbero sulla *Liberata*.

3. L'officina della *Marfisa*

Nonostante le precise indicazioni della prefazione al *Rinaldo*, il risultato dello sforzo critico su Cataneo è stato finora circoscritto a dati minimi e rivolto alla conferma di una presenza vaga. Come cosa più rilevante, è stato osservato come nei due poemi esista, su sollecitazione di Cataneo, una comune «atmosfera di alacrità eroica che inonda il paesaggio come nell'ebbrezza abbagliante di un sogno di vittoria»,¹⁷ un'impressione di lettura corretta, che rende anche giustizia alla formazione artistica del carrarese, senza però esaurire la profondità degli spunti che offre la *Marfisa*. Mantenendo le giuste proporzioni con i grandi modelli epico-cavallereschi,¹⁸ l'influenza di Cataneo sull'epica tassiana va saggiata in tre direzioni: l'onomastica, il problema degli esordi di canto e, infine, il magistero stilistico e la selezione delle fonti letterarie.

Il primo punto di ragionamento, banale ma lo stesso foriero di interesse, riguarda l'antroponimia. Studiata finora a partire dall'imprestito – puramente lessicale, vista la diversità completa tra i personaggi – del nome Argante,¹⁹ la questione è in realtà più complessa. Da un lato perché coinvolge anche un'altra serie di appellativi non certo irrilevante (nella *Marfisa* figurano i vari Dudone, Rambaldo, Erminia ed Ernando, quest'ultimo presente nel *Gerusalemme*), dall'altro perché si tratta, alla radice, di un recupero boiardesco, che testimonia dell'accuratezza filologica con cui Cataneo si riconnette alla materia del ciclo ferrarese. È un punto in questione che non sarà qui possibile approfondire, ma che dà l'idea di come il lavoro di formale adesione del carrarese alla moda di imitare il *Furioso*, evidente fin dal titolo, non sia affatto banale o supina, né da bollare come fatto inerziale ma, al contrario, conviva con una forte spinta innovativa; basti qui aver approfondito ciò che era già stato accennato, in termini non analitici, da Angelo Ingegneri, che proprio in merito ai nomi degli eroi ricordava l'*Amor di Marfisa* nella prefazione della *Liberata* stampata a Casalmaggiore.²⁰

¹⁷ Raimondi, *Un episodio*, cit., p. 69, saggio che in prevalenza si concentra sul solo Canto X della *Marfisa*.

¹⁸ Per il caso di Cataneo si può parlare, talvolta, di vero ipotesto generativo, non solo di suggestione, pur considerando le difficoltà che si incontrano nell'individuare i rapporti con gli antecedenti per la scrittura cinquecentesca e in particolare nel contesto del poema: per una prima rassegna di riscontri tra *Amor di Marfisa* e *Liberata* si veda R. Gigliucci, *Canto IX*, in *Lettura della Gerusalemme liberata*, a cura di F. Tomasi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp. 207-240, in particolare pp. 218-219 (n. 42, 54 e 58), e 233-236.

¹⁹ D. Foltran, *Dalla «Liberata» alla «Conquistata»*. *Intertestualità virgiliana e omerica nel personaggio di Argante*, «Studi tassiani», n. XL-XLI 1992-1993, pp. 89-134 (in particolare, pp. 89-91).

²⁰ Si veda A. Ingegneri, *Angelo Ingegneri agli intendenti Lettori*, in T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, Casalmaggiore, Canacci e Viotti, 1581: «il Signor Torquato non era ancora ben risoluto dei nomi di molti personaggi intro-

Più che uno sfizio, invece, è la questione relativa agli esordi di canto, perché consente di inserire la *Marfisa* in maniera più precisa nel contesto dell'eroico di metà Cinquecento, in una zona di prossimità alla *Liberata*. È cosa nota che le modalità di inizio dei canti o libri eroici rappresentassero, con l'affermarsi del racconto storico, desideroso di smarcarsi dagli schemi canterini e cavallereschi, un problema piuttosto serio:²¹ come ricordato lucidamente da Tasso nella lettera di prefazione del *Rinaldo*, gli esordi ariosteschi violavano il principio aristotelico dell'impersonalità, ed erano perciò inammissibili in un poema epico regolare. A fronte di questo riconoscimento teorico, tuttavia, non si era ancora sviluppata nella pratica una seria alternativa.

Nessuno, prima di Cataneo, aveva organizzato un sistema di cerniere tra unità narrative organico e coerente, capace di tenere conto sia delle ragioni della mimesi aristotelica sia di problemi di altra natura – come, ad esempio, la regolarità del ritmo con cui procede il racconto – che la transizione di canto in canto implica. Se Giovan Battista Giraldo sosteneva la liceità degli esordi moraleggianti e riassuntivi ariosteschi anche nel poema eroico, poiché utili a far recuperare al lettore il filo dell'intreccio, Bernardo Tasso cercava al contrario soluzioni diverse da quelle canterine nell'*Amadigi*, dando però conto nelle *Lettere* di come il vaglio di modalità alternative (boccacesche, in particolare) si fosse arenato di fronte a problemi di monotonia, a causa dei quali fu necessaria l'aggiunta di una serie di classici inizi ariosteschi con moralità, per intervallare le cento albe e gli altrettanti tramonti che aveva progettato di spalmare sui cento canti del poema.²²

Il primo a sperimentare con costanza un'alternativa valida fu proprio Cataneo. La fortuna della sua proposta si vede, oltre che dal riconoscimento del *Rinaldo*, anche dall'analisi intertestuale, che rende conto di un magistero tenuto in gran conto da Tasso. Sfruttando un modello dantesco poco usato al tempo (recuperato e arricchito tramite il filtro della narrativa latina: il Virgilio dell'*Eneide* e l'Ovidio delle *Metamorfosi* su tutti),²³ il poeta di Carrara aveva brillantemente

dotti: confuse per avventura dalla copia dei trovati da lui, e degli ereditati da quel felicissimo spirito del Signor Danese Cataneo, il cui giudizio, in tutte le cose mirabile, egli particolarmente ammirava negli studi della poesia».

²¹ Un fenomeno studiato con ottimi risultati da S. Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002, che tuttavia nel proprio canone non include la *Marfisa*.

²² L'*Ercole*, fu assai rilevante nell'orizzonte poetico del giovane Tasso, in particolare modo per il *Rinaldo* (G. Baldassarri, *Torquato Tasso*, in *Storia generale della letteratura italiana*, a cura di N. Borsellino e W. Pedullà, vol. V. *L'età della Controriforma. Il tardo Cinquecento*, Milano, Motta, 1999, pp. 281-446; p. 295). Per le teorie di Bernardo Tasso si consideri almeno un passaggio, tra i tanti, delle *Lettere di M. Bernardo Tasso secondo volume*, Venezia, Giolito de' Ferrari, 1560: «per fuggir le riprension degli uomini dotti [...] Ho levate dal mio poema parte di quelle descrizioni de la sera e del giorno» (p. 433, lettera del 1557).

²³ Le modalità usate da Dante sono tre: gli esordi "diegetici", mimetici, e retorici (specularmente sono tre le tipologie di finale di canto). Per un'attenta disamina degli schemi danteschi e del loro funzionamento si rinvia a G. Gorni, *La teoria del cominciamento*, in Id., *Il nodo della lingua e il verbo d'amore*, Firenze, Le Monnier, 1981, pp. 143-182; G. Di Pino, *Pause e intercanti nella «Divina Commedia»*, Bari, Adriatica, 1982, pp. 9-38; R.

risolto il problema, stabilendo una serie di formule connettive capaci di mantenere l'impersonalità e stabilizzare su marce alte, eliminando le ritardanti divagazioni ariostesche, la velocità narrativa del racconto.²⁴ Così facendo, aveva creato un antecedente fondamentale per la *Liberata*, che Tasso recuperò, non prima di aver operato una sensata selezione, eliminando le interruzioni tra canti marcate dalla fine di un discorso diretto, frequenti nella *Marfisa* ma ritenute forse un po' troppo acerbe da Tasso, e mantenendo gli inizi con congiunzione («Ma») o con avverbio («Così», «Intanto», «Mentre», «Già»), che rappresentano la quasi totale maggioranza nella *Liberata*.

Di quest'ultimo tipo è anche l'avvio della *narratio* tassiana, in cui si avverte il lascito testuale più lampante della *Marfisa*, nonché uno di quelli duraturi, che dal *Gierusalemme* si spingono oltre la *Liberata*, diventando parte di un sistema poetico. In tutti e tre i poemi (ma a *Marfisa*, *Gierusalemme* e *Liberata* va aggiunto anche il *Rinaldo*, mentre nella *Conquistata*, pur in linea con i precedenti, a causa dell'ipertrofia che la caratterizza, l'avvio è posposto di due ottave), l'inizio del racconto è stabilito all'ottava 6, con un attacco diegetico «di rottura», che impone uno stacco forte tra la protasi e la narrazione. La formula è sempre la stessa, e prevede l'uso di «Già» a inizio verso seguito da un verbo all'imperfetto, una costante che accompagnerà tutta la produzione in ottave di Tasso.²⁵

Intorno a questo specifico punto, è possibile mettere bene a fuoco la portata del tentativo di Cataneo, lungi dall'essere solo un antecedente casuale per Tasso: il poeta di Carrara, con il recupero delle formule dantesche, in particolare di questa iniziale (ripetuta anche più avanti nel poema, in un simile momento di frattura

Fasani, *Gli inizi e i finali di canto nella «Divina Commedia»*, in Id., *Le parole che si chiamano*, Ravenna, Longo, 1994, pp. 27-72. L'uso del modello dantesco è segnalato in Cataneo da evidenti riprese lessicali e strutturali, ma è in generale tutto il procedimento degli attacchi diegetici a «modulo incidenziale» a essere assimilato: si guardi per questo agli esordi di continuità dei canti IV («Intanto i duo guerrieri d'ogn'intorno / cinti son d'arme...»), V («Così, elevata al ciel Carlo la mente, / scuopre l'occulte cose...»), VIII («Mentre d'uomini e d'arme e di destrieri / feano apparecchio, in campo ritornaro / le diece damigelle...»), e XII («Indi da l'acque rapide discosto...»).

²⁴ Questo grazie non solo agli attacchi diegetici, ma anche alla mimesi per cui il canto talvolta si interrompe con la fine di un discorso diretto: «che sopra il capo mio tal carco prendo. – // Così risposto la donzella ardità, / le rendon grazie Ullania e i re stranieri» (Cataneo, *Marfisa*, II 68 e III 1, da confrontare con Dante, *Commedia*, commento a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, «I Meridiani», Mondadori, 1991-1997, 3 voll., *Inferno*, XXI 1-3); o, più avanti: «... ch'altri accostarti a quel non s'assicura. – // Condotta a fine il suo lungo sermone / [...] / onde il re gli occhi, ed ogni suo barone / voltovvi» (Cataneo, *Marfisa*, VI 74 e VI 1, da leggere in controcanto a Dante, *Divina Commedia*, cit., *Purgatorio*, XVIII 1-2). Infine il caso più clamoroso, l'esordio di ripresa del canto X: «Finite l'accoglienze e i lieti uffici...» (Cataneo, *Marfisa*, X 1), evidentemente calco di Dante, *Divina Commedia*, cit., *Purgatorio*, VII 1-2.

²⁵ Cfr. Cataneo, *Marfisa*, I 6, 1-2 («Già il difensor de la romana Chiesa, / Carlo, la terra avea di sangue tinta») con T. Tasso, *Gierusalemme*, cit., I 6, 1-2 («Già scorrea vincitor per l'Oriente / L'esercito cristian da Dio condotto») e Id., *Rinaldo*, cit., I 6, 1-2 («Già Carlo Magno in più battaglie avea / dómo e represso l'impeto affricano»). Si vedano inoltre Id., *Liberata*, I 6, 1-2, e *Gerusalemme conquistata*, I 8, 1-2. L'importanza di Cataneo su questo modulo era già stata segnalata da G. Baldassarri, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa nel poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982, p. 162, nonché poi in Id., *Introduzione*, cit., p. 20, n. 61.

narrativa),²⁶ dimostra una profonda comprensione del modello di Dante, che aiuta a segnare nettamente lo stacco della *narratio* dall'esordio proemiale, nel quale il poeta compare inevitabilmente in prima persona e che va perciò isolato. Ciò si concretizza, inoltre, tramite il recupero di una formula puntualmente dantesca,²⁷ in modo coerente con quanto visto nel resto del poema, sulla base di un'annessione diastratica – decisiva per Tasso – della *Commedia*.

Anche nel resto della *Marfisa*, infatti, gli spazi di riuso del modello dantesco sono vasti. Una prima questione, interessante ma senza fortuna, riguarda l'uso di un metro diverso dall'ottava, cioè la quarta rima, chiaramente ispirato alle terzine incatenate e inventato per la prima stesura (e usato fino al quarto canto, per oltre mille quartine, come testimonia uno dei tre manoscritti che tramandano il testo),²⁸ ma il dantismo è più in generale un fenomeno dello stile, che traluce in una scrittura in cui sono assai elevati, rispetto alle medie eroiche rinascimentali, la tensione espressionista e l'uso di un parlare aspro. Compaiono così metafore esplicitamente derivate dalla *Commedia*, sempre inerenti all'area semantica degli affetti, e sono ricorrenti gli scambi tra significante e significato nel rapporto corpo-pensiero (le turbe di Gano, che si «Morde per rabbia or questa mano or quella», sono descritte con un'immagine celeberrima, quella del conte Ugolino, in linea con una semantica che torna anche altrove),²⁹ cosa che dà vita a una filiera interessante in ottica tassiana.

In generale, Dante è per Cataneo il perno di una riflessione sull'interiorità dei personaggi ignota al Cinquecento eroico (Ariosto incluso) e dal valore fondamentale per Tasso, la cui abilità nel descrivere le emozioni è unica,³⁰ e affonda le radici nella *Marfisa*, oltre che nell'*Amadigi*. L'importanza per lo sviluppo della capacità pittorica nelle «scene corali»³¹ di battaglia di cui aveva parlato Raimondi è solo un aspetto del rapporto tra i due poeti, non il più rilevante se paragonato all'inno-

²⁶ All'inizio del canto VII, che interrompe la lunga digressione dei canti I-VI, utili per riannodare la materia ariostesca, e apre al racconto di guerra vero e proprio, introdotto peraltro da una perifrasi stagionale di palese gusto dantesco: si legga Cataneo, *Amor di Marfisa*, VII 1, 1 («Già del Montone il sol faceva partita... »).

²⁷ Questo stesso modulo si presenta quattro volte nella *Commedia*, in *Inferno*, XVI 1-4; XXVII 1-4; *Purgatorio*, V 1-3; VIII 1-7.

²⁸ In prima battuta il poema fu pensato e parzialmente composto in quarta rima, metro simile alla terzina e decisamente inconsueto nella tradizione narrativa (non solo epico-cavalleresca). Il testo integrale nella sua prima versione si legge in Gavagnin, *La Marfisa di Danese Cataneo*, cit., tomo II.

²⁹ A tal proposito si leggano i passaggi a I 15, 3-4 («al qual, per l'empio caso d'un sì fido / suo amico, aspro dolor l'anima morse»), I 28, 7 («da i morsi del duol l'alma è trafitta»), III 57, 5-8 («tal ch'egli fa pietà scender da i cieli / nel sen d'Ullania, e con acuti morsi / trafiggere il cor suo per li due amanti / che combatter allor le denno avanti»).

³⁰ Tra i tanti contributi si consideri almeno quello di G. M. Anselmi, *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento. Le radici italiane dell'Europa moderna*, Roma, Carocci, 2008, pp. 180-182.

³¹ Raimondi, *Un episodio*, cit., p. 69.

vazione del carrarese nel campo della psicologia dei personaggi: la *Marfisa*, che in definitiva è la storia di un percorso interiore, di un personaggio (l'eroina che dà titolo al testo) alla ricerca di sé nel pericoloso bosco dell'amore, prelude al grande cosmo degli affetti dispiegato nella *Liberata*, fungendo non solo da esempio ma anche da vero e proprio antecedente testuale, una miniera da cui il poeta di Sorrento estrae spesso immagini e lessico.

Un confronto tra i due testi dice molto su quanto Tasso debba a Cataneo. La bellissima metafora della «tempesta di pensieri» usata per Solimano, poi di fortuna eccezionale nel Seicento, è un recupero dalla *Marfisa*, dalla «tempesta» che «vari, odiosi pensier» fanno in Gano, e così il desiderio ferino di «insanguinar le mani» in battaglia, sempre di Solimano, era identico in *Marfisa*, alla quale, prima che all'eroe tassiano e con un'impazienza frutto di uno stesso calcolo temporale, «l'ore anni [...] paion, che le mani / s'insanguini».³²

Sono casi che mostrano come, su questo piano della scrittura, Cataneo offra un ampio ventaglio di soluzioni a Tasso, facendo da mediatore tra le istanze di un vecchio modo di narrare in ottave, piuttosto schematico, e una nuova idea tridimensionale di racconto, in cui hanno diritto di cittadinanza nuovi aspetti del vissuto e, di conseguenza, altri modelli. Come con Dante, Cataneo agisce per Tasso come intermediario anche nei confronti di alcuni autori classici, la cui presenza nelle stanze della *Liberata* è anticipata dalla *Marfisa*.

Alcuni casi notevoli, in tal senso, emergono da una griglia di corrispondenze di tutto rispetto e che pare il caso di proporre, in aggiunta alle analisi della critica precedente. Anche solo a occhio si nota l'eccezionalità di una *Tavola delle intertestualità tra «Amor di Marfisa» e «Gerusalemme liberata»*:

<i>Stolti!</i> , non san che sempre ha custoditi Dio stesso i Papi e i Cesari cristiani? (<i>Marfisa</i> , I 4) ³³	come sia pur leggiera impresa, ahi <i>stolto!</i> ,... <i>stolto</i> , ch'al Ciel s'agguaglia (<i>Liberata</i> , IV 2)
<i>fende</i> e scaccia col volo e <i>nubi e venti</i> (<i>Marfisa</i> , I 31)	<i>Fende i venti e le nubi</i> , e va sublime (<i>Liberata</i> , I 14)
<i>Che dèe</i> , misera, <i>far?</i> (<i>Marfisa</i> , II 21)	<i>Che far dèe</i> nel gran caso? (<i>Liberata</i> , XX 97)

³² Per entrambe le citazioni si veda, poco oltre, la *Tavola delle intertestualità tra «Amor di Marfisa» e «Gerusalemme liberata»*.

³³ Questo primo suggerimento intertestuale si deve a Gigante, *Tasso*, cit., p. 55, n. 9.

Già scuote a tutti il cor <i>tema e speranza</i> (<i>Marfisa</i> , III 24)	e fra <i>tema e speranza</i> il fin n'attende (<i>Liberata</i> , VI 49)
Sembran le <i>spade</i> lor <i>fulmini</i> , e mille spargon <i>lampi</i> , incontrandosi, e faville (<i>Marfisa</i> , IV 7)	<i>Lampo</i> nel fiammeggiar, nel romor tuono, <i>fulmini</i> nel ferir le <i>spade</i> sono (<i>Liberata</i> , VI 48)
Morde per rabbia or <i>quella mano or</i> <i>questa</i> (<i>Marfisa</i> , VI 61)	<i>ambe le mani</i> per dolor si morse (<i>Liberata</i> , XIV 51)
Quivi il ciel di rossor di fiamme acceso appare, e di <i>sanguigne nubi asperso</i> . (<i>Marfisa</i> , VI 3)	Non esce il sol giamai, ch' <i>asperso</i> e cinto di <i>sanguigni vapori</i> entro e d'intorno non mostri ne la fronte... (<i>Liberata</i> , XIII 54)
fan dentro a quello orribile <i>tempesta</i> vari, odiosi <i>pensier</i> pugnando insieme (<i>Marfisa</i> , VI 61)	e rivolgendo in sé quel che far deggia in gran <i>tempesta</i> di <i>pensieri</i> ondeggia (<i>Liberata</i> , X 3)
Già l'ore anni le <i>paion</i> , che le <i>mani</i> s' <i>insanguini</i> tra i Liguri e i Pisani. (<i>Marfisa</i> , VII 65)	ch'ogn'ora un lustro <i>pargli infra</i> pagani rotar il ferro e <i>insanguinar le mani</i> (<i>Liberata</i> , VIII 10)
il suo <i>campo</i> a tal periglio esposto, col trarne e tante schiere e i capitani, che del <i>corpo</i> di quel son <i>core e mani</i> (<i>Marfisa</i> , VIII 14)	e senza te parranne il <i>campo</i> scemo, quasi <i>corpo</i> cui tronco è <i>braccio o</i> <i>mano</i> (<i>Liberata</i> , V 50)
Finite l' <i>accoglienze</i> e i lieti uffici... (<i>Marfisa</i> , X 1)	Finite l' <i>accoglienza</i> il re concede... (<i>Liberata</i> , X 54)

Sanguigne son, <i>forate</i> , tronche e <i>fesse</i> con l' <i>arme</i> le lor <i>membra</i> (<i>Marfisa</i> , X 7)	d' <i>arme</i> e di <i>membra perforate e fesse</i> (<i>Liberata</i> , XX 60)
di <i>civil sangue</i> , ohimè, la Francia tinta (<i>Marfisa</i> , X 59)	del <i>civil sangue</i> tuo dunque bruttarte? (<i>Liberata</i> , V 46)
Ma a che nel dir più lungo or mi vi mostro per riscaldarvi a sì bell'opra, quando da l'ardente virtù de gli onorati animi vostri a ciò siete infiammati? (<i>Marfisa</i> , XI 73)	Ché più vi tengo a bada? Assai distinto ne gli occhi vostri il veggio: avete vinto. (<i>Liberata</i> , XX 19)
che ne' piedi <i>ogni speme hanno riposto</i> . (<i>Marfisa</i> , XII 18)	... e sol nel corso de la salute sua <i>pone ogni speme</i> (<i>Liberata</i> , VII 44)
fuggiran da i tre <i>folgori di Marte?</i> (<i>Marfisa</i> , XII 44)	terror de l'Asia e <i>folgori di Marte</i> (<i>Liberata</i> , I 14)

Ma la quantità ingente di casi, che deve per forza imporre una riconsiderazione circa il ruolo di Cataneo nella costruzione del poema di crociata, avrebbe poco senso se non si identificassero delle nervature tematiche. Oltre al campo dei sentimenti, la mediazione con la classicità è una di queste. La descrizione del volo dell'Arcangelo Gabriele del canto I della *Liberata* («Fende i venti e le nubi»), ispirata a Virgilio, risente di certo dell'antecedente della *Marfisa*, che in pratica traduce un passo del *De partu Virginis* di Iacopo Sannazaro («sic ille auras nubesque secabat», che diventa «fende e scaccia col volo e nubi e venti»), opera cara a Cataneo, che ne aveva tradotto in endecasillabi sciolti il primo libro, così come nel terzo dei casi riportati in tabella i due testi affondano le radici nelle *Metamorfosi* ovidiane.³⁴

³⁴ La traduzione si legge nel manoscritto chigiano I.VI.238, siglato O, conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana di Roma (per tutte le informazioni sia permesso rimandare nuovamente all'edizione della *Marfisa* a cura di chi scrive). Il passo di Virgilio proviene da *Eneide*, I 586-587: «repente / scindit se nubes et in aethera purgat apertum» (P. M. Virgilio, *Eneide*, a cura di E. Paratore, trad. con testo a fronte di L. Canali, Milano, «Fondazione Lorenzo Valla», Mondadori, 2008, 6 voll.); per Ovidio vd. *Metamorfosi*, I 617-619 (trad. it. di P. Bernardini Mazzolla, Torino, Einaudi, 1994).

Un'altra conferma, davvero clamorosa, si pesca invece nel *Gierusalemme*, fonte molto ricca di addentellati con la *Marfisa*.³⁵ L'icastico dipinto dell'eccitazione che i crociati provano alle porte della Città Santa («E se pur dorme alcun, nel sogno certo / La bramata città veder gli pare»),³⁶ tale da invadere anche la loro fantasia notturna, si leggeva già nella *Marfisa*, dove Germando e Argante, due dei tre re Boreali di ariostesca memoria, provavano un'identica ansia nell'imminenza del duello che avrebbe assegnato loro la regina d'Islanda («E se pur gli occhi loro il sonno preme, / si sognano a battaglia essere insieme»).³⁷ Il testo di partenza è la *Tebaide* di Stazio («si tenuis demisit lumina somnus / bella gerunt»), che con i suoi toni cupi dovette di sicuro piacere a Cataneo.³⁸

Il distico – anch'esso inerente il campo semantico dell'interiorità su cui la *Marfisa* fa scuola, ma un secondo fronte di impiego andrebbe aperto sul versante del lessico politico – verrà omesso dalla *Liberata*, in una maniera che potremmo definire simbolica: benché fonte di un modo di fare poesia che emerge con costanza tra i versi della *Liberata*, Cataneo, dopo la stagione del “noviziato” veneziano, era destinato a scomparire dalle carte tassiane, in maniera pressoché definitiva. Un'ultima e tardiva attestazione si ha nel dialogo intitolatogli, *Il Cataneo, ovvero delle conclusioni amorose*, forse l'omaggio all'artigiano dei sentimenti che influenzò quello che sarebbe divenuto uno tra i più celebri poeti dell'«internarsi», capace di riportare «tutto al cuore, ai movimenti interni, al teatro dell'anima». ³⁹ Poco fortunato in vita presso il pubblico, non poté godere nemmeno di questo ossequio, giunto postumo, nel 1590-1591: si era spento a Padova da circa un ventennio, nel 1572.

³⁵ Molto più del *Rinaldo* (in cui pure compaiono sporadiche citazioni dalla *Marfisa*), a conferma di una continuità sull'asse *Gierusalemme-Liberata*, di cui si darà qualche caso nella nota a seguire. Sul *Rinaldo* si vedano, *ad indicem*, i puntuali riscontri di Navone nella recente edizione.

³⁶ Tasso, *Gierusalemme*, cit., I 24. Si danno, alla spicciolata, altri casi significativi di rapporto testuale tra i due poemi: il petrarchesco «abito altier» compare in *Marfisa*, I 45, II 15 e 32, XIII 66 e 69, e in *Gierusalemme*, I 33, mentre il classico «mille rivi sanguinosi» rispettivamente in *Marfisa*, I 2, e *Gierusalemme*, I 34. Più interessante un terzo caso, che rimonta ancora a Dante: cfr. *Marfisa*, V 8 («con gli ardenti / sospiri e con le tacite parole») e *Gierusalemme*, I 32 («Sommessi accenti e tacite parole, / Rotti singulti e flebili sospiri»). Un'ultima intertestualità merita un discorso a parte, perché indica un'elaborazione comune più che un rapporto di filiazione tra un autore e l'altro: cfr. *Marfisa*, X 30-31, e *Gierusalemme*, I 12, non un caso di poligenesi, a partire dalla *Historia belli sacri* di Guglielmo Tirio (identificata come fonte per il *Gierusalemme* da Raimondi, *Un episodio*, cit., pp. 59-64, che non nota la similarità con le due ottave di Cataneo), bensì da una scrittura congiunta: la cronaca di Tirio, infatti, molto generica, non può aver certo originato in maniera spontanea ottave così simili, per le quali è logico pensare a una scrittura collettiva.

³⁷ Cataneo, *Marfisa*, tomo III, cit., p. 46.

³⁸ La citazione proviene da P. P. Stazio, *Tebaide*, VII 463-464 (introduzione di W. J. Dominik, trad. con testo a fronte e note di G. Faranda Villa, Milano, Bur, 2009). Il recupero è importante perché assente, a quanto si è potuto verificare, in tutta la tradizione moderna coeva a Tasso e Cataneo.

³⁹ E. Raimondi, *Tasso e la totalità lacerata*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, cit., vol. I, pp. 3-12 (cit., p. 7).

«Occasioni» e «moments of being»: il modernismo di Montale

di ADELE BARDAZZI

Abstract: This paper examines Montale's position within the critical category of 'modernism' not only within the Italian context, but also within the European one. To this end, it aims to trace those presences at a textual level that suggest an affinity between Montale's 'occasions' and Virginia Woolf's 'moments of being': some tiny and rare 'disguidi del possibile' that allow to see beyond the cotton wool of everyday life.

Qual è il senso della vita? [...] La grande rivelazione non sarebbe forse giunta mai. Era sostituita da piccoli miracoli quotidiani, illuminazioni, fiammiferi accesi improvvisamente nel buio [...]. Il ricordo di quei labili episodi [...] in mezzo al caos era la forma. L'eterno transito, l'eterno flusso potevano configurarsi nella stabilità.¹

Queste parole tratte dal terzo capitolo dell'ultima sezione di *To the Lighthouse* (1927) di Virginia Woolf potrebbero presentarsi, scrive Gilberto Lonardi, come «epigrafe non scritta in testa possibilmente alle *Occasioni*». ² Seppur brevissimo, il commento di Lonardi in *Il Vecchio e il Giovane* riguardo all'affinità tra la poesia di Eugenio Montale e la prosa di Virginia Woolf è quello finora più pertinente. Seguendo le tracce di Lonardi, Guido Mazzoni in *Forma e solitudine* riprende questa suggestione, ma sempre in forma di accenno assai rapido. ³ Al fine di far emergere in modo più completo l'essenza modernista dell'opera montaliana, questo saggio si propone di esaminare in modo organico il rapporto tra l'opera di Montale e quella di Woolf concentrandosi sulla raccolta poetica in cui la natura modernista di Montale trova la sua più piena e matura espressione: mi riferisco

¹ V. Woolf, *Gita al Faro*, trad. G. Celenza, Firenze, Treves, 1934, cit., pp. 221-222.

² G. Lonardi, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980, cit., p. 56.

³ G. Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002. Ai contributi di Lonardi e Mazzoni si aggiunge l'articolo di Antonella Amato in cui viene dedicata una sezione al rapporto Montale-Woolf anche se più da un punto di vista storiografico/biografico piuttosto che testuale. È proprio Amato a sottolineare uno dei punti di incontro che lega Montale a Woolf e che riguarda la poesia proemiale della raccolta, *Il balcone*, poesia di valore programmatico, composta nel 1933. Si tratta ancora una volta di *To the Lighthouse*: la prima sezione del romanzo inglese porta significativamente lo stesso titolo della poesia che apre *Le occasioni: The Window [La finestra]*. Si veda la nota 35 in A. Amato, *Montale e il romanzo modernista europeo*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di R. Luperini e M. Tortora, Napoli, Liguori Editore, 2012, pp. 201-237.

a *Le occasioni* (1939).⁴ Nel far questo, le pagine che seguono mirano a tracciare alcune linee guida riguardo alla posizione di Montale all'interno della categoria critica di 'modernismo', sia dentro ai confini italiani che fuori da essi, in una prospettiva, si potrebbe dire, più 'europea'. Nonostante differenze significative, i vari movimenti letterari europei escono dai confini nazionali, e per questo motivo un approccio comparatistico appare produttivo per comprendere la relazione tra un autore e uno specifico movimento letterario. René Wellek e Austin Warren sono di questo parere quando sostengono nel loro *Theory of Literature* che:

[i] principali movimenti e stili letterari dell'Europa moderna (il Rinascimento, il Barocco, il Neo-classicismo, il Romanticismo, il Realismo, e il Simbolismo) vanno ben oltre i confini nazionali, anche se con differenze significative tra una nazione e l'altra nella propria rielaborazione di questi stili.⁵

Ciò è sicuramente vero anche per la categoria critica di 'modernismo' e da qui nasce il bisogno di uno studio comparatistico per comprendere il rapporto tra Montale e il modernismo. Dunque, la scelta di includere Virginia Woolf come seconda interlocutrice in questa lettura.

Riguardo al modernismo si è scritto considerevolmente negli ultimi decenni – fondamentale rimane il contributo di Romano Luperini per quanto riguarda una definizione di 'modernismo italiano' e la posizione di Montale in relazione a esso – ma rimangono ancora inesplorati alcuni aspetti centrali.⁶ Nonostante ci siano fin troppe proposte di lettura riguardo al rapporto tra la poesia di Montale e quella di uno dei maggiori rappresentanti del modernismo anglosassone – T.S. Eliot – lo stesso non si può proprio dire per autori come James Joyce e Virginia Woolf, della cui presenza all'interno dell'opera montaliana si è parlato, ma quasi sempre senza approfondire con *close readings* di testi montaliani da questa prospettiva.⁷ Per di più, si può notare una tendenza a vedere come sinonimi le 'epiphanies'

⁴ Tutte le citazioni dalle opere di Montale sono tratte da E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984.

⁵ R. Wellek e A. Warren, *Theory of Literature*, London, Penguin, 1982, cit., p. 51 (traduzione mia).

⁶ A questo proposito si vedano: R. Luperini, *Il modernismo italiano e la poesia italiana del primo Novecento*, «Allegoria», XXIII 2011, pp. 92-100; Luperini, *Il modernismo italiano esiste*, in *Sul modernismo italiano*, cit., pp. 3-12; R. Luperini, *Modernismo, avanguardie e antimodernismo*, in *La letteratura e noi*, disponibile a <http://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/271-modernismo,-avanguardie,antimodernismo.html>, (ultimo accesso il 10 ottobre 2017).

⁷ Tra i numerosi studi sul rapporto Montale-Eliot si vedano: L. Anceschi e S. Antonielli, *Lirica del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1963; G. Cambon, *Montale's Poetry. A Dream in Reason's Presence*, Princeton, Princeton University Press, 1982; C. Huffman, *Montale and the Occasions of Poetry*, Princeton, Princeton University Press, 1983; L. Barile, *Adorate mie larve. Montale e la poesia anglosassone*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 49-80; P. Sica, *Modernist Forms of Rejuvenation. Eugenio Montale and T.S. Eliot*, Firenze, L. S. Olschki, 2003; T. de Rogatis, *Mappe del tempo: Eugenio Montale e T.S. Eliot*, Pisa, Pacini, 2012.

joyciane e i 'moments of being' woolfiani (con, a volte, anche le 'intermittences du coeur'/'*mémoire involontaire*' di Proust).⁸ Nonostante condividano tra loro alcuni importanti aspetti, occorre chiarire e puntualizzare la natura dei 'moments of being' di Woolf per meglio comprenderne la loro significativa presenza nell'opera di Montale; qualcosa che la critica italiana sembra aver implicitamente catalogato come meno rilevante rispetto alle epifanie di Joyce al punto da assimilare i 'moments of being' ai momenti epifanici dell'autore irlandese.

Prima sono però necessarie alcune contestualizzazioni. Innanzitutto, cosa si intende per 'modernismo italiano' e che relazione ha con il modernismo anglosassone a cui Virginia Woolf appartiene? Il termine 'modernismo' è stato principalmente usato in area anglosassone per riferirsi alla natura innovativa di parte della letteratura dei primi tre decenni del Novecento, i cui ormai indiscussi maestri sono individuati in Ezra Pound, T.S. Eliot, James Joyce e Virginia Woolf. L'etichetta di 'modernismo' in Italia è invece relativamente giovane e si è iniziato ad usarla negli anni Novanta proprio a proposito della poesia di Montale, per il quale alcuni critici, tra i quali Alberto Casadei, Tiziana de Rogatis, Guido Mazzoni e Gianluigi Simonetti, hanno parlato di 'classicismo modernista'.⁹ È da sottolineare che nella storiografia della letteratura italiana il termine 'modernismo' ha cominciato a essere impiegato sempre più frequentemente per due ragioni principali: prima di tutto la felice crescita degli studi comparativi e, in secondo luogo, per via della diffusione del concetto di 'postmodernismo' che «lo evoca in opposizione necessariamente dialettica». ¹⁰ A seguito, il termine è stato utilizzato per di più in narrativa da critici come Riccardo Castellana, Raffaele Donnarumma, Pierluigi Pellini, Massimiliano Tortora e nel volume in inglese curato da Luca Somigli e Mario Moroni.¹¹ È il contributo di Luperini a emergere, però, come il più riso-

⁸ Sul rapporto Montale-Proust in relazione alla tematica del ricordo/ricordare si veda il saggio di I. Antici, «Lo stupore d'un ricordo». *Montale tra memoria episodica e memoria epifanica*, Atti del convegno dell'Associazione degli Italianisti *Moderno e modernità: la letteratura italiana (17-20 settembre 2008)*, Università La Sapienza di Roma, disponibile a www.italianisti.it, (ultimo accesso il 14 settembre 2016).

⁹ L'etichetta di 'classicismo modernista' deriva dalla formula di 'classicismo sui generis' o 'paradossale' proposta da Montale stesso nel 1926. Questa poetica mira a conciliare ciò che appartiene alla modernità con le forme della tradizione. E. Montale, *Umberto Saba*, in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, 2 voll., Milano, Mondadori, 1996, p. 118. Riflessioni riguardo al termine di 'classicismo modernista' sono presenti nei seguenti studi: A. Casadei, *Prospettive montaliane. Dagli "Ossi" alle ultime raccolte*, Pisa, Giardini, 1992; T. de Rogatis, *Montale e il classicismo moderno*, Pisa e Roma, Iepi, 2002; Mazzoni, *Forma e solitudine*, cit.; G. Simonetti, *Dopo Montale. Le "Occasioni" e la poesia italiana del Novecento*, Lucca, Pacini Fazzi, 2002.

¹⁰ Luperini, *Il modernismo italiano esiste*, cit., p. 93.

¹¹ R. Castellana, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1926)*, «Italianistica» XXXIX 2010, pp. 23-45; R. Donnarumma, *L'altro modernismo: la narrativa breve in Italia*, in *Il racconto modernista in Italia. Teoria e prassi*, a cura di M. Santi e T. Toracca, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2016, pp. 7-14; Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, cit., pp. 13-38; P. Pellini, *Gadda modernista*, Palermo, Palumbo, 2006; M. Tortora, *Debenedetti, Svevo e il modernismo*, in *Per Romano Luperini*, a cura di P. Cataldi. Palermo, Palumbo, 2010; L. Somigli e M. Moroni, *Italian Modernism. Italian Culture between Decadentism and*

lutivo nel chiarire quella vaghezza e ambiguità che ancora oggi segnano l'uso del termine 'modernismo'.¹² In breve, il modernismo «non è un movimento né, tanto meno, una scuola. È una tendenza che condivide una stessa cultura, non una medesima poetica».¹³ Inoltre il modernismo «[m]ira a rinnovare profondamente la letteratura, ma lo fa con tecniche e tattiche molto diverse».¹⁴ Il termine 'modernismo' diventa poco produttivo, continua Luperini, se usato in modo «generico e indifferenziato» come un «mero contenitore privo di identità»,¹⁵ mentre acquista «senso e valore se riferito alla rottura primonovecentesca e alla nuova cultura determinata dalla rivoluzione epistemologica di fine secolo».¹⁶ Inoltre, concordo con Luperini sul fatto che è giunto davvero il momento di

cominciare a considerare e a studiare la letteratura italiana all'interno di quella continentale, e con categorie che siano condivisibili da parte della critica europea, che da tempo ormai, sull'esempio di quella anglosassone e portoghese e in modo più contraddittorio di quella spagnola e ispanoamericana, parla di modernismo per definire la poesia e la narrativa più innovative del primo Novecento.¹⁷

Guardare all'opera di Montale attraverso lenti woolfiane e a come i 'moments of being' condividano elementi centrali con la poetica delle *Occasioni* ci aiuterà proprio a posizionare Montale e la categoria critica di 'modernismo' all'interno di un quadro letterario europeo. L'auspicio è che questo ci offra una lettura nuova e più completa dell'opera di Montale in cui il modernismo respira in modo più profondo e innovativo: *Le occasioni*.

Un'ultima puntualizzazione è dovuta prima di inoltrarci nella seconda raccolta poetica di Montale. Probabilmente Montale avrebbe trovato l'accostamento della sua opera a quella della Woolf dubbia in quanto esprime opinioni contrastanti sulla scrittrice anglosassone. Woolf viene infatti in un primo momento accostata da Montale a due degli autori del *carner* montaliano da sempre approvati dal poeta: Proust e Joyce – «autori di motivi poetici che arricchiscono il senso della nostra civiltà e in definitiva del nostro mondo storico».¹⁸ È questa la prima reazione di

Avant-Garde, Toronto, University of Toronto Press, 2004.

¹² Vedi nota n. 5.

¹³ Luperini, *Il modernismo italiano esiste*, cit., p. 10.

¹⁴ Luperini, *Il modernismo italiano e la poesia italiana del primo Novecento*, cit., p. 99.

¹⁵ Ivi, p. 94.

¹⁶ Luperini, *Il modernismo italiano esiste*, cit., p. 11.

¹⁷ Ivi, p. 12.

¹⁸ E. Montale, *Il mondo della noia*, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 81.

Montale, nell'articolo *Il mondo della noia* pubblicato su il *Corriere della Sera* il 13 luglio del 1946. Subito dopo, tuttavia, Montale esprime un parere ben diverso, denigrando drasticamente «la storia di *Mistress Dalloway*», come uno dei tanti libri che non resisteranno al trascorrere dei tempi, alle «contingenze dell'estetica e il vaniloquio delle tendenze».¹⁹ A questo, Antonella Amato contrappone un quasi sicuro interesse e conoscenza da parte di Montale dell'opera della scrittrice inglese attraverso i registri che riportano gli ordini effettuati durante i suoi anni di bibliotecario del Gabinetto Vieusseux a Firenze.²⁰ Si aggiunge tuttavia, Amato continua, l'assenza di recensioni e saggi dedicati a Woolf individualmente e il fatto che Montale non dichiarò mai ufficialmente di aver letto le sue opere. Questa incognita è di poca importanza per le pagine che seguono, dato che non è mia intenzione tracciare un'influenza a livello biografico, ma una presenza a livello testuale che va oltre l'intenzionalità cosciente di Montale.²¹

Prima di analizzare i testi di Montale e Woolf, è produttivo riflettere sul contesto più ampio all'interno del quale i 'moments of being' e le 'occasioni' si collocano e in che cosa consiste la loro 'modernità'. La dimensione epifanica dei 'moments of being' e delle 'occasioni' è qualcosa di profondamente emblematico della modernità che si sviluppa proprio perché all'interno di un mondo moderno sempre più meccanicistico e utilitaristico dove emerge l'esigenza di mantenere saldo un contatto autentico con la realtà attraverso la letteratura. Charles Taylor è tra i primi a identificare, nel suo celebre *Sources of the Self*, il modernismo come un momento filosofico epifanico all'interno del discorso sulla modernità.²² Anziché considerarlo come una reazione per contrastare la crisi della modernità e il rifiuto di precedenti percezioni riguardo all'identità, Taylor conclude che il modernismo rappresenta una vera e propria epifania per la modernità stessa, il suo momento di rivelazione e introspezione più profonda. L'epifania è dunque l'elemento che meglio ritrae l'essenza modernista.

¹⁹ Ivi, p. 82.

²⁰ Amato, *Montale e il romanzo modernista europeo*, cit., pp. 206-217.

²¹ *A Sketch of the Past* fa parte, insieme ad altri scritti autobiografici, di *Moments of Being*, il volume pubblicato postumo. V. Woolf, *A Sketch of the Past*, in *Moments of Being. A Collection of Autobiographical Writing*, a cura di J. Schulkind, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1985, pp. 61-160; in traduzione italiana V. Woolf, *Immagine del passato*, in *Momenti di essere. Scritti autobiografici*, a cura di G. Spindel, trad. A. Bottini, Milano, La Tartaruga edizioni, 2003, pp. 81-203. Per un'analisi dei più significativi 'moments of beings' nei principali romanzi di Woolf si veda M. Jensen, *Tradition and Revelation. Moments of Being in Virginia Woolf's Major Novels*, in *The Cambridge Companion to the Modernist Novel*, a cura di M. Shiach, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 112-125.

²² Per un'analisi riguardo alla complessità storica dell'idea moderna di *io*, si veda l'itinerario tracciato da Taylor che include un'interessante analisi della storia della filosofia che ha influito allo sviluppo del concetto di epifania dal Romanticismo al Novecento. C. Taylor, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, tr. di R. Rini, *Radici dell'io: la costruzione dell'identità moderna*, Milano, Feltrinelli, 1993.

La società industriale di massa, la società strumentalistica con la sua frammentazione che si afferma in questo periodo, vede una spinta crescente e prepotente verso la vuota ripetitività e monotonia della vita quotidiana. È all'interno di questo scenario che il modernismo ricerca un recupero della centralità del momento epifanico così tipico del Romanticismo. Infatti, il modernismo emerge in risposta a un problema che ha pesato sulla cultura moderna in Europa durante il diciannovesimo secolo: come ottenere un accesso più diretto con la ricchezza dell'esperienza. In quanto «arte non rappresentativa», Taylor vede il modernismo concentrato alla ricerca di nuovi modi di rendere l'esperienza che non può essere più rappresentata attraverso «la superficie delle cose comuni».²³ Il momento epifanico rappresenta quindi una modalità di recupero di ciò che è «accessibile solo indirettamente, riguardo qualcosa di diverso dall'oggetto visibile, a cui l'oggetto visibile può soltanto accennare».²⁴ Per la sua stessa natura, esso mira a contrastare le «forme mortificanti, ripetitive e convenzionali della civiltà strumentale».²⁵ Tuttavia, come Taylor ha esaurientemente mostrato, le cosiddette «epifanie dell'essere» di poeti come Wordsworth, si evolvono sostanzialmente nell'«arte epifanica» che il modernismo pone al suo centro. Infatti «mentre i romantici del secolo precedente avevano valorizzato la natura e la purezza del sentimento originario, molti moderni [...] si sono preoccupati di un recupero dell'esperienza dell'interiorità».²⁶ Tuttavia questo non è da confondere con una predilezione verso un «io teso all'espressione di sé, almeno nel senso di un convergere di natura e ragione, di istinto e di forza creativa [come durante il Romanticismo]».²⁷ Al contrario, questo momento di rinnovata attenzione verso l'interiorità porta oltre al concetto tradizionale di *io* come entità unitaria, verso una «frammentazione dell'esperienza che mette in discussione le nozioni correnti di identità [...] o in direzione di un nuovo tipo di unità, di un modo nuovo di abitare il tempo».²⁸ Un'altra differenza cruciale tra Romanticismo e modernismo è che l'epifania durante quest'ultimo non necessariamente svela una presenza divina nel mondo, ma emerge, piuttosto, come modo per riaffacciarsi a una dimensione di vita più «significativa». Questo senso di pienezza vitale, di una vita più «significativa», può paradossalmente essere trovato nella quotidianità, in quei momenti in cui il «*pattern*» della realtà che ci circonda emerge e ne consegue un'intuizione del senso più ampio che va oltre l'oggetto o il momento che lo ha fatto scaturire. Come per Woolf e Montale, dunque, questi mo-

²³ Ivi, p. 471.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Ivi, p. 562.

²⁷ Ivi, p. 564.

²⁸ *Ibid.*

menti permettono di intravedere cosa si cela «dietro l'ovatta» della vita quotidiana.²⁹ È qui che risiede la radicale modernità del momento epifanico dei «*moments of being*» e delle «occasioni» in quanto profondamente legato e frutto di quel «ritorno dell'identico» che mina la società di massa che sia Montale che Woolf criticano aspramente. Durante l'attimo epifanico si riesce a trovare uno stato di eccezione che interrompe il costante e imperturbabile ritorno dell'identico. Come sostiene Guido Mazzoni in *Teoria del romanzo*, infatti, si diffonde sempre di più la visione che la «vita sia formata da lunghe campiture di ripetizione interrotte da piccoli eventi inauditi».³⁰ Inoltre, come Mazzoni aggiunge, «la normalità giace invisibile dentro gli spazi bianchi che separano le pagine occupate dalla scrittura, mentre le parole messe sulla carta registrano gli stati di eccezione che interrompono il ritorno dell'identico».³¹ È proprio la visione moderna della vita come un flusso inarrestabile di frammenti, il cui significato può essere trovato solo in alcuni singoli attimi, nella dimensione dell'istante anziché in qualche sorta di «tutto», a influire profondamente sullo spirito modernista a prediligere l'attimo epifanico dell'«occasione» che diventa così la forma più congeniale per la coscienza moderna.

Inoltre, la modernità vede una tendenza a una consapevolezza di «vivere su due o più livelli non totalmente compatibili».³² Infatti, «la vita umana si sviluppa intrascendibilmente su molti livelli: piano epifanico e piano banale quanto indispensabile della quotidianità non possono mai armonizzarsi pienamente e noi siamo condannati a vivere divisi—pena l'impoverimento della repressione».³³ Paradossalmente, emerge che «le verità più profonde possono [...] portarci oltre la sfera della soggettività, ma per giungervi, occorre inevitabilmente passare attraverso un'approfondita consapevolezza dell'esperienza personale».³⁴ Questo non contraddice il rifiuto di qualsiasi tipo di soggettivismo tipico dell'età moderna. La coscienza a più livelli propria della modernità e alla base dell'arte epifanica, è quindi spesso «decentrata»: ovvero, «consapevole di vivere a un ritmo transpersonale che, a sua volta, non è riducibile alla sfera personale, ma che, nonostante questo, resta interiore».³⁵ Taylor conclude che il processo epifanico è così misterioso al punto di forse contenere la chiave per rispondere alla domanda di cosa significhi davvero essere umani.³⁶ Come Martin Heidegger, potremmo anche argomentare

²⁹ Woolf, *Immagini del passato*, cit., p. 92.

³⁰ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011, cit., p. 340.

³¹ *Ibid.*

³² Taylor, *Radici dell'io*, cit., p. 583.

³³ *Ibid.*

³⁴ Ivi, p. 585.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

che «la via al superamento del soggettivismo è rappresentata dalla comprensione della sua vera natura, a cui egli si accosta per il tramite della nozione di *Lichtung*, ossia di illuminazione». ³⁷

Dunque cosa sono esattamente i *'moments of being'* di Virginia Woolf e dove sono rintracciabili nell'opera di Montale? Non abbiamo una definizione esplicita e risolutiva da parte di Woolf riguardo ai *'moments of being'*. È nel suo *memoir* rimasto incompiuto e pubblicato postumo, *A Sketch of the Past* (1941), che Woolf fa riferimento ai *'moments of being'*. Qui la scrittrice suggerisce che essi sono quei brevi istanti che spiccano ed emergono dall'ovatta della vita quotidiana. ³⁸ La definizione più esaustiva la ricaviamo attraverso un ricordo personale dell'infanzia di Woolf dove si ricordano le vacanze trascorse nella località balneare di St. Ives:

Quand'ero bambina [...] le mie giornate, proprio come ora, contenevano un'alta proporzione di questa ovatta, di questo non-essere. Passavano le settimane a St. Ives senza lasciare su di me il minimo segno. Poi, senza una ragione che io sappia, d'improvviso una scossa violenta; qualcosa accadeva con tale violenza che non l'ho mai più scordata. ³⁹

Sono quindi i *'moments of being'*, i momenti eccezionali, che consentono di cogliere una dimensione del reale nascosta nelle apparenze, che Woolf descrive così:

Lo sento, il colpo, ma non è più, come credevo da bambina, un colpo sferato da un nemico nascosto dietro l'ovatta della vita quotidiana; è o diventerà la rivelazione di un altro ordine; è il segno di qualcosa di reale che si cela dietro le apparenze; e sono io che lo rendo reale esprimendolo in parole. Solo con l'esprimerlo in parole gli conferisco unità; e questa unità significa che ha perduto il potere di farmi del male [...]. ⁴⁰

³⁷ Ivi, p. 585. Per un approfondimento si veda anche M. Heidegger, *Alétheia (Eraclito, frammento 16)* in M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Milano, Mursia, 1980, pp. 176-192. Qui Heidegger sottolinea come nel campo della filosofia l'attenzione è su ciò che chiama 'verità nascosta' e che gli antichi greci denominavano *alétheia*, che significa 'restare nascosto'. Il punto è di rendere questa 'verità nascosta' meno obnubilata. A mio avviso, questa dialettica potrebbe essere alla base del momento epifanico stesso in quanto occasione che rende la verità delle cose meno velate o diversamente visibili lasciandole libere di manifestarsi a noi in un modo diverso, e dunque davvero rappresentando così un attimo unico da privilegiare. Per una visione più completa del pensiero di Heidegger su questo aspetto, si veda anche M. Heidegger, *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, a cura di A. Ardovino, Palermo, Aesthetica Preprint, 2004.

³⁸ Woolf descrive ciò che si potrebbe chiamare «una filosofia; o comunque un'idea» che dice di aver sempre avuto: «che dietro l'ovatta si celi un disegno» e che «questi [suoi] momenti di essere formavano come un'impalcatura alle [sue] spalle». Woolf, *Immagini del passato*, cit., pp. 92, 93.

³⁹ Ivi, pp. 89-90.

⁴⁰ Ivi, p. 91.

L'opera di Woolf offre innumerevoli esempi di *'moments of being'* della stessa natura di quelli che la scrittrice individua nella sua stessa vita. Nonostante in prosa non si possa sempre rintracciare la violenza a cui Woolf fa riferimento negli scritti autobiografici, sia in Montale che in Woolf si possono notare che diversi momenti privilegiati scaturiscono da eventi violenti: in *Mrs Dalloway* (1925) il *'moment of being'* finale vissuto dalla protagonista è innescato dalla notizia del suicidio di Septimus, e in Montale si assiste a una penosa morte di una farfalla, che appare come «un insetto orribile dal becco / aguzzo» in *Vecchi versi* (vv. 32-33) che innescava il momento tutto privato del *'moment of being'* dell'io lirico:

Batté più volte sordo sulla tavola,
sui vetri ribatté chiusi dal vento,
e da sé ritrovò la via dell'aria,
si perse nelle tenebre. [...]

Poi tornò la farfalla dentro il nicchio
che chiudeva la lampada, discese
sui giornali del tavolo, scrollò
pazza aliando le carte –
e fu per sempre
con le cose che chiudono in un giro
sicuro come il giorno, e la memoria
in sé le cresce, sole vive d'una
vita che disparì sotterra: insieme
coi volti familiari che oggi sperde
non più il sonno ma un'altra noia [...].
(vv. 38-41, 45-54)

Un altro aspetto interessante e vicino al mondo poetico montaliano della visione woolfiana dei *'moments of being'* riguarda il fatto che essi, Woolf scrive, sono inevitabilmente incastonati in ben più numerosi *'moments of non-being'* che occupano la maggior parte della nostra vita. ⁴¹ Essi si presentano dunque in diretta e dialettica contrapposizione ai *'moments of non-being'*. Nonostante Woolf non veda ragione per la quale una cosa sia più eccezionale e significativa rispetto a un'altra, queste porzioni del mondo esterno sono i soli momenti in cui si ha l'occasione di

⁴¹ «Tante volte nello scrivere i miei cosiddetti romanzi mi sono trovata di fronte al medesimo ostacolo: come descrivere quello che nel mio linguaggio privato chiamo 'il non-essere'. In ogni giornata il non-essere è molto di più che l'essere. [...] Questi isolati momenti di essere erano tuttavia racchiusi in momenti di non-essere molto più numerosi». Ivi, pp. 88-89.

poter vedere la realtà con più chiarezza, anche se solo per un istante.⁴² Il resto, come potrebbe commentare qui Montale stesso, viene vissuto al «cinque per cento» (*Diario del '71 e del '72, Per finire*, v. 8) e non è un caso che nel «vivere in percentuale» (v. 7), nello spazio di un woolfiano insignificante ‘non-being’, l’io lirico non sia sicuro nemmeno di essere vivo come leggiamo in uno *xenion* che riporta il dialogo tra il soggetto poetico e Mosca: «non sono mai stato certo di essere al mondo» (*Xenia* II.7, v. 1). In modo simile, più tardi nel *Diario del '71 e del '72*, l’io lirico riafferma questo status di non-essere dichiarando di non essere nemmeno sicuro di essere vivo: «non sono certo di essere vivo» (*I nascondigli*, v. 1).

I ‘*moments of being*’ sono vicini all’esperienza dell’‘*epiphany*’ di Joyce, ma sarebbe errato appiattare le differenze tra i due, una disattenzione che come ho già detto si rintraccia spesso e che non trova eccezioni all’interno della critica montaliana. A differenza delle epifanie di Joyce, per esempio, i ‘*moments of being*’ non portano il personaggio a una definitiva e finale rivelazione, ma piuttosto donano dei momenti di lucida consapevolezza che permettono al personaggio che vive questi istanti di prendere coscienza della vita e della propria esistenza individuale, anche se solo per un breve momento. Questo, come vedremo presto, è un aspetto in comune con l’*occasione* montaliana. Come leggiamo in *Mrs Dalloway* questi momenti nascono da ‘occasioni’ e frammenti non programmati e, riprendendo l’*Otello* di Shakespeare, Clarissa ci dice che in questi brevi istanti evanescenti: «se ora dovessimo morire, questo sarebbe il momento più desiderabile». ⁴³ Ci sono altre significative differenze, come anche punti in comune, che è opportuno delineare tra le epifanie di Joyce e i ‘*moments of being*’ di Woolf. Innanzitutto, le epifanie e i ‘*moments of being*’ condividono il fatto che entrambi svelano al lettore uno squarcio del mondo interiore e dei processi mentali dei personaggi in questione: in questo senso sono entrambe due forme diverse all’interno dello *stream of consciousness*. Inoltre, come avviene anche nella poesia di Montale, entrambi necessitano di uno stimolo esterno, da parte della realtà circostante, senza la quale nessuna rivelazione potrebbe essere innescata.⁴⁴ Infine, ambedue tendono

⁴² «[L]e mie giornate [...] contenevano un’alta proporzione di questa ovatta, di questo non-essere». Ivi, p. 89.

⁴³ Woolf, *La signora Dalloway*, trad. e a cura di N. Fusini, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 30.

⁴⁴ Da notare come la ‘*mémoire involontaire*’ di Proust, nel suo dipendere sempre da uno stimolo esterno, sia affine a entrambi. Ben noto è l’interesse di Woolf per Proust. A questo riguardo si vedano *A Rooms of One’s own* e *The Letters of Virginia Woolf*. In una lettera del 1922 a Roger Fry, Woolf esclama «Proust so titillates my own desire for expression that I can hardly set out the sentence. Oh if I could write like that! I cry. [...] Scarcely anyone so stimulates the nerves of language in me: it becomes an obsession» V. Woolf, *The Letters of Virginia Woolf*, a cura di N. Nicolson e J. Trautmann, vol. 2 di 7 voll., New York, Harcourt, 1976, p. 525. Secondo Proust ci sono due tipologie di memoria: la prima è ciò che chiama ‘*mémoire de l’intelligence*’, ovvero il volontario ripensare un dato momento. La seconda nasce invece dall’involontario emergere di un breve istante per cause esterne alla coscienza del soggetto. A questo secondo processo mnemonico più innovativo Proust dà il nome di ‘*mémoire involontaire*’. Il ritorno involontario di un ricordo viene descritto sia come esperienza di vita piena che come esperienza di

a mostrare, anziché commentare. Le differenze sono ugualmente importanti da sottolineare. Prima di tutto le epifanie tendono a essere legate alla trama, mentre si tratta di eventi e frammenti casuali e immediati che caratterizzano i ‘*moments of being*’. Inoltre, da un punto di vista temporale, le epifanie generalmente segnano l’improvviso e inatteso culmine – il climax – della storia narrata e questo spesso coincide con la fine dell’opera, anch’essa inaspettata. Al contrario, i ‘*moments of being*’ fanno parte di un flusso continuo del mondo interiore del personaggio, e solo a volte coincidono con la fine della storia. Infine, si può notare come le epifanie tendano implicitamente ad avere un impatto sociale maggiore e un senso morale più profondo, mentre i ‘*moments of being*’ si focalizzano più spesso sulla sfera personale e ben più ristretta del personaggio come individuo. Nonostante sia pienamente corretto sottolineare la natura epifanica di certa poesia di Montale e l’affinità con le epifanie di Joyce, è giunto il momento di porre attenzione anche a come i ‘*moments of being*’ di Woolf abbiano una particolare affinità con le ‘occasioni’ montaliane.

L’aspetto repentino ed evanescente dei ‘*moments of being*’ è simile alla natura dell’‘occasione’ montaliana. Infatti l’*occasione*, come chiarisce Tiziana de Rogatis, è «l’istante d’eccezione o l’evento magico [...]». ⁴⁵ Come per i ‘*moments of being*’, l’‘occasione’ «è raccontata con rigorosa coerenza realistica». ⁴⁶ Il titolo della seconda raccolta poetica montaliana dunque «rinviava a una particolare fenomenologia dell’esperienza nella modernità: l’occasione è il recupero casuale di un momento di vita piena». ⁴⁷ Le stesse parole potrebbero essere perfettamente riferite ai ‘*moments of being*’ woolfiani. La casualità, l’istantaneità, la presa di coscienza da parte del soggetto, l’impossibilità di condividere il miracolo privato con gli altri, e a volte la violenza del momento, sono tutti punti centrali di entrambe le esperienze, che si pongono quindi come espressioni moderniste di un’esperienza diversa del soggetto che richiede necessariamente una forma nuova per rappresentarla. *Ti libero la fronte dai ghiaccioli*, pubblicata in rivista nel 1940 e poi inclusa

‘*temps à l’état pur*’. Come sostiene Antici, nel primo caso l’atto di ricordare è sinonimo di *rivivere*, mentre nel secondo, ricordare è *capire*. Queste due tipologie sono, secondo Antici, rintracciabili nella poesia di Montale. Antici, «*Lo stupore d’un ricordo*», cit. Riguardo al funzionamento della memoria involontaria è esemplificativo il seguente passo dalla *Recherche*: «j’éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné le bruit de la cuiller sur l’assiette, l’inégalité des dalles, le goût de la madeleine, jusqu’à faire empiéter le passé sur le présent, à me faire hésiter à savoir dans lequel des deux je me trouvais; au vrai, l’être qui alors goûtait en moi cette impression la goûtait en ce qu’elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu’elle avait d’extra-temporel [...], c’est à dire en dehors du temps». Proust. M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, a cura di J. Y. Tadié, 4 voll, Parigi, Gallimard, 1987-1989, pp. 449-450.

⁴⁵ T. de Rogatis, *Introduzione*, in E. Montale, *Le occasioni*, a cura di T. de Rogatis, Milano, Mondadori, 2011, p. LXXXVIII.

⁴⁶ Ivi, p. LXXXVIII.

⁴⁷ Ivi, p. LXXXVIII.

lo stesso anno nella seconda edizione delle *Occasioni*, è un esempio lampante di tutto questo. La poesia si apre in *medias res*: la donna-angelo dalle «penne lacerate» (v. 3) dopo il suo lungo e turbolento viaggio è finalmente accudita dall'io, nonostante continui a svegliarsi «a soprassalti» (v. 4). Attorno «le altre ombre» (v. 7), che non son altro che «gli uomini che non si voltano» (*Ossi di seppia, Forse un mattino andando in un'aria di vetro...*, v. 8), ignorano questo miracolo privato, ma anzi «scantonano / nel vicolo» (vv. 7-8), perché non sanno che il *visiting angel* è proprio lì: «allunga nel riquadro il nespolo / l'ombra nera, s'ostina in cielo un sole / freddoloso» (vv. 5-7). Come conferma Montale a Guarnieri, queste «altre ombre» (v. 7) sono «gli altri uomini, [...] quelli che *non sanno*, che ignorano la possibilità di simili eventi»,⁴⁸ ovvero, che vivono '*moments of non-being*' e ignorano completamente l'«occasione», il miracolo privato in questo mezzogiorno invernale (v. 5). La fronte (v. 1) è un tratto caratteristico della donna-angelo che ritroviamo in *Elegia di Pico Farnese*, composta tra l'aprile e il giugno del 1939: «il piumaggio della tua fronte senza errore» (v. 39). Nel cupo borgo medievale di Pico (vv. 20-26) fa irruzione la «messenger accigliata» (v. 37) che esorta a non affidarsi alla «pigra illusione» (v. 32), quella forma di religiosità superstiziosa che appartiene alle pellegrine, le «donne barbute» (v. 33). Il '*moment of being*' in questo testo scaturisce da un fulmineo luccichio di un piattello che risplende prima di essere colpito durante un tiro al bersaglio. Questa inaspettata luminosità diventa per il soggetto poetico un'ulteriore traccia di Clizia, l'intermediaria celeste (vv. 56-64):

[...] E qui, se appare inudibile
 il tuo soccorso, nell'aria prilla il piattello, si rompe
 ai nostri colpi! Il giorno non chiede più di una chiave.
 È mite il tempo. Il lampo delle tue vesti è sciolto
 entro l'umore dell'occhio che rifrange nel suo
 cristallo altri colori. Dietro di noi, calmo, ignaro
 del mutamento, da lemure ormai rifatto celeste,
 il fanciulletto Anacleto ricarica i fucili.

Come in *Ti libero la fronte dai ghiaccioli*, l'istante del '*moment of being*' dell'io lirico è del tutto privato, riguarda lui solo e non è condivisibile con gli altri. Questo è un tratto presente anche nei '*moment of being*' di Woolf in cui la difficoltà nel condividere con gli altri il *pattern* reso visibile dai '*moments of being*' si dimostra sempre un compito assai difficile (Clarissa in *Mrs Dalloway*, Mrs Ramsey in *To the Lighthouse* e Lucy Swithin in *Between the Acts* sono solo alcuni dei personaggi

⁴⁸ Ivi, p. 128.

che tentano invano in questo). Solo il lettore, in entrambi gli autori, diventa complice e può assistere a questo miracolo privato.

C'è un'ulteriore elemento che rende affini le 'occasioni' e i '*moments of being*': spesso si tratta di un ricordo che riemerge improvvisamente, che interrompe bruscamente il monotono scorrere del tempo del '*non-being*'. Suggestivo il passo del 19 luglio 1939 del diario di Woolf nel quale la scrittrice riflette su come il passato emerga nel flusso del presente con parole che non mi sorprenderebbero se pronunciate da Montale stesso:

[i]l passato ritorna soltanto quando il presente scorre così liscio da parere la superficie mobile di un fiume profondo. Allora si vede attraverso la superficie fino al fondo. In questi momenti ritrovo la soddisfazione più grande, che non è di pensare al passato; ma di vivere, in quei momenti, più appena il presente. Perché il presente, se ha dietro il passato, è mille volte più profondo di quando ti preme così da vicino che non puoi sentire altro, di quando la pellicola della macchina fotografica raggiunge l'occhio soltanto. Ma per sentire il presente che scorre sopra le profondità del passato occorre avere pace. Il presente deve essere liscio, abituale. Perciò—perché distrugge la pienezza della vita—qualunque rottura—come cambiare casa—mi sconvolge talmente; frammenta; appiattisce; trasforma le profondità in schegge taglienti.⁴⁹

L'elemento tutto montaliano è però l'idea che «[n]ulla ritorna», ma «tutto è uguale» (*Costa San Giorgio*, vv. 20, 25), ovvero dell'eterno ritorno dell'identico.⁵⁰ Si tratta quindi di un «moto che si ripete / in circolo breve» (*Derelitte sul poggio...*, vv. 15-16) che chiude gli esseri umani nella prigione dell'esistenza.

Entrambi i '*moments of being*' e le 'occasioni' hanno spesso una funzione liberatoria. In Montale, questa funzione è incarnata per lo più nel ricco bestiario montaliano: gli sciacalli di *La speranza di pure rivederti*, i porcospini di *Notizie dall'Amiata*; ma anche da oggetti e dettagli minimi come l'amuleto del «topo bianco, / d'avorio» (*Dora Markus*, vv. 27-28), il motivo musicale in *L'anima che dispensa...* e il rito magico del piombo fuso in *Carnevale di Gerti*. Questi sono tutti «frammenti di realtà assolutamente insignificanti, che vengono però caricati di un enorme valore salvifico, di un sovrasenso allegorico».⁵¹ E a questo aggiungerei che nel processo di questi frammenti, per lo più legati alla figura femminile, irrompe l'«occasione». In Woolf, i '*moments of being*' non sono riconducibili a un

⁴⁹ Woolf, *Immagini del passato*, cit. p. 124.

⁵⁰ de Rogatis, *Introduzione*, cit., p. LXXXIX.

⁵¹ *Ibid.*

‘reliquario privato’ ben definito come quello originalissimo di Montale, ma si caratterizzano per una più grande varietà e diversità difficilmente categorizzabile. Un’altra differenza fondamentale, talmente evidente da passare inosservata, è la continua presenza-assenza della figura femminile come propiziatrice di queste ‘occasioni’. Questa funzione della figura femminile tipica di una certa tradizione poetica è visibilmente assente nella prosa di Woolf. Per quanto riguarda Montale, invece, «[o]gni figura femminile nella poesia montaliana è la figura di un’assente, della quale urge evocare la presenza».⁵² Come sostiene Adriana Cavarero in *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, «le donne nell’ordine simbolico della filosofia», e non solo, «sono o assenti, o compaiono come esseri umani ingenui e ignoranti».⁵³ Nel confinare nello spazio del ‘Nulla’ le proprie figure femminili, il poeta relega se stesso come l’orfano Orfeo che può adesso cantare il suo canto funereo. Come continua Cavarero in *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione* «[i]n quanto simbolo della poesia d’amore, Orfeo inaugura l’ostinata tradizione che vuole nella donna amata una donna morta».⁵⁴ Le figure femminili di Montale appartengono a questa tradizione filosofico-poetica.

Infine in Montale questi brevi frammenti di verità arrivano spesso in forma di casuali luci pulsanti, qualcosa che ne sottolinea lo loro essenza evanescente: barlumi, bagliori, lampi, segnali dalla petroliera, scintillii del fondo dorato di un’icona, il luccichio di un piattello e così via.⁵⁵ A differenza dei personaggi woolfiani, il soggetto poetico in Montale si ritrova in una condizione di attesa di questi piccoli «disguidi del possibile» (*Carnevale di Gerti*, v. 58), mentre nella prosa di Woolf essi irrompono nella quotidianità dei personaggi che poi riprendono le loro abituali occupazioni senza attivamente attendere una prossima ‘occasione’. In entrambi i casi, comunque sia, l’‘occasione’ è intrinsecamente legata alla vita quotidiana del soggetto. E infatti l’‘occasione’ epifanica si catalizza proprio per via di animali, oggetti che appartengono al mondo della vita.⁵⁶ In *Punta del Mesco*, per esempio, un’improvvisa presa di coscienza riguardo l’infanzia della donna in questione, in questo caso si tratta di Annetta-Arletta, è innescata dalla casuale e apparentemente insignificante perforazione del trapano sulla roccia e il rumore di una mina esplosa:

⁵² G. Baldissone, *Le muse di Montale, occasioni femminili nella poesia montaliana*, Bologna, Interlinea, 1996, cit., p. 8.

⁵³ A. Cavarero, *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, Roma, Editori Riuniti, 1990, cit., p. 40.

⁵⁴ A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 2011, cit., p. 121.

⁵⁵ de Rogatis, *Introduzione*, cit., p. XC.

⁵⁶ *Ibid.*

[...] Un trapano incide
il cuore sulla roccia – schianta attorno
più forte un rombo.
È così che i rari gesti della donna riemergono:
[...] Brancolo nel fumo,
ma rivedo: ritornano i tuoi rari
gesti e il viso che aggiorna al davanzale, –
mi torna la tua infanzia dilaniata
dagli spari!

È dunque proprio la realtà esterna della vita quotidiana a innescare il processo di vita interiore del soggetto poetico. Così si ritrova una temporalità fuori dall’ordinario dove passato e presente convivono. Spesso quindi l’‘occasione’ non semplicemente risiede nel passato, ma è il riemergere di quel ricordo nel presente a catalizzare il momento epifanico.⁵⁷

Dunque questi improvvisi (ma attesi) squarci di momenti privilegiati di pieno ‘essere’ arrivano attraverso quelle ‘occasioni’ spesso innescate dalla figura femminile che ne diventa l’*embodiment*. Come in Woolf, i ‘*moments of being*’ montaliani non necessariamente portano, come già abbiamo in parte visto in *Punta del Mesco*, a una rivelazione positiva, ma costituiscono in ogni caso un momento di vita piena e di presa di coscienza diretta da parte del soggetto. A tal proposito si è parlato infatti di ‘epifanie del negativo’.⁵⁸ Il momento d’eccezione non garantisce infatti un’armonia tra il soggetto poetico e il mondo (esempi ne sono *Corrispondenze* e *L’estate*). Al contrario, spesso, ciò che l’attimo privilegiato porta con sé sono verità buie. Già negli *Ossi* si possono rintracciare vari casi di ‘epifanie del negativo’. Significativo è «il fischio del rimorchiatore» in *Delta* (vv. 17-20):

Nulla di te nel vacillar dell’ore
bighe o squarciate da un vampo di solfo
fuori che il fischio del rimorchiatore
che dalle brume approda al golfo.

⁵⁷ Anche in questo caso è da sottolineare l’affinità con Proust sia nel caso di un momento epifanico positivo che negativo. Infatti le ‘*intermittences du coeur*’ rappresentano un’azione fisica, come il togliersi le scarpe, che fa emergere un ricordo e questo porta il protagonista a realizzare, per esempio, che la nonna defunta non tornerà più; mentre episodi di ‘*mémoire involontaire*’ sono sempre descritti come epifanie positive. Si veda Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., pp. 152-155.

⁵⁸ de Rogatis, *Introduzione*, cit., p. XCI.

Il rimorchiatore, l'ultima delle svariate imbarcazioni presenti negli *Ossi*, rappresenta il ricordo che riesce a vincere il corso della corrente temporale e ad affiorare dalle brume della memoria e, attraverso il fischio, ha anche la forza di dare il suo segnale. Durante l'escursione estiva in barca in *Barche sulla Marna*, che diviene emblema del viaggio della vita, solo inizialmente il soggetto poetico sembra evocare un accordo con la natura circostante, uno stato che appartiene alla stagione idilliaca dell'infanzia, ma ben presto, arriva la consapevolezza adulta del «vuoto che ci invade» (v. 18)—che ricorda l'«arduo nulla» della poesia proemiale (*Il balcone*, v. 7). La poesia si chiude, significativamente, con una 'discesa': «La sera è questa. Ora possiamo / scendere fino a che s'accenda l'Orsa» (vv. 37-38). L'«occasione» arriva quindi non in forma di elevazione, di un qualche tipo di ascensione verso una sorta di elevato spazio empireo, ma, al contrario, in forma di una catabasi di natura, direi, orfica. Significative sono a questo proposito le parole di Woolf nel suo diario: «[L]asciatemi scendere di nuovo in quella corrente, come un bimbo che avanzi scalzo in un fiume freddo». Questo movimento verso il basso evoca, in Montale, «la parabola di ogni vita umana», come in *Costa San Giorgio* (vv. 25-30). Ricorderemo qui, come già nelle poesie più 'moderniste' degli *Ossi* si potesse rintracciare questa tematica: in *Arsenio* e *Incontro in primis*.

Per concludere, nonostante parlare di un'essenza epifanica di certa poesia di Montale sia tutto fuorché nuovo, guardare alla specificità dei 'moments of being' di Woolf nella poesia di Montale ci permette di rivalutare la posizione di Montale in relazione alla scrittrice inglese trascurando approcci di natura biografica, ma anzi dando priorità a presenze a livello testuale che vanno oltre l'intenzione dell'autore. Distinguere le epifanie di Joyce dai momenti di essere di Woolf consente di riconsiderare il rapporto tra uno degli elementi centrali della prosa modernista della scrittrice inglese e il modernismo di Montale e, di conseguenza, di comprendere in modo più completo la natura dell'«occasione-spinta». Uno degli elementi più rappresentativi e rappresentati del modernismo anglosassone – il momento epifanico – non solo è quindi rintracciabile, ma emerge come aspetto centrale nella visione montaliana dell'«occasione» all'interno della sua poetica. Il *pattern* dietro l'ovatta della vita quotidiana può svelarsi solamente in pochi attimi di natura effimera e istantanea, in brevi momenti improvvisi e significativi, le cui piccole rivelazioni appaiono e svaniscono come la misteriosa luce intermittente di una petroliera all'orizzonte: «Oh l'orizzonte in fuga, dove s'accende / rara la luce della petroliera! Il varco è qui?» (*La casa dei doganieri*, vv. 17-19). Queste rivelazioni, però, non sempre portano con loro qualcosa di positivo o una maggiore conoscenza. I versi conclusivi di *La casa dei doganieri* ci mostrano infatti lo smarrimento che prende il sopravvento sul soggetto poetico che di nuovo ha perduto il senso delle cose, della vita, della morte: «Ed io non so chi va e chi resta» (v. 22).

In questo senso, i 'moments of being' in Montale sono talvolta 'occasioni'/'epifanie del negativo', un aspetto direi caratteristicamente montaliano. Infine, un 'moment of being', un'«occasione» di vita piena in cui si intravede il varco al di là dell'ovatta della vita di tutti i giorni, arriva a noi lettori nel corso della nostra lettura privata della poesia di Montale, delle sue *Occasioni*. Questo saggio si propone come un primo 'disguido del possibile' da cui sviluppare ulteriori letture non solo sulla posizione di Montale all'interno della categoria critica del modernismo italiano e europeo, ma anche della questione Montale-Woolf.

Il legame tra lo spazio e l'individuo in Petrarca e Leopardi

di JÚLIA DABASI

Abstract: The interdisciplinary approach in history makes it possible to widen researchers' perspectives. Italian literature is one medium in which we can reflect the relationship between geography, identity and imagination. John Agnew's idea that 'Place is a meaningful site that combines location, locale and sense of place' conveys the main aspect of a 'meaningful location' and gives us a framework within which we can rethink space and place through Italian literature. In my research, I intend to examine the connections between identity and landscape, how experiences form the view of the environment through Giacomo Leopardi's *Infinity* (1819) and Francis Petrarch's letter of 26, April, 1336 in which he describes a vision about his ascent up Mount Ventoux. My main aim is to present how the impressiveness of nature becomes visible through the experiences of Leopardi and Petrarch, which is part of their existence. The mountain and the sea are key elements of these texts. The two places chosen and described by the poets have different significance: while Petrarch considered that the Mount Ventoux is the place of spiritual fulfilment, for Leopardi the hill of Recanati meant an isolated place where he could let his imagination roam free. All in all, this research offers new perspective to discover relationship between Italian literature and other disciplines in order to answer other, complex theoretical questions. I examined the topic from an interdisciplinary view to highlight the ways in which history, geography and literature can be linked.

1. Introduzione

L'approccio interdisciplinare di Fernand Braudel alla storiografia offre una nuova prospettiva per approfondire nel suo contesto più ampio l'argomento che intendo sviluppare in questo contributo circa il rapporto tra spazio e individuo. Braudel ha sottolineato l'importanza di coinvolgere nella ricerca più ambiti scientifici (geografia, storia, economia); secondo la sua teoria, per l'analisi dei processi lunghi e complessi non c'è bisogno di limiti temporali e spaziali (*long durée*), rimarcando che la geografia e la topografia hanno un ruolo decisivo per comprendere l'interrelazione tra processi politici, economici e sociali.¹ Secondo John Agnew lo spazio è un'unità significativa formata dalla posizione geografica, dalla funzione del luogo e dalla percezione umana.² Questa concezione consente di ripensare il legame tra lo spazio e l'individuo.

¹ F. Braudel e S. Reynolds, *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*, London, Fontana, 1975.

² Cfr. T. Cresswell, *Place*, in *International Encyclopedia of Human Geography*, a cura di N. Thrift e R. Kitchin, vol. 8, Oxford, Elsevier, 2009, p. 7.

Lo scopo primario della mia ricerca è quello di mostrare come lo spazio e l'identità siano rappresentati in due tra i massimi esponenti della letteratura italiana, Petrarca e Leopardi. Intendo presentare il mio argomento nel modo più ampio possibile, tenendo conto dell'approccio di altre discipline. Nel mio studio prenderò in esame la lettera di Francesco Petrarca (1304-1374) a Dionigi di Borgo San Sepolcro (c. 1300-1342), frate agostiniano (26 aprile 1336), e l'idillio di Giacomo Leopardi (1798-1837) *L'infinito* (1819).

Nella sua lettera Francesco Petrarca ha descritto la bellezza del paesaggio e trattato le questioni dell'esistenza umana, della spiritualità cristiana e di quella umanista. Il poeta voleva ascendere al Mont Ventoux (Monte Ventoso) e quindi chiese a suo fratello Gherardo di accompagnarlo nella scalata di questa altura di 2000 metri. Dal suo amico Dionigi di Borgo San Sepolcro aveva ricevuto una copia delle *Confessioni* di Sant'Agostino (354-430), che portò con sé sulla cima della montagna. Lassù, godendo lo spettacolo e leggendo i pensieri di Sant'Agostino, riflettè sulla similarità tra il desiderio di salire sulla vetta di una montagna e la voglia di avvicinarsi a Dio.

La vita che noi chiamiamo beata è posta in alto; e stretto, come dicono, è il sentiero che vi conduce. In mezzo sorgono molti colli, e noi dobbiamo procedere con nobile incesso di virtù in virtù; sulla cima è il fine estremo e il termine della via, meta del nostro viaggio.³

L'esperienza dell'ascensione al Mont Ventoux e la vista del panorama influenzano spiritualmente il poeta, dando al tempo stesso un senso sacrale al luogo. Nella lettera vale la pena di esaminare il rapporto tra il paesaggio e il poeta, e il modo in cui i pensieri di Petrarca sono condizionati dalla natura. Tuttavia, sia pure da un altro punto di vista, quest'esperienza spirituale fornita dalla natura o dallo spazio è stata descritta anche da Giacomo Leopardi nella sua celeberrima lirica *L'infinito*.

Leopardi nacque a Recanati, nella regione delle Marche, e vi trascorse la maggior parte della sua vita. La sua città natale fece parte per molte generazioni dei possedimenti della nobile famiglia a cui il poeta apparteneva. In questo territorio si trova una collina con un panorama straordinario sul mare Adriatico e sui dintorni: Leopardi amava recarvisi per meditare e nell'*Infinito* ci rivela come su questa altura si estendesse una siepe che escludeva la vista sul mare. L'immagine di questa siepe simboleggia un confine non solo naturale tra il poeta e il mare ma anche mentale tra la realtà e l'immaginazione. I simboli fondamentali del componimento poetico sono la collina, scelta dal poeta per ritirarsi dal mondo, e la siepe,

³ F. Petrarca, *Lettere Familiari*, IV, I

che impedisce allo sguardo di spaziare sul mare infinito, consentendo a Leopardi di abbandonarsi ai sui pensieri senza limiti temporali e spaziali.

2. Riconsiderazione del concetto dello spazio

Il legame tra lo spazio e la società è stato ampiamente discusso da Henri Lefebvre (1901-1991) filosofo e sociologo francese. Ha esaminato il ruolo dello spazio rispetto alla società enfatizzando il fatto che lo spazio è decisivo quanto il tempo nei processi sociali. Lefebvre sostiene, inoltre, che la vicinanza spaziale è indispensabile per il funzionamento della società e per i rapporti sociali, e in tal modo definisce e forma la struttura sociale.⁴ Michel de Certeau (1925-1986) ha accentuato il ruolo dell'individuo nella società: secondo la sua teoria lo spazio sarebbe un medium specifico al quale le esperienze vissute dell'uomo conferiscono un significato aggiuntivo.⁵ Varie scienze condividono l'ipotesi secondo cui il sistema spaziale delle funzioni elementari della società è influenzato dalle teorie e della caratterizzazione culturale dell'azione umana.⁶

Nella geografia sociale si è affermata una nuova tendenza che mira a esaminare il rapporto tra la società e lo spazio. Secondo questa corrente di studi lo spazio non può essere analizzato come un elemento avulso dal suo contesto, ma deve essere studiato insieme alla società e alla cultura come pure i ricordi e i sentimenti personali che lo formano. Il geografo britannico Tim Cresswell ha osservato che allo spazio si associano due significati: un senso personale che si collega alla vita dell'individuo (come l'edificio della prima scuola o il luogo del primo posto di lavoro) e un senso sociale (come il palazzo di Versailles, che è stato la residenza dei sovrani francesi e in seguito la sede della firma dei trattati di pace alla fine della prima guerra mondiale).⁷ Se applichiamo l'argomento di Cresswell all'*Infinito*, vi troviamo entrambi i significati: per quanto riguarda i ricordi personali che distinguono questa collina dalle altre a Recanati «Sempre caro mi fu quest'ermo colle,/ e questa siepe, che da tanta parte/ dell'ultimo orizzonte il guardo esclude»⁸ e il significato sociale, tanto che la collina è diventata un sito di culto frequentato dai tanti turisti e nominato *Colle dell'Infinito* in onore di Leopardi.

Riguardo alla geografia, Lajos Boros ha rilevato la necessità di non limitare il suo ambito scientifico ai paesi naturali o culturali perché l'idea del paesaggio deve essere studiata in un contesto più esteso, pertanto anche il paesaggio costruito

⁴ Cfr. H. Lefebvre, *The Production of Space*, Oxford, Basil Blackwell, 1991, p. 26.

⁵ M. De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, Calif., London, University of California Press, 1984.

⁶ Cfr. L. Boros, *A művészeti alkotások földrajzi vizsgálatának néhány elméleti kérdése*, in *A társadalmi földrajz világai*, a cura di Cs. Kovács e V. Pál, Szeged, SZTE Gazdaság- és Társadalomföldrajz Tanszék, 2007, p. 2.

⁷ Cfr. T. Cresswell, *Place*, pp. 170-172.

⁸ G. Leopardi, *L'Infinito*, cit.

per via concettuale deve essere coinvolto nella ricerca geografica. Tale spazio è ad esempio quello presentato nella pittura e nelle diverse opere artistiche o nella letteratura, ed è destinato a trasmettere la concezione che l'artista ha del paesaggio, del luogo e dello spazio.⁹ Yi Fu Tuan ha affermato che questi paesaggi figurati possono essere considerati come fonti secondarie, poiché gli scrittori, gli artisti e i poeti, tramandano al pubblico la propria visione personale tramite la raffigurazione, influenzando indirettamente la conoscenza della geografia del pubblico e la mentalità sociale.¹⁰

La geocritica in ambito letterario formula i suoi principi scientifici in maniera simile. Secondo quest'idea la letteratura deve essere studiata insieme ad altre discipline come geografia, filosofia e architettura con lo scopo primario di rivelare il legame tra letteratura e gli spazi definiti dai sentimenti personali ma senza l'analisi della descrizione realistica dei luoghi.¹¹

3. Lo spazio e la letteratura

La mentalità di una nazione è definita dalle caratteristiche geografiche di un territorio preciso. Per gli abitanti della penisola italiana le montagne, così come l'infinita distesa del mare, hanno costituito senza dubbio un fattore determinante che ha influito anche sulle arti e sulla letteratura. Nonostante l'Italia sia ricca di rilievi montuosi, la figura della montagna è stata usata meno di quella del mare. Il motivo di questa tendenza è forse che le città culturalmente significative come Firenze, Roma, Venezia e Napoli si trovano accanto al mare e così si è pensato erroneamente che nessuna civiltà storica potesse avere origine dalle montagne. Già nella letteratura greca antica, che ebbe grande influsso su quella italiana, il mare era un'immagine centrale (basti pensare ai poemi omerici), e così è diventato un simbolo fondamentale nella letteratura, mentre ad esso nel Romanticismo si è preferita la figura letteraria della montagna. Il mare rappresenta l'elemento essenziale dell'esistenza umana e la montagna indica il mondo intatto, lontano dalla civiltà urbana.¹² Nella letteratura italiana vale la pena di esaminare la tematica di questi due simboli in cui si manifesta la complessità dello spirito umano.¹³

⁹ Cfr. L. Boros, *A művészeti alkotások földrajzi vizsgálatának néhány elméleti kérdése*, pp. 79-88.

¹⁰ Yi-Fu Tuan, *Literature, Experience and Environmental Knowing*, in *Environmental Knowing: Theories, Research and Methods*, a cura di G. T. Moore e R. G. Gollidge, Stroudsburg, Dowden, Hutchinson & Ross, 1976, pp. 260-272.

¹¹ E. Harmath, A. Makine, *Egy kisebbségi író geopoétikája*, Doktori Disszertáció, Szegedi Tudományegyetem, 2011, cit. p. 5.

¹² Cfr. F. Brevini, *Montagne in letteratura*, in *CAI 150: 1863-2013: il libro*, a cura di A. Audisio, A. Pastore, vol. 1, Torino, Museo Nazionale della Montagna "Duca degli Abruzzi", 2013, p. 178.

¹³ La montagna come simbolo è presente già nella mitologia greca, gli dei greci risiedono sulle alture dell'Olimpo, del Parnasso e dell'Elicona. Nello stesso tempo ha avuto un ruolo centrale in varie religioni come l'Islam, il cri-

Zoltán Frenyó ha definito Petrarca la figura emblematica di un nuovo rapporto con la natura: nella lettera di Petrarca si possono rintracciare pensieri umanistici, cristiani e anche moderni. L'elemento centrale della lettera (26 aprile, 1336) è la montagna, discussa da due punti di vista. Da un lato il poeta loda la bellezza vera e visibile della natura, da un altro lato discute il significato spirituale dell'altezza.¹⁴ Quando arrivò in cima alla montagna Petrarca restò impressionato dalla vista eccezionale e dalla bellezza del paesaggio: «Dapprima io rimasi come istupidito da quell'aria insolitamente leggera e da quel vasto spettacolo».¹⁵ Anziché dilungarsi nella descrizione del luogo il poeta si concentra sull'esperienza spirituale. Sotto questo aspetto la lettera attinge alla tradizione cristiana: se da una parte Petrarca ammira il Monte Ventoso come un miracolo della Creazione, che merita rispetto per la sua imponenza e la sua resistenza alle avversità del tempo; dall'altra, vi vede il luogo dell'incontro con Dio.¹⁶ Egli ha portato con sé il volume delle Confessioni di San Agostino e in cima al monte lo apre e legge il seguente passaggio: «e vanno gli uomini a contemplare le cime dei monti, i vasti flutti del mare, le ampie corren-

stianesimo e il giudaismo. L'immagine dell'altura ha segnato la transizione dall'Antico al Nuovo Testamento, dal mondo regolato dalle leggi divine all'universo della remissione dei peccati. Nella Bibbia ci sono undici episodi importanti in cui la montagna ha un ruolo decisivo: il Monte Ararat in relazione a Noè e al diluvio; il Moriah al quale Abramo portò suo figlio Isacco; il Sinai e il Nebo dove Mosè ricevette le tavole delle leggi e dove morì; il Carmelo legato al profeta Elia, Sion; la collina di Davide e Gerusalemme; il monte delle Beatitudini accanto al lago di Tiberiade, luogo del discorso della Montagna; Hermon dove Pietro riceve le chiavi della Chiesa; Tabor e il Calvario sono i siti della Trasfigurazione e della crocifissione di Cristo e alle fine il monte degli Ulivi. Più tardi la montagna è stata usata frequentemente come figura letteraria. Nella *Divina Commedia* (1313-1321) di Dante Alighieri (1265-1321) l'inferno è stato descritto come un monte cavo capovolto e il purgatorio è stato illustrato come un'altura a sette balze. Tommaso Campanella (1568-1639) nel 1602 nel suo capolavoro utopistico, *La città del Sole*, ha offerto un'immagine simile al purgatorio dantesco. Senza dubbio l'atteggiamento nei confronti della montagna è cambiato a seconda delle epoche: mentre l'uomo del Medioevo associava un significato sacrale ai monti, nella modernità la vetta è considerata come un punto da conquistare. Nel mondo scientifico questo elemento geografico è diventato una figura chiave. Le prime opere scientifiche su questo tema sono nate nel Rinascimento come il *De Alpina Rhaetia* di Algidius Tschudi (1538) e *Vallesiae descriptionis libri duo et de Alpibus commentarius* (1574) di Josias Simler. Dal punto di vista della storia naturale lo studio della flora e fauna montane è cominciato a quei tempi. Konrad von Gesner l'ha affrontato parecchie volte, scrivendo brevi note osservative su animali e vegetali pubblicate nel suo libro di *Reisen in den Bergen* nel 1541. Certamente questi lavori mescolano le idee medievali con le nuove teorie scientifiche risultando in un'analisi confusa. Con l'evoluzione del mondo scientifico e il progresso tecnologico, l'atteggiamento nei confronti della natura subisce un mutamento. Nel Sentimentalismo la natura è caricata di valori educativi. Jean Jacques Rousseau, esponente di quest'idea, ha sottolineato il ruolo delle leggi naturali che influenzano la vita e la moralità degli uomini. (*Giulia e la Nuova Eloisa*, 1761) Albrecht von Haller nel suo poema *Die Alpen* (1729) ha descritto le virtù e le occupazioni delle comunità montanare e il loro mondo incontaminato dalla civiltà urbana. Nel Romanticismo la montagna acquista un nuovo significato distaccato dalla tradizione cristiana in cui domina il legame tra l'uomo e Dio, in questo periodo il rapporto tra l'uomo e la natura è stato evidenziato. In: A. Pascale, *I simboli della montagna*, 2016.

¹⁴ Cfr. Z. Frenyó, *Korfordulón*, p. 28.

¹⁵ F. Petrarca, *Lettere Familiari*, IV, I

¹⁶ Cfr. M. Battistini, L. Impelluso, *Il libro dei simboli. Scoprire il significato delle opere d'arte*, Electa, 2012, p. 135.

ti dei fiumi, l'immensità dell'oceano, il corso degli astri e trascurano sé stessi».¹⁷ Dopo aver letto questo frammento e godendo il panorama Petrarca si pone delle questioni sull'esistenza umana. La bellezza dell'ambiente diventa relativa rispetto alla complessità dello spirito umano. Yamagishi scrive che il paesaggio è ciò che spinge l'individuo all'introspezione e a una conoscenza più profonda di sé stesso.¹⁸ Petrarca riporta un'esperienza simile: nell'ammirare il paesaggio si rende conto di quali siano i veri valori nella sua vita e perciò vuole purificare la sua mente da ogni pensiero inutile per potersi concentrarsi sulla natura e sul rapporto di Dio.

Chiusi il libro, adirato contro me stesso per quella mia ammirazione delle cose terrene, quando da un pezzo avrei dovuto imparare anche dai filosofi pagani che niente è degno d'ammirazione fuorché l'anima, per la quale nulla è troppo grande.¹⁹

Nella sua lettera compare anche la concezione umanista che esalta la grandezza dell'uomo rispetto a quella della natura e che provoca nello spirito del poeta una tensione tra la visione del mondo cristiana tipicamente medievale e quella moderna umanista, che mette l'uomo al proprio centro: «Quante volte in quel giorno – credi a me – tornando e volgendomi indietro riguardai la cima del monte! che mi parve alta appena un cubito a paragone dell'altezza dell'umano pensiero se non viene immerso nel fango della turpitudine terrena».²⁰

4. Il paesaggio è lo specchio dell'anima

Similarmente a Petrarca, nell'*Infinito* Leopardi riesce a escludere il mondo materiale grazie alle caratteristiche del paesaggio, per concentrarsi sui suoi pensieri più profondi. Però in questo silenzio l'autore non cerca la possibilità di avvicinarsi a Dio, e neanche la sua patria perduta, bensì una sfera d'eternità senza limiti temporali o spaziali, mentre l'infinito immaginato e precluso ai suoi occhi è lo spazio in cui cessa ogni confine e il poeta può abbandonarsi ai propri pensieri. «Ma sedendo e mirando, interminati/ Spazi di là da quella e sovrumani/ Silenzi, e profondissima quiete/ Io nel pensier mi fingo; ove per poco/ Il cor non si spaura».²¹ I suoni e la veduta sono considerati ostacoli alla meditazione del poeta:

¹⁷ Francesco Petrarca, *Lettere Familiari*, IV, I

¹⁸ Cfr. Y. Takeshi, *Landscape and the Human Being*, «Human Studies», 15 (1) 1992, p. 104.

¹⁹ Francesco Petrarca, *Lettere Familiari*, IV, I

²⁰ *Ibid.*

²¹ G. Leopardi, *L'Infinito*.

E come il vento/ Odo stormir tra queste piante, io quello/ Infinito silenzio a questa voce/ Vo comparando: e mi sovvien l'eterno, / E le morte stagioni, e la presente/ E viva, e il suon di lei. Così tra questa/ Immensità s'annega il pensier mio:/ E il naufragar m'è dolce in questo mare.²²

In questa lirica il mare ha un ruolo centrale e simboleggia lo spazio immaginato nel quale si esclude il mondo esterno e il poeta può immergersi nella meditazione.²³ Sarebbe interessante chiedersi quanto il celebre componimento leopardiano influenzi la percezione dell'atmosfera della collina di Recanati e se il mare e la siepe ispirino le stesse impressioni ai visitatori moderni. Si tratta evidentemente di una questione teorica che dipende dai ricordi, dalle esperienze e dalle caratteristiche individuali. Conviene dire che il paesaggio può essere considerato lo spettacolo dello spirito umano, come ha riassunto Henri Frédéric Amiel, che ha voluto sottolineare il carattere personale di uno spazio oltre alla sua realtà geografica.²⁴ Takeshi Yamageshi è d'accordo con Amiel su questo concetto e lo completa con la sua idea che l'identità di una persona è sì formata dai rapporti umani, dalla lingua e dalle tradizioni, ma è anche definita dall'ambiente. Senza dubbio, ogni ricordo si lega a un luogo concreto e gli spazi in cui si svolge la vita umana sono il *Theatrum Mundi* formulato da Shakespeare. Takeshi ha confutato la teoria di J. B. Jackson secondo la quale lo spazio è un frammento del globo che si può percepire in un momento. Secondo lo studioso, i sensi influenzano il rapporto dell'individuo con il paesaggio. Egli ha sottolineato la complessità di questa domanda integrando i pensieri già menzionati con l'importanza della cognizione attraverso gli organi percettivi: i colori, i suoni, i profumi rivelano i ricordi più profondi. Egli offre un approccio particolare al legame fra spazio e individuo e lo dimostra con un esempio efficace, dicendo che il ruolo della percezione individuale può essere misurato per mezzo di un panorama dipinto (composto dalle forme, dai colori e dallo schema) che trasmette uno spazio definito da un artista. Così lo spazio creato non

²² Ivi.

²³ Il mare è un simbolo spesso usato nella letteratura mondiale. Similmente alla figura della montagna, anche questo è presente nella letteratura classica, come nell'*Odissea* di Omero o nell'*Eneide* di Virgilio. Ha avuto un significato purificatore nell'Antico Testamento, come nella storia del Diluvio Universale in cui l'acqua libera la terra dai peccati. Il suo significato cambia nel Medioevo, il mare è considerato un limite da superare, come nel *Milione* di Marco Polo (ca. 1298). Più tardi queste spedizioni marinaresche hanno significato la speranza di una nuova vita tranquilla. Francis Bacon in *Nuova Atlantide* (1626) presenta la storia di un naufragio, un motivo letterario usato per esprimere il senso di un destino preordinato e l'assoggettamento della vita umana e una serie di eventi imprevedibili. Nella letteratura italiana il mare è stato spesso rappresentato: nel sonetto *A Zacinto* di Ugo Foscolo (1803) il mare Ionico simboleggia la nostalgia perpetua; anche nella poesia di Giosuè Carducci (*Il giorno di San Martino* 1883) e di Gabriele d'Annunzio (*Pioggia nel pineto*, 1902) ha un ruolo decisivo. In: Caruso, Massimiliano, *Il mare in letteratura*, «Lega Navale», CXVII (3-4) 2014, pp. 4-10.

²⁴ Cfr. K. Taylor, *Landscape and Memory: cultural landscapes, intangible values and some thoughts on Asia*, «Communities and Memories: a global perspective, Australia Memory of the World programme», 2008, p. 1.

può essere identico al paesaggio reale. Tutto sommato, ogni luogo ha la sua particolarità che dipende da fattori individuali, ricordi, sentimenti e dalle esperienze personali, e così viene percepito diversamente da ogni individuo.²⁵

5. Conclusioni

Nel mio contributo ho provato ad applicare l'approccio geocritico all'analisi letteraria attraverso la lettera di Francesco Petrarca (26 aprile 1336) e l'idillio *L'infinito* di Leopardi. Nella mia ricerca mi sono concentrata principalmente sul legame tra la natura e il poeta, considerando anche sentimenti, pensieri, ricordi legati ai luoghi menzionati. Si è voluto offrire una nuova prospettiva analitica che mette al suo centro una collaborazione innovativa tra letteratura e geografia, rendendo possibile l'analisi del legame tra l'uomo e l'ambiente. Il mio intento era quello di dare risalto all'importanza della stretta connessione tra il poeta e il luogo affermando che questo legame ha un ruolo fondamentale nell'evoluzione della personalità. Così vita e natura diventano arte e non viceversa.²⁶ Nella mia ricerca ho limitato l'analisi del rapporto tra individuo e spazio a due ben note opere della letteratura italiana, ma sono convinta che questa tematica offra innumerevoli spunti di riflessione e possa essere ampliata includendo soprattutto lavori artistici nell'analisi, aprendo nuove prospettive con un approccio scientifico originale.

²⁵ Cfr. Yamagishi, Takeshi, *Landscape and the Human Being*, pp. 95-101.

²⁶ Cfr. Mitchell, W J T, *Landscape and power*, Chicago, Chicago University Press, 1994, p. 1.

Marano: una fortezza contesa.

La crisi dei rapporti politico-diplomatici tra le principali potenze europee a seguito del colpo di mano su Marano del 1542¹

di ELISA DELLA MEA

Abstract: Venice's reconquest of Marano in 1542 was a key moment in the history of the Republic. The fortress of Marano was in fact at the top of its glory between the XV and XVI century, when it was contested between Austria and Venice. When it fell in the hands of Austria in 1513, Venice tried to reconquest it with every possible means. After years of unsuccessful attempts, the feat was carried out by Beltrame Sacchia, an ambitious and adventurous merchant from Udine, who occupied the fortress in 1542 in name of the King of France. This article analyses the repercussions of Marano's reconquest on European political equilibrium. What happened on the morning of January 2, 1542, as well as making a turning point in the boundary dynamics between Venice and the Austrian, deeply damaged the diplomatic relations between the main powers of Europe: the Venetian Republic, France, the Empire and the Ottomans.

1. Introduzione

Dopo la guerra della Lega di Cambrai, per la Serenissima si fece sentire con sempre più insistenza il problema del rinnovamento complessivo delle strutture difensive dei suoi territori di Terraferma, affrontato soprattutto in due periodi principali: quello emergenziale delle Guerre d'Italia, di scarsa adeguatezza di fortezze, presidi e artiglierie/munizioni e di spauracchi per gli eserciti stranieri; e il mezzo secolo 1540 circa-1593, caratterizzato dalla progressiva rifortificazione della Terraferma grazie a investimenti finanziari fluttuanti ma consistenti.² Il quadro dell'assetto difensivo che risultava dalla relazione dei Sindici Inquisitori del 1543 non era affatto entusiasmante: nei presidi erano numerose le mancanze,

¹ Il presente articolo è una rielaborazione di parte della tesi di Dottorato di Ricerca in Storia: Culture e Strutture delle Aree di Frontiera (ciclo XXVII), dal titolo *La sicurezza incerta del confine orientale. Venezia, Friuli e Istria dalle guerre d'Italia al progetto di Palmanova (c. 1494-1593)*, discussa il 26 maggio 2016 presso l'Università degli Studi di Udine. Nelle note si useranno le seguenti abbreviazioni: ASV: Archivio di Stato di Venezia; PSCC: Provveditori Sopraintendenti alla Camera dei Confini.

² Cfr. M. E. Mallett, J. R. Hale, *The military Organization of a Renaissance State. Venice c. 1400 to 1617*, Cambridge, Cambridge University Press 1983; E. Concina, *La macchina territoriale. La progettazione della difesa nel Cinquecento veneto*, Bari, Laterza, 1983.

frequenti le indiscipline, e mal governate le vettovaglie e munizioni, ed era ancora preoccupante l'inadeguatezza strutturale di mura e piazzeforti rispetto alle nuove tecnologie militari.

Se fra secondo e terzo decennio del '500 le lotte per l'egemonia in Italia continuarono ad essere combattute soprattutto nella pianura lombarda, costringendo Venezia a privilegiare la parte centrale e quella occidentale dello stato di Terraferma per gli interventi sulle strutture difensive (Treviso, Padova, Verona, Brescia, Crema e le fortificazioni di Asolo, Legnago e Peschiera), attorno al 1525, invece, a due anni dall'ascesa di Andrea Gritti al dogado, vennero proposti ulteriori interventi, compresa la fortificazione di Udine e Venzone a sbarramento delle vie che conducevano in Germania attraverso la Carnia e il Canal del Ferro.

Quando verso la fine del 1531 si profilò all'orizzonte il pericolo di uno scontro con l'impero ottomano, la dimensione del problema del rinnovamento complessivo delle strutture difensive dei territori dipendenti da Venezia si allargava ulteriormente a comprendere i distretti nord-orientali della Terraferma e l'area adriatica. A questo scopo, nella primavera del 1532, il duca d'Urbino Francesco Maria della Rovere raggiungeva Venezia, sulla spinta del clima di emergenza e probabilmente con l'appoggio della cerchia del Gritti, per fronteggiare la questione delle nuove fortificazioni.

Per il Friuli il problema nodale era costituito dal recupero e dalla fortificazione del centro portuale di Marano, allora in possesso degli arciducali: progetto che il duca d'Urbino suggeriva di attuare con ogni mezzo in quanto Marano valeva, come base per le operazioni navali nell'alto Adriatico, molto più di Trieste. Una volta provveduto a questo, «con quattro luochi, Osoppo, Udine, Sacil et Marano si faceva una buona colleganza per la fortezza de Venezia»,³ costituendo così un ulteriore sistema territoriale di fortificazioni, strettamente correlato a quello già propriamente veneto. Il duca ricordava che Marano era potenzialmente uno dei «più importanti luoghi, havendola vostra Serenità in suo potere, per difesa del Friuli et resto del Stato di vostra sublimità et non havendolo delli più atti ad offender questa città di Venezia». ⁴ Perciò il duca incitava la Repubblica a «procurar in ogni modo di riguadagnar Marano, il che reputava che potesse esser men difficile a questi tempi, che ad altri, ritrovandosi come si trovavano queste guerre in piedi, et il re dei Romani nella necessità del denaro». ⁵ Il consiglio, però, era di muoversi cautamente nelle operazioni di recupero della fortezza, facendo credere agli arciducali di voler conquistare anche altri luoghi, per confonderli «acciò non si

³ E. Concina, *La macchina territoriale*, cit., p. 29.

⁴ Ivi, p. 33.

⁵ ASV, PSCC, b. 169, reg. VI (Friuli), cc. 1-5, 17 settembre 1532.

scoprisse l'importanza di questo et il conto che se ne tiene, che causeria tanto più difficoltà a conseguirlo»⁶.

2. Importanza strategica di Marano

Voluta dal patriarca Popone nel XI secolo come la più importante difesa del patriarcato dalla parte del mare, Marano, che allora era solo una piccola villa di Aquileia, conobbe tra XV e XVI secolo (prima dell'ideazione della fortezza di Palmanova) il suo periodo di maggior splendore. Elevatasi al rango di comunità, venne dotata, come Aquileia, di un podestà e nel Quattrocento subì delle generali opere di fortificazione, attraverso l'erezione di terrapieni e la costruzione di molini e saline.⁷ Contesa da Venezia e dagli arciducali, la fortezza era un'imprescindibile difesa, posta tra l'Istria e la laguna veneziana, a garanzia anche del traffico mercantile in quel tratto di Adriatico, a cominciare dal porto di Lignano, parte integrante della piazzaforte maranese. Girolamo di Porcia, infatti, descrisse Marano come «luogo fortissimo di muraglia, terrapieni, fosse larghissime dove entra la marina, e si può girare in una galea; ha un porto bellissimo, e capace di più di 400 velle, detto Lignano».⁸ Anche dalla scrittura presentata a Venezia nel 1532 da Giacomo Leonardi, segretario del duca d'Urbino, emergeva in modo inequivocabile la vocazione di Marano a baluardo della difesa del Friuli e punto di collegamento della Dominante con il resto dei suoi territori più orientali. Forte della sua vantaggiosa posizione, Marano «trovandosi in mani altrui pregiudicava altamente gli interessi della Repubblica, tanto dal lato strategico quanto da quello economico»⁹. In caso di guerra, poiché priva di una più facile comunicazione con il Friuli (la cosiddetta "Strada di Levada" passante attraverso le paludi, che avrebbe dovuto garantire alla fortezza il rifornimento delle derrate alimentari e i traffici verso l'entroterra veneto, venne costruita solo tra il 1611 e il 1612), la fortezza «sarebbe potuta venire in grave distretta»¹⁰ nel momento in cui gli arciducali avessero ricevuto aiuti dalle navi spagnole attraccate a Lignano. In tempo di pace, invece, questo porto, non accessibile alle imbarcazioni venete, avrebbe consentito agli arciducali di trasportare in Friuli olio, sale e granaglie senza pagare i dazi d'importazione alla Repubblica.¹¹

⁶ *Ibid.*

⁷ Per un approfondimento più puntuale della storia di Marano, cfr. R. Olivotto, *Marano lagunare, volo attraverso i secoli fino al giorno dell'inaugurazione dell'Acquedotto*, Cividale, Tipografia Fulvio Giovanni, 1892.

⁸ G. (di) Porcia, *Descrizione della Patria del Friuli*, Udine, Tipografia del patronato, 1897, pp. 75-76.

⁹ A. Puschi, *Attinenze tra Casa d'Austria e la Repubblica di Venezia dal 1529 al 1616*, Trieste, Tipografia del Lloyd austro-ungarico, 1879, p. 7.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Il luogotenente Andrea Foscolo nel 1525 definì la fortezza di Marano «de grandissimo danno a li daciai di vostra

Questa fortezza, affacciata sulla laguna, aveva un'invidiabile valenza strategica, il cui possesso, vista la situazione critica dei primi decenni del Cinquecento, avrebbe garantito ai veneziani di «conservar lo stado de questa Patria». Da Marano si potevano, infatti, controllare le foci del Tagliamento e del fiume Ausa e il traffico sulle strade retrostanti; senza questo baluardo, il controllo veneziano dei porti imperiali di Trieste e S. Giovanni di Duino sarebbe stato di gran lunga più difficoltoso. La sua occupazione era determinante quindi per la sicurezza stessa del governo lagunare e andava salvaguardata a qualsiasi costo. Sfortunatamente per i veneziani, però, Marano, sotto il loro controllo sin dal 1420, finì in mano arciducale nel 1513, nel periodo turbolento delle Guerre d'Italia. Da quel momento fino al 1542, la Repubblica non lasciò intentato nessun mezzo per riappropriarsi della fortezza: numerosi furono i tentativi (tutti documentati fra il 1515 e il 1529) messi in atto per scalzare gli arciducali, nella certezza da parte veneta che «tuti li Maranesi sono satii de stare soto il dominio barbaricho».¹²

3. La presa di Marano del 1542 e il gioco delle diplomazie

3.1. La genesi dell'impresa

Il mercante udinese Beltrame Sacchia fu la pedina utilizzata da Venezia per portare a compimento la presa della fortezza di Marano, dopo anni di tentativi andati a vuoto. Che ci fosse la Repubblica dietro questa ben architettata impresa è ora un dato certo e incontrovertibile, suffragato da numerose prove e indizi, anche se all'epoca il governo lagunare si dimostrò inizialmente estraneo ai fatti, per mantenere rapporti di "buon vicinato" con l'arciduca Ferdinando. La trama che sta dietro alla presa di Marano è fittamente intrecciata e vede come principali protagonisti la Repubblica e i francesi, nelle figure rispettivamente degli aderenti al "partito filofrancese" da una parte e dell'ambasciatore francese a Venezia Guillaume de Pellicier, vescovo di Montpellier, dall'altra.

La genesi dell'impresa è rintracciabile nella nomina del Sacchia a cavaliere nobile, concessagli dal re di Francia Francesco I nel marzo del 1541.¹³ Beltrame (1507-1550) era figlio del mercante udinese Lorenzo Sacchia, uno degli uomini d'affari più facoltosi del capoluogo friulano, nonché uno dei rappresentanti poli-

sublimità, per el condur de le merchantie prohibite: et similiter perché de Istria se trazeno oglii de Puglia soto pretesto che siano istriani», *Relazioni dei rettori veneti in Terraferma, I, La Patria del Friuli (Luogotenenza di Udine)*, a cura dell'Istituto di storia economica dell'Università di Trieste, Milano, Giuffrè, 1976, p. 4.

¹² ASV, *Capi Consiglio dei Dieci, Lettere di rettori*, b. 188, f. 18, 26 febbraio 1516. Sui vari tentativi di conquista veneta dopo il 1513, si rimanda a E. Della Mea, *Beltrame Sacchia e la riconquista di Marano (1542-1550)*, «"Ce Fastu?"», *Rivista della Società Filologica Friulana*, LXXXVIII (2), 2012, pp. 213-239.

¹³ G. Cogo, *Beltrame Sachia e la sottomissione di Marano al dominio della Repubblica veneta (con nuovi documenti)*, in «Nuovo Archivio Veneto», XIV/I, 1897, pp. 32-33.

tici della clientela popolare e filosavorgnana udinese di inizio Cinquecento.¹⁴ La carriera mercantile di Beltrame fu in continua ascesa, favorita sia dai contatti del padre sia dalle sue capacità imprenditoriali: negli anni riuscì a incrementare il giro d'affari della famiglia prima importando olio e granaglie dall'Istria e dalla Carniola, poi assumendo gli appalti dei dazi del vino e del sale nella Patria e, infine, occupandosi del trasporto di ingenti quantità di grano a Venezia dall'Ungheria (1540-41). La sua smisurata ambizione personale, unita al desiderio di conquistarsi un posto più elevato in società, per scrollarsi di dosso i limiti impostigli dalla sua condizione di popolano udinese, lo spinsero ad assumere atteggiamenti e stili di vita ben al di sopra delle sue possibilità. Questo, gli permise anche di stringere utili contatti con gli ambienti politici veneziani. Da qui probabilmente ebbe origine l'idea di mettersi al servizio del governo lagunare organizzando la riconquista della fortezza maranese. L'ipotesi regge, dal momento che lo stesso Sacchia dirà al bailo di Costantinopoli che «la cosa di Maran l'ho fatta non per farli despiacer [a Venezia], anzi io me offero per inanti di far per voi quel che ho fatto per il Re».¹⁵ Questo significa che il Sacchia aveva esposto la sua idea a Venezia ben prima di ricorrere alla corte del re di Francia e che, in ogni caso, Venezia non era del tutto estranea alla faccenda come poi volle far credere.

In un documento del 12 gennaio 1542, infatti, alcuni giorni dopo il colpo di mano, il Senato ordinò al luogotenente di rintracciare il Sacchia per suggerirgli di «tenir questo loco nelle mani sue ad instantia nostra, et volendo noi che questa pratica passi secretissima, acciò che se habbi bona causa de mandar uno ad esso Beltrame senza dar suspitione ad alcuno».¹⁶ L'intento era di fargli sapere che, se avesse tenuto Marano a nome e per conto di Venezia, l'avrebbero nominato conte concedendogli una provvigione di 1.000 ducati annui.¹⁷

In realtà però la collaborazione non andò in porto e il Sacchia preferì recarsi in Francia, probabilmente su consiglio dell'ambasciatore francese a Venezia Guillaume de Pellicier, che nella città lagunare era molto conosciuto e poteva contare su amicizie influenti. Dal 1539 il diplomatico francese, infatti, si applicò con successo all'attuazione dei piani politici del suo sovrano volti a ostacolare la politica di Carlo V in Italia, a staccare Venezia dalla Lega che aveva concluso con il papa e l'imperatore, a riconciliarla con la Sublime Porta ottomana, alleata della Francia,

¹⁴ L. e G. Amaseo, *Diarii udinesi dall'anno 1508 al 1541*, Venezia, 1884, p. 26. Lorenzo Sacchia era considerato dai suoi contemporanei uno dei dieci uomini più influenti di Udine («quando talhora si nominavano otto, overo diece di questa città, il detto messer Lorenzo era nominato fra quelli»). Per ogni ulteriore approfondimento sulle vicende familiari dei Sacchia padre e figlio mi permetto di rimandare a Della Mea, *Beltrame Sacchia*.

¹⁵ E. Della Mea, *Beltrame Sacchia e la riconquista di Marano (1542-1550)*, tesi di laurea specialistica in Storia e civiltà europee, Università degli Studi di Udine, Facoltà di Lettere e Filosofia (a.a. 2009-2010), p. 97.

¹⁶ Ivi, p. 95.

¹⁷ *Ibid.*

e a spingerla a unirsi alla Francia stessa. Il Pellicier a tal fine si servì di una rete spionistica, i cui agenti si reclutavano nella nobiltà veneziana e tra gli stessi alti funzionari delle magistrature venete.¹⁸

3.2. *L'impresa, i suoi protagonisti e le prime reazioni*

Sulle gesta compiute dal Sacchia in quel fatidico mattino del 2 gennaio 1542 molto è stato scritto, soprattutto nelle cronache del tempo.¹⁹ Ci limiteremo a dire che fu lui stesso a scegliere i tempi e i modi dell'azione, compiuta di sorpresa, con due barche cariche di grano, in cui egli, novello Ulisse, aveva fatto nascondere una sessantina di uomini armati. Una volta giunto in prossimità della fortezza, al Sacchia, «coperto d'una peliza lunga con la spada sotto et un brochiero di ferro», venne chiesto

quello portava in esse barche, disse “Io ho un poco di formento. Io voleva andar a Venetia con esso, ma m'dato il vento contrario et per esser poco, voglio sbarcarlo qui per comodita et beneficio della terra” [...]. Smontato il Sacchia in terra visto il comodo, disse con horibil voce “Fuora formento”. Caziò mano alla spada, gettato la peliza, gittato le stuore in aqua, li soldati saltati fora, pigliar la porta ferendo et amazando quanti trovava per strada, dove li poveri maranesi fuggiva a scondersi como conigli, [...] onde in pocho d'hora presero la terra et il capitano Herman Gruennoffer nel palazzo et lo posero in pregione, et serato la porta di terra et di mare gridando “Marcho, Marcho, Franza, Franza, Turcho, Turcho”.²⁰

La presa di Marano ebbe un'immediata ripercussione sui fragili equilibri europei e, da piccola scaramuccia di confine, si trasformò in un incidente diplomatico che rischiò seriamente di compromettere i rapporti tra la Repubblica e gli arciducali. Venezia, nei giorni immediatamente successivi al fatto, si mosse con cautela per preservare la sua “presunta” neutralità sulla faccenda («essendo la intention nostra de star neutrali et non ne impedir circa le cose de Marano a favore né de l'una né de l'altra parte»). Per questo, con una lettera del 23 gennaio, il Consiglio dei Dieci ingiunse al capitano di Capodistria di far «intender alli prefati Camerlengo et ser Pietro Marcello [che erano andati in Friuli per aiutare il Sacchia, assieme ad

¹⁸ G. Gullino, *Marco Foscarini (1477-1551). L'attività politica e diplomatica tra Venezia, Roma e Firenze*, Milano, Franco Angeli, 2000, con relativa bibliografia.

¹⁹ ASV, PSCC, b. 218, “Relatione dela presa di Marano 1542” di Durastante Leoncino da Ontognano; M. Guazzo, *Historie di tutti i fatti degni di memoria nel mondo successi del 1524 fino a l'anno 1549*, Venezia 1569, pp. 288r-290r.

²⁰ ASV, PSCC, b. 218, “Relatione dela presa di Marano 1542” di Durastante Leoncino da Ontognano, ff. 4r-4v.

altri 25 uomini] che immediate se levino da Marano con tutti» e tornino a Capodistria.²¹ Negli stessi giorni, il Senato scriveva al luogotenente Contarini complimentandosi per la sua decisione di contattare gli agenti di Ferdinando a Gradisca, «dechiarendoli come ciò sia seguito senza colpa nostra», sottolineando ancora una volta come questo fatto fosse stato causato da sudditi veneti senza però «alcuna nostra saputa».²²

L'atteggiamento "troppo" neutrale di Venezia, però, non poteva non insospettire i ministri spagnoli della corte di Ferdinando. L'ambasciatore veneto in Francia, infatti, riferiva che l'ambasciatore cesareo «è pieno di molto sospetto dell'intelligenza che la celsitudine vostra habbia havuta in questo furto di Marano», nonostante i suoi tentativi di «levarglielo in tutto».²³

Quello che accadde la mattina del 2 gennaio 1542, oltre a segnare un punto di svolta nelle dinamiche confinarie tra Venezia e gli arciducali, mise fortemente in crisi i rapporti diplomatici tra le principali potenze europee: la Repubblica di Venezia, la Francia, l'Impero e la Sublime Porta ottomana.

3.3. Marano e la Francia

La notizia della "derobatione" di Marano arrivò alla corte di Francia solo 20 giorni dopo. La presa di posizione di Francesco I di fronte a quanto accaduto è netta e decisa: «ella non la volea [Marano], ponto». All'ambasciatore veneto riferì che, vista la «bona et ferma intentione di mantenere l'amicitia et parentella con l'imperatore et con Fernando suo fratello, cioè re de Romani», non voleva in nessun modo accettare la fortezza.²⁴

Secondo il sovrano, la fortezza era stata occupata da alcuni «francesi banditi», accusati di «crimini pessimi», che avrebbero compiuto l'impresa solo per tornare nelle sue grazie; non ottenendo «cotal gratia» Francesco era sicuro che avrebbero tentato di vendere Marano al miglior offerente: Ferdinando d'Asburgo o, peggio, «al Turco, ricordandone lo attrovarsi fuori di Barbarossa con quella potente armata chel si attrova». I giorni seguenti furono molto concitati alla corte di Francia. L'ambasciatore veneziano riferiva al governo lagunare come molti della corte sospettassero di un coinvolgimento della Serenissima nell'impresa («la saprà esser opinione in molti di questa corte che in questa espeditione di Marano la Serenità vostra gli habbia havuta mano»). Perfino il nunzio pontificio ebbe di che obiettare in merito all'estraneità del sovrano francese, poiché «era publica

²¹ ASV, *Consiglio dei Dieci, Secreta*, reg. V, 23 gennaio 1542.

²² ASV, *Deliberazioni Senato, Secreta*, reg. 61, 12 gennaio 1542.

²³ ASV, *Archivi propri ambasciatori, Francia*, b. 1, 6 febbraio 1542.

²⁴ Ivi, 22 gennaio 1542.

voce per Italia che lei havesse ordinata tale impresa».²⁵ Francesco I difese vigorosamente la sua posizione, anche nei mesi seguenti. In marzo, alla presenza dei capi del Consiglio dei Dieci, il segretario dell'ambasciatore francese Guillaume Pellicier ribadì che «el re christianissimo non vol Maran».²⁶ Lo stesso Pellicier, alcuni giorni dopo, confermò che il sovrano «non ha voluto quello loco»; Marano non era di nessun interesse per Francesco I in quanto era troppo lontano dai suoi possedimenti francesi.²⁷

È improbabile che il re di Francia non avesse saputo nulla riguardo all'impresa di Marano, anche considerando il ruolo svolto dal suo ambasciatore a Venezia nel reclutare il Sacchia e nel sovvenzionare con uomini e denaro il progetto di conquista. Beltrame, infatti, secondo quanto riferito da Francesco I al consigliere dell'imperatore Granvelle, «dice ad ognuno pubblicamente che tutto ciò chel ha fatto di esso Marano, lo ha fatto ad instantia di questa maestà con intelligenza et ordine dello ambasciatore suo, lamentandosi di non ne ricever anchora alcuna remuneratione».²⁸ Ma il sovrano continuava ad insistere di non volere la fortezza per sé e di non aver mai ordinato a costui di conquistarla. Anzi, l'anno seguente, alla presenza dell'ambasciatore veneto, mostrò di non conoscerlo «né per Sachia, né per Beltrame» e alla replica «Quello di Maran, Sire», si lasciò scappare in francese l'esclamazione «le fol colui, che vol dir "mato" in lingua italiana. Et soggiunse 'costui è cattivo homo, voleva che io lo investisse di Marano, et li desse mandato che l'andasse al signor turco et levasse 10 galee da tenir in quel porto, con le qual faceva chimere contra Venetia'».²⁹ L'atteggiamento di Francesco I si spiega considerando la particolare congiuntura politico-militare che si era creata dopo l'incidente diplomatico del luglio 1541 (l'assassinio di un agente del francese a Milano), che aveva pericolosamente incrinato i rapporti franco-imperiali. Non era ancora una guerra dichiarata, ma i fatti di Marano potevano farla scoppiare. E, probabilmente, questo non era il momento giusto.

Dopo l'acquisto veneziano della fortezza nel 1543, però, sarà molto più chiaro perché il sovrano francese avesse scelto di negare il suo coinvolgimento nell'impresa del Sacchia. Da un colloquio tra Bernardo Navagero, ambasciatore veneto presso la corte di Carlo V, e il diplomatico francese, infatti, quest'ultimo rivelò che Marano era stato per Francesco I uno strumento utile per "tastare il polso" di

²⁵ Ivi, 24 gennaio 1542.

²⁶ ASV, *PSCC*, b. 214, 10 marzo 1542.

²⁷ Ivi, 15 marzo 1542. L'anno seguente il Pellicier, ormai destituito dall'incarico di ambasciatore a Venezia dopo lo scandalo del complotto spionistico, riconfermò che i fatti di Marano erano accaduti all'insaputa del re di Francia.

²⁸ ASV, *Archivi propri ambasciatori, Francia*, b. 1, 13 marzo 1542.

²⁹ ASV, *PSCC*, b. 214, 8 giugno 1543.

sua maestà cesarea e saggiarne le reazioni in vista di un futuro conflitto.³⁰ Francesco I, in realtà, voleva dare la fortezza alla Serenissima («vi ho ditto sempre che Maran lo tengo per la Signoria»), come ebbe modo di assicurare monsignor Armiraglio all'ambasciatore veneziano, escludendo fermamente che questa potesse essere ceduta ai Turchi.

3.4. Marano e l'Impero Ottomano

Il clima di incertezza che si era creato attorno al possesso di Marano, secondo Francesco I, avrebbe potuto determinare il passaggio della fortezza «nelle mani del Turco», e questo per le ambascerie europee, soprattutto per quella arciducale, avrebbe potuto rappresentare un grave problema.³¹ In Ungheria, infatti, dall'agosto del 1541 l'esercito di Solimano occupava Ofen (Buda) e minacciava gli altri domini ereditari degli Asburgo, e nel Mediterraneo i Turchi si accingevano a passare all'offensiva, dopo il fallimento dell'impresa tentata in quell'ottobre da Carlo V ad Algeri. L'ambasciatore Marino Giustinian scriveva da Vienna che, se malauguratamente anche la Germania fosse passata ai Turchi, «gli stati di vostra Serenità sariano i primi assaliti [...] e giudicherei che a quella ruina non vi fosse riparo». Lo stesso nunzio pontificio, all'indomani del colpo di mano del Sacchia, esprimeva la sua preoccupazione al riguardo, persuadendo l'ambasciatore veneziano affinché riferisse al Consiglio che «le eccellentie vostre non ne debbano lasciare tratto per farsi capitare esso Marano nelle mani, perché oltra che non può star nelle miglior mani, essendo già stato suo et così vicino le el liberarebbero dil pericolo di andare nelle mano del Turco».³²

Marano all'improvviso si trovava catapultata al centro degli interessi politici delle maggiori potenze dell'epoca, punto focale all'interno del grande conflitto europeo che contrapponeva Carlo V e il fratello contro Francesco I alleato di Solimano il Magnifico. In tutto questo, Venezia inizialmente preferì mantenersi neutrale e «lasciarli fare a loro, non volendo impacciarsi più per l'uno che per l'altro», preferendo aspettare il momento più opportuno per esporsi in maniera diretta. Come poi fece l'anno seguente, quando, alla luce dell'alleanza tra la Francia e la Sublime Porta, dichiarò che se non fosse prontamente intervenuta, Pietro Strozzi, minacciato da crescenti forze imperiali, avrebbe ceduto Marano al sultano turco.³³

Nella primavera del 1542, all'ambasciatore ottomano Yunus Bey, che era arrivato a Venezia per assistere al giuramento di pace che la Repubblica aveva con-

³⁰ ASV, *Archivi propri ambasciatori, Germania*, b. 1, 25 gennaio 1544.

³¹ ASV, *Archivi propri ambasciatori, Francia*, b. 1, 24 gennaio 1542.

³² *Relazioni di ambasciatori veneti al Senato, Germania (1506-1554)*, vol. II, a cura di L. Firpo, Torino, Bottega d'Erasmus, 1970, p. 383, 25 gennaio 1542.

³³ ASV, *Archivi propri ambasciatori, Francia*, b. 1, 13 maggio 1542.

cluso con l'impero ottomano nel 1540, era stato affidato da Solimano un compito delicato: avrebbe dovuto sollecitare i Veneziani ad appoggiare la Francia, assicurandosi che la Repubblica inviasse viveri alle truppe francesi che si trovavano in precaria situazione a Marano e non si mostrasse ben disposta verso Carlo V.³⁴ Non stupisce la fredda reazione dell'ambasciatore turco («esso Yanusbey si era diportato molto freddamente») di fronte alla decisione del Senato veneziano di «voler star neutrale». Questo costrinse Solimano, alcuni mesi dopo, a richiamare il doge, affinché rispettasse la promessa di lasciare che gli uomini del sultano «vadino et tornino per condur vittualia alla fortezza nominata Maran, che il prenomato [il re di Francia] tolse a Ferdinando». La condizione di pace tra la Repubblica e la Porta, secondo quanto affermava il sultano, era messa a dura prova dalla decisione del governo lagunare di impedire agli ottomani di sostenere tramite l'invio di vettovaglie i soldati di stanza a Marano; l'atteggiamento renitente del governo lagunare poteva rischiare di compromettere anche l'alleanza della Serenissima con la Francia, tanto caldeggiata da Solimano.³⁵

È probabile che il governo lagunare avesse deciso di bloccare questo traffico di viveri, proprio per non alimentare un clima di paura e di sospetto dei maranesi nei confronti degli ottomani, che già aveva causato disordini e rischiava di compromettere il possesso francese della fortezza.

3.5. Marano tra l'imperatore Carlo V e l'arciduca Ferdinando

La reazione arciducale alla "derobatione" di Marano fu sostanzialmente condizionata dal generale quadro politico, ed in particolare dalla guerra coi Turchi in Ungheria. Inizialmente, come raccontò l'ambasciatore Marino Cavalli, «la presa di Marano dolse ed accese sì il re e tutte le persone di quella Corte, che ognuno era malissimo disposto verso questo Eccellentissimo Stato».³⁶ Com'era normale, i sospetti di Ferdinando su chi potesse aver ordito il complotto si concentrarono su Venezia, dal momento che non era possibile negare che «la gente che avea tolto Marano non fusse delli subditi» della Repubblica. In ogni caso, continuava l'arciduca, «per onestà, per legge, per capitolazione, quell'Illustrissimo dominio è tenuto, ovvero a restituire e pagare li danni seguiti, ovvero aiutar con tutte le forze la ricuperazione», se una di queste condizioni non venisse esaudita, concludeva, «sarà certissimo argomento che Marano è stato tolto dalla Serenità vostra».³⁷

³⁴ Cfr. M. P. Pedani, *In nome del Gran Signore. Inviati ottomani a Venezia dalla caduta di Costantinopoli alla guerra di Candia*, Venezia, Deputazione Editrice, 1994, p. 152.

³⁵ ASV, *PSCC*, b. 214, 2 novembre 1542.

³⁶ *Relazioni di ambasciatori veneti al Senato, Germania (1506-1554)* cit., p. 407.

³⁷ *Ibid.*

Venezia mise in campo tutta la sua abilità diplomatica per tentare di smarcarsi dalle conseguenze provocate da questo episodio e mantenere, allo stesso tempo, intatta la sua credibilità agli occhi di Ferdinando. In quei giorni concitati, molte missive lasciarono Venezia, dirette soprattutto al luogotenente della Patria, interpellato più volte dagli agenti regi, mandati da Nicolò Della Torre per chiedere ragione di un tale atto lesivo nei confronti della sovranità arciducale.

Estremamente duttile e conciliante è il tono adottato negli scritti destinati all'ambasciatore del re Ferdinando, in cui il Senato sottolineava la sua estraneità ai fatti e il suo desiderio di ripristinare la «quiete et tranquillità di tutta la Christianitate», così brutalmente compromessa. Si trattava di giorni molto delicati per Venezia, che rischiava in ogni momento di veder fallire la fragile tregua con gli imperiali. Ferdinando, nonostante cominciasse a «mitigare l'amaritudine» per lo scacco subito, rimaneva «saldo sul dimandar aiuti per la ricuperazione». Per rafforzare la propria posizione, il Senato si dichiarò pronto a concedere il transito nel suo territorio alle truppe asburgiche che «andarano alla ditta impresa», augurandosi che «Maran ritornerà in mano del Serenissimo Re de Romani», e promettendo di cooperare per sopire i disordini e per punire i facinorosi ancora in libertà.³⁸

Venezia si mosse contemporaneamente anche sul piano diplomatico, consigliando al suo ambasciatore Cavalli di distogliere l'attenzione di Ferdinando da Marano. Era necessario che il re dei Romani focalizzasse tutti i suoi sforzi nella difesa dell'Ungheria, minacciata dai Turchi, senza alcuna ulteriore distrazione, sia di uomini che di mezzi, che «se si guadagnava l'Ungheria, Marano cadeva da sé senza difficoltà alcuna».³⁹ Oltre a questo, continuò il Cavalli, «niun principe si è veduto da molti anni in qua che abbia voluto tentar ad un tratto due imprese» e Marano «per esser terra, per il sito e per la disperazione di chi v'era dentro» era molto ben difesa. Le scaltre argomentazioni portate dall'ambasciatore veneto furono così efficaci da convincere Ferdinando e, cosa ancor più importante, a proteggere da occhi indiscreti i reconditi progetti che Venezia nutriva sul baluardo maranese.

Venezia, infatti, aveva già intavolato nel settembre del 1542 delle trattative con Francesco de Pazzi,⁴⁰ nominato dallo Strozzi governatore generale di Marano il 3 ottobre 1543. Della cosa vennero tempestivamente avvisati gli ambasciatori veneti alla corte francese, con l'espressa raccomandazione di non farne parole con nessuno. Non era ancora arrivato però il momento della tanto attesa riacquisizione di Marano: per vedere il leone di S. Marco sventolare di nuovo sui torrioni della

³⁸ ASV, *Consiglio dei Dieci, Secreta*, R. V, f. 59v.

³⁹ *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato, Germania (1506-1554)* cit., pp. 421-422.

⁴⁰ ASV, *Consiglio dei Dieci, Secreta*, R. V, f. 78r, 27 settembre 1542.

fortezza maranese bisognerà aspettare ancora un anno. Il 6 ottobre, infatti, quando Francesco I cedette definitivamente Marano e le sue pertinenze a Pietro Strozzi e ai suoi eredi, a titolo di «dominio dretto et signoria»,⁴¹ la Serenissima si decise ad avviare le negoziazioni, rafforzata nelle sue intenzioni dalla notizia che lo stesso Strozzi, dopo nemmeno un mese, aveva in animo di «prochurar che la terra di Marano et le sue iurisdiction pervenissero sotto l'imperio di questo Illustrissimo dominio». L'accordo finale fissò l'acquisizione della fortezza da parte veneziana previo pagamento di 32.500 ducati. Il 26 novembre 1543 il Senato nominò Alessandro Bondumier Provveditore di Marano.

La notizia della «compreda» di Marano giunse alla corte asburgica di Bruxelles a dicembre. L'ambasciatore Bernardo Navagero, di fronte allo sdegno dell'imperatore, tentò di giustificare l'operato del governo lagunare facendo presente che la Repubblica, nonostante fosse stata «molte volte tentata di rihaver Maran, se ben per la perdita di quel loco era stata molte volte in molti travagli, et se ben quel loco è di quella importantia che la prudenzia della maestà vostra può considerar»,⁴² non aveva mai accettato o sostenuto nessun progetto di riconquista. In questo caso, però, aveva accettato di trattare con lo Strozzi al solo fine di «schivar il mal nostro, quello della maestà regia et di tutta la christianità»⁴³. La mossa del diplomatico veneziano era molto scaltra: puntando l'attenzione sul problema dell'espansionismo ottomano, sperava di guadagnarsi l'approvazione di Carlo V. In realtà l'imperatore si mostrava deluso per non esser stato informato prima di queste trattative, ma anzi averne avuto notizia solo a giochi fatti («io ad un tratto habbia inteso il trattamento et la conclusion»). Carlo V si augurava, però, che «quella Signoria non vorrà tenir quello che è d'altri»⁴⁴, deliberando di restituire la fortezza al suo precedente possessore, il fratello Ferdinando.

I diplomatici veneziani cercarono di conquistarsi la fiducia e l'attenzione dell'imperatore, affinché intercedesse in favore della Repubblica per «acquietar l'animo» del fratello.⁴⁵ Il Consiglio dei Dieci, infatti, aveva consigliato all'ambasciatore Navagero di informare i due sovrani che era ferma intenzione della Repubblica di conservare il possesso di Marano. Da qui i costanti abboccamenti del diplomatico con il principale consigliere dell'imperatore, Nicola Perrenot di Granvelle, «chiamato da Cesare suo primo consigliere e guardia del suo suggello».⁴⁶ Il Navagero affermava che «le cose ed i negozi di grande importanza non si posso-

⁴¹ ASV, *PSCC*, b. 214, f. 202r, 6 ottobre 1543.

⁴² ASV, *Archivi propri degli ambasciatori, Germania*, b. 1, 23 dicembre 1543.

⁴³ Ivi.

⁴⁴ Ivi.

⁴⁵ Ivi, 13 marzo 1544.

⁴⁶ *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato, Germania (1506-1554)* cit., p. 503.

no impetrare né condurre a buon fine, senza il particolare favore del Granvela»; questo ministro imperiale godeva di molta influenza presso Carlo V, tanto che quest'ultimo «nelle udienze di persone pubbliche rade volte, anzi mai, si risolve allora, ma rimette a monsignor di Granvela ogni negozio e la risoluzione di esso».⁴⁷ A differenza dei ministri arciducali al servizio di Ferdinando, il Granvelle era ben disposto nei confronti della Serenissima. Anche don Ferrante Gonzaga, governatore generale del Milanese e uomo di fiducia dell'imperatore, si dimostrava disponibile a perorare la causa di Marano presso Carlo V in favore di Venezia («promise di fare con Cesare ogni tagliardo officio»)⁴⁸

Il dilungarsi delle trattative e le sempre maggiori difficoltà accampate dall'arciduca Ferdinando ad accettare l'acquisto veneziano di Marano finirono per preoccupare il governo lagunare: Ferdinando, infatti, permetteva ai suoi ministri di compiere «ogni giorno maggiori et più insopportabili ingiurie nei confronti della popolazione di Marano», alimentando una sempre più diffusa instabilità lungo il confine orientale.⁴⁹

Il nodo della questione riguardava il possesso dei territori esterni alla fortezza maranese: Ferdinando avrebbe anche accettato che la Repubblica mantenesse la fortezza di Marano,⁵⁰ ma solo quella, senza alcun territorio al di fuori delle mura. La risposta veneziana è un netto rifiuto, poiché

niuna città, luogo o castello non s'intende senza il suo territorio, poi che sendo le possessioni et l'entrate di quelli del loco di Marano sparse in tutto il territorio, che l'haver vostra Serenità la Terra et parte del territorio, et il serenissimo re il resto, era un dar occasione alli sudditi dell'una et l'altra di star in continue risse, si come suole esser sempre nelli luoghi che hanno le giurisdittioni vicine et confuse, dal che ne potria succeder qualche maggior scandalo.⁵¹

È probabile che in seguito, dal momento che nei documenti successivi non viene più menzionata la questione, il governo lagunare si fosse risolto ad accettare (contro voglia) l'offerta di Ferdinando. Nonostante il raggiungimento di un accordo,

⁴⁷ Ivi, pp. 499 e 504.

⁴⁸ ASV, *Archivi propri degli ambasciatori, Germania*, b. 1, 15 marzo 1544.

⁴⁹ Ivi, 3 giugno 1544.

⁵⁰ Già nel marzo del 1544, circolavano voci presso la corte di Vienna che Ferdinando non pretendesse più la restituzione di Marano, anzi che sarebbe stato disposto a «componer la cosa in qualche somma de dinari, o darli qualche altro loco in cambio». Se la Repubblica avesse sin da subito resa nota la sua intenzione di acquistare la fortezza, secondo l'arciduca l'avrebbe ottenuta facilmente con la sua approvazione, nonostante i suoi ministri affermassero che «lassarlo hora vada della dignità di sua maestà» (alimentando ulteriormente l'ostilità dell'arciduca nei confronti di Venezia); Ivi, 27 marzo 1544.

⁵¹ Ivi, 7 giugno 1545.

però, anche se non del tutto favorevole alla Repubblica di Venezia, fra le due parti continuò a permanere un clima di ostilità latente. Ancora nel 1548, l'ambasciatore Lorenzo Contarini constatava che lo sdegno di Ferdinando per la vicenda di Marano non si era placato (su Marano «mai non ragiona che non si senta mutar tutta, e non vuol sentire alcuna ragione in difesa»). Il risentimento del re dei Romani era del resto fomentato dai suoi cortigiani e ministri. Il diplomatico veneziano era però convinto che Ferdinando non si sarebbe mai mosso senza l'appoggio del fratello e che, d'altra parte, i due Asburgo sarebbero stati trattenuti dai ben più urgenti problemi che dovevano affrontare in tutta Europa. Perciò, concludeva, «alla cosa di Marano non vedo altro rimedio che lasciar correre il tempo», poiché solo il tempo poteva legittimare le usurpazioni.⁵²

4. Conclusioni

La presa di Marano (1542) compiuta dal Sacchia, da piccola scaramuccia di confine, finì per tramutarsi in un vero e proprio *affaire* diplomatico, catapultando la piccola fortezza al centro degli interessi politici delle maggiori potenze dell'epoca, punto focale all'interno del grande conflitto europeo che contrapponeva Carlo V e il fratello a Francesco I, alleato di Solimano il Magnifico. Rispetto a questa contesa, Venezia mantenne un atteggiamento neutrale, salvo poi portare a termine una “negoziatura-lampo” con Pietro Strozzi nel 1543, perciò sottraendo la fortezza all'arciduca Ferdinando d'Asburgo: questo contribuì in maniera determinante ad inasprire e a rafforzare il clima di ostilità latente che già caratterizzava i rapporti confinari veneto-arciducali. Dopo la crisi di Marano, lo stato delle difese della Patria del Friuli continuò a suscitare una preoccupazione perenne presso gli organi del governo lagunare che, attraverso la progettazione di Palmanova sul finire del secolo (1593), tentarono di dare una soluzione definitiva ai cronici problemi di politica confinaria con gli arciducali.

⁵² *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato, Germania (1506-1554)* cit., pp. 800-802. Nel 1548 una lettera di un certo fra Iulio Morato di Capodistria avvertiva i Capi del Consiglio dei Dieci che alcuni di Marano meditavano di tradire i veneziani «dacuordo con quelli di Maraneto, dove si aspetta vegni la sua volta di operare tal cosa et introdurre dentro quelli di fuora», in questo affare erano coinvolti anche alcuni castellani tedeschi; in ASV, *Capi Consiglio dei Dieci, Lettere rettori*, b. 256, f. 273, 27 ottobre 1548.

«Donna, che fosti tra le donne un Sole»: sui tentativi poetici giovanili di Paolo Paruta (metà XVI sec.)

di MARCO GIANI

Abstract: During the mid-1560s, Paolo Paruta (1540-1598), future Ambassador of the Republic of Venice in Rome (1591-1595) and author of the three books of *Perfezione della Vita Politica* (Venice, 1579) wrote some poems: the canzone *Donna, che fosti tra le donne un Sole*, and three sonnets. The former was then published in Dionigi Atanagi's *Rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori, in morte della Signora Irene delle Signore di Spilimbergo* (Venice, 1561), the latter were inserted in Diomede Borghesi's anthology for Cinzia Braccioduro Garzadori (then published in Padua, 1567, without Paruta's sonnets). Writing those juvenile poems and making them circulate among the Venetian literary circles (such as Domenico Venier's), Paruta was looking not only for artistic approval, but also for social visibility: the canzone and the sonnets were part of his wider strategy for social climbing inside Venetian patrician ruling class.

1. Introduzione

Paolo Paruta (1540-1598), uomo politico di rilievo della Serenissima soprattutto nell'ultimo decennio del XVI secolo,¹ si era presentato già sulla scena letteraria nazionale nel 1579, allorquando vennero pubblicati a Venezia i tre libri della sua *Perfezione della Vita Politica*. I dirigenti della Repubblica di Venezia, convinti proprio da quest'opera, decisero, qualche mese dopo, di nominarlo Storiografo Pubblico, con l'incarico di continuare la storia di stato là dove l'aveva lasciata Pietro Bembo:² evidentemente, questo promettente scrittore patrizio, proveniente da un'oscura famiglia sì nobile ma appartenente alle case *novissime*, offriva garanzie difficilmente reperibili fra i rampolli di famiglie patrizie veneziane ben più quotate.

¹ Venne inviato a Roma come ambasciatore straordinario nel 1592, presso la corte di Clemente VIII; tornato a Venezia nel 1595, venne nominato Procuratore di San Marco (seconda carica della Repubblica di Venezia dopo quella dogale) nel dicembre del 1596. Per la sua biografia vd. G. Benzoni, *Paruta, Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 482-487, da integrare con M. Giani, *Paolo Paruta: il lessico della politica*, Tesi di dottorato discussa presso l'Università Ca' Foscari (Venezia), relatore Francesco Bruni, correlatore Jean-Louis Fournel, 2012, <http://hdl.handle.net/10579/1212> (ultimo accesso il 23 settembre 2017), 2012, pp. 7-23.

² Dopo la morte di Pietro Bembo (1547), l'incarico di Storiografo Pubblico era stato dato a Luigi Contarini, il cui decesso (novembre 1579) aprì le porte al Paruta. Per la cronologia dettagliata di tali eventi, vd. *ivi*, p. 17.

Tale ascesa meritocratica del Paruta, che chiude la fase "giovanile" della sua biografia (se possiamo considerare ancora "giovane" quel quarantenne che riuscì ad ottenere la carica, pur non avendo – primo caso, nella storia degli storiografi veneti – nemmeno il rango senatoriale), può essere investigata ancor meglio di quanto sia stato fatto finora, soprattutto facendo luce su quelle reti di conoscenze che egli dovette per forza di cose intrecciare perché ai piani alti di Palazzo Ducale qualcuno si accorgesse di lui.

Già siamo a conoscenza del fatto che senza l'interessamento di Pietro Basadonna, ma soprattutto di Giovanni Battista Valier, l'*Oratione funebre* in onore dei morti veneziani a Lepanto (1572) non avrebbe mai visto la luce,³ così come siamo a conoscenza dell'esistenza di un'accademia privata che Paruta avrebbe ospitato nella propria abitazione a metà anni Sessanta con amici e sodali, per mantenere vivi quegli interessi filosofici che aveva potuto coltivare durante gli anni universitari presso lo Studio di Padova (1558-1561).

In mezzo a tanta frenesia letteraria, il giovane Paruta era tuttavia riuscito anche a trovare del tempo da dedicare a qualche timido tentativo poetico. Che egli si fosse dedicato in gioventù all'arte versificatoria, infatti, lo si poteva sospettare sin dal 1889, anno in cui il Cian aveva presentato al pubblico la *Nuova informazione*, ossia la prima biografia di Paolo Paruta, scritta dal figlio primogenito Giovanni, nella quale si può leggere che «nei suoi primi anni si dilettò della poesia, ma poi la lasciò affatto».⁴

Sulla scia di questa notizia avvenne, nel 1895, il ritrovamento e la pubblicazione, da parte del Moschetti, di tre sonetti dedicati a Cinzia Braccioduro Thiene: *Alma real di vera gioia erede, Se potesse la rima in presso al vero e Mancano i versi e già secca è la vena*,⁵ dei quali parleremo in un secondo momento, non potendo datarli con sicurezza. Verrà dato prima spazio alla canzone scritta per Irene Spilimbergo, fino ad ora sconosciuta ai biografi parutiani, la quale ha una datazione più certa (1560 o 1561) e in ogni caso precedente a quella dei tre sonetti per Cinzia.⁶ La canzone per Irene, per altro, diventa a questo punto la prima opera di

³ Come narrato dallo stesso Valier nella lettera dedicatoria dell'*Oratione funebre*, datata 18 agosto 1572, a Domenico Venier. La trascrizione di tale lettera (così come quelle della lettera dedicatoria dell'*Oratione Funebre* e della *Nuova Informazione* di Giovanni Paruta) è liberamente consultabile sul database on-line *Parutiana*, accessibile all'indirizzo <https://unive.academia.edu/MarcoGiani> (ultimo accesso il 12 ottobre 2017). Su questa orazione e sulla sua (controversa) natura vd. M. Giani, *L'Oratione Funebre per i patrizi veneziani caduti a Lepanto, di Paolo Paruta (1572): storia editoriale e discussione sull'eventuale esecuzione pubblica*, «Archivio Veneto», s. VI, 14 2017, pp. 13-30.

⁴ V. Cian, *Paolo Paruta: spigolature*, «Archivio Veneto», 37 1889, pp. 109-131 (p. 118).

⁵ A. Moschetti, *Tre sonetti di Paolo Paruta*, Padova, Salmin, 1895.

⁶ Questi gli unici quattro componimenti poetici sicuramente attribuibili a Paolo Paruta: di dubbia attribuzione allo Storiografo Pubblico invece ulteriori componimenti poetici satirici o erotici presenti nelle biblioteche venete il cui autore è indicato genericamente come «Paruta»: fra i vari, ne segnalo in questa sede solamente due. 1) VENEZIA,

Paolo Paruta mai pubblicata, anticipando di una decina d'anni la *Oratione funebre* del 1572.

In entrambi i casi, si noterà in azione un giovane Paruta che, grazie anche alla trama di rapporti sviluppata durante il soggiorno patavino, usa la poesia come ulteriore grimaldello per tentare di inserirsi nei circoli letterari lagunari, in attesa di capire se con queste armi o con quelle della storia e della filosofia morale sarebbe riuscito ad essere ammesso al loro interno.

2. La canzone per Irene Spilimbergo

Nel dicembre 1559, mentre il diciannovenne Paolo era ancora immerso nei suoi studi universitari a Padova, moriva la nobile sua coetanea Irene da Spilimbergo.⁷ Due anni più tardi il poligrafo friulano Dionigi Atanagi,⁸ appena arrivato in Laguna, sovrintendeva alla pubblicazione di una silloge in onore della giovane defunta, dal titolo *Rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori, in morte della Signora Irene delle Signore di Spilimbergo* (Venezia, Domenico e Giovanni Battista Guerra, 1561).⁹ Dietro l'Atanagi, il quale si occupò più che altro dell'aspetto editoriale, si celava il nobile Giorgio Gradenigo¹⁰ (da poco divenuto cognato

Biblioteca del Civico Museo Correr, Correr 1101, c. 103. All'interno di una miscellanea di componimenti a tema amoroso e/o veneziano c'è un sonetto senza titolo ma con indicazione d'autore quale «Sonetto del N. U. Paruta», ad incipit «Uno che non è battizza' certo no arriva». Il sonetto, scritto in veneziano, è una satira contro la dubbia moralità di un ecclesiastico locale. 2) VICENZA, Biblioteca Bertoliana, ms 719, 4r. Sonetto scritto in veneziano senza titolo ma con indicazione d'autore («Del Paruta»), ad incipit «Delle coglionerie vu gh'in fè a monti». Il sonetto, pieno di riferimenti a personaggi veneti (vengono citate le famiglie Fortunio, da Ponte, etc.), dovrebbe essere una satira di certe truffe compiute con la compiacenza di personaggi ecclesiastici (ad es. un «Abate Lazzarini»).

⁷ Per la biografia di questa nobile pittrice e letterata friulana, morta precocemente a Venezia nel 1559 a soli 21 anni, vd. P. Casadio, *Spilimbergo (di) Irene*, in *Nuovo Liruti: Dizionario Biografico dei Friulani. 2. L'Età Veneta*, Udine, Forum, 2009, pp. 2367-2370.

⁸ Nato nel 1504 e morto negli anni Settanta, per la cui biografia vd. F. Tomasi, *Atanagi, Dionigi*, in *Nuovo Liruti*, cit., pp. 332-335. Considerato sempre come personaggio del mondo lirico, l'Atanagi aveva tuttavia anche interessi nel campo del pensiero politico: vd. ad es. la stima per le opere di Machiavelli, su cui vd. C. Zwielerin, *Un 'Discorso politico' sconosciuto di Claudio Tolomei del 1536: machiavellismo metodologico all'inizio della terza guerra Asburgo-Valois*, «Il Pensiero Politico», XLIV 2011, pp.369-396 (p. 373).

⁹ Sull'argomento vd. i vari studi che si sono succeduti negli anni, ossia: B. Croce, *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento*, vol. I, Bari, Laterza (pp. 365-375); E. Favretti, *Una raccolta di rime del Cinquecento*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLVIII 1981, pp. 543-72; G. Comelli, *Irene di Spilimbergo in una prestigiosa edizione del Cinquecento con un carme latino di Tiziano*, in *Spilimbergo*, a cura di N. Cantarutti e G. Bergamini, Udine, Società Filologica Friulana, pp. 223-236; A. Jacobson Schutte, *Irene di Spilimbergo: The Image of a Creative Woman in Late Renaissance Italy*, «Renaissance Quarterly», XLIV 1991, pp. 42-61; A. Corsaro, *Dionigi Atanagi e la silloge per Irene di Spilimbergo (Intorno alla formazione del giovane Tasso)*, «Italice», LXXV 1998, pp. 41-61.

¹⁰ Su cui vd. A. Siekiera, *Gradenigo, Giorgio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVIII (2002), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 304-306. Per la definitiva dimostrazione dell'attribuzione al Gradenigo vd. Corsaro, *Dionigi Atanagi*, cit., p. 44.

di Agostino Valier),¹¹ cui molti componimenti fanno riferimento per porgere le condoglianze del caso (il Gradenigo era amico della madre di Irene, Giulia da Ponte).¹² Foltissima la lista degli autori che accettarono di mandare, fra il 1560 e il 1561,¹³ i loro componimenti, fra cui vanno sicuramente segnalati Bernardo e Torquato Tasso, Giovan Battista Valier,¹⁴ Orsatto Giustinian, Girolamo Muzio, Scipione Ammirato, Tiziano Vecellio.¹⁵ La raccolta poetica in onore di Irene (comprendente sia poesie in volgare che in latino) ebbe una sua importanza, all'interno dell'affollato mondo delle antologie liriche del secondo Cinquecento, tanto da porsi come modello per gli ideatori delle successive antologie encomiastiche.¹⁶

Se il catalogo degli autori partecipanti alla silloge «è quasi uno spiegarsi in rassegna della letteratura italiana di allora»,¹⁷ il giovane Paruta, per quanto esordiente assoluto,¹⁸ non fece mancare il proprio contributo, inviando una canzone intitolata *Donna, che fosti tra le donne un Sole*, che viene in questa sede riportata¹⁹ per intero:

Donna, che fosti tra le donne un Sole
Di beltà, di valor, mentre a Dio piacque
Far di te degno il cieco mondo errante;
Che 'n costumi, e 'n virtù per te rinacque;
A lo sparir de le diurne e sole
Bellezze; al chiuder di tue luci sante,

¹¹ Avendone sposato nel gennaio 1560 la sorella Laura: vd. Comelli, *Irene di Spilimbergo*, cit., p. 228. Si ricordi che Agostino Valier sarà personaggio non di secondo piano della *Perfezione della Vita Politica* parutiana.

¹² «Giorgio Gradenigo, patrizio di famiglia udinese, ampiamente ricordato in molte poesie del libro come innamorato della giovane, in realtà legato alla madre di lei Giulia da Ponte» (Corsaro, *Dionigi Atanagi*, cit., p. 44). Sui sentimenti fra Giorgio e Irene vd. anche Jacobson Schutte, *Irene*, cit., p. 46-47.

¹³ Sappiamo infatti che nella tarda estate del 1560 Annibal Caro rifiutò la proposta di scrivere qualcosa per Irene, mentre i tre sonetti del Tasso furono scritti nell'estate del 1561 (ivi, pp. 44 e 60). Per altre testimonianze sugli invii di poesie all'Atanagi vd. V. Baldocchi, «Scrisse, pinse, cantò». *Il mito letterario di Irene da Spilimbergo dal tardo Rinascimento ai giorni nostri*, Tesi di laurea, discussa presso l'Università di Pisa, a. a. 2014-2015, pp. 12-13.

¹⁴ Il sonetto del Valier era già stato segnalato in G. Benzoni, *Trento 1563: una discussione tra veneziani in trasferta*, in *Per il Cinquecento religioso italiano: clero, cultura e società*, a cura di M. Sangalli, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005, pp. 29-63 (p. 37).

¹⁵ Sulla miscellanea (apprezzata fra gli altri - si noti - da Daniele Barbaro, fra i portavoce dell'autore della *Perfezione* parutiana) si veda l'ottimo ed esaustivo Jacobson Schutte, *Irene*.

¹⁶ F. Tomasi, *Due antologie liriche cinquecentesche per Cinzia Thiene Braccioduro*, in *Miscellanea di studi in onore di Giovanni da Pozzo*, a cura di D. Rasi, Roma-Padova, Antenore, 2004, pp. 225-290 (cit., p. 258). Un discorso a parte meriterebbe poi la biografia di Irene curata dall'Atanagi, una prosa che riscosse il plauso più tardo sia di Pietro Giordani che di Benedetto Croce (Croce, *Poeti e scrittori*, cit., pp. 369-370).

¹⁷ Croce, *Poeti e scrittori*, cit. p. 366.

¹⁸ Anche per Ascanio Pignatelli la silloge per Irene fu l'occasione per l'esordio editoriale assoluto: vd. Ascanio Pignatelli, *Rime*, a cura di M. Slawinski, San Mauro Torinese, Res, 1996, p. VI.

¹⁹ Il testo è stato trascritto da una delle due copie conservate presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia (segnatura: C.099C.302).

Che già fur guida ad ogni accorto amante
 A l'erto poggio; ogni benigno lume
 Fu spento: e di bellezza estinto il fiore.
 Tu presso al tuo Fattore
 Lieta volasti con veloci piume:
 E 'n tenebre, e 'n horrore
 Lasciasti 'l mondo: e 'n sì dubbioso stato,
 Che senza 'l tuo bel lume è qui restato,
 Qual nave in alto mar senza governo,
 Spinta da l'onde a meza note il verno.
 Tu ferma stella ne le torbid'onde
 Di questa vita, ch'è di doglia, e pianto
 Un ampio mar di duri scogli pieno;
 Fosti nel nostro polo: e 'l lume santo
 De gli occhi tuoi, ch'a nostri hora s'asconde;
 Placava i venti: & fea l'aere sereno:
 Quetando spesso il tempestoso seno
 D'Adria: quando turbato il mar più freme.
 Tu l'alme erranti, dal camin distorto
 Al più sicuro porto
 Di salute guidasti: alzando in speme
 Ogni leggiadro, accorto
 Spirto di gir al ciel dietro a quel raggio
 Di tua beltà, che mostra 'l bel viaggio:
 Che tu seguendo, là se' giunta homai:
 Ove morta in eterno viverai.
 Mentre a te non increbbe esser fra noi;
 Furon queste contrade un paradiso,
 Pieno di gratie, e di bellezze nove:
 Né, perché 'l Sole in altro cerchio assiso
 Tenesse a noi lontani i raggi suoi,
 Portando i caldi e lunghi giorni altrove,
 Fu qui verno giamai: che l'ira a Giove
 Tempravan quelle due sì chiare stelle,
 Che ristorar soleano il novo giorno:
 E far chiaro, et adorno
 Quest'aere, e 'l bel terren: che sol per elle
 Unqua non ebbe scorno,
 Né grave offesa dal più freddo gielo:

Ma godeo sempre un temperato cielo:
 Et ne la stagion fredda, ch'i fior perde,
 Serbò le frondi, e l'herba fresca, e verde.
 Hor, che se' gita sì da noi lontana;
 L'horrido verno a mezo April ritorna:
 Et fosco oscuro velo il mondo adombra:
 Che con suoi raggi il Sol ma' non aggiorna
 Senza l'alma tua luce, alta, e sovrana:
 Né col suo lume basta a scuoter l'ombra
 Da la terra: cui sempre notte ingombra.
 Spirar solea da l'occidente un fiato,
 Che lieta primavera a noi riporta:
 Et gli anima' conforta:
 Destando i fior tra l'herbe in ciascun prato.
 Hor Eolo apre la porta
 A feri venti: che stridendo fanno
 Risonar l'alte selve: e 'l mar tutt'hanno
 Turbato sì; che 'l nocchier grida in vano
 Mercé: senza quel viso più c'humano.
 Sì come 'l giorno insieme col Sol parte,
 E l'ombra oscura il mondo copre e serra;
 Così col tuo partir subito sparve
 Ogni allegrezza, e fu gittata a terra:
 E nacque un grave duol in ogni parte.
 A pena al mondo il tuo bel lume apparve,
 Che da morte fu spento: et al ciel parve
 Ritorne il ben, che pur dianzi ne diede.
 Ma perché forse di sì caro pegno
 Non era 'l mondo degno;
 Là su salisti: et l'alta empirea sede
 Di quel felice regno
 Tieni: et più ch'altra sei chiara e gradita:
 Et ornata di luce alma, infinita
 Risplendi tutta: tal che da te prende
 Il lume 'l Sol, ch'a l'altre stelle rende.
 Da quell'alme contrade, ove beata
 Ti stai fra spirti eletti in pace, e 'n gioia;
 Godendo il ben, che tua virtù t'acquista;
 Lontana d'ira, e d'ogni mortal noia;

Volgi pietosa un guardo a quell'amata
 Città, ch'un tempo di tua dolce vista
 N'andò felice: hor va dogliosa, e trista.
 Ivi vedrai dintorno a la tua tomba
 Un cortese Signor: che così forte
 Si duol de la tua morte;
 Che sarà del tuo nome eterna tromba:
 Onde tra l'alme accorte
 Vivrai mai sempre così illustre, e chiara,
 Senza tempo temer, né morte avara;
 Che quelli ancor de la futura etate
 S'accenderan di non vista beltate.

A quel Signor dolente

Vanne Canzon: e digli: Un, che per fama
 Sol vi conosce, e reverisce, et ama;
 Per darvi hor qualche pegno del suo amore;
 A voi mi manda: e meco insieme il core.

Il componimento, di chiaro sapore petrarchesco sin dall'incipit («Donna, che fosti tra le donne un Sole»),²⁰ occupa le pp. 173-176. Da notare come Paruta non sia stato inserito nella *Tavola coi nomi degli autori*, la quale si conclude proprio col componimento precedente (pp. 171-172), a firma di Zaccaria Pensabene. Questo fatto, oltre a giustificare l'occultamento lungo i secoli di questa poesia parutiana agli occhi degli studiosi dell'autore veneziano, indica forse anche la natura di aggiunta tardiva della sezione²¹ inaugurata dal Paruta (ossia il fascicolo da p. 173 a p. 179). A favore di questa ipotesi almeno due fatti editoriali: 1) La sezione in questione occupa esattamente il fascicolo N (l'ultimo), il quale potrebbe essere stato aggiunto in extremis; 2) sul verso dell'ultima carta di questo fascicolo troviamo la *Tavola degli errori*, la quale doveva chiudere tutto il processo editoriale.

Non sappiamo se Paruta conobbe di persona Irene, ma l'assenza di riferimenti personali spingerebbe a pensare che, come la maggior parte dei suoi colleghi,²² Paruta scrivesse di una donna che non aveva mai incontrato. Di sicuro sappiamo

²⁰ Cfr. con RVF, IX, 10: «così costei, ch'è tra le donne un sole» (Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, p. 44).

²¹ Tale tesi è avvalorata anche in Baldocchi, «*Scrisse, pinse, cantò*», cit., p. 11, che proprio a partire da questo elemento parla del «carattere sostanzialmente "aperto"» della silloge.

²² «It is unlikely that most of the contributors knew Irene or had even heard of her before they were invited to submit poems for the memorial volume» (Jacobson Schutte, *Irene*, cit., p. 42). Da qui anche il giudizio critico di Croce riguardo l'intera operazione editoriale ispirata dal Gradenigo e poi assemblata dall'Atanagi: «Monumento vano all'intento di superare il dolore nella creazione di un'opera di bellezza, perché esso, come tutte le raccolte consimili, [...] porta al verseggiare di proposito e fuori d'ispirazione» (Croce, *Poeti e scrittori*, cit., p. 367).

che Paruta non conosceva di persona il Gradenigo, visto che è lui stesso ad ammetterlo, parlando del *Signor* prima *dolente* poi *cortese* cui si rivolge negli ultimi versi: «Un, che per fama / Sol vi conosce, e reverisce, et ama».

Proprio la mancata conoscenza di Irene ci mette sulla giusta strada per capire perché il giovane Paruta dovesse comporre una canzone su una giovane a lui sconosciuta. L'operazione nasceva non tanto da un'esigenza esistenziale, quanto da un bisogno sociale: quello di «certificar la propria presenza all'interno di un mondo»,²³ o ancor meglio di inserirsi in quei circoli intellettuali che, nella Venezia degli anni Sessanta, volevano in qualche modo presentarsi come eredi dell'Accademia della Fama (1557-1561).²⁴ Alla luce di questa poesia, infatti, prende sempre più corpo l'ipotesi avanzata più di un secolo fa dal Romanin: proprio nel 1561, mentre l'Accademia della Fama chiudeva, apriva quella parutiana,²⁵ la quale, pur nella diversità di intenti,²⁶ si potrebbe caratterizzare non tanto come rifugio degli Accademici della Fama, quanto come punto di travaso parziale²⁷ di quella esperienza in un piccolo circolo privato di giovani amici patrizi.

Come ulteriore prova di queste interconnessioni c'è il *Diamerone*, dialogo di Valerio Marcellino (un avvocato e letterato veneziano, sicuro conoscente del Paruta negli anni Novanta) stampato a Venezia nel 1565.²⁸ Fra gli interlocutori ospi-

²³ Traggo l'espressione da Tomasi sugli autori della silloge per Cinzia Braccioduro: vd. Tomasi, *Due antologie*, cit., p. 279.

²⁴ «La presenza in essa [=nella silloge] dell'Accademia della Fama è testimoniata da tutta una serie di verseggiatori provenienti da quella istituzione, come Celio Magno, Lodovico Paterno, Girolamo Amalteo, Domenico Venier, Luca Contile, Giacomo Zane, Lodovico Dolce, G. M. Verdizzotti, Girolamo Fenarolo, Antonio Giraldis; di artisti come Tiziano; infine di intellettuali con un curriculum non specificamente poetico, come Francesco Patrizi, Orazio Toscanella, e l'allora giovane Paolo Paruta» (Corsaro, *Dionigi Atanagi*, cit., p. 46). Sull'Accademia della Fama vd. L. Bolzoni, *L'Accademia Veneziana: splendore e decadenza di una utopia enciclopedica*, in *Università, Accademie e Società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, a cura di L. Boehm e E. Raimondi, Bologna, Il Mulino, 1981, pp. 117-167, nonché il sunto e la bibliografia presenti in A. L. Puliafito, *Due lettere del Pinelli e l'Accademia della Fama*, «Studi Veneziani», XVIII 1989, pp. 285-295 (in particolare 287 e ss.).

²⁵ «All'Accademia della Fama successe nel medesimo anno 1561 in cui fu soppressa, l'altra di Paolo Paruta» (*Storia documentata di Venezia*, a cura di S. Romanin, Venezia, Pietro Naratovich, 1857, p. 458).

²⁶ L'Accademia della Fama aveva un (rivoluzionario, per l'epoca) intento pubblico, non volendosi limitare ad essere una cerchia privata di amici appassionati di cultura; immaginava inoltre come proprio interlocutore la stessa Serenissima (cfr. Bolzoni, *L'Accademia Veneziana*, cit., pp. 121 e 151). L'Accademia Parutiana, invece, doveva limitarsi a quella più tradizionale "cerchia privata".

²⁷ Si tenga presente quanto affermato da Tomasi per la Vicenza di metà secolo: «la permeabilità tra un'accademia e l'altra, per cui troviamo spesso, all'interno di diverse etichette, gli stessi nomi, specie le figure più in vista e più rappresentative. Senza per questo voler ipotizzare una sostanziale omogeneità e nemmeno una neutralità, è certo che i tratti che potevano differenziare le accademie non sempre erano così marcati e definiti, e non era difficile trovare coinvolti in iniziative comuni personaggi appartenenti ad accademie diverse» (Tomasi, *Due antologie*, cit., p. 276).

²⁸ Per la biografia di Valerio Marcellino vd. L. Carpanè, *Marcellino, Valerio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIX (2007), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 500-502; per le sue connessioni con Paolo Paruta vd. M. Giani, *Paruta, Paolo*, in *Encyclopedia of Renaissance Philosophy*, a cura di M. Sgarbi, Springer, 2017, versione web (http://link.springer.com/referenceworkentry/10.1007/978-3-319-02848-4_618-1, ultimo accesso il 12 ottobre 2017).

tati a casa di Domenico Venier per dei dialoghi che possono essere considerati l'anticipazione dell'Accademia della Fama,²⁹ infatti, troviamo alcuni personaggi tangenti la biografia parutiana, quali Giorgio Gradenigo, Bernardo Tasso, Dionigi Atanagi, Sperone Speroni e Celio Magno.³⁰ Non solo: il Marcellino cita il Magno come uno dei «molti giovanissimi giovani» presenti al dialogo per ultimo, facendolo seguire da un vago «et altri assai»: forse che in questo gruppo indistinto si nascondesse anche il giovane Paruta, il quale, come ci rivela la cronologia, non poté partecipare all'avventura dell'Accademia della Fama assieme ai suoi coetanei (come ad es. Celio Magno)³¹ perché essa si svolse proprio in contemporanea alla sua permanenza a Padova? I punti di contatto non si fermano qui: nel *Diamerone*, infatti, si assiste all'arrivo di due sonetti di Bernardo Cappello per Irene di Spilimbergo indirizzati a Giorgio Gradenigo.³² Tutto ciò, poi, avviene – come appena detto – a casa di un infermo Domenico Venier (1517-1582), figura centrale per la formazione del giovane Paruta, non solo perché ganglio centrale di tutta questa rete di rapporti artistici che egli andava intrecciando nella Venezia dell'epoca, ma anche perché suo conoscente, come testimoniato da un passo della lettera dedicatoria dell'*Oratione funebre* parutiana (1572), in cui lo scrivente (Giovan Battista Valier) dice al Venier che egli è persona «tanto stimata et amata dal magnifico messer Paulo».³³ Come noto, il patrono dei giovani letterati veneziani era stato colpito in verde età da una malattia che lo aveva costretto all'immobilità; ciononostante, egli aveva deciso di dedicare il resto della propria esistenza alla divulgazione del sapere, soprattutto fra le giovani generazioni.³⁴ Meno scontato è invece ricordare come durante la propria carriera il Venier pub-

²⁹ La nascita dell'Accademia della Fama è infatti da considerare come «naturale germinazione delle usuali adunanze che avevano luogo all'inizio della seconda metà del secolo decimo sesto nella dimora di Domenico Venier», avendo poi tali adunanze rappresentazione letteraria nei dialoghi del *Diamerone* del Marcellino, secondo P. Pagan, *Sulla Accademia "Venetiana" o della "Fama"*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 132 1973-74, pp. 359-392 (cit., p. 359).

³⁰ Si tratta dei nomi che è possibile leggere a p. 3 della *princeps*. Per un sunto delle varie posizioni sostenute da Domenico Venier, Dionigi Atanagi e Sperone Speroni vd. M. Sgarbi, *Profumo d'immortalità: controversie sull'anima nella filosofia volgare del Rinascimento*, Roma, Carocci, 2016, pp. 237-244.

³¹ I giovani letterati veneziani chiamati come neofiti (es. Celio e Alessandro Magno, Giovanni Badoer, Marco Antonio Vallaresso) erano poco più che ventenni; d'altra parte, molti grandi nomi come ad es. Domenico Venier e Girolamo Molino si tennero inizialmente in disparte rispetto all'attivismo di Federico Badoer, in attesa di vedere se l'Accademia si sarebbe retta in piedi (vd. Pagan, *Sulla Accademia "Venetiana"*, pp. 362-365).

³² Vd. G. Zagonel, *Alessandro Citolini, Valerio Marcellino e le rispettive lettere in difesa della lingua volgare*, «Il Flamini», IX (1996), pp. 36-51 (51), il quale, grazie a questo passo, vista la cronologia della miscellanea dell'Atanagi, fissa la composizione – ma forse sarebbe meglio dire l'ambientazione – fra il 1560 e il 1561.

³³ Lettera dedicatoria dell'*Oratione funebre*.

³⁴ Bolzoni, *L'Accademia Veneziana*, cit., p. 119. Sulla figura di Domenico Venier e sulla cerchia di suoi amici che usavano trovarsi nel palazzo di S. Maria Formosa, vd. M. Feldman, *The Academy of Domenico Venier, Music's Literary Muse in Mid-Cinquecento Venice*, «Renaissance Quarterly», XLIV 1991, pp. 476-512 (in particolare 477-479).

blicò a stampa ben poco della sua produzione poetica, rimanendo piuttosto confinato all'interno di una

manuscript culture that circulated verse by hand, post, or word-of-mouth. His public literary persona was projected primarily as a mentor to the many fledgling writers, aristocratic drop-outs, and patrician dilettantes who flocked to his door. His role was that of arbiter of Venetian poetic tastes.³⁵

Se tale era l'arbitro, si capisce meglio il contesto in cui il giovane Paruta faceva i propri timidi passi, in reti di rapporti letterari basati su incontri, discussioni e circolazione manoscritta dei testi (come nel caso dei tre sonetti), che solo accidentalmente potevano poi ricevere anche una pubblicazione a stampa (la canzone per Irene, l'*Oratione funebre* e la stessa *Perfezione della Vita Politica*).

3. I tre sonetti per Cinzia

Al contrario delle opere appena citate, non vennero stampati in vita dell'autore i tre sonetti petrarcheschi del Paruta³⁶ che troviamo anche questa volta all'interno di una silloge in onore di una nobildonna, questa volta la vicentina Cinzia Braccioduro Garzadori – anche se, come chiariremo fra poco, almeno uno dei tre probabilmente non è componimento d'occasione, bensì riadattamento di una precedente versione, slegata dall'omaggio alla donna a cui la silloge era dedicata.

L'edizione ottocentesca del Moschetti aveva il difetto di isolare i tre sonetti parutiani dal contesto dell'antologia, analizzando il quale possiamo acquisire una serie di informazioni; ora, grazie ad un contributo di Tomasi di una decina di anni fa,³⁷ possiamo avere una migliore comprensione del contesto in cui i tre componimenti sono inseriti.

A metà anni Sessanta del XVI secolo nacquero ben due antologie per celebrare la figlia di Nicolò Thiene. La prima,³⁸ rimasta allo stadio manoscritto e purtroppo senza data,³⁹ è quella che contiene i tre componimenti parutiani; la seconda, al

³⁵ Ivi, pp. 486-487.

³⁶ Per il testo delle tre poesie edito da Moschetti vd. *Parutiana*.

³⁷ Tomasi, *Due antologie*, cit., da cui prendo tutti i dati bibliografici citati in questo paragrafo.

³⁸ Una descrizione dei contenuti di tale manoscritto è reperibile nel lavoro di Tomasi. Segnalo come i tre componimenti parutiani si conservano tuttora in doppia copia manoscritta presso: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX. 272 [6645], alle cc. 9v-10v e 30r-31r.

³⁹ Credo comunque che si possa tenere il 1567 come termine ante quem. La raccolta manoscritta, infatti, presenta vari elementi dai quali emerge una «volontà di mandare in stampa l'antologia, volontà che dovette essere frenata tanto dalla concorrente edizione curata da Borghesi [del 1567], quanto, come si è detto, dalle vicende della famiglia Thiene» (Tomasi, *Due antologie*, cit., p. 266).

contrario, riuscì ad essere pubblicata (col titolo di *Rime di diversi illustri autori in lode della S. Cintia Tiene Bracciadura*), nel 1567, a Padova, per i tipi di Lorenzo Pasquati. Il curatore di quest'ultima fu il senese Diomede Borghesi (1540-1598).⁴⁰

All'interno della prima raccolta dunque si trovano i tre sonetti parutiani, in duplice copia poiché l'anonimo curatore produsse un primo manoscritto che

sembra aver svolto la funzione di collettore dei componimenti, che si può immaginare siano stati trascritti da diversi antografi, mentre il curatore li andava raccogliendo; il secondo invece è una versione in pulito dei testi selezionati dalla prima redazione, come testimonia la grafia più controllata e, in generale, la più rigorosa ed ordinata *mise en page*.⁴¹

Il passaggio dal primo al secondo manoscritto tocca proprio i testi parutiani: pur muovendosi tutti e tre assieme,⁴² uno di essi viene modificato, mostrando così il fatto che faceva parte di quei testi che non erano «stati espressamente composti per l'occasione: si tratta di sonetti di tematica amorosa, non dedicati ad una donna ben identificata, che dopo la trascrizione furono adattati dal curatore con interventi mirati». Dal momento che nella prima redazione di *Se potesse...* mancava il riferimento esplicito a Cinzia, esso venne inserito successivamente (v. 4: «Farei quel cor e più selvaggio e fiero» > «Farei di Cintia il cor selvaggio e fiero»).⁴³ Non è comunque da escludere che tale adattamento del sonetto sia avvenuto senza l'autorizzazione del Paruta stesso.⁴⁴

Un altro piccolo elemento da segnalare è la questione della paternità di questo stesso sonetto. Come segnalato da Tomasi, esso venne attribuito solo «dopo qualche incertezza a Paolo Paruta», come testimoniato dalla c. 10, ove si legge «una indicazione di “M. Paolo Paruta” che in un secondo tempo è stata cancellata con un tratto orizzontale, per poi essere riscritta identica a fianco della cancellatura». ⁴⁵

⁴⁰ Per la cui biografia vd. *De Dante à Chiabrera: poètes italiens de la Renaissance dans la bibliothèque de la Fondation Barbier-Mueller*, a cura di J. Balsamo e F. Tomasi, Geneve, Droz, 2007, p. 148.

⁴¹ Tomasi, *Due antologie*, cit., pp. 260-261.

⁴² *Alma real...*, *Se potesse...* e *Mancano i versi...* sono rispettivamente il dodicesimo, il tredicesimo e il quattordicesimo della prima redazione, il tredicesimo, il quattordicesimo e il quindicesimo della seconda. Sin dal primo stadio, quindi, i sonetti parutiani si muovono assieme, cosa che non accade per altri autori della silloge. Il perché di tale blocco testuale (che per i testi parutiani è quindi originale) è presto detto: una «piccola sezione continua» per ogni autore è infatti «prassi comune a molte raccolte encomiastiche mediocinquecentesche» (ivi, p. 261).

⁴³ Il testo con la variante è presentato integralmente in ivi, p. 263.

⁴⁴ «L'assenza di precise informazioni sull'identità dell'allegatore induce ad una certa prudenza nell'avanzare ipotesi sulle relazioni che questi poteva avere con i poeti presenti nell'antologia; certo sembra difficile immaginare che questo lavoro di adattamento e di perfezionamento dei componimenti sia stato condotto senza un qualche diretto coinvolgimento o degli autori stessi o almeno di qualcuno di essi che ben conosceva i testi» (ivi, p. 265).

⁴⁵ Ivi, p. 263.

Infine, è interessante vedere chi siano gli altri autori della silloge manoscritta. In particolare, Marco Venier, Girolamo Molin, Giovan Mario Verdizotti, Celio Magno, Valerio Marcellino, Jacopo Mocenigo e Paolo Paruta componevano un

gruppo davvero omogeneo e compatto, un gruppo che aveva partecipato alle diverse esperienze accademiche del mondo veneziano, prima fra tutte quella - sfortunata - dell'Accademia della Fama, e che in qualche modo può essere ricondotto alla vasta rete di amicizie, veneziane e non, che trovava in Domenico Venier la figura aggregante. Non va inoltre dimenticato che proprio il circolo legato al Venier era stato, a vario titolo, anche protagonista di diverse operazioni editoriali, tra i quali andranno ricordate le rime di Giacomo Zane (1562), quelle di Girolamo Molin (1572) e, soprattutto, la silloge in morte di Irene di Spilimbergo (1561).⁴⁶

Alcuni di questi poeti veneziani (Celio Magno e Marc'Antonio Mocenigo) saranno poi inclusi anche nella silloge a stampa del Borghesi.

A differenza di Irene, Cinzia non era morta: la silloge quindi non ha come scopo quello di ricordare una giovane donna appena defunta. Come scritto dal Tomasi, «assai poco, in realtà, è dato di sapere sui motivi e sulle contingenze che spinsero a dedicare proprio a Cinzia Thiene»⁴⁷ le poesie. In questo caso, non è possibile dire se Paruta avesse avuto modo o meno modo di conoscere la donna; probabilmente, aveva conosciuto il [fratello] Odoardo Thiene, viste le numerose conoscenze in comune.⁴⁸

Un'ultima ipotesi avanzata a livello generale dallo stesso studioso può essere particolarmente significativa per Paruta: la «silloge veneziana [ossia quella manoscritta] rimase un cantiere aperto e un progetto mai concluso, al punto che per molti degli autori coinvolti rappresentò un episodio marginale e ben presto dimenticato». Se tale affermazione è valida per autori che poi si affermeranno come poeti (i componimenti per Cinzia infatti mancano sia nelle raccolte antologiche di

⁴⁶ Ivi, p. 267. Poco più avanti, viene ribadita la «forte parentela tra la silloge per Cinzia Thiene e quella per la giovane nobildonna friulana» (ivi, p. 268): sono infatti nove (su quattordici) gli autori della silloge manoscritta per Cinzia ad essere presenti anche in quella per Irene. Si tratta di Celio Magno, Jacopo Mocenigo, Giovan Mario Verdizotti, Girolamo Fenaruolo, Marco Venier, Pietro Gradenigo, Paolo Paruta, Annibale Bonagente e Luigi Lovisini. Sulla raccolta postuma delle *Rime* di Giacomo Zane vd. G. Rabitti, *Un caso di edizione postuma: le Rime di Giacomo Zane*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di M. Santagata e A. Quondam, Modena, Panini, 189, pp. 231-242.

⁴⁷ Tomasi, *Due antologie*, p. 267.

⁴⁸ Fra le quali sono da segnalare perlomeno quelle di Giacomo Contarini, di Daniele Barbaro, della famiglia Serregio, di Francesco da Molin e di Domenico Venier: vd. A. Olivieri, *Palladio le corti e le famiglie. Simulazione e morte nella cultura architettonica del '500*, Vicenza, Istituto per le ricerche di storia sociale e di storia religiosa, 1981, pp. 52-61.

Pietro Gradenigo del 1583 e soprattutto di Celio Magno del 1600), lo sarà ancora di più per un autore quale Paruta, il quale lasciò ben presto il campo poetico.

4. Conclusioni

Alla luce delle informazioni e dei documenti finora disponibili, questi i tentativi poetici degli anni Sessanta del giovane Paruta, il quale, trovando la propria strada nella scrittura ma soprattutto nell'attività di carattere politico, spiccherà il volo a fine anni Settanta. Tentativi poetici, come abbiamo visto, interessanti all'interno di una storia non tanto del petrarchismo veneto, quanto della cultura veneziana e della connessione fra quest'ultima e la *ruling class* della Serenissima: uno dei più importanti uomini della Repubblica di Venezia di fine XVI sec. passò buona parte del suo apprendistato ad esercitarsi in varie forme letterarie, ivi compresa la poesia, che forse mal si addiceva al suo spirito, genuinamente più portato per il ragionamento ma soprattutto per il dialogo e la controversia.⁴⁹ Proprio comprendendo il carattere di sperimentazione possiamo inquadrare meglio i componimenti poetici, ed accettare tranquillamente l'eventualità che Paruta non avesse conosciuto né Irene né Cinzia: come spesso accadeva per i petrarchisti improvvisati dell'epoca, l'importante era «dilettarsi della poesia», per usare le parole del figlio Giovanni.

Ciò che comunque quegli esperimenti fruttarono fu una rete di conoscenze, che non tardò a riattivarsi nel 1579, nel momento cioè della pubblicazione dei tre libri della *Perfettione della Vita Politica*. Il 15 gennaio⁵⁰ di quell'anno, infatti, il medico di origine friulana Ottavio Amalteo, laureato a Padova e residente a Venezia sin dal 1574, scriveva così dalla città lagunare a Francesco Melchiori: «Un gentiluomo venetiano detto il s. Paolo Paruta ha dato fuori un bellissimo libro in dialogo de la perfettione de la vita Civile», aggiungendo poi che «Io n'ho letto diversi fogli con mio grandissimo gusto».⁵¹ Ma un Giovanni Battista Amalteo, che possiamo annoverare fra i seguaci di Domenico Venier,⁵² aveva partecipato, come Paruta, alla silloge per Irene!⁵³

⁴⁹ Data a quegli stessi anni la *causa* simulata con l'amico Dolfin, sulla quale sto per pubblicare un articolo per «Studi Veneziani», intitolato *La Repubblica di Venezia e l'assedio di Malta - Una causa veneziana fra Paolo Paruta e Angelo Dolfin (1565)*.

⁵⁰ La lettera pubblicata da Carpanè (ignorata negli studi su Paolo Paruta) è utile anche per datare l'uscita dell'*editio princeps*, retrodatandola rispetto all'altra testimonianza per ora disponibile, quella di Gian Vincenzo Pinelli, che a metà febbraio 1579 era in grado di spedire una copia del volume all'amico francese Claude Depuy, come da lettera pubblicata in Gian Vincenzo Pinelli - Claude Depuy, *Une correspondance entre duex humanistes*, a cura di A. M. Raugei, Firenze, Olschki, 2001, p. 259.

⁵¹ Cit. in L. Carpanè, *Altre testimonianze sulla «Liberata»*, «Studi Tassiani», XLIX-XLX 2001-2002, pp. 297-305 (p. 300).

⁵² Il suo nome si trova infatti in una famosa lista di partecipanti agli incontri a Ca' Venier a cura di Girolamo Parabosco, riportata da Feldman, *The Academy of Domenico Venier*, p. 479.

⁵³ *Ibid.*

Trait d'union fra i due periodi della vita letteraria di Paruta, il suo mentore, Giovan Battista Valier: tuttavia, se nel 1572 era stato l'ormai (dal 1575) Vescovo di Belluno a scrivere per il timido e modesto letterato la prefazione alla stampa dell'*Oratione Funebre*, ecco che ormai è l'autore stesso a scrivere un'introduzione, tenendo il Valier come interlocutore. I tempi sono ormai pronti, la penna, per quanto tremante, è capace di vergare il foglio senza bisogno di incoraggiamenti esterni: i versi possono ora esser dimenticati come esercizio giovanile, e riposti nel sicuro cassetto della memoria dello Storiografo della Serenissima.

The exaltation of Italian national identity in Matteo Renzi's discourse

di ELEONORA MAMUSA

Abstract: Nations are one of the most well-established constructs in our society, and they represent a very attractive benchmark for personal and social identification. Political speeches, as well as, for example, media discourse and popular culture, constantly reiterate myth, culture and history of nations in order to reaffirm and preserve their positive image, and this tendency doesn't seem to be weakened by some contemporary events like globalization and the reinforcement of transnational systems. As a proof of this trend, the present work proposes an in-depth analysis of the speech held by the then Italian Prime Minister Matteo Renzi at the European Parliament on the occasion of the inauguration of the Italian semester of presidency on July 2, 2014, aiming to demonstrate that also supranational contexts are exploited to reiterate national identity and priorities.

1. Introduction

Identity is a constantly re-negotiated and re-conceptualized notion, very problematic to define due to its fluidity and its marked relatedness to the context to which it pertains.¹ Nevertheless, when we speak about collective identities it is ascertained that they have to be considered as a cultural and political construction that defines "who we are". National identity is of course no exception to this conception: nations have been defined as "imagined communities"² in which a people's common historical past, with all its myths and traditions, has mostly been created *ad hoc* in order to justify the aim of reaching a territorial and political unity and to create a deep-rooted sense of belonging among the population.³ In this process of identity creation, language has a double fundamental role: on the one hand, national languages can be considered as one of the main symbols of national identity,⁴ having in fact proved to be one of the main reasons of disagreement between mem-

¹ Z. Baumann, *Identity. Conversations with Benedetto Vecchi*, Cambridge, Polity Press, 2004.

² B. Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1983.

³ *The invention of tradition*, edited by E. J. Hobsbawm and T. Ranger, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

⁴ P. Bourdieu, *Language and Symbolic Power*, Cambridge, Polity Press, 1991; S. Wright, *Community and Communication. The Role of Language in Nation State Building and European Integration*, Clevedon, Multilingual Matters, 2000; S. Barbour, *Nationalism, Language, Europe*, in *Language and Nationalism in Europe*, edited by S. Barbour and C. Carmichael, Oxford, Oxford University Press, 2002, pp 1-17.

ber states, mainly concerning language policies in the EU;⁵ on the other hand, as shown by Wodak et al.⁶ as well as by many others, national identity is discursively constructed, which means that the use of language in a social and political context is paramount to the characterization of a nation.

National identity is one of the most distinctive categories to which European citizens feel tied.⁷ This is probably the main reason why the European Union has found difficult to constitute a stable asset and to harmonize all the different positions on social, political and economic cooperation so far. Despite the rampant globalisation and the intense imposition of English as the global lingua franca, with all their many possible and current implications,⁸ nationalism doesn't appear to be in danger; on the contrary, according to Smith,⁹ ethnic and national roots are still the basis for the construction of political institutions, and minority movements of the current era often base their autonomy programs and their independence claiming on national identity. Although some other scholars, like for example Habermas,¹⁰ tend to privilege a more confident view sustaining that a peaceful coexistence between national and European identities can exist in that they pertain to different spheres of belonging, also representatives of European institutions sometimes show some doubts about the possibility of creating pan-European structures, often expressing, for instance, the non-subsistence of a coincidence between Europe and the European Union.¹¹ It is even the case that some aspects of globalization have in fact reinforced national sensibilities, and in some areas this has led to rejectionist positions that insist on the need for defending national specificities and boundaries.¹²

The relationship between the single nation states and the European Union has been the main focus in the studies on European integration and the formation of a

⁵ A. Caviedes, *The Role of Language in Nation-Building within the European Union*, «Dialectical Anthropology» 27 (2003), pp. 249-268; U. Ammon, *The dominance of languages and language communities in the European Union (EU) and the consequences*, in *Contributions to the Sociology of Language [CSL]: Along the Routes to Power: Explorations of Empowerment through Language*, edited by M. Pütz, J. A. Fishman and J. Neff-van Aertselaer, Munchen, Walter de Gruyter, 2011.

⁶ R. Wodak, R. de Cillia, M. Reisigl and K. Liebhart, *The discursive construction of national identity*, Edinburgh, Scotland, EUP, 2009.

⁷ E. Gellner, *Nations and nationalism*, Oxford, Basil Blackwell, 1983; A. Smith, *National identity*, Reno, University of Nevada Press, 1991.

⁸ R. Phillipson, *Globalizing English: are linguistic human rights an alternative to linguistic imperialism?*, «Language Sciences» 20 (1) 1998, pp. 101-112; R. Phillipson, *Lingua franca or lingua frankensteinia? English in European integration and globalisation*, «World Englishes» 27 (2) 2008, pp. 250-267; D. Crystal, *English as a global language*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

⁹ Smith, *National identity*, cit., pp. 157-168.

¹⁰ J. Habermas, *Why Europe Needs a Constitution*, «New Left Review» 11, September-October 2011, pp. 5-26.

¹¹ M. Krzyżanowski, & F. Oberhuber, *(Un)Doing Europe. Discourses and Practices of Negotiating the EU Constitution*, Brussels, Peter Lang, 2007.

¹² Cfr. J. A. Scholte, *Globalization. A critical introduction*, New York, Palgrave, 2000/2005, p. 230.

European identity.¹³ Very briefly, the different positions towards the possibility of a peaceful and cooperative European integration have been displayed by Nanz,¹⁴ who describes the Euro-sceptics as defenders of nations against the illusion of a single European polity; the Euro-pessimists as those who support the idea of a European community but only as an inter-governmental cooperation between the culturally integrated communities of the nation-states; and, finally, the Euro-optimists as those who believe in a post-national globalized era in which the single national identities are overtaken by a unique European cultural and social identity as the basis of a deeper level of integration (for an extensive overview on European identity and its historical and theoretical development see Checkel & Katzenstein).¹⁵

As the majority of the works on the European Union, we consider the role of national political elites as the main factor in the creation of European identity, which is then to be defined as supranational.¹⁶ We propose in this paper an in-depth analysis of the discourse held at the European Parliament by the Italian Democratic Party's leader Matteo Renzi on July 2, 2014, as an inaugural speech for the Italian semester of presidency, in order to show how the European supranational context is exploited to restate national identity and to foreground national interests. Basing our approach on the key points of critical discourse analysis theory¹⁷ and, in particular, on the precious guidelines given by Van Dijk,¹⁸ we have found three specific directives that appear particularly suggestive of the sentiment of nationality. After a brief description of the current political situation of Italy in Section 2, we will then dedicate the subsequent three sections (3, 4 and 5) of this paper to the following levels of analysis:

- Use of personal pronouns and possible contrast between them (Van Dijk):¹⁹ does the Italian leader use first and second plural person to mark a

¹³ L. Cram, *Introduction: banal Europeanism: European Union identity and national identities in synergy*, «Nations and Nationalism», 15 (1) 2009, pp. 101-108; L. Cram, *Identity and European integration: diversity as a source of integration*, «Nations and Nationalism», 15 (1) 2009, pp. 109-128.

¹⁴ P. I. Nanz, *In-between Nations: Ambivalence and the Making of a European identity*, in *Europe and the Other and Europe as the Other*, edited by B. Stráth, Brussels, Peter Lang, 2000, pp. 279-309.

¹⁵ J. Checkel & P. Katzenstein, *European identity*, Cambridge, UK, Cambridge University Press, 2009.

¹⁶ R. Wodak, & S. Boukala, *(Supra)National Identity and Language: Rethinking National and European Migration Policies and the Linguistic Integration of Migrants*, «Annual Review of Applied Linguistics», 35 2015, pp. 253-273.

¹⁷ See T. Van Dijk, *Principles of Critical Discourse Analysis*, *Discourse & Society*, 4 (2) 1993, pp. 249-283; N. Fairclough, *Critical discourse analysis: the critical study of language*, London/New York, Longman, 1995; *Texts and Practices: Readings in Critical Discourse Analysis*, edited by C. R. Caldas-Coulthard and M. Coulthard, London, Routledge, 1996; *Critical Discourse Analysis. Theory and Interdisciplinarity*, edited by G. Weiss and R. Wodak, London, Palgrave, 2003.

¹⁸ T. Van Dijk, *Ideology and Discourse. A Multi-Disciplinary Introduction*, 2009. (<http://www.discourses.org/UnpublishedArticles/Ideology%20and%20discourse.pdf>) (accessed 20 october 2017).

¹⁹ Ivi, p. 49.

dividing line between Italy and Europe? Is the pronoun *we* used to express national identity?;

- “Positive self-presentation”²⁰ and “national self-glorification”:²¹ at the European Parliament, which can be defined as a “denationalised” institution,²² all members are supposed to cooperate in a transnational environment, considering themselves as part of a common entity, the EU. But more often than not national specificities and priorities emerge in European discourses,²³ thus we will show some evidence of this tendency and we will analyse them from a linguistic point of view;

- “History as lesson”:²⁴ this category can be somehow related to the previous one. National history, in particular, can be used as a key instrument to favour a specific member state over Europe, possibly by claiming the fundamental role of the nation in the process of creation of the European Union.

2. Italy in search for stability

Italy has been experiencing a troubled political period since the last national elections in February 2013. With no party obtaining the outright majority of votes, it was quite difficult to form a government, mainly due to the Five Stars Movement's (*MoVimento Cinque Stelle*, M5S henceforth), which obtained 25,56% of votes, refusal to cooperate with any other party. For a two-month period, ten “wise-men” (*saggi* in Italian), which is erudite and expert men and women not directly involved in the political process nominated by the President of the Republic Giorgio Napolitano, performed the main functions of the government. Afterwards, the creation of a new government was entrusted to Enrico Letta of the Democratic Party (*Partito Democratico*, PD henceforth). For the first time in the history of Italy, some opposite political forces came to a pact and accepted to collaborate in order to make the political situation of the country more stable. Notwithstanding their good level of international credibility and their commitment to starting some important reforms, Letta and his colleagues were gradually hindered in their

²⁰ Ivi, p. 81.

²¹ Ivi, p. 78.

²² M. Krzyżanowski, “European Identity Wanted!” *On discursive and communicative dimensions of the European Convention*, in *A New Agenda in (Critical) Discourse Analysis*, edited by R. Wodak and P. Chilton, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2005, pp. 136-163.

²³ *Transnational identities. Becoming European in the EU*, edited by R. Herrmann, T. Risse & M. Brewer, Oxford and New York, Rowman & Littlefield, 2004; *Ideas of Europe in National Political Discourse*, edited by C. Toriz Ramos, Bologna, Il Mulino, 2011.

²⁴ Van Dijk, *Ideology and Discourse. A Multi-Disciplinary Introduction*, cit., p. 72.

work by a PD internal opposition lead by Matteo Renzi, who had been meanwhile elected as secretary of the party in December 2013. In February 2014, 136 out of 152 PD representatives voted in favour of Letta's resignation and Renzi immediately received the task of forming a new government.

Since then, the Prime Minister Matteo Renzi led a strong and reformist government coalition until the end of 2016, when Renzi decided to resign due to a remarkable defeat experienced during a popular referendum which his party had proposed to modify some essential parts of the Italian Constitution. Nevertheless, from that point on there hasn't been any significant change in the government management, as another PD representative, Paolo Gentiloni, has held the reins of the Italian government continuing a political program that is essentially the same as his predecessor's.

During this political period, one important appointment that has represented a testing ground for the PD but also for all the other parties, is the European Parliament election, which took place on May 25, 2014. Perhaps surprisingly, Italian people gave 40,81% of their votes to the PD, which resulted in the most voted European party on that occasion. It is said to be surprising because there has been a quite marked tendency, during this round of elections, to vote for the so-called Eurosceptic parties and coalitions (for a brief synthesis about pro-European and anti-European positions see Smith;²⁵ for an overall account of the history of Euroscepticism in most member states see Szczerbiak & Taggart).²⁶ For instance, in France the *Front National* of Marie Le Pen triumphed over the other candidates and parties with 26% of votes. In Great Britain, Ukip lead by Nigel Farage, who has always fought for the withdrawal from the EU, was the most voted party with 31% of votes. Aversion for the EU and its rules obtained significant results also in Austria (20,5% of votes for the *Freiheitliche Partei Österreichs*). Despite the weighty victory of the PD in Italy, the M5S, which has based its campaign on quite strong anti-European ideals, has obtained an important result with 21,16% of votes. This probably means that also Italian people are not completely satisfied with EU politics and membership, and this is even more evident if we look at the results of two other Eurosceptic parties: the Northern League (*Lega Nord*) with 6,16% of votes, and Brothers of Italy (*Fratelli d'Italia*) with 3,66% of votes.

The turnout at the polls for European elections is not usually significant and criteria followed by the electorate at the time of voting is not completely clear. For

²⁵ A. Smith, *Nations and Nationalism in a Global Era*, Cambridge, Polity Press, 1995, pp. 121-123.

²⁶ A. Szczerbiak, & P. Taggart, *Opposing Europe? The comparative party politics of Euroscepticism*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

instance, Marks & Steenbergen²⁷ sustain that «European elections are 'second-order elections' in which political parties and voters are chiefly motivated by national issues». This refers to the *regulation model* elaborated by George Tsebelis and Geoffrey Garrett and described by Marks and Steenbergen.²⁸ According to this model, positions towards European integration and EU politics are subsumed into in-state orientations, in particular into the left/right opposition and competition. Thus, a tendency to vote for Eurosceptic parties could be inherent to inner national dynamics that are not necessarily based on Euro-oriented positions. However, the strong Eurosceptic trends that we are still witnessing can hardly be a coincidence, and we are allowed to think that those who then decided to go to the polls genuinely care about EU institutions and their organization and composition. Therefore, attitudes towards EU and its policies must have played an influential role in procuring such a great amount of votes to the PD. The tone that this party used during the electoral campaign was not particularly passionate, and positions expressed were always moderate, pro-EU and pro-Euro as the single shared currency, in favour of international cooperation and of a respect for economic and political parameters. Nevertheless, Renzi specified from the beginning of his mandate that one of the aims to be pursued was an Italian rebirth as a European leader, and that this was going to be possible not only if Italy did not blame the EU as the cause of the financial crisis, but also if the EU allowed Italy to have a prominent role in writing the main rules of the Union. The beginning of the Italian semester was advertised as a propitious occasion to accomplish these objectives, namely to convert Italy into one of the most important European leaders, and that is probably the most efficacious promise that attracted such a substantial number of votes.

Having said that, we now aim to display how this position was held also in a supranational context, namely the European Parliament, giving priority to national issues and interests.

3. The use of personal deixis: first and second plural person

The use of personal pronouns can convey important information about the speaker's ideology and how they want to organize their discourse. Especially when we are dealing with political discourses, it is a fundamental trait which requires accurate analysis. Following from Van Dijk's theory of contrast, in which the author

²⁷ G. Marks & M. R. Steenbergen, *European Integration and Political Conflict*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 8.

²⁸ *Ibid.*

maintains the importance of polarization in the use of personal pronouns ‘us’ and ‘them’,²⁹ we have adapted this line of reasoning to the use of the first and second plural person (*we vs you*) in order to notice how this opposition is representative of the contrast between national identity and membership to the European Union. First, however, the use of the pronoun ‘we’ per se can be noted, in that it can communicate different pragmatic as well as social meanings and contribute to creating a frame that establishes the speaker’s position in respect to the communicative situation and to the other’s position. Generally speaking, it is possible to distinguish between “inclusive we”, when reference includes speaker and addressee, and “exclusive we”, when the pronoun refers to the speaker plus other(s) but it excludes the addressee. However, Wilson³⁰ defines “exclusive we” in a different way: the speaker would use the first plural person to include themselves in an action that they don’t actually perform, possibly because they want to appear personally involved in what they are describing even if they don’t fulfil a personal role in the event (for a comprehensive outline of the possible references of *we*, see Wodak *et al.*).³¹

Whatever the definition of inclusive and exclusive *we*, this pronoun has an “aggregating” function,³² inasmuch as it allows the speaker to consider their audience as an active part of their discourse and to intensify the sense of community.

This is even more so when we consider the specific aspect we are interested in, namely the expression of national identity.³³ This function can be fulfilled also when the use of *we* is very generic and comprehensive, as much as to include a whole population or even the entire human kind. According to Chilton, in fact, «the repeated use of the first-person inclusive pronoun» is a classic example of strategies through which «appealing to patriotism, to pulling together, brotherhood, the cause of the proletariat, civilised values, and similar concepts that have as part of their frame some notion of the special characteristics of the self’s group». ³⁴ This is considered by the author as an attempt to address positive face, which would be, together with the addressing to negative face, a necessity for politicians who want to convey a successful message (for a theory of politeness which explains the concepts of positive and negative face, see Brown & Levinson).³⁵

²⁹ Van Dijk, *Ideology and Discourse. A Multi-Disciplinary Introduction*, cit., p. 49.

³⁰ Cfr. J. Wilson, *Politically Speaking*, Oxford, Blackwell, 1990, p. 47.

³¹ Wodak, de Cillia, Reisigl & Liebhart, *The discursive construction of national identity*, cit., pp. 45-46.

³² P. Desideri, *Teoria e prassi del discorso politico. Strategie persuasive e percorsi comunicativi*. Roma, Bulzoni, 1984.

³³ See M. Billig, *Banal Nationalism*, London, Sage, 1995, pp. 90.

³⁴ P. Chilton, *Analysing Political Discourse. Theory and Practice*. Taylor and Francis e-Library, 2004, p. 40.

³⁵ P. Brown & S. Levinson, *Politeness: Some Universals in Language Usage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

Turning our attention to the text it can be seen how the Italian Prime Minister chose to attribute different meanings and references to personal pronouns.

In Italian, the first plural person can be expressed not only via the personal pronoun *noi* (‘we’) and every possible conjugations of ‘us’ and ‘our’ (*noi* and *nostro*), but also via verbal suffixes (the explicit expression of the subject is not obligatory). If we start with the more generic and inclusive use of *noi*, we can notice fourteen cases in which the speaker refers to the entire population of the world, whoever is living that particular historic period characterized by the financial crisis. These are obvious examples of an inclusive use of ‘we’ in which Renzi involves not only his direct listeners, but also the entire world population in his discourse. It can be considered as a way to communicate that the issues discussed are common to everyone, politicians and civilians, and solutions can be found only through a strong cooperation and a common commitment. This expression of personal participation in the most common difficulties of the period, strongly expressed in examples 1 and 2, appears more blended in the other cases, in particular in examples 3 and 4, where the use of ‘we’ has its more generic meaning and could be easily substituted with an impersonal structure: «*se ci si ferma un secondo a riflettere*» (‘if one takes some time to meditate’); «*se si guarda la cartina geografica*» (‘if one observes a geographical map’). All the examples in the text are transcribed using two or three points to indicate a short or long pause in the speech and a comma to indicate a change in intonation preceded by an almost inaudible pause.

- (1) Dopo la crisi che tutti **abbiamo** vissuto.
- (1) After the crisis **we** all have lived.
- (2) Una comunità che ricorda a tutti **noi** il valore della memoria e del futuro.
- (2) A community which reminds to **us** all how valuable memory and future are.
- (3) Se **ci** fermiamo un secondo a riflettere.
- (3) If **we** stop by a moment to reflect.
- (4) Se **guardiamo** insieme la cartina geografica.
- (4) If **we** look at the geographical map all together.

Another use of the first plural person is highly specific, since it indicates a peculiar category, namely political identity. There are four examples that belong to this subcategory: we found one reference to all representatives of the institutions, appointed with great responsibility towards people and their precarious financial conditions (ex. 5), and three references to Renzi’s party, the PD, when the leader highlights their important electoral success and how their strategy of sincerity has led to it.

(5) In bocca al lupo a tutti **noi!**

(5) Good luck to all of **us!**

It is worth noting that this last reference follows a different, somehow opposite tendency compared to the others that we have described so far. Since Matteo Renzi uses the first plural person to include only himself and his party's members, consequently excluding most present parliamentarians, the reference results as a way to mark a dividing line between the two groups. In addition, the Prime Minister is describing a virtuous behaviour, which led his party to win the European elections, thus he is in some way putting the PD in a position of superiority.

Obviously enough, when we talk about expression of national identity, political discourse is one of the most significant genres: most states have been and are being founded on the strength of a national sentiment which gets a people united, and the representatives of those states use that sentiment to obtain social approval and to defend the state's borders. In a multi-national (and multi-lingual) context such as the European Union, national perspectives are bound to emerge face to face with each other, sometimes leading to the encounter of conflictual positions.³⁶ The speech that we have just begun to analyse does not represent a part of a debate and it is not therefore subject to any direct criticisms or objections. Nevertheless, Renzi constantly alternates EU and Italy as the two "protagonists" of his speech, mainly communicating a positive representation of his nation, on the one hand, and the urgency of strong decisions and a change of assessment for the EU, on the other.

In order to display how these traits have been linguistically conveyed, we now continue with our analysis of personal deixis: to begin with, we present a compared analysis of the use of the first plural person indicating, on the one hand, the Italian people and, on the other hand, European citizens and/or representatives. We have found 40 cases of *noi* (and all its conjugations) indicating Italian identity, and 59 occurrences which have been used to mean 'we Europeans'. As we can see from Figure 1, reference to European identity prevails from a mere numerical point of view.

³⁶ A. Smith, *National Identity and the Idea of European Unity*, «International Affairs (Royal Institute of International Affairs 1944)», 68 (1) 1992, pp. 55-76.

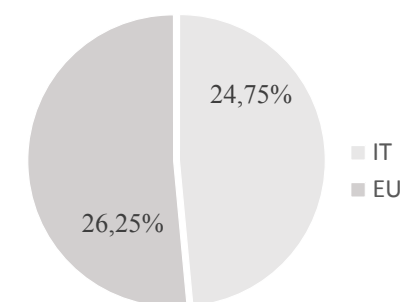


Figure 1. Reference to Italian and European identity via the personal pronoun *we*.

Nevertheless, reference to Italian people and identity is very strong too and it underlines the intention of presenting Italy as a protagonist of European political action.

The structure of the text is significant: Renzi proposes an introduction in which the use of *noi* is the most generic one, so that it is clear that the entire world population should be interested in what is said. Later, the first mentions of the 'Europeanness' through the first plural person are related to the beginning of the Italian semester and the end of the Greek one (ex. 6), and they are used as a preamble to another key portion of the speech: the one dedicated to Italy.

(6) **Noi** non pensiamo a questo, quando in Europa **discutiamo** tra Grecia e Italia, e non **pensiamo** nemmeno alle domande sul senso della vita [...] **noi pensiamo** alla crisi, finanziaria allo spread.

(6) **We** don't think about that, when **we** discuss between Greece and Italy in Europe, and neither **we** think about questions about the meaning of life [...] **we** think about the financial, crisis the spread.

Starting with the celebration of the glorious past of Greece and Italy, the prime minister introduces Italy's plans about the semester of presidency and he describes changes, improvements and innovations that Italy is having in its territory and, consequently, would like to impose to the European context. It is in this section that Matteo Renzi strongly highlights the expression of national identity, with a repeated use of *noi* in its basic form indicating the subject of the sentence. Considering that, as already explained, the Italian language does not require the expression of the subject of the sentence via the personal pronoun, the choice of

closely repeating it, using the scheme of anaphora (ex. 7) to indicate “we Italians” is particularly salient here.

(7) **noi** abbiamo parlato un linguaggio di verità..abbiamo detto che **noi**, dobbiamo fare le nostre riforme, che **noi**, dobbiamo cambiare la burocrazia la giustizia il sistema fiscale, che **noi**, dobbiamo cambiare le istituzioni [...] quindi **noi** sappiamo, che prima di tutto dobbiamo chiedere a **noi**, la forza di cambiare, se vogliamo essere credibili.

(7) **We** spoke a language of truth..we said that **we**, must do our reforms, that **we**, must change bureaucracy justice the fiscal system, that **we**, must change institutions [...] thus **we** know, that first of all, **we** must demand first of all to **ourselves**, the courage to change, if we want to be credible.

Moreover, the fact that the mention of Italy and its present condition precedes the part focused on Europe can symbolise closeness to the centre of the discourse (the speaker), just as later mentions can represent personal distance from the referent (Europe in this case), as suggested by Chilton.³⁷ We propose that this greater closeness between the speaker and Italy is underlined by the fact that Renzi intersects the use of *noi* as ‘we Italians’ with the use of *noi* as ‘we belonging to the Democratic Party’, establishing a relationship of interdependence between the two entities (see (8) in which the portion reported in (7) is completed by the preceding part referring to the role of the PD. References to Italy are highlighted in bold whereas references to the PD are underlined).

(8) qui rappresento un Paese..fondatore, dell’Unione Europea e un paese che, continua ogni anno a dare economicamente un contributo importante alle istituzioni europee..**siamo** tra quelli che **diamo** più, di quello che prendono, **noi** italiani..e ne **siamo** felici..e ne **siamo** orgogliosi..perché il valore più grande non è quello economico...però devo anche dire che rappresento o meglio sono uno, dei non pochi parlam/mm sono uno dei non pochi, esponenti, di un partito politico che è uno dei partiti che ha preso più voti, in tutta Europa il partito democratico italiano nessuno ha preso i voti del PD..e vi dico che abbiamo preso questi voti..non, dicendo che era responsabilità dell’Europa, la crisi che **stiamo** vivendo, dicendo che in Italia i problemi nascono dall’Italia non dall’Europa..noi abbiamo parlato un linguaggio di verità..abbiamo detto che **noi**, **dobbiamo** fare le nostre riforme, che **noi**, **dobbiamo** cambiare la burocrazia la giustizia il sistema fiscale, che **noi**, dobbiamo cambiare le istituzioni [...] quindi **noi**

³⁷ P. Chilton, *Analysing Political Discourse. Theory and Practice*, cit., p. 158.

sappiamo, che prima di tutto dobbiamo chiedere a **noi**, la forza di cambiare, se vogliamo essere credibili.

(8) I here represent one of the founder countries, of the European Union and a country that every year gives an important economic contribution to European institutions..**we** are among those who give more than (they) take, **we** Italians.. and **we** are glad of that..and **we** are proud of that..because economic value is not the greatest one...but I have to say that I represent or better I am one of the many parlam/mm I am one of the many, representatives, of a political party that is one of the parties that took more votes, in the whole Europe no one has taken as many votes has the PD has..and I can tell you that we took these votes.. not telling that it is Europe that is responsible for the crisis that **we** are living, but telling that Italy’s problems come from Italy not from Europe..we spoke a language of truth..we said that **we**, must do our reforms, that **we**, must change bureaucracy justice the fiscal system, that **we**, must change institutions [...] thus **we** know, that first of all, **we** must demand first of all to **ourselves**, the courage to change, if **we** want to be credible.

All these elements seem to indicate the will of attention-seeking by the side of Renzi, as his political thought and strategies would be the more appropriate to face Europe’s issues and to face the economic crisis.

The expression of European identity via the first plural person is predominant but it appears as more distant from the speaker: although Renzi explicitly affirms, in the second part of his speech, the intention of turning the European Union into a strong and single entity, whereas so far it has proved to be, to a certain extent, a mere sum of single states and bureaucracies (as shown in (9) and (10)), the importance of Italy as a leader is an element of contradiction.

(9) la vera grande sfida che ha di fronte a sé, il **nostro** continente oggi è ritrovare, l’anima dell’Europa, ritrovare il senso profondo, del **nostro** stare assieme.

(9) The true big challenge that **our** continent must face, today is find, Europe’s soul again, find again a deep sense of **us** being together.

(10) **Noi** siamo una comunità un popolo, non **siamo** un’espressione geografica.

(10) **We** are a community a people, **we** are not a geographic expression.

In fact, the whole speech seems to be oriented in order to propose Italy as a single virtuous example, therefore it is primarily considered as an independent and separate State and, only later, as a constituent part of the European Union.

When it comes to the use of the second plural person, it can be seen as an indicator of contrast between the speaker and the addressees. In such a specific

context, the use of *voi* ('you') and all its conjugations can be considered as a way to mark a dividing line between the role of Italy, and in particular of the Italian government and the PD, and Europe together with its representatives. Indeed, in his introduction, Renzi wishes good luck and 'good work' to the new MEPs on behalf of the Italian people and their institutions, thus he immediately establishes a certain distance between the two entities, as they would pertain to separate spheres that perform different positions and must therefore be dedicated to different occupations. Prime Minister Renzi directly addresses his interlocutors sixteen times during his speech: we counted eleven cases in which addressees are considered as MEPs, thus on the basis of their institutional position, and five cases in which the second plural person is used to mention listeners in a generic way, as the direct public of the speech.

The majority of the examples is oriented towards a remark of commitment and responsibilities derived from the election at the European Parliament, as shown by the semantic content of words like 'mandate' (ex. 11), 'election' (ex. 12), 'responsibility' (examples 13 and 14), 'represent' (examples 14, 15 and 16).

(11) Onorevoli membri del Parlamento Europeo, di cuore..il buon lavoro, e l'in bocca al lupo, [...] per, il mandato che **vi**..accingete ad iniziare.

(11) Honourable members of the European Parliament, sincerely..good work, and good luck, [...] for, the mandate **you** are..initiating.

(12) In bocca al lupo e complimenti per l'elezione a ciascuno di **voi** membri del Parlamento Europeo.

(12) Good luck and congratulations for your election to all of **you** members of the European Parliament.

(13) **Avete** una grande responsabilità.

(13) **You** have a great responsibility.

(14) **Voi rappresentate** signori del parlamento quale grande responsabilità.

(14) **You represent** gentlemen of the Parliament what a big responsibility.

(15) **Voi rappresentate** un faro di civiltà.

(15) **You represent** a guiding light for civilization.

(16) **Voi rappresentate** come Europa la [...] civilizzazione della globalizzazione.

(16) **You represent** as Europe the [...] civilization of globalization.

Comparing these examples with the one reported in (5), we can observe a striking disparity between the single reference to EU representatives with the first plural person and the eleven cases with the second plural person, which highlights the fact that Renzi is very reluctant to get involved in the role of European institu-

tions. Example (12) is particularly interesting: after the initial wishes, Matteo Renzi continues by stating, «I am glad and honoured to represent my country», and that apparently establishes a contrast between his aim and his government's, on the one hand, (representing Italy and its interests) and MEPs' aim (representing Europe as a guiding light in expanding civilization and globalization), on the other.

4. Lexical and syntactic strategies

If we exclude the introductory part, which is primarily dedicated to greetings and reference to European politics and politicians, we have found that the text is somehow divided into two parts: the first one is dedicated to the expression of Italian identity, whereas the other one focuses on European identity. We have also noted that the first of these two sections is characterized by the prominence not only of the role of Italy as a member State of the EU, but also of the PD as the most voted party at the European elections. How is this exaltation lexically constructed?

We propose that semantic structure is the most emblematic representation of the second point of our analysis, in that it realizes a process of national self-glorification via a positive self-presentation: Italy is presented as a «founder member state» of the European Union, and this is an initial way to imply and declare the importance of its role in the Community. Hereafter, a series of lexical couples (shown in table 1) is used to describe the position and the intentions of Italy in what is represented as a new political and economic phase:

Table 1. Lexical couples indicating the condition and the plans of Italy.

<i>Italian</i>		<i>English</i>	
Diamo	Prendiamo	We give	We take
Felici	Orgogliosi	Glad	Proud
Convinzione	Determinazione	Resoluteness	Determinedness
Coraggio	Orgoglio	Courage	Pride
Chiedere	Dare	Ask	Give
Rispettare	Cambiare	Respect	Change
Stabilità	Crescita	Stability	Growth
Giudicare il passato	Cominciare il futuro	Judge the past	Start the future

It is worth noting that a cluster of three consecutive words interpolates this series of couples to strengthen particularly important concepts:

(17) Noi, dobbiamo cambiare **la burocrazia la giustizia il sistema fiscale**.

(17) We, have to change **bureaucracy justice the fiscal system**.

This triplet is pronounced without any considerable pauses between one object and the other, as if the speaker wanted to indicate that these objectives need to be achieved all together in order to realize a good reformation program.

Among the lexical couples, which are certainly used to confer some balance to the text via parallelism, there are opposing couples, on the one hand (ex. 1, 5, 6, 8 of Table 1), and symbiotic couples, on the other (ex. 2, 3, 4, 7 of Table 1). Three of the identified opposing couples are inserted in a larger syntactic structure which is defined as ‘contrastive couple’ (*coppia contrastiva*) by Caniglia & Mazzoni³⁸, in which the second part of a sentence mirrors the first one in its grammatical structure and its extension, while the content changes to highlight the opposition³⁹. Taking a look at the examples from our text:

(18) Un grande paese, che [...] non va per **chiedere** ma va per **dare**.

(18) A great country, which [...] does not go to **ask** but which goes to **give**.

(19) Vogliamo **rispettare** le regole e non chiediamo di **cambiare** le regole.

(19) We want to **respect** the rules and we don’t ask to **change** the rules.

(20) Non ci interessa **giudicare il passato**..ci interessa **cominciare il futuro**.

(20) We are not interested in **judging the past**..we are interested in **starting the future**.

Contrastive couples are considered to be one of the strategies that politicians usually employ to condensate their message, in order to make it brief and easy to memorize as slogans generally are.⁴⁰ In this case, Matteo Renzi capitalizes on this method to give a positive image of Italy in the European context, counterposing what Italy doesn’t do, which has a negative connotation (ask for something, change the rules, judge the past) with what Italy does do and has a good and positive connotation (give something, respect the rules, start the future).

³⁸ E. Caniglia & M. Mazzoni, *Nuovi approcci alla comunicazione politica*. Roma, Carocci, 2011.

³⁹ Ivi, p. 101.

⁴⁰ Ivi, p. 102.

The same “reducing” function is attributed to word lists, like the one reported in example (17). Atkinson⁴¹ already identified lists of three as essential “claptrap” frequently used in political discourse.

Now, if we focus on what we have called the symbiotic couples, we notice that they all have a positive connotation, so it is not surprising, considering the analysis conducted so far, that they are all referred to Italy and its projects for the coming semester. All these linguistic devices aim, therefore, to the same result: exalting Italian identity in a multinational context, implying that its role is fundamental to the whole union (it is defined as «un grande Paese», ‘a great country’), and that its example should be followed by the other member states, but also that Europe should give something back to Italy as a reward for «having done its homework».

What is more, this attempt to create a positive Italian context via discourse is intertwined with another positive representation: that of the self. Soon after the first reference to Italy, Renzi introduces another topic and another referent, the Democratic Party. Since he is the main representative of this party, all the positive attributes that follow are automatically ascribed not only to the political formation but also to himself, especially because Italy has been interested in a relevant process of identification between parties and their leaders during the last decades.⁴² This “positive self-presentation” underlines that no one has received the electoral validation of the PD in Europe, which reaffirms a certain political superiority (ex. 21); that the PD is realising the most important reforms in response to the Italian economic crisis, which refers to political diligence and success (ex. 22); finally, all these outcomes have been reached by “speaking the language of truth”, so via sincerity (ex. 23).

(21) Sono uno dei non pochi, esponenti, di un partito politico che è uno dei partiti che ha preso più voti, in tutta Europa il Partito Democratico italiano nessuno ha preso i voti del PD.

(21) I am one of the many, representatives, of a political party that is one of the parties that has taken more votes, in the whole Europe the Italian Democratic Party no one has taken as many votes as the PD.

(22) Abbiamo detto che noi, dobbiamo fare le nostre riforme, che noi, dobbiamo cambiare la burocrazia la giustizia il sistema fiscale, che noi, dobbiamo cambiare le istituzioni e in questo momento, signor presidente, il senato italia-

⁴¹ M. Atkinson, *Our Masters’ Voices. The Language and Body Language of Politics*, London/New York, Routledge, 1984, pp. 57-60; 159-160.

⁴² G. Mazzoleni, *La comunicazione politica*, Bologna, Il Mulino, 1998/2004; E. De Blasio, M. Hibberd, M. Higgings and M. Sorice, *La leadership politica. Media e costruzione del consenso*, Roma, Carocci, 2012.

no sta votando in commissione la riforma costituzionale..che cambia, le regole del gioco nel nostro Paese.

(22) We said that we, must do our reforms, that we, must change bureaucracy justice the fiscal system, that we, must change institutions and in this moment, Mr. President, Italian Senate is voting the constitutional reform..that changes the ground rules in our country.

(23) Abbiamo preso questi voti..non, dicendo che era responsabilità dell'Europa, la crisi che stiamo vivendo, dicendo che in Italia i problemi nascono dall'Italia non dall'Europa..noi abbiamo parlato un linguaggio di verità.

(23) We took these votes..not, saying that it is Europe that is responsible for the crisis we are living, but saying that in Italy problems originates from Italy not from Europe..we spoke a language of truth.

Two observations can derive from this analysis: first, all the strategies described seem to have as ultimate goal the construction of a positive contextual frame that surrounds the Democratic Party and Italy. This is because politicians always aim to present their position as the right (in the sense of moral) one,⁴³ the one which must be appreciated and taken as an example; for this to happen, they obviously need to show tangible positive effects deriving from their actions, and that is what Prime Minister Renzi is trying to do here. Secondly, in addressing their public, politicians ought to depict credible representations, especially in a historic period in which confidence towards political and institutional representatives is reaching particularly low levels; in Matteo Renzi's speech, we can observe an attempt to achieve this aim when he illustrates the strategy adopted by the PD towards economic crisis: they have not deceived the Italian people by blaming the EU for the present economic situation, but they have been completely honest by acknowledging their own responsibilities and indicating a recovering, though arduous reformative course.

As a consequence of this speech organization, we could develop a logical scheme that represents a message implicitly transmitted to European Parliamentary members:

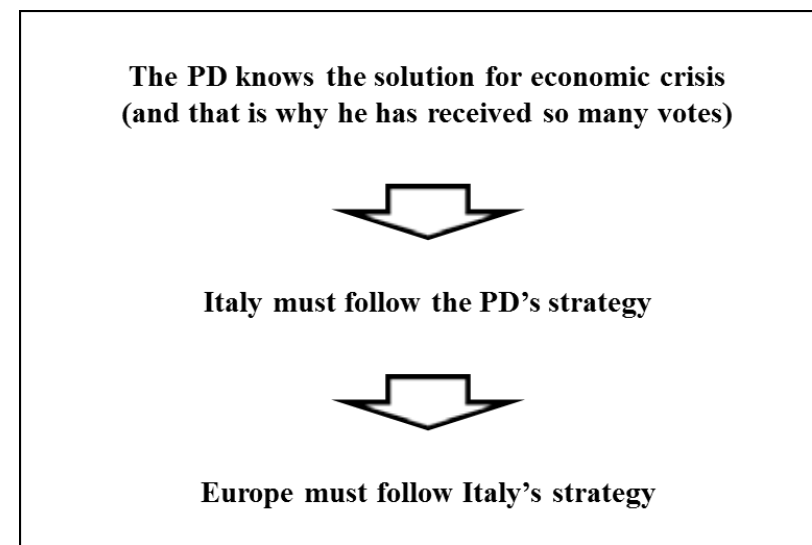


Figure 2. Implicitness in Matteo Renzi's speech.

Priority given to the PD and to Italy in the illustration of Renzi's political program confirms the greater importance conferred to national interests and plans, to which the European Union should, in some way, adapt its programs in the imminent future.

5. History as lesson

The last category to analyse is the use of history as iconic representations that support the content of the conveyed message. The use of the topos of *historia magistra vitae* is quite common in political discourse, sometimes in an enthymematic way to indicate a change in opposition to the past.⁴⁴ In this specific case, once again we find various elements leading to the creation of positive images of Italy in the European context.

Historic illustrations can be found in the first part of the speech, where Renzi describes the transition between Greece and Italy for the direction of the European semester. These two nations are presented on the basis of their glorious historic past, which should create a diversion for every person who relates them only to the economic crisis and the credit spread. The use of parallel couples to underline the iconic meaning and to offer a more incisive message is present in this section

⁴³ See Chilton, *Analysing Political Discourse. Theory and Practice*, cit.

⁴⁴ Wodak, de Cillia, Reisigl and Liebhart, *The discursive construction of national identity*, cit., p. 85.

too (as in the section dedicated to Italy's political situation), where cultural and political historic symbols are listed and pronounced with determination.

Table 2. Symmetric couples symbolizing Greek and Italian identity.

<i>Italian</i>		<i>English</i>	
Anchise	Enea	Anchises	Aeneas
Pericle	Cicerone	Pericles	Cicero
Agorà	Foro	Agorae	Forum
Tempio	Chiesa	Temple	Church
Partenone	Colosseo	Parthenon	Coliseum
Aristotele	Dante Alighieri	Artistotle	Dante
Archimede	Leonardo Da Vinci	Archimedes	Leonardo

In every symmetric couple, the second member functions as an amplifier of the importance of Italy and its role through history. The most important cultural and political categories have been involved: epics and myth (1), great historical figures (2), social and political organization (3), architecture (4 and 5), philosophy and literature (6) and science (7). What Renzi requires here is the attention of his addressees on every positive, if not magnificent, aspect which has characterized Italian history; moreover, if we go one step further, these aspects must be taken as a point of departure to grant to Italy the maximum confidence in its imminent task of leading Europe. Therefore, not only is Italy trustworthy on the basis of its current approach to the crisis, but also, and especially, if its illustrious past is taken into consideration. All those paramount symbols can be reproduced in the contemporary era if Italy is allowed to carry out its task. In some way, this specific use of cultural symbols to exalt Italy's strong point can be associated to Hedetoft's theory about a new European nationalism which would rely on culture rather than politics as an identity emblem.⁴⁵

Chilton⁴⁶ elaborates a Cartesian coordinate system in which temporal references are placed on a *t* axis, whereas spatial references are put along an *s* axis. The centre is obviously represented by the speaker, and distance from it on the axes

⁴⁵ U. Hedetoft, *The Nation-State Meets the World: National Identities in the Context of Transnationality and Cultural Globalisation*, Aalborg, Aalborg Universitet, 1997.

⁴⁶ Chilton, *Analyzing Political Discourse. Theory and Practice*, cit.

corresponds to the (whether actual or symbolic) distance that the speaker interposes between himself or herself and time and places with their descriptions. Apart from deictic reference, which is clearly the principal linguistic strategy to point to space and time (spatial and temporal deixis), Chilton insists on the role of tropes like metonymies, metaphors and analogies. Via analogy, in particular, the speaker is able to compare and associate two or more elements of their discourse, and therefore two or more places and/or periods. The association is mostly realized in an implicit way and left to the inference of the addressee,⁴⁷ and that is exactly what happens in our text: Matteo Renzi implicitly associates the glorious historic past of Italy with its present days, implying the possibility and maybe the proximity of a likewise splendid epoch for his nation, a period of recovery, of stability and of innovation as a guide for the other states.

In a similar way, reference to geography, which would pertain to the *s* axis, is represented with a specific purpose: creating a correspondence between Italy and Europe, as the entire continent was a physical extension of the Italian peninsula, which is thus considered as the starting point, the origin of Europe from all the most important points of view (politically, economically, historically and, also, geographically). This view is expressed via a description of Europe as a frontier, which needs to face such delicate issues as migration flows, relations with Middle-East countries, the spread of globalization and civilization. Yet all these questions concern primarily Italy and its boundaries, as can be clearly seen from the following example:

(29) se guardate la cartina geografica se guardiamo insieme la cartina geografica, vediamo il paese che ha, il maggior numero..di chilometri di coste, rispetto..all'estensione territoriale..siamo geograficamente, per forza, una frontiera..questo ci pone molti problemi..e ne sappiamo qualcosa noi, in Italia, in questo momento..in un momento nel quale, le difficoltà che ci sono, in particolar modo..in Libia, non genericamente generalmente nel Nordafrica ma specificamente in Libia stanno..portando..a una serie di stragi..nel nostro, Mare Mediterraneo mare nostrum per i latini..ai quali stiamo cercando di far fronte con operazioni italiane e ai quali, assieme ai capi di governo e sicuramente con il, condivisione della commissione riusciremo a far fronte in modo più deciso per il futuro attraverso l'operazione "Frontex Plus".

(29) if you observe a geographical map if we observe together the a geographical map, we can see the country with the longest coastlines, considering its territorial extension..we are necessarily, from a geographical point of view, a

⁴⁷ Chilton, *Analyzing Political Discourse. Theory and Practice*, cit., p. 150.

frontier..which brings many problems..and we know something about that, in Italy, in this moment..a moment in which, present difficulties, particularly.. in Libya, not generally in North Africa but specifically in Libya are..leading to..a series of massacres..in our, sea the Mediterranean Sea mare nostrum as for Latin people..to which we are trying to respond with Italian operations and which, together with the prime ministers and of course with some help from the Commission will be faced with more decision with the “Frontex Plus” operation in the future.

To begin with, a semantic slip leads Matteo Renzi to talk about a country while referring to Europe. We are certainly dealing with an involuntary mistake, which, however, reveals the tendency to concentrate on national issues rather than European ones. In fact, as we continue to read our text, priority of Italian issues is crystal clear: the fact of being a frontier represents an impelling subject matter since it is causing dramatic outcomes in Italian waters and coasts.

More importantly, the Mediterranean Sea is defined as “our” sea, in a part of the text where the reference is directed to the whole European continent; but two elements suggest that the first plural person pronoun is quite ambiguous:

- the explicit reference to the Latin people, which is considered as a direct ancestor of the Italian people (see also Table 2);
- the expression *mare nostrum*, which is also the name of the rescue operation set up by the Italian government as a response to the immigration emergency.

Urgent interventions of the European Union should then be oriented to resolving Italian problematic issues, which are here described as problems that comprehend the entire continent, representing what is a figurative overlapping (physical AND political) between the two entities.

In addition, Libya and North Africa are described as the “closest neighbour” of Europe, but once again the benchmark of this definition is Italy and its geographical position.

6. Conclusions

The presented analysis has aimed to show how the expression of national identity tends to emerge in political discourse, also in a supra-national context like the European Parliament. We observed this tendency via the analysis of three specific structures: the use and contrast of personal pronouns, positive self-presentation and national self-glorification, and history and geography as lessons and symbols.

As Van Dijk⁴⁸ properly remarks, there are many reasons to believe that virtually all structures of a text can convey the speaker's ideology. Nevertheless, the fact that some ideologies can be expressed more explicitly than others is particularly significant. Considering its surface, the discourse held by Matteo Renzi seems oriented to exalt cooperation, progress and internationalism, all based on a determined participation of every single state of Europe. But equality at the level of participation collide with the way in which Italy is presented by the PD leader: first of all, he feels closer to his nation than to Europe, as proved by the use of the first and the second plural person, which signals distance from direct responsibility in EU actions and exaltation of Italian merits. Besides, we have displayed how lexical and syntactic choices are significantly aimed to show a positive representation of Italy, of its government and its leader party, the PD, which are often presented as a single unit. Two important parameters related to deixis, that is time and persons, are in fact exploited to pursue this aim, in that selection of historic topics and reference to person insistently revoke favourable aspects of Italian identity. The final result of this speech is, therefore, an advantageous representation of Italy, which rightfully presents itself as a leader nation in overcoming the financial crisis.

As a concluding remark, it is worth emphasizing the importance of supranational contexts in relation to the study of national and European identity construction. As already shown by Hansen and Weaver,⁴⁹ constructions of Europe are constrained by the way in which the concepts of nation and state have developed in a specific country, and that is why political actors tend to evaluate the EU specificities on the basis of their compatibility with national features. Whereas national context is particularly relevant for the individuation of this trend, I have tried to show and I therefore suggest that also political discourses held in supranational environments can reveal the same nationalistic traits notwithstanding the different presupposed expectations, and they are therefore tantamount interest-worthy for future research in the field.

⁴⁸ Van Dijk, *Ideology and Discourse. A Multi-Disciplinary Introduction*, cit., p. 42.

⁴⁹ *European Integration and National Identity. The Challenge of the Nordic States*, edited by L. Hansen and O. Wæver, London, Routledge, 2002.

«Siete voi qui, ser Brunetto?»

– I volti di Brunetto Latini: rappresentazione e autorappresentazione

di NOÉMI ÓTOTT

Abstract: As in portrait (attributed to Giotto) of Brunetto Latini and Dante Alighieri, history has tended to pair the two poets, who were both exiled from their native Florence. The role played by Brunetto Latini in Florence's history paralleled that of the orator Cicero in Republican Rome and Dante, his student, was Florence's Virgil. The famous "Brunetto's Song" (Canto XV of *Inferno*) has generated many controversies, determined and justified by an uninterrupted and secular reflection. The encounter between the protagonist-traveler and his master has great importance also from the point of view of the creation of *The Divine Comedy*. But the old florentine intellectual does not only appear in this canto: in fact, he is the author and, at the same time, the protagonist of the famous opera *Il Tesoretto*, a didactic-allegorical poem written in volgare. In my study I focus on the figure of Brunetto Latini and on his representation by Dante. At first I examine the protagonist Latini: how he appears in the canto and what his part is in *The Divine Comedy*. Then I concentrate on the author Latini and I try to identify the poet's voices in the texts and descriptions according to the context.

1. Introduzione

L'incontro tra il protagonista viaggiatore Dante e il suo maestro Brunetto Latini nel celebre canto XV dell'*Inferno* è una scena molto nota. Nel mio saggio prima presento il protagonista Latini: come viene rappresentato l'anziano intellettuale e quali intenzioni dantesche si manifestano nella sua figura. Poi mi soffermerò sul Brunetto autore che, allo stesso tempo, è il viaggiatore protagonista della famosa opera *Il Tesoretto*, un poemetto didascalico-allegorico scritto in volgare. Provo quindi a individuare le diverse voci del poeta nel testo e a categorizzarle secondo i vari contesti. Per ovvi motivi di spazio e opportunità, concentrerò la mia analisi solo sulla figura di Brunetto e sulla sua posizione e rappresentazione nelle opere.

2. «Burnectus Latini notarius» - Brunetto Latini "storico"

Brunetto Latini¹ fu un letterato e uomo politico fiorentino, figlio di Bonaccorso

¹ Il nome è più spesso registrato nella forma idiomatica "Burnetto", anche negli autografi, quanto al cognome, la forma genitoriale si alterna con di Latino e con la riduzione a Latino. Cfr. F. Mazzoni, ad vocem "Latini, Brunetto",

di Latino, nacque probabilmente nel terzo decennio del secolo XIII. Dal padre apprese grammatica e retorica, per poi essere avviato al notariato. Ebbe un fratello, ebbe moglie e tre figli. Fu guelfo militante, notaro, ambasciatore, magistrato: e insieme retore e filosofo e institutore e divulgatore, nella Firenze duecentesca della nuova cultura retorica, nonché di un rinnovato enciclopedismo di un umanesimo "civile". Al servizio del Comune compì anche degli incarichi diplomatici: Firenze cercò alleanze internazionali così lo inviò alla corte del re Alfonso X di Castiglia.² Sulla via del ritorno ebbe notizia della disfatta guelfa a Montaperti (4 settembre 1260) e del bando dei vincitori. Visto che non poté rientrare a Firenze, si fermò in Francia.

Negli anni francesi si situa la composizione delle tre grandi opere brunettiane, *La Rettorica*, *Tresor* e, probabilmente, *Il Tesoretto*.³ Dall'esilio francese tornò in patria soltanto dopo la battaglia di Benevento (28 febbraio 1266) – al seguito di Carlo d'Angiò –,⁴ ricevendo subito incarichi importanti. Nel 1272 divenne il capo della Cancelleria. Gli anni Ottanta furono l'età aurea di Firenze e il periodo più maturo dell'attività di Latini. Vari documenti, sia privati sia ufficiali (contratti, epistole, cronache), testimoniano la sua presenza importante nella vita della città.⁵ A questi anni risale la conoscenza del giovane Dante. Non sappiamo in realtà se Dante fu discepolo di Latini. Si ritiene improbabile che un magistrato così impegnato come Latini potesse aver avuto il tempo disponibile da dedicare all'insegnamento. Forse il rapporto tra i due era di carattere informale con lunghe conversazioni nelle piazze fiorentine.

Morì nel 1294⁶ e fu sepolto in Santa Maria Maggiore dove resta tuttora traccia (una colonna) del suo monumento funebre. Attraverso questi brevi, ma importanti, accenni biografico-storici della sua vita con cui possiamo capire la notevole posizione assunta da Latini nella vita cittadina.⁷

in *Enciclopedia dantesca*, III., Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1971, p. 579. Vedi anche l'analisi del nome di Rossi: L. Rossi, *Canto XV*, in *Lectura Dantis Turicensis. Inferno*, a cura di G. Güntert e M. Picone, Firenze, Cesati, 2000, pp. 207-220.

² Sugli anni spagnoli e del servizio diplomatico vedi: F. J. Carmody, *Li livres dou Tresor de Brunetto Latini*, Berkeley, University of California Press, 1948.

³ Degli anni francesi e dell'esilio vedi: R. Cella, *Gli atti rogati da Brunetto Latini in Francia (tra politica e mercatura, con qualche implicazione letteraria)*, «Nuova rivista di letteratura italiana», 6:1-2 2003, pp. 367-408.

⁴ Davidsohn scrive dettagliatamente del rapporto tra Latini e la famiglia d'Angiò: R. Davidsohn, *Storia di Firenze*, trans. Giovanni Battista Klein, Firenze, Sansoni, 1957. II., 2. p. 12.; p. 103.

⁵ Frati cataloga e analizza questi documenti: L. Frati, *Brunetto Latini*, «Giornale Dantesco», 22 1914, pp. 207-209.

⁶ «Nel detto anno [...] morì in Firenze uno valente cittadino il quale ebbe nome ser Brunetto Latini, il quale fu gran filosofo, e fue sommo maestro in rettorica [...] e fu dittatore del nostro Comune. Fu mondano uomo, ma di lui avemo fatta menzione però ch'egli fue cominciatore e maestro in digrossare i Fiorentini, e farli scorti in bene parlare, e in sapere guidare e reggere la nostra repubblica secondo la Politica» nella cronaca di Villani. G. Villani, *Nuova Cronica*, edizione critica a cura di G. Porta, 3 vol., Fondazione Pietro Bembo, Ugo Guanda Editore in Parma, 1991, IX, 10.

⁷ Per approfondire: T. Sundby, *Della vita e delle opere di Brunetto Latini*, Firenze, Le Monnier, 1884.

3. «Siete voi qui, ser Brunetto?» - Brunetto Latini nell'Inferno

Nel terzo girone del settimo cerchio, dove sono puniti i violenti contro Dio, Dante e Virgilio procedono lungo uno degli alti e spessi argini del Flegetonte. I due poeti si sono ormai allontanati dalla selva oscura e raggiungono un sabbione infuocato. I viaggiatori lo passano mentre il fumo che si leva dal fiume di sangue li protegge dalla pioggia di fiamme. All'improvviso scorgono un gruppo di anime, una di queste si avvicina a Dante e lo tira per il lembo della veste, gridando la sua meraviglia. Il poeta lo guarda bene e, nonostante il viso bruciato dalle fiammelle, lo riconosce come il suo maestro, Brunetto Latini. Il dannato desidera staccarsi per un po' dalla sua schiera e seguire il suo antico discepolo per parlarci. Visto che, se un'anima smette per un istante di camminare, è poi costretta a restare ferma cent'anni sulla sabbia senza potersi riparare dalla pioggia di fuoco,⁸ Brunetto invita Dante a passeggiare insieme. Dante non osa scendere dall'argine, ma prosegue il cammino tenendo il capo basso in segno di rispetto («[...]l capo chino / tenea com'uom che reverente vada» – Inf. XV. vv. 44-45).⁹ Anche se Brunetto è molto curioso su come e per quale motivo lui compia questo viaggio nell'Aldilà, dove vada e chi sia la sua guida («Qual fortuna o destino / anzi l'ultimo dì qua giù ti mena? / e chi è questi che mostra 'l cammino?» – Inf. XV. vv. 46-48), dopo le prime domande il loro discorso si concentra su due punti importanti. Da parte di Brunetto c'è un lusinghiero riconoscimento delle doti del pellegrino, poi formula una critica aspra e dura dei Fiorentini («ingrato popolo maligno» – Inf. XV. v. 61; «gent'è avara, invidiosa e superba» – v. 68; «le bestie fiesolane» – v. 73). Alla fine, annuncia una profezia sul terribile destino che aspetta Dante. Il canto finisce con una breve rappresentazione degli altri dannati:

Priscian sen va con quella turba grama,
e Francesco d'Accorso anche; e vedervi,
s'avessi avuto di tal tigna brama,
colui potei che dal servo de' servi
fu trasmutato d'Arno in Bacchiglione,
dove lasciò li mal protesi nervi.¹⁰

⁸ È un esempio chiaro di contrappasso per analogia: è evidente l'analogia con la narrazione biblica della distruzione di Sodoma e di Gomorra. Cfr. Anonimo Selmiano, *Chiose anonime alla prima Cantica della Divina Commedia di un contemporaneo del Poeta*, pubblicate da F. Selmi, Torino, Stamperia Reale, 1865.

⁹ Tutte le citazioni relative alla *Commedia* vengono citate dalla seguente edizione: D. Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, ed. G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967.

¹⁰ Inf. XV. vv. 109-114.

Ma Latini, vedendo il fumo sollevato da un'altra schiera di sodomiti di cui non può far parte («[...] però ch'i' veggio / là surger nuovo fummo del sabbione» – Inf. XV. vv. 116-117), interrompe il colloquio e sparisce di corsa nella landa infuocata.

Il canto XV, con i suoi 124 versi, è uno dei canti più brevi dell'Inferno. Dal punto di vista strutturale si trova quasi al centro della cantica. Dante lo anticipa bene, perché già nei canti precedenti troviamo varie allusioni alle sue vicende.¹¹ Diversi tra i suoi elementi costitutivi assicurano la continuità tra i canti dell'Inferno: come, per esempio, le profezie¹² o il fiume Flegetonte, che ci appare la prima volta soltanto in una breve menzione.¹³ I riferimenti ad esso si fanno via via più numerosi, tanto da assumere un ruolo di primo piano nella costruzione del discorso tra Dante e Brunetto. Il canto comincia con un richiamo preciso al Tesoretto:¹⁴ «Ora cen porta l'un de' duri margini» (Inf. XV. v. 1); «Or va mastro Burnetto / per un sentiero stretto» (Tesoretto, vv. 1183-1184);¹⁵ «Or si ne va il maestro / per lo camino a destro». (Tesoretto, vv. 2181-2182), e continua con una vera e propria serie di similitudini che hanno lo scopo di creare un clima adatto all'incontro. Prima vediamo una dilatazione dello spazio geografico naturalistico con la descrizione delle alte dighe fiamminghe, e subito dopo Dante restringe il campo visivo della fantasia del lettore.¹⁶ Il nostro sguardo si muove sul duplice sfondo di una notte priva di luna e della bottega domestica di un vecchio sarto che aguzza le ciglia per infilare la cruna dell'ago. L'intenzione di Dante è di inserire il nuovo episodio in un'atmosfera il più possibile familiare con un sottofondo lirico.¹⁷

Può valere la pena di notare che nel 'suo' canto Brunetto prende la parola proprio al verso 24 («Così adocchiato da cotal famiglia, / fui conosciuto da un, che mi prese / per lo lembo e gridò: "Qual meraviglia!"» – Inf. XV. vv. 22-24). Dal verso 24 in poi la fisionomia del canto muta decisamente: non è più diegesi ma mimesi. Monologhi e dialoghi si alternano fino al verso 121, dove l'affermazione di Dante termina il canto.

¹¹ Cfr. S. Sarteschi, *Inferno XV. L'incontro fra Dante e Brunetto*, «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 29-30 2007, p. 36.

¹² Vedi il commento di Parodi. E. G. Parodi, *Il canto di Brunetto Latini*, in *Poesia e storia della "Divina Commedia"*, a cura di G. Folena e P. V. Mengaldo, Venezia, Neri-Pozza, 1965, pp. 163-200.

¹³ [...] «Ma ficca li occhi a valle, ché s'approccia / la riviera del sangue in la qual bolle / qual che per violenza in altrui nocchia.» (Inf. XII. vv. 46-48.).

¹⁴ Cfr. T. Zanato, *Su "Inferno XV" e dintorni*, «Rivista di letteratura italiana», VI 1988, pp. 185-246.

¹⁵ Tutte le citazioni relative al Tesoretto vengono citate dalla seguente edizione: B. Latini, *Il Tesoretto*, introduzione e note di M. Ciccutto, Milano, Rizzoli, 1985.

¹⁶ Zanato, *Su "Inferno XV" e dintorni*, cit., p. 198.

¹⁷ F. Piselli, *Il canto XV dell'Inferno*, in *Lectura Dantis 2002-2009*, a cura di A. Cerbo, Università degli Studi di Napoli L'Orientale, Napoli, Il Torcoliere, 2011, pp. 658-659.

L'intero colloquio fra Dante e Brunetto avviene mentre il primo è collocato in alto rispetto al dannato, proprio sul "margine" del fiume, e il secondo è costretto a seguirlo dal basso, lungo "l'argine", invertendo la direzione di marcia della sua schiera. Secondo Sarteschi e Calenda la volontà dantesca è di evidenziare il rovesciamento delle rispettive parti, "maestro" e "discepolo".¹⁸ La superiorità di Dante è chiara: è un privilegiato *peregrinus* nell'oltretomba rispetto all'eterna inferiorità di Brunetto, costretto a un incessante movimento che non lo condurrà mai in un *itinerarium*, esperienza, attività, conoscenza, progresso intellettuale che dia senso compiuto all'umana esistenza.¹⁹

Anche se Dante colloca il suo antico maestro nell'Inferno, tra i dannati, parla con lui con tanto rispetto e costruisce tra loro un'atmosfera armoniosa e affettuosa in cui si sente la sua grande reverenza per Latini e il suo rimpianto. Le risposte di Dante si riferiscono alle espressioni di Latini, «la cara e buona immagine paterna» (Inf. XV. v. 83) che conserva di lui è una risposta evidente alla parola «figliuolo» (Inf. XV. v. 31, v. 37). Anzi, a Dante dispiace tanto che «voi non sareste ancora / de l'umana natura posto in bando» (Inf. XV. vv. 79-81). Fino alla fine del canto, la dignità e il prestigio di Brunetto sono incontestabili.

Per quanto concerne gli scopi del presente lavoro, la questione cardinale non è comprendere perché Dante scelga questo posto (tra i sodomiti) per Brunetto.²⁰ È più importante analizzare come Dante rappresenta il suo maestro, facendone un

¹⁸ Sarteschi, *Inferno XV. L'incontro fra Dante e Brunetto*, cit., p. 44. e cfr. C. Calenda, *Reverenza e colpa: ancora sul rapporto fra Dante e Brunetto in Inferno XV*, in *Del nome parean tutti contenti, Studi offerti a Ruggiero Stefanelli*, a cura di P. Guaragnella, M. B. Pagliara, P. Sabbatino, L. Sebastio, Bari, Progedit, 2011, p. 8.

¹⁹ Come scrive Brunetto stesso nel Tesoretto: «E io, sol per mirare / lo suo nobile affare / quasi tutto smarrito; / ma tant'era il disio, / ch'io avea, di sapere / tutte le cose vere / di ciò ch'ella dicea, / [...] / anzi m'inginocchiai / e merzé le chiamai / per Dio, che le piacesse / ched ella m'accompiesse / tutta la grande storia / ond'ella fa memoria. / Ella disse esavia: / "Amico, io ben vorria / che ciò che vuoi intendere / tu lo potessi imprendere, / e sì sottile ingegno / e tanto buon ritegno / avessi, che certanza / d'ognuna sottiglianza / ch'io volessi ritrare, / tu potessi apparare / e ritenere a mente / a tutto 'l tuo vivente.» (Tesoretto, vv. 519-546).

²⁰ Di seguito elenco alcune opere fondamentali che si occupano dell'argomento del peccato di Latini. Delle intenzioni dantesche scrive Muresu: G. Muresu, *Tra gli adepti di Sodoma ("Inferno" XV)*, «Rassegna della letteratura italiana», CII 1998, pp. 375-414. Un'opinione molto particolare è di Pézard: A. Pézard, *Dante sous la pluie de feu („Enfer”, chant XV)*, Paris, Vrin, 1950. Kay, Abrams e Armour da un certo punto di vista sono d'accordo con Pézard, ma forniscono anche degli aspetti nuovi: R. Kay, *The Sin of Brunetto Latini*, «*Mediaeval Studies*», 31 1969, pp. 262-286.; R. Kay, *Dante's Swift and Strong. Essays on "Inferno" XV*, Lawrence, The Regent Press of Kansas, 1978.; R. Kay, *The sin(s) of Brunetto Latini*, «*Dante Studies*», CXII 1994, pp. 19-31.; R. Abrams, *Against the „contrapasso”: Dante's heretics, schismatics and others*, «*Italian Quarterly*», 27 CV 1986, pp. 5-19.; P. Armour, *Dante's Brunetto: the paternal Paterine?*, «*Italian Studies*», XXXVIII 1983, pp. 1-38.; P. Armour, «*Inferno" XV*, in *Dante's Divine Comedy. I. Inferno*, ed. T. Wlassics, Charlottesville, University of Virginia, (= *Lectura Dantis Virginiana*, vol. 1; *Lectura Dantis*, No. 6: Supplement), 1990, pp. 189-208.; P. Armour, *The love of two Florentines: Brunetto Latini e Bondie Dietaiuti*, «*Lectura Dantis*», IX 1991, pp. 11-33.; P. Armour, *Brunetto, the stoic pessimist*, «*Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society*», CXII 1994, pp. 1-18. Alle affermazioni di Avalle (dell'omosessualità di Latini) risponde Rossi: L. Rossi, *Brunetto, Bondie, Dante e il tema dell'esilio*, in «*Feconde venner le carte*». *Studi in onore di Ottavio Besomi*, a cura di T. Crivelli, Bellinzona, Casagrande, 1997, pp. 13-34.; poi Rossi, *Canto XV*, cit., pp. 207-220.

personaggio della sua visione poetica. Se non prestiamo tanta attenzione alla questione del peccato commesso da Latini, infatti, possiamo osservare la scena dal punto di vista della funzione compiuta nel canto.²¹ Attraverso la figura di Latini ci avviciniamo alla figura poeta-Dante, e così vediamo che l'intenzione del poeta è quella di rappresentare sé stesso, cioè il suo comportamento e i suoi sentimenti verso il povero dannato. Con una svolta decisiva, Dante diventa il protagonista del canto, mentre Brunetto è soltanto il testimone, il portavoce della sorte e del compito particolare del suo discepolo. Tramite le parole di Latini, conosciamo Dante come il portatore dei valori, il «dolce fico».

4. «Io Burnetto Latino» – Brunetto Latini in Il Tesoretto

Nella Commedia dantesca, dunque, il docente-auctor (Brunetto) viene rappresentato dal discente-auctor (Dante) in qualità di personaggio attante (actor). Ma già Brunetto si era auto-rappresentato, più di una volta, nelle sue opere. Nel Tesoretto, poemetto didascalico incompiuto in coppie di settenari a rima baciata (alla maniera francese), Latini stesso si auto-rappresenta come «mastro Burnetto Latino», protagonista di una visione allegorica narrata in prima persona dall'autore, che intraprende un lungo viaggio, nel corso del quale incontra la Natura, un cavaliere (ammaestrato dalle quattro Virtù cardinali) e infine il Dio dell'Amore e Ovidio.

È molto importante e rilevante che le ultime parole che Dante pone in bocca a ser Brunetto siano: «Sieti raccomandato il mio Tesoro / nel qual io vivo ancora, e più non cheggio» (Inf. XV. vv. 119-120.). La questione anche oggi è aperta: il "Tesoro" designa l'opera allegorica in versi (cioè *Il Tesoretto*) o l'opera enciclopedica in prosa (*Trésor*) o si riferisce ad ambedue, le cui parti sono in stretto rapporto e formano un'unità.

Una gran parte della critica ancora oggi ritiene *Il Tesoretto* un preludio, un commento poetico o un compendio del *Trésor*,²² e Latini è giudicato più volte uno spirito non creativo e originale.²³ L'opera appare come una semplice imitazione,²⁴ poiché prende in prestito i modelli dalla grande tradizione allegorica (Boezio, Alano di Lilla, Guillaume de Lorris) e li mescola con le sue esperienze personali e politiche cancellando ogni differenza fra arte e scienza, poesia e prosa. Jauss suggerisce di osservare il poema in un altro modo: non cercandovi la purezza di

²¹ Cfr. Parodi, *Il canto di Brunetto Latini*, cit., pp. 163-200.

²² Così ne scrive nella sua introduzione Carmody. F. J. Carmody, *Li livres dou Tresor de Brunetto Latini*, Berkeley, Los Angeles, 1948.

²³ La critica più dura nei confronti del mediocre poeta si trova nell'opera di Vossler. Cfr. K. Vossler, *Medieval Culture: An Introduction to Dante and His Times*, trans. W. C. Lawton, New York, Ungar, 1958.

²⁴ L. F. Benedetto, *Il Roman de la Rose e la letteratura italiana*, Halle, Niemeyer, 1910, p. 100.

stile, l'unità della materia, la chiara motivazione del racconto o l'armonia e la misura nella rappresentazione, ma soprattutto l'unità di forma e contenuto, di figura e significato.²⁵

Il luogo e lo scenario dell'opera sono allegorici: non ci sono dei riferimenti topografici chiari né sappiamo come si articola il paesaggio dell'aldilà, poiché nel poema si alternano luoghi reali e irreali. Solo la figura del viandante è immutata nel caleidoscopico cangiare delle scene. Così questo non è un viaggio alla pari di quello della Divina Commedia. Il protagonista compie il suo viaggio da solo, e non ha nessuna guida o appoggio (soltanto dalle figure allegoriche riceve degli insegnamenti e delle indicazioni). L'esperienza visionaria ha lo scopo di trasmettere conoscenze enciclopediche verso il lettore. Il poeta come sognatore-protagonista sperimenta un'educazione che condivide con il suo lettore. Attraverso le parti dai caratteri contrastanti del poema getta lo sguardo su diversi ambiti e aspetti del cosmo.

4.1. I volti di Brunetto Latini – tre aspetti diversi

Il *Tesoretto* di Latini è un viaggio immaginato. Nel testo Brunetto è il nome dell'autore, del protagonista e del narratore. Quando Brunetto dà il proprio nome anche al narratore e al protagonista del *Tesoretto*, introduce il lettore a una complessa rappresentazione di sé stesso, che investe sia la realtà all'interno del poema che quella all'esterno. Lo conosciamo da aspetti vari come figura storica e anche poeta.²⁶

Questa costruzione tende a presentare al lettore un alter-ego fittizio e multistrato. Il processo della rappresentazione è sotto controllo, ed è ben manipolato dall'autore. L'auto-rappresentazione programmata nel testo determina più aspetti della sua strategia letteraria e mette al centro l'intenzione artistica e lo sforzo poetico dell'autore.²⁷

Tra le varie parti del poema la voce del narratore cambia. Prima, nella dedica al Valente Signore²⁸ (Tesoretto, vv. 1-114), la voce di Brunetto chiede sostegno per il poeta e raccomanda al Signore il poema. Poi, all'inizio della narrazione, il narra-

²⁵ H. R. Jauss, *Brunetto Latini, poeta allegorico*, in *Alterità e modernità della letteratura medievale*, ed. H. R. Jauss, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 135-174.

²⁶ Vedi l'introduzione di Holloway. J. B. Holloway, *Twice-Told Tales. Brunetto Latino and Dante Alighieri*, New York, Peter Lang, 1993.

²⁷ Per certi aspetti e punti di vista vedi: E. Sayiner, *Brunetto in the Tesoretto* (conferenza: La città e il libro, il manoscritto e la miniatura, Firenze e Spagna, Accademia delle arti del disegno, 4-7 settembre 2002), <http://www.florin.ms/beth2a.html#sayiner> (ultimo accesso 13 settembre 2017.)

²⁸ Il *Tesoretto* si apre con una raffinata dedica a un patrono così tanto esaltato e adulato che il lettore comune suppone che dovrebbe trattarsi di una persona insigne, Alfonso re di Spagna, Luigi IX re di Francia o Carlo d'Angiò. La polemica non è ancora terminata, secondo alcuni studiosi il destinatario può essere anche Rustico di Filippo, l'amico di Latini.

tore introduce le circostanze politiche e storiche dell'esilio di Brunetto (Tesoretto, vv. 114-185). Tuttavia, quando il viaggio allegorico comincia, la centralità del narratore diventa sempre più debole, poi costui scompare e la voce dell'autore si identifica con quella delle personificazioni che Brunetto incontra. Il protagonista cede il suo ruolo dominante a una serie di insegnanti che svelano al protagonista Brunetto la sapienza che l'autore vuole rivelare ai lettori. Così la sua voce si identifica con uno scopo didattico con quella dei suoi maestri.²⁹ La voce individuale del Latini appare di nuovo nel giardino dell'Amore, dove l'esperienza emozionale del poeta diviene esemplare. Sia la tradizione lirica sia quella didattica usano l'"Io" per rappresentare l'amore. L'identità del poeta si trova di nuovo al centro dell'attenzione perché l'esperienza personale è essenziale per la rappresentazione e per la spiegazione degli avvenimenti dell'amore.

4.2. La dedica – Brunetto Latini come autore

Anche quando la voce di Brunetto è più costante, troviamo notevoli variazioni. Nella dedica del poema, la voce del poeta è molto vicina al personaggio storico. La dedica può essere divisa in due parti: i versi 1-69 lodano il Signore mentre i versi 71-112 gli raccomandano il poema. Chiaramente la dedica è un omaggio che ha l'intento di chiedere supporto finanziario. Ma se osserviamo attentamente questa prefazione, possiamo vedere che Brunetto sovverte il rapporto tradizionale di autorità e potere all'interno del testo. Questo cambio di prospettiva è presente dal verso 70, dove l'autore si nomina: «Come oro fino / Io brunetto latino» (Tesoretto, vv. 69-70). Nel primo verso la parola «fino» descrive il signore, che è identificato con l'oro per il suo valore morale e anche per la sua ricchezza. Il secondo verso introduce l'identità del poeta con grande forza, occupando l'intero verso e creando un radicale contrasto o un'alternativa a quella del Signore. La ricchezza del poeta deriva dallo straordinario valore intellettuale e morale del poema, visto che ha un prestigio particolare per la sua utilità didattica: in questo senso il poema è un 'tesoretto'. È vero che il Signore ha una ricchezza terrena, ma il poeta possiede la ricchezza intellettuale e morale della sapienza e della conoscenza che lo rende capace di accedere al Signore, condividendo con lui il suo piccolo tesoro.

L'autore rafforza anche la sua posizione usando dei riferimenti biblici. Quando parla dell'opposizione tra tesori terrestri e tesori celesti, fa riferimento ad un passo del Vangelo (Matteo 6,19-20³⁰) in cui Gesù ammonisce di cercare le ricchezze ce-

²⁹ Cfr. R. Librandi, *La didattica fondante di Brunetto Latini: una lettura del Tesoretto*, «Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes, Journal of Medieval and Renaissance Studies», 23 2012, pp. 155-172.

³⁰ «Non vi fate tesori sulla terra, ove la tignola e la ruggine consumano, e dove i ladri sconfiggono e rubano; / ma fatevi tesori in cielo, ove né tignola né ruggine consumano, e dove i ladri non sconfiggono né rubano». (Matteo 6,19-20) in *La Sacra Bibbia*, <http://www.laparola.net/> (ultimo accesso 3 settembre 2017).

lesti e non quelle terrestri, che sono caduche. In questo passo del suo poema, Brunetto modifica il significato del passo di Matteo. Infatti, Matteo parla della fede mentre Brunetto intende l'incorruttibile ricchezza del sapere, cioè l'incorruttibile ricchezza di ciò che è presentato nel Tesoretto.³¹

Un secondo esempio in cui Brunetto usa il testo evangelico per avvalorare il suo testo poetico si trova nei versi 93-98. Nel passo di Matteo, Gesù descrive una luce sotto un moggio (Matteo 5,15-16³²). Gesù dice che la fede dovrebbe esserle chiara ed evidente come una candela e non nascosta come una candela sotto un moggio. Anche qui, Brunetto manipola il significato del testo biblico. Per lui la luce della candela non è la fede, ma la conoscenza offerta nel Tesoretto. Questa sovrapposizione tra la fede e la conoscenza di Brunetto, e fra il Vangelo e il poema, investe di nuovo il testo di una autorità superiore e ne indica il valore particolare.

Ben conoscho che'l bene
Assai val meno, chi'l tene
Del tutto in sé celato,
Che quel ch'è palesato,
Sì come la candela
Luce meno, chi la cela.³³

4.3. Nella valle di Roncisvalle – Brunetto Latini come figura storica

Dopo la conclusione della dedica, l'«Io» di Brunetto cambia di nuovo quando comincia a narrare il viaggio. Nei versi 114-162, il poeta racconta i fatti di Firenze e della Toscana: dal panorama storico e politico raggiungiamo la sua storia personale, e parla anche del suo esilio. La voce del narratore diventa con forza una prima persona autobiografica, atipica in questa forma nelle narrative poetiche delle opere allegorico-didattiche. Anche se le informazioni su Firenze sono storicamente abbastanza corrette, la maggior parte dei dati storici e autobiografici appartiene alla dimensione narrativa. Anzi, la narrazione del viaggio e gli incontri allegorici di Brunetto nascono direttamente dall'episodio dell'esilio.

Sulla scorta della letteratura specialistica, di solito nei viaggi allegorico-didattici medievali il materiale autobiografico dà un senso di autenticità e universalità alla narrazione. Segre parla addirittura di pseudoautobiografia, perché tradizio-

³¹ «[...] ed a voi faccio prego / Che lo teniate caro / E chenne siete avaro» (Tesoretto, vv. 84-86.)

³² «[...] e non si accende una lampada per metterla sotto il moggio; anzi la si mette sul candeliero ed ella fa lume a tutti quelli che sono in casa. / Così risplenda la vostra luce nel cospetto degli uomini, affinché veggano le vostre buone opere e glorifichino il Padre vostro che è ne' cieli.» (Matteo 5,15-16) in *La Sacra Bibbia*, <http://www.laparola.net/> (ultimo accesso 3 settembre 2017).

³³ Tesoretto, vv. 93-98.

nalmente il materiale è minimo e spesso fittizio.³⁴ Nel caso di Brunetto, invece, il materiale è corretto e relativamente esteso. Questo rende il suo testo meno convenzionale e più pragmatico, da un lato dà al poema un senso di autenticità e così si ricollega alla tradizione allegorico-didattica; dall'altro, lo investe di una dimensione storica, politica e personale molto forte. Questo aspetto ridefinisce la figura storica dell'autore nella percezione del lettore.

Il riferimento a Roncisvalle è un chiaro esempio di come Brunetto manipoli la percezione del lettore.³⁵ Brunetto racconta che il suo protagonista è a Roncisvalle quando viene a sapere del suo esilio.

Venendo per la valle
Del piano di Roncesvalle
Incontrai uno scolaio.
[...] Ed e' cortesemente
Mi disse immantene
Che guelfi di fiorença,
Per mala provedença
E per força di guerra,
Eran fori di terra
E'l dannaggio era forte
Di pregione e di morte.³⁶

Gli storici non sanno precisamente neanche adesso come Brunetto sia venuto a conoscenza del suo esilio. Tuttavia, nel *Tesoretto* dice al lettore che ha ricevuto la notizia da uno scolaro di Bologna. I biografi possiedono invece una lettera scritta dal padre di Brunetto che lo informa del fatto.³⁷ Questa scena raccontata nel poema assume allora un significato molto importante. Il lettore medievale, sentendo di Roncisvalle, è portato a pensare subito alla storia di Rolando e della sua morte eroica. Quindi, Brunetto stabilisce così un parallelo tra i paladini a Roncisvalle e i guelfi a Montaperti. Presenta i guelfi traditi come paladini, e la lotta con i ghibellini non è più una guerra civile per il controllo della città ma una crociata per difendere la cristianità e la Chiesa. Questo passo così diventa un'interpretazione politica, un'affermazione quasi propagandistica con cui si riscrive anche la storia

³⁴ C. Segre, *La prosa del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959.

³⁵ Cfr. E. Costa, *Il Tesoretto di Brunetto Latini e la tradizione allegorica medievale*, in *Dante e le forme dell'allegoresi*, a cura di M. Picone, Ravenna, 1987, p. 52.

³⁶ Tesoretto, vv. 145-147; 155-162.

³⁷ Vedi: Davidsohn, *Storia di Firenze*, cit., p. 2. Holloway, invece, ha dubbi sull'autenticità della lettera. Cfr. J. B. Holloway, *Brunetto Latini. An analytic bibliography*, London, Grant & Cutler, 1986, p. 67.

personale di Brunetto, che diventa un eroe tradito e punito ingiustamente. Da questa rappresentazione risulta che il lettore, accettando l'autorappresentazione che Brunetto dà di sé, debba unirsi a Brunetto nella sua lotta e sostenerlo nella sua disgrazia.³⁸

4.4. *Incomincia il viaggio – Brunetto Latini nel contesto letterario e allegorico*

Dopo aver analizzato come Brunetto rappresenta sé stesso nella dedica e nei passi autobiografici, è indispensabile osservare anche la sua autorappresentazione nel contesto letterario e allegorico. Dopo il passo autobiografico cambia il modo narrativo, che diviene più strettamente letterario. Quando Brunetto apprende del suo esilio, sente un profondo dolore e perde la via. Durante il suo vagare incontra la Natura (Tesoretto, vv.180-187). Questa parte del poema è segnata dall'influenza della *De consolatione philosophiae* di Boezio.³⁹ Brunetto rappresenta l'esperienza del suo protagonista in maniera simile a quella del personaggio di Boezio. Entrambi sono ingiustamente puniti per motivi politici, pur essendo uomini virtuosi. Entrambi sono descritti come politici di professione e filosofi che si dedicano alla produzione didattica. All'interno del testo, i protagonisti sperimentano vari incontri allegorici che esplorano fra l'altro i temi della Fortuna e della Virtù. Latini rappresenta la sua disgrazia personale come il punto di partenza della sua esperienza didattica. L'esilio è un'esperienza rilevante che gli offre una comprensione della realtà filosofica e morale che poi può condividere con il lettore nel poema. A questo punto, dobbiamo sottolineare l'importanza del concetto di "comunità". Brunetto, come Dante, ha un continuo bisogno di essere in relazione con la città che ha abbandonato. Attraverso il poema, l'esiliato ritorna nella propria città. Ciò è molto importante per lui, perché la città rimane per sempre il centro morale, politico e intellettuale per il poeta.

5. Conclusione

Con la scrittura del poema Brunetto persegue molteplici scopi. Prima di tutto, vuole presentarsi ai lettori come un maestro di grande prestigio, come una figura intellettuale europea; inoltre, vuole che i lettori lo vedano come un martire e un uomo ingiustamente perseguitato; forse spera che qualcuno tra questi lo sostenga e vendichi in qualche modo l'ingiustizia subita. Così, il povero intellettuale potrebbe ritornare nella sua patria.

³⁸ Cfr. Benedetto, *Il Roman de la Rose e la letteratura italiana*, cit., p. 91.

³⁹ Jauss, *Brunetto Latini, poeta allegorico*, cit., pp. 152-154.

In realtà, conosciamo bene anche la fine della sua storia: Brunetto, l'autore, grazie alla sua autorità letteraria e filosofica, entrerà a far parte della corte di Carlo D'Angiò e, grazie a lui, pochi anni dopo la composizione del *Tesoretto*, Brunetto, ammirato, rispettato e potente, ritornerà a Firenze.

Proprio questa è la differenza tra la sorte del maestro e del discepolo. La vita di Dante quasi riflette la vita di Latini. Ambedue erano guelfi, ambedue dovettero lasciare Firenze, i loro poemi di pellegrinaggio nacquero dall'esperienza profonda dell'esilio. Ma mentre Latini ritornerà dal suo esilio e influenzerà il giovane Dante, quest'ultimo, com'è noto, non farà mai ritorno a Firenze. Ma fu forse Latini che non solo insegnò a Dante la storia e la politica di Firenze, ma gli offrì anche una conoscenza complessa anche nel campo della letteratura e della poesia.

Appunti sulla stilistica (italiana) di László Gáldi

di DIEGO STEFANELLI

Abstract: The paper deals with László Gáldi's *Introduction to Italian Stylistics* (1971), placing it in the coeval context of the methodological discussions between stylistics and structuralism in the 60s and 70s, as well as in the history of the Italian stylistics in the 20th century.

It investigates the theoretical sources of Gáldi's book, which was influenced by different reference points: the European Romance philology, the Russian literary theory (mainly Viktor Žirmunskij's approach to stylistics) and the Rumanian aesthetics and literary criticism.

Moreover, it shows the connection between the *Introduction* and Gáldi's previous works, particularly the important book on the poetical style of Mihai Eminescu (1964), maybe Gáldi's most relevant stylistic study, and other significant works of the same period (an interesting stylistic analysis of Musset's *Stances* and a historical study of Rumanian versification).

In doing so, it shows the rich methodological and theoretical sources of Gáldi's *Introduction* and the peculiar position of the Hungarian scholar in the history of European stylistics.

Nel 1971 apparve presso l'editore Pàtron di Bologna, nella collana «Linguistica» diretta da Carlo Tagliavini, una *Introduzione alla stilistica italiana* scritta dal filologo romanzo ungherese, attivo all'Università di Budapest, László Gáldi.¹ Erano gli anni in cui la stilistica tendeva già al secondo dei due poli della parabola descritta da Cesare Segre in un celebre saggio: *Apogeo ed eclisse della stilistica*.² Nella formazione della stilistica novecentesca – le cui origini vanno rintracciate nella crisi metodologica (e culturale) del paradigma positivista tra Otto e Novecento – l'Italia aveva giocato un ruolo di primo piano. Si pensi non solo all'influenza dell'estetica crociana (attraverso la mediazione di Karl Vossler) quale significativo (ancorché non esclusivo) riferimento teorico della moderna stilistica, ma anche alle teorizzazioni e ai concreti esempi di analisi stilistiche offerti da

¹ L. Gáldi, *Introduzione alla stilistica italiana*, Bologna, Pàtron, 1971. Si cita il nome ungherese dello studioso, avvisando che nel libro oggetto del nostro studio egli si firmava con la versione italianizzata, Ladislao.

² C. Segre, *Apogeo ed eclisse della stilistica*, in Id., *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 25-37, quindi, da ultimo, in Id. *Opera critica*, a c. di A. Conte e A. Mirabile. Con un saggio introduttivo di G. L. Beccaria, Milano, Mondadori, 2014, pp. 25-39.

linguisti e critici letterari italiani (come Cesare De Lollis, Giulio Bertoni, Mario Fubini, Benvenuto Terracini).³

In Italia, il vero “apogeo” della stilistica si ebbe però negli anni Cinquanta, attraverso due antologie di scritti spitzeriani: la prima uscita nel 1954, per Laterza, con prefazione di Alfredo Schiaffini; la seconda, apparsa cinque anni dopo, per Einaudi, curata da Pietro Citati.⁴ Se già nella seconda metà degli anni Quaranta si era acceso il dibattito tra Croce e la critica formale di Giuseppe De Robertis,⁵ negli anni Cinquanta le discussioni più interessanti coinvolsero i critici di impostazione stilistico-formale e quelli marxisti (come, tra gli altri, Galvano Della Volpe, Giuseppe Petronio, Carlo Salinari),⁶ che rimproveravano ai primi di far uso di metodi fintamente obiettivi (ma in realtà, a loro avviso, ideologicamente orientati). L'intervento più interessante – sia per la conoscenza effettiva dell'opera di Spitzer nel suo complesso sia per l'acume delle critiche che coglievano alcuni degli aspetti più problematici della stilistica spitzeriana – fu quello di Cesare Cases:⁷ apparso nel 1956 sulla rivista «Società», l'articolo del germanista milanese si concentrava in particolare sul problema della presunta obiettività del metodo spitzeriano. Peraltro, la questione non era avvertita dai soli marxisti. Anzi, pur da posizioni del tutto differenti, negli anni Sessanta la critica strutturalista rimproverò alla stilistica primonovecentesca proprio un eccesso di soggettività, che mal si adattava alle nuove esigenze della teoria letteraria. Fu in particolare Michael Riffaterre a impegnarsi nella fondazione di un'analisi stilistica a base strutturalista, volta a superare il «subjective impressionism» di Spitzer. Esempio, in tal senso, l'inizio di un articolo del critico francese del 1959 (*Criteria for style analysis*):

Subjective impressionism, normative rhetoric and premature aesthetic evaluation have long interfered with the development of stylistics as a science, espe-

³ Sia lecito rinviare a D. Stefanelli, *Il problema dello stile fra linguistica e critica letteraria. Positivism e idealismo in Italia e in Germania*, Berlin, Frank & Timme, 2017.

⁴ L. Spitzer, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Bari, Laterza, 1954; Id., *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese*, a c. di P. Citati, Einaudi, Torino, 1959. L'antologia laterziana del 1954 fu ripubblicata nel 1966 con un titolo diverso: *Critica stilistica e semantica storica*.

⁵ Cfr. B. Croce, *Intorno alla cosiddetta «critica stilistica»*, «La Critica», II 1946, pp. 52-59. Le critiche di Croce riguardavano indirettamente De Robertis, essendo indirizzate al libro di un'allieva del critico lucano, Adelia Noferi (*L'Alcyone nella storia della poesia dannunziana*, Firenze, Vallecchi, 1945).

⁶ Cfr. G. Della Volpe, *Critica stilistica e critica sociologica*, «Società», XV 1959, pp. 183-186; G. Petronio, *Ernst Robert Curtius o la critica del luogo comune*, «Società», XIV 1958, pp. 781-799; Id., *La critica stilistica o della neoretorica*, «Società», XV 1959, pp. 185-205; C. Salinari, *Mario Fubini e la critica stilistica*, «Società», V 1949, pp. 272-278.

⁷ L'articolo è stato raccolto da ultimo in C. Cases, *Il testimone secondario. Saggi e interventi sulla cultura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 215-53. Sulle intelligenti obiezioni metodologiche di Cases a Spitzer, ci si permette di rinviare a D. Stefanelli, *Cesare Cases e la stilistica di Leo Spitzer*, «Strumenti critici», 3 2016, pp. 451-66.

cially as a science of literary styles. Because of the kinship between language and style, there is hope that linguistic methods can be used for the objective and exact description of the literary use of language.⁸

Un bilancio critico della riflessione teorica sullo stile negli anni Sessanta e Settanta, fu espresso, con la usuale chiarezza, da Segre nella voce *Stile* dell'*Enciclopedia Einaudi*.⁹ Egli proponeva, tra l'altro, di sostituire la categoria di «scelta» stilistica di un autore con quella di «differenza» tra usi linguistici coevi. Solo la seconda era studiabile con un margine sicuro di oggettività:

Se si studia un testo come documento della storia linguistica, o della storia delle istituzioni stilistiche, si può e si deve confrontarlo con ciò che si sa degli usi coevi. Quelle che si individueranno non sono in realtà *scelte*, ma bensì *differenze* (oppure coincidenze), sintomatiche per la caratterizzazione del testo e per la valutazione del suo eventuale influsso. Il concetto di differenza è oggettivo, non implica, né deve implicare, le opzioni realmente attuate dallo scrittore, entro una gamma che è ignota.¹⁰

A detta di Segre, infatti, rimanevano pur sempre soggettivi i criteri di fondo impiegati sia da Riffaterre sia da uno dei più rilevanti esponenti della stilistica italiana, Benvenuto Terracini.¹¹ Nonostante i loro sforzi – condotti peraltro in virtù di presupposti assai differenti – di oggettivazione e di superamento del soggettivismo insito nella stilistica spitzeriana, le loro «osservazioni restano affidate all'intuizione del critico»:

Non è [...] sufficiente impiegare i metodi della stilistica in analisi aventi ad oggetto la lingua di uno scrittore. Tolto il supporto di confronti esterni, le osservazioni restano affidate all'intuizione del critico. Ciò vale per Terracini, che in ambito idealistico, ma con tendenze già semiotizzanti, parlava, invece che di deviazioni, di «punti distinti», tracce esplicite e dirette del valore simbolico di cui tutto il complesso testuale è portatore [...]. E vale anche, nonostante i

⁸ M. Riffaterre, *Criteria for Style Analysis*, «Word», XV/1, 1959, pp. 154-74 (cit. p. 154). Per la discussione tra Riffaterre e Spitzer si rimanda agli articoli apparsi, un anno prima, sulla rivista «Modern Language Notes» (cf. L. Spitzer, *Compte rendu de Riffaterre*, «Modern Language Notes», LXXIII 1958, pp. 68-74; M. Riffaterre, *Réponse à Leo Spitzer: sur la méthode stylistique*, «Modern Language Notes», LXXIII 1958, pp. 478-80).

⁹ C. Segre, *Stile*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, vol. XIII, 1981, pp. 549-65, quindi in Id., *Avviamento all'analisi del testo letterario* (1985), Torino, Einaudi, 1999, pp. 307-30, da cui si cita.

¹⁰ C. Segre, *Avviamento*, p. 322.

¹¹ Della notevole riflessione teorico-applicativa di Terracini sui problemi dell'analisi stilistica ci si limita a richiamare *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*, Milano, Feltrinelli, 1975².

suoi sforzi, per Riffaterre, che descrive un contesto (nel senso di *testo*) come una alternanza di microcontesti marcati (espedienti stilistici) e non marcati: l'effetto non sarebbe prodotto dagli espedienti stilistici, ma proprio dalla loro opposizione a microcontesti non marcati. Però è sempre il critico – o meglio, nella pratica prescelta da Riffaterre, il consenso dei critici – a decidere quali siano i microcontesti marcati.¹²

Alla base delle ineliminabili «aporie» della stilistica era per Segre la sua perdurante base linguistica, che portava a considerare l'opera letteraria come un «prodotto linguistico», mentre, a suo avviso, essa era prima di tutto un prodotto «semiotico».¹³

Tale era, negli anni Settanta, il quadro – qui soltanto accennato – degli studi sulla stilistica: se da una parte si registrava il venir meno della centralità della disciplina nel dibattito critico, dall'altra si continuava a ragionare (e a pubblicare) sullo stile. Si pensi a quanto accadeva in Francia, dove, dopo un certo significativo ritardo, si cominciavano a tradurre gli scritti di Spitzer: nel 1970 uscirono, presso Gallimard, le *Études de style*,¹⁴ con un'importante prefazione di Jean Starobinski.¹⁵ Come si inseriva, in tale contesto, l'*Introduzione alla stilistica italiana* di Gáldi, uscita all'inizio degli anni Settanta? Che posizione esprimeva e a quali riferimenti teorici si richiamava?

Per rispondere, bisognerà innanzitutto fare il punto sulle vicende editoriali che portarono alla pubblicazione del libro. Le chiariva Tagliavini introducendo il testo al pubblico italiano:

La bell'abitudine delle università ungheresi, che si continua intatta anche dopo i notevoli mutamenti avvenuti in questo secondo dopoguerra, di tenere i corsi relativi alle lingue e alle letterature straniere moderne nelle rispettive lingue, avrebbe permesso all'ottimo manualetto *Elementi di stilistica italiana* di Ladislao Gáldi di essere accessibile anche ai lettori italiani. Purtroppo però ciò non doveva essere nelle intenzioni né dell'autore né degli editori, perché il primo volle considerare il volumetto alla stregua di «manoscritto» e perché i secondi preferirono alla stampa tipografica [...] una riproduzione litografica di un dattiloscritto e limitarono la tiratura a sole 350 copie. Non deve far quindi

¹² C. Segre, *Avviamento*, p. 323. Segre faceva riferimento a una raccolta di saggi di Riffaterre uscita all'inizio degli anni Settanta: *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.

¹³ C. Segre, *Avviamento*, p. 325.

¹⁴ L. Spitzer, *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970.

¹⁵ Cf. J. Starobinski, *Leo Spitzer et la lecture stylistique*, poi in Id., *La relation critique*. Édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 2001, pp. 57-108.

meraviglia se il volumetto del valoroso romanista dell'università di Budapest, nonostante la carenza di opere similari sull'argomento, è passata quasi inosservata in Italia.¹⁶

Il volume era quindi strettamente connesso con l'attività didattica di Gáldi all'Università di Budapest: la prima edizione litografica, limitata «a sole 350 copie» doveva avere l'aspetto più di una dispensa universitaria che di un vero e proprio volume. Procuratosi il libretto, Tagliavini ne apprezzò le «doti di chiarezza e di informazione» e propose all'ungherese – «uno dei miei primi e migliori allievi nel periodo in cui tenni la cattedra di romanistica all'università di Budapest (1929-1935)» – di riprendere lo scritto in una «edizione ampliata e definitiva». Gáldi gli inviò prontamente, come si legge ancora nell'*Introduzione*, «un manoscritto pressoché raddoppiato e che, rispetto all'edizione litografica del 1968, può essere considerato un'opera quasi del tutto nuova».¹⁷

Tagliavini tracciava poi un breve profilo critico dell'allievo ungherese, soffermandosi soprattutto sugli scritti di materia metrico-stilistica, che coesistevano con la componente più propriamente linguistica dell'attività di Gáldi, esperto soprattutto nello studio dei prestiti linguistici.¹⁸ I contributi più significativi nel campo stilistico risalivano agli anni Sessanta. Un anno particolarmente fruttuoso nella produzione critica dello studioso fu il 1964, quando pubblicò tre studi di argomento e consistenza differenti, ma ugualmente importanti nel consolidare le sue idee metrico-stilistiche. In quell'anno uscì infatti il «magnifico volume» (come lo definì Tagliavini)¹⁹ sullo stile poetico di Mihai Eminescu, un libretto dedicato alla metrica rumena e una breve ma significativa analisi di una poesia di Alfred de Musset.²⁰ In questi lavori andrà rintracciato il nucleo della riflessione gáldiana sullo stile, che egli riprese nel corso universitario del 1968 e successivamente nell'*Introduzione alla stilistica italiana* del 1971. La stessa struttura del libro rispecchiava l'impostazione degli studi precedenti. Il nucleo strutturale del volume era infatti quadripartito:

¹⁶ C. Tagliavini, *Prefazione*, in Gáldi, *Introduzione*, p. V.

¹⁷ Ivi, p. VI.

¹⁸ Tagliavini faceva riferimento all'«ampio volume» sulla *Lessicografia ungherese al tempo dell'Illuminismo e della Riforma (A magyar szótáriróadalom a felvilágosodás korában és a reformkorban)*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1957) e allo studio sugli elementi neogreci del rumeno (*Les mots d'origine néo-grecque en roumain à l'époque des Phanariotes*, Budapest, 1939). Va poi ricordato lo studio di Gáldi sugli italianismi in rumeno (*Contributo alla storia degli italianismi della lingua rumena*, «Atlante Geografico Italiano», XXXI 1939, pp. 114-131).

¹⁹ Tagliavini, *Prefazione*, p. VII.

²⁰ L. Gáldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, București, Editura Academiei Republicii Populare Romîne, 1964; Id., *Esquisse d'une histoire de la versification roumaine*, Budapest, Tankönyvkiadó, 1964; Id., *Un aspect peu connu du style poétique de Musset (analyse du poème «Stances»)*, «Cahiers de l'Association Internationale des études françaises», XVI 1964, pp. 21-30.

- Cap. I. Elementi di fonetica stilistica
- Cap. II. Elementi di lessicologia stilistica
- Cap. III. Elementi di morfologia stilistica
- Cap. IV. Elementi di sintassi stilistica

I quattro «capitoli principali» (come li definiva Gáldi) erano preceduti da una breve *Introduzione* e seguiti da un capitolo finale riguardante *Il verso italiano*. La divisione tra fonetica, lessicologia e sintassi (senza l'ulteriore categoria della morfologia, inclusa nella lessicologia) si ritrovava già nel volume su Eminescu. Nell'utile *Résumé* in francese alla fine del libro (*Le style poétique de Michel Eminescu*), Gáldi ne forniva una succinta spiegazione:

L'auteur cherche à concilier les vues d'une série d'auteurs étrangers (de I. Marouzeau à H. Morier) avec celles des chercheurs roumains et les suggestions du poète lui-même; en dernière analyse, au lieu de se borner – selon une habitude assez douteuse – à la stylistique du mot, l'auteur juge indispensable de distinguer trois grands domaines des recherches à faire : la phonétique stylistique, y compris aussi l'étude de la versification ; la lexicologie stylistique qui embrasse, outre les diverses couches du lexique, les figures d'ordre sémantique (comme la métaphore) et aussi les faits morphologiques (répétition, anaphore, groupement ternaire, etc.). Toutes ces méthodes d'investigation sont à appliquer non seulement d'une manière purement descriptive, mais aussi en profondeur entendant par là toute la «stratigraphie» des diverses variantes qui se cachent derrière la façade, souvent assez trompeuse, du texte définitif.²¹

Il critico intendeva quindi superare l'analisi stilistica incentrata sul solo *mot*, estendendola ad altri piani linguistici ed attuando così un'analisi «in profondità», intesa a scavare i vari «strati» del testo. Gli autori citati erano due esponenti della stilistica francofona: il latinista francese Jules Marouzeau (autore, tra l'altro, di un influente *Traité de stylistique appliquée au latin*)²² e lo studioso di fonetica e retorica Henri Morier (in particolare per il suo *La psychologie des styles*).²³ La vera origine della divisione era da ricercare però nella critica russa. In particolare, la tripartizione riprendeva, «cu unele modificări»,²⁴ quella operata dal critico ed erudito Viktor Maksimovič Žirmunskij («one of the most influential sympathizers

²¹ Gáldi, *Stilul poetic*, p. 433-4.

²² J. Marouzeau, *Traité de stylistique appliquée au latin*, Paris, les Belles Lettres, 1935.

²³ Cf. H. Morier, *La psychologie des styles*, Genève, Georg, 1959.

²⁴ Gáldi, *Stilul poetic*, p. 8.

with the Formalist movement»),²⁵ in un articolo del 1921, *Zadači poèetiki (Obiettività poetica)*, incluso poi nella raccolta del 1928, *Voprosy teorii literatury (Questioni di teoria della letteratura)*.²⁶ Come si legge ne *Il metodo formale nella scienza della letteratura* di Pavel Medvedev, il tentativo di Žirmunskij era stato di «costruire una poetica come linguistica poetica»,²⁷ applicando quindi allo studio della letteratura la divisione tipicamente linguistica tra fonetica, lessico, morfologia, sintassi. «Žirmunskij has divided the branches of literary stylistics» scrisse nel 1951 William E. Harkins «according to the branches of linguistic science itself».²⁸

Gáldi era dunque convinto che la stilistica appartenesse di fatto alla linguistica e che, di conseguenza, dovesse essere organizzata come le ricerche linguistiche. Tale convinzione trovava un riferimento metodologico in Žirmunskij ed era alla base dello studio sullo «stile poetico» di Eminescu. Dal critico russo egli derivava poi il presupposto della stessa liceità dell'analisi dello stile di un autore. Come si legge ancora nel riassunto in francese, da Žirmunskij Gáldi riprendeva il primato dei «mezzi d'espressione» rispetto alla individualità dello scrittore, ovvero al «soggetto» che se ne è servito:

On rencontre des idées analogues chez le savant soviétique V. Jirmounski; à son avis, dès qu'il est question d'une œuvre poétique, le sujet n'existe plus indépendamment des moyens d'expression qui servent à la révéler. Selon V. Jirmounski, même la composition d'une œuvre poétique est à ranger parmi les moyens d'expression, puisque c'est toujours conformément à un certain plan d'ensemble que les faits de langue sont mis au service d'une manière particulière de la communication du contenu logico-affectif. Ces faits de langue, le poète les puise dans l'usage, mais il les modèle et les transforme, au moins dans une certaine mesure, selon ses intentions. C'est pourquoi la stylistique et surtout une de ses branches, la stylistique littéraire, doit s'occuper de tous les facteurs, individuels et collectifs, qui – d'une manière ou d'une autre – déterminent un certain aspect particulier du style individuel.²⁹

Del resto, Žirmunskij non era un rappresentante tipico del formalismo russo: anzi, pur essendo vicino alla *Opojaz*, e interessato alle questioni dell'analisi formale dei testi letterari, criticò in più occasioni quella che riteneva l'esclusività del metodo

²⁵ Cf. V. Erlich, *Russian Formalism*, New York/London, Yale UP, 1980³, p. 85.

²⁶ Cf. V. M. Žirmunskij, *Zadači poèetiki*, in «Načala», I 1921, 51-81 (quindi in Id., *Voprosy teorii literatury*, Leningrad, 1928).

²⁷ P. N. Medvedev, *Il metodo formale nella scienza della letteratura. Introduzione critica al metodo sociologico*. Trad. di Rita Bruzzese, Bari, Dedalo, 1978, p. 200.

²⁸ W. E. Harkins, *Slavic Formalist Theories in Literary Scholarship*, «Word», VII/2 1951, pp. 177-85 (cit. a p. 181).

²⁹ Gáldi, *Stilul poetic*, p. 433.

dei formalisti (traducendo, per esempio, il critico austriaco Oskar Walzel). Così ne scrisse Victor Erlich nel suo noto libro sui formalisti:

A student of Western European romanticism, strongly influenced as he was by W. Dilthey's *Geistesgeschichtliche Schule*, Žirmunskij was less apt than the single-minded spokesmen of orthodox Formalism to disregard the role of 'ethos' in literature, to minimize the import of the poet's world-view. Moreover, he was temperamentally too cautious and moderate a researcher to commit himself unequivocally to one methodology and thus bar the door to alternate solutions.

To Žirmunskij, Formalism meant not so much an over-all conception of literature and literary studies as preoccupation with a certain set of problems [...]. The fallacy of the *Opojaz* doctrine, maintained Žirmunskij, lay in confusing a sphere of scientific investigation with a method of inquiry, and furthermore, in elevating this method into an all-inclusive *Weltanschauung*, a sort of a critical panacea [...]. Taking exception to the early dictum of Jakobson's about the device as the 'only concern of literary scholarship' Žirmunskij pleaded for methodological pluralism.³⁰

Non sarebbe azzardato estendere tale definizione allo stesso Gáldi, il cui approccio alle problematiche dello stile si giovava di molteplici riferimenti teorici. Sempre all'inizio del libro su Eminescu, egli citava infatti uno studioso di provenienza (geografica e teorica) differente rispetto a Žirmunskij: Tudor Vianu, uno dei più significativi teorici dell'estetica (e della stilistica)³¹ rumena. Gáldi si riferiva in particolare a un passo di *Problemele metaforei și alte studii de stilistică* (1957),³² nel quale Vianu aveva ribadito l'identità tra forma e contenuto («forma operei literare este însuși conținutul ei»); un problema teorico tipico di quella estetica tedesca di cui Vianu era importante interprete.³³

³⁰ V. Erlich, *Russian Formalism*, pp. 96-97.

³¹ Per quel che riguarda l'opera di Vianu come teorico e studioso di stile si rinvia agli *Studii de stilistică* (raccolti in *Opere* [4,5]. Antologie, note și postfață de S. Alexandrescu. Text stabilit de C. Botez, București, Editura Minerva, 1975) e in particolare alla *Postfață* di Sorin Alexandrescu, *Concepția stilistică a lui Tudor Vianu*, in coda al quinto volume (pp. 637-70). Si veda poi anche Ș. Duncea, *Stilistică prin estetică la Tudor Vianu. Recurențe și analogii conceptuale, estetice și stilistice în spațiul german. Studii aplicativ: Proza lui Thomas Mann*. Teză de doctorat. Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca, Facultatea de Litere, Catedra de Limba Română și Lingvistică Generală, 2015.

³² T. Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957.

³³ Vianu si era addottorato nel 1923 a Tubinga con una tesi su Schiller (*Das Wertungsproblem in Schillers Poetik*, București, 1924). Si era poi occupato a più riprese di estetica tedesca. Si veda, tra gli altri, *Influența lui Hegel în cultura română*, București, Imprimeria Națională, 1933.

Žirmunskij e Vianu rappresentavano i due principali riferimenti teorico-culturali dai quali nasceva il libro di Gáldi sullo stile di Eminescu: da una parte, la critica sovietica (nella *Introdúcere*, oltre a Žirmunskij, erano citati, tra gli altri, Viktor Vinogradov, Leonid Timofeev e la studiosa austriaca, ma operante in Unione Sovietica, Elise Riesel);³⁴ dall'altra, quella rumena, non solo per quel che riguardava l'opera di Eminescu,³⁵ ma in generale per questioni più generali di stilistica ed estetica (come la *Stilistica limbii române* di Iorgu Iordan e la *Estetica poeziei lirice* di Liviu Rusu).³⁶ Ne risultava un'analisi stilistica densa, complessa e articolata della produzione poetica di Eminescu; un'analisi imperniata sulla metrica (tanto dei singoli versi quanto delle forme metriche) e sul lessico, con una speciale (e notevole) attenzione alla variantistica d'autore (si pensi alle pagine sulla *Geneza sonetului Veneția*, nel capitolo dedicato a *Din problematica sonetului eminescian*).³⁷

Interamente dedicato alla metrica rumena era il citato *Esquisse d'une histoire de la versification roumaine*, apparso nel 1964 nella collana «Studia Romanica» dell'Università di Debrecen. La storia del verso rumeno era scandita in sette «grandes périodes», dalla poesia popolare al XX secolo,³⁸ ed era considerato su uno sfondo comparatistico, all'interno di un'auspicata «histoire [...] du vers européen en tant que partie intégrante de l'histoire de la civilisation européenne». ³⁹ Le analisi metriche di Gáldi si concentravano – come si legge nella parte introduttiva – sulla interazione tra i metri e le loro «réalisations rythmiques» (come le definiva, rifacendosi ancora a Žirmunskij e a A. W. de Groot)⁴⁰ e sulle «combinaisons les plus importantes des mètres fondamentaux, c'est-à-dire les périodes et les strophes». ⁴¹ A interessare Gáldi era però soprattutto la «valeur expressive des divers éléments du vers» e la variazione prodotta dall'«emploi individuel d'un mètre par un seul poète», che facevano del verso un «moyen expressif nécessaire-

³⁴ Della Riesel Gáldi citava in particolare la *Stilistik der deutschen Sprache* (Moskau, Verlag für fremdsprachige Literatur, 1954).

³⁵ Tra i più rilevanti studiosi di Eminescu citati nella *Introdúcere* vi erano Gheorghe Bulgăr (*Eminescu despre problemele limbii române literare*, București, Ed. Științifică, 1955), Dumitru Caracostea (*Arta cuvântului la Eminescu*, București, Institutul de Istorie Literară și Folclor, 1938) e Alexandru Rosetti (*Limba poeziilor lui Eminescu*, București, 1956).

³⁶ Cfr. I. Iordan, *Stilistica limbii române*, București, Institutul de Lingvistică Română, 1944; L. Rusu, *Estetica poeziei lirice*, București, Editura pentru Literatură, 1969.

³⁷ Cfr. Gáldi, *Stilul poetic*, pp. 331-340. Sul sonetto Gáldi aveva già scritto nel 1936 (cfr. L. Gáldi, *Geneza sonetului "Veneția"*, «Mihai Eminescu», VII 1936, pp. 95-119).

³⁸ I. La poésie populaire; II. La Renaissance et l'âge baroque; III. Le Siècle des Lumières; IV. Le romantisme roumain; V. Le classicisme national d'Eminescu; VI. Symbolisme, réalisme, néo-romantisme; VII. Le vers roumain du XX^e siècle.

³⁹ Gáldi, *Esquisse*, p. 5.

⁴⁰ Cf. V. M. Žirmunskij, *Vvedenie v metriku: Teorija sticha* (Leningrad, 1925); A.W. De Groot, *Le mètre et le rythme du vers*, in Id., *Psychologie du langage*, Paris, Alcan, 1933, pp. 326-332.

⁴¹ Gáldi, *Esquisse*, p. 6.

ment «polyvalent» dont les possibilités latentes demandent à être actualisées par un texte donné». ⁴²

Un concreto esempio di applicazione a un testo non rumeno delle teorie stilistiche di Gáldi fu il citato studio (risalente al luglio 1963, ma pubblicato nel 1964) su un componimento di Alfred de Musset. Si trattava di una raffinata analisi metrico-lessicale delle *Stances*, volta a rintracciare «certains parallélismes et constructions symétriques», ⁴³ che differenziavano il componimento dalla (presunta) «prolixité de bien des produits du style romantique». ⁴⁴ Quel che a noi più importa è però la dichiarazione metodologica iniziale, con la quale Gáldi si richiamava esplicitamente alle analisi strutturaliste di Roman Jakobson:

Dans ce qui suit, nous voudrions essayer de soumettre un texte poétique du jeune Musset à la même méthode d'analyse stylistique que nous appliquons déjà depuis de longues années à d'autres domaines de la poésie néolatine; cette méthode, il faut le dire dès le début, présente de nombreux points de contact avec les procédés auxquels un linguiste de la taille de Roman Jakobson a recouru dernièrement à propos de Baudelaire et d'Eminescu. ⁴⁵

Gáldi si riferiva non solo alla nota analisi di Jakobson e Claude Lévi-Strauss de *Les chats* di Charles Baudelaire, ma anche a quella – condotta nel 1962 insieme al linguista rumeno Boris Cazacu – alla poesia *Revedere* di Eminescu. ⁴⁶ Gáldi registrava alcuni «points de contact» tra la sua «analyse stylistique» e le analisi linguistico-strutturali di Jakobson, senza però far rientrare la propria critica all'interno di quella jakobsiana: la sua rimaneva insomma, consapevolmente, un'analisi dello stile (indagato nelle «stratificazioni» metrico-lessicali del testo), non delle strutture.

Dopo aver accennato ai molteplici riferimenti teorici di Gáldi, è il momento di tornare alla *Introduzione alla stilistica italiana*, in particolare alla *Prefazione dell'autore*. Nelle prime righe, egli presentava al pubblico italiano i propri maestri, definendosi «un ex-allievo – anche in materia di stilistica – di Carlo Tagliavini, Giulio Bertoni e Italo Siciliano, di Paul Hazard, Mario Roques e Aurélien Sau-

⁴² Gáldi, *Esquisse*, p. 7. In nota, Gáldi si richiamava agli studi sulla «polifonia» metrica dello studioso ungherese Iván Fónagy (in particolare *A költői nyelv hangtanából*, Budapest, Irodalomtörténeti Füzetek, 1959).

⁴³ Gáldi, *Un aspect peu connu*, 30.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Ivi, p. 21.

⁴⁶ R. Jakobson, B. Cazacu, *Analyse du poème "Revedere" de Mihail Eminescu*, in *Cahiers de linguistique théorique et appliqué*, I 1962, pp. 45-54, raccolto poi in R. Jakobson, *Selected Writings. III. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*. Edited, with a preface, by Stephen Rudy, The Hague/Paris/New York, Mouton Publishers, 1981, pp. 536-543.

vageot e, almeno indirettamente, di V. M. Žirmunskij». ⁴⁷ Si alludeva così alla variegata formazione dello studioso, che non si esauriva nel pur fondamentale magistero dei filologi romani europei, ma comprendeva anche il linguista francese Sauvageot, uno dei più autorevoli ugrofinnici del Novecento, e il già più volte citato Žirmunskij. In nota, Gáldi citava l'*Introduzione alla metrica* dello studioso russo, che aveva letto – ricavandone un insegnamento fondamentale per i suoi futuri studi – già nei primi anni Trenta:

Penso al trattato fondamentale *Vvedenie v metriku* (Leningrado, 1925) che ho avuto il piacere di leggere già a Parigi, nel 1934; esso ha determinato tutta la mia concezione relativa alle nozioni essenziali di prosodia. ⁴⁸

Da subito Gáldi si presentava al pubblico italiano come un filologo romano di formazione europea, influenzato però da altre tradizioni critiche. Si soffermava poi sulla «questione essenziale» del libro: «Come applicare all'analisi di un testo concreto tutto ciò che ci insegnano i vari capitoli di un trattato sistematico di stilistica e metrica?». ⁴⁹ Seguiva quindi un denso riassunto che descriveva non solo la struttura del manuale, ma anche il metodo stilistico gáldiano; un riassunto che poteva apparire, a una prima lettura, poco originale, ma che in realtà alludeva a molteplici riferimenti teorici. Vale la pena riportarlo per intero:

Il punto di partenza di qualsiasi analisi dev'essere una specie di «close reading», cioè una lettura molto attenta del testo, seguita da certe spiegazioni concepite nel senso del principio «Wörter und Sachen»; per meglio dire, anche lo specialista di ricerche stilistiche deve determinare il luogo che occupa una creazione letteraria nell'evoluzione generale di una letteratura, e, in un senso più limitato, nella carriera di un autore. A tali considerazioni d'ordine storico è utile aggiungere subito certe riflessioni sulla forma dell'opera: per lo più anche la forma riflette esattamente un certo momento dell'evoluzione letteraria, potendo essere – come nel caso delle varie possibilità del verso libero – l'indice di un certo orientamento estetico dell'autore. Analizzando un brano di prosa, questo capitolo dell'analisi può essere collegato con alcune considerazioni concernenti la fonetica stilistica (allitterazioni, parallelismi, ecc.).

All'indicazione dell'argomento e all'esame della scelta di un certo tema è utile aggiungere anzitutto una specie di analisi sintattica: dal punto di vista strut-

⁴⁷ Gáldi, *Introduzione*, IX.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

urale – sebbene il metodo non sia necessariamente strutturalista – l'analisi sintattica deve quasi necessariamente rivelare la struttura stessa dell'opera, con tutte le sue «articolazioni». Così giungiamo alla descrizione e probabilmente anche alla motivazione della ripartizione dei diversi motivi tematici.

A proposito di ciascun motivo dobbiamo penetrare sempre più nella tessitura e nella stratificazione dei diversi elementi del testo: tale analisi ci conduce ad un esame di stilistica lessicale e fraseologica del testo studiato. La nostra attenzione deve esser ritenuta non solo dal carattere della scelta delle voci e delle espressioni, ma anche dalle figure e dai tropi la cui frequenza conferisce al testo, nella maggioranza dei casi, un colorito ben distinto dalla spontaneità della lingua parlata. Naturalmente intervengono anche qui, come a quasi tutti i livelli, i diversi fenomeni di combinazione e di convergenza. ⁵⁰

Quel che appare più significativo nel lungo passo è forse quanto Gáldi scriveva a proposito dello strutturalismo. Come già nell'articolo su Musset, egli segnalava la somiglianza tra il proprio approccio metodologico e l'analisi strutturalista, ma – più chiaramente che nel 1964 – se ne distanziava: la sua era sì analisi «strutturale», ma non «strutturalista». La differenza terminologica, pur registrando una consonanza, implicava però soprattutto una differenza: se anch'egli si occupava di «strutture», non sentiva però di appartenere al movimento strutturalista. Implicita nel metodo stilistico di Gáldi era piuttosto una metafora per così dire «geologica»: a interessargli era la «stratificazione dei diversi elementi del testo», corrispondenti a categorie linguistiche (fonetica, lessicologia, sintassi).

Non ci stupiremo quindi che, poco dopo, Gáldi ricorresse a un termine tradizionale degli studi letterari, la «explication de texte», alludendo non solo a una pratica della critica francese, ma implicitamente a un approccio per così dire pre-strutturalista allo stile. Così facendo, lo studioso ungherese intendeva «riabilitare» un metodo di lettura del testo nel quale fosse lecito e legittimo, per l'interprete, un certo margine di soggettività:

Indicando queste fasi successive come una delle vie possibili dell'analisi stilistica, speriamo di poter contribuire, in una certa misura, in Italia ed in altri paesi, ad una vera riabilitazione del metodo di «explication de texte». A parer nostro, le teorie da noi espone non escludono affatto un certo arricchimento d'ordine metodologico; il nostro sistema lascia le porte aperte a quasi tutte le scoperte nuove, a patto che lo specialista di stilistica non tenti un'eccessiva formalizzazione degli stilemi: il materiale linguistico di un «corpus» ubbidisce

⁵⁰ Ivi, pp. IX-X.

meglio alle esigenze di sistemazione e formalizzazione che lo studio degli stili la cui scelta dipenderà forse sempre dalla sensibilità estetica, dalla intuizione o «Einführungskraft» dell'analizzatore dei fenomeni stilistici. Una certa dose d'impressionismo non deve esser estranea nemmeno allo spirito rigorosamente cartesiano della linguistica moderna; la possibilità, anzi la necessità di tale compromesso sono consacrate tanto da un Roman Jakobson quanto da un Benvenuto Terracini, il più illustre seguace italiano di Leo Spitzer.⁵¹

A suo modo, Gáldi si inseriva nelle citate discussioni sul rapporto tra soggettività e obiettività nell'analisi stilistica (in particolare spitzeriana) degli anni Sessanta e Settanta. Egli rivendicava – in polemica controtendenza rispetto allo strutturalismo – la necessità di un certo «impressionismo» critico, in analisi stilistiche pur sempre strutturate secondo precisi criteri scientifici. È interessante notare che se Spitzer era il prototipo di una stilistica problematicamente in equilibrio tra soggettivismo e oggettività, il grande studioso viennese non era però il principale modello di riferimento di Gáldi, le cui teorizzazioni stilistiche erano legate – come abbiamo visto – ad altre tradizioni critico-teoriche.

Attraverso la rivendicazione dei diritti della «soggettività», Gáldi prendeva una chiara posizione, con la sua *Introduzione alla stilistica italiana*, nel dibattito tra stilistica e strutturalismo. Era una rivendicazione consapevole e meditata, basata su un continuato esercizio critico e una lunga attenzione agli aspetti metodologici dell'analisi testuale. In una delle poche recensioni del libro,⁵² Paola Sgrilli rimproverò proprio la «soggettività» di molte annotazioni stilistiche di Gáldi (in particolare nella parte sulla *Fonetica stilistica*):

L'utilità del manuale del Gáldi è messa in pericolo in alcune pagine, specialmente nel primo capitolo (*Elementi di fonetica stilistica*), dove l'autore, abbandonando l'esposizione tecnica del manuale, si lascia tentare da un impressionismo estetico soggettivo [...]. Tale impressionismo coinvolge tutta la parte dedicata all'espressività fonetica: la vocale *a* «suggerisce un'impressione di gravità e di quiete» [...]; la *e*, combinata con le nasali, «può creare un movimento particolarmente lento» [...]. Ci sembra che in questi casi gli effetti espressivi siano desunti dall'interferenza del significato: la *a* suggerisce «gravità» perché nel passo citato ricorre *grave*, la *e* (più nasale) evoca movimenti «lenti» perché negli esempi appare *lento* [...]. Gli effetti di questi interventi soggettivi si prolungano nell'indice degli Argomenti, dove, accanto ai riman-

di tecnici, compare p. es. «freschezza raffinata» e, rispettivamente, «raffinata freschezza» rinviante ad un giudizio del Gáldi su un aspetto della poesia del D'Annunzio.⁵³

Anche se non tenevano conto del retroterra teorico-metodologico di Gáldi, le obiezioni di Sgrilli erano, in buona parte, condivisibili. In effetti, il metodo dello studioso aveva prodotto risultati più convincenti nel libro sullo stile poetico di Eminescu (per citare il suo studio stilistico forse maggiore) che nel manuale di stilistica italiana. Se la dialettica tra obiettività del metodo e soggettivismo dell'interprete si era rivelata fruttuosa nell'analisi dello stile del poeta rumeno, non risultava del tutto soddisfacente nel caso di una stilistica incentrata sullo stile di una lingua nel suo complesso.

Troppo riduttiva era però la definizione che Sgrilli dava del libro («un manuale di facile consultazione, che non avanza pretese teoriche»)⁵⁴. In realtà, anche se Gáldi non si addentrava in questioni metodologiche (data anche la natura manualistica della sua *Introduzione*), esse erano però la base e insieme il presupposto del libro, che riassumeva vari decenni di una notevole produzione critica. Peraltro, l'*Introduzione alla stilistica italiana* non rendeva ragione della complessità del pensiero teorico-metodologico di Gáldi: da sola, essa non sarebbe bastata a motivare quella riscoperta degli scritti metrico-stilistici dello studioso ungherese, auspicata da Tagliavini presentando il libro al pubblico italiano. Eppure, ancora oggi l'auspicio di Tagliavini appare condivisibile. Se l'*Introduzione* di Gáldi non è probabilmente tra le sue opere maggiori, la sua pubblicazione in Italia era il primo, indispensabile passo verso una maggiore conoscenza dell'opera dell'ungherese. Del resto, gli anni Settanta non erano il momento migliore per la riscoperta di una stilistica che – come del resto quella spitzeriana – affondava le proprie radici nella critica primonovecentesca. Se oggi la prospettiva storiografica sembra fornire una fruttuosa via di accesso alle problematiche teoriche legate allo stile, recuperare la critica di Gáldi (e il suo ricco retroterra teorico-metodologico) può consentire un allargamento della visuale sulla stilistica europea novecentesca, comprendendo anche quelle rumena e ungherese, entrambe poco note in Italia e di notevole interesse.

⁵¹ Ivi, p. XI.

⁵² P. Sgrilli, Rec. a Gáldi, *Introduzione*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», Serie III, Vol. 2, N. 2 1972, pp. 1024-1029.

⁵³ Ivi, p. 1025-1026.

⁵⁴ Ivi, p. 1025.

Max Gobbo e la riscrittura fantastica di un periodo rinascimentale

di FRANCO ZANGRILLI

Abstract: The paper examines the characteristics of Max Gobbo's writing in his fantasy novel *Alasia – The Iron Maiden*. The novel is set in a dystopian XVI century Italy infested by demons, vampires and other strange creatures. The novel unfolds in a clear and flowing prose, supported by a simple and effective writing, expressing the complexity of a world of darkness, in the hands of devils. It is full of suspense, of comings and goings, of mythical evocations, as of dramatic moments and a humorous multitone irony.

La poetica della riscrittura dei modi fantastici di Max Gobbo si arricchisce con il romanzo *Alasia. La Vergine di Ferro*. Composto di sei capitoli intitolati, di cui solo il quarto capitolo è suddiviso in sottocapitoli, il romanzo si evolve linearmente, anche se qua e là si avvale della tecnica del racconto nel racconto che concede ai personaggi secondari di narrare storie incredibili del loro passato che spesso è in relazione al presente individuale e collettivo, e del *flashback* teso a ricreare l'infanzia della protagonista Alasia piena di orrori e di incubi deliranti che la accompagnano durante la vita, specie per essere rimasta orfana. Narrato in terza persona, il romanzo dispiega una prosa nitida e scorrevole, sostenuta da una lingua semplice, chiara, laconica, efficace a esprimere la complessità di un mondo di tenebre, nelle mani dei diavoli. Essa è piena di *suspense*, di andirivieni, di evocazioni mitiche, come di momenti drammatici e di un'ironia umoristica multitonale. Sa farsi metonimica, mimetica, e finanche manieristica. E si intride di squarci lirici quando descrive la natura straordinaria di un gruppo di personaggi o di una serie di paesaggi, compresi quelli notturni e neogotici.

Il romanzo si svolge nell'Italia di un Cinquecento incredibile, soprattutto quello del Concilio di Trento e cioè della Controriforma. Un periodo che ha ispirato l'immaginazione fantastica di una serie di scrittori postmoderni, dal Leonardo Sciascia de *La strega e il capitano* (1986) al Sergio Campailla di *Divorati dal Dragone* (2013),¹ ad articolare un gioco serio che mescola la cronaca e la fantasia, la realtà e il mito, la storia e l'astorico; una parabola che mette a nudo un rigoroso

¹ Per ulteriori informazioni a proposito si rimanda a questi miei studi, *Romanzi di Sergio Campailla. Una poetica postmoderna*, Roma, UniversItalia, 2017; *Leonardo Sciascia scrittore fantastico*, Siracusa, Sampognaro & Pupi Edizioni, 2017.

revisionismo di un secolo passato che metaforizza la realtà contemporanea; una favola raccapricciante della storia dominata sempre dai demoni, non diversi da quelli dell'Inquisizione.

In *Alasia* questo periodo dà vita a uno scenario inquietante. Soprattutto perché accade un evento misterioso, orribile e più oscuro della Peste Nera: una torma di demoni invade il microcosmo italiano, accompagnati da mostri e vampiri immondi che popolano le notti cercando di nutrirsi del sangue di persone di ogni età. Nessuno riesce a reagire all'avanzamento delle indomabili nefandezze, del male oscuro. Quando tutta l'umanità sembra scivolare nel seno della dannazione eterna, portentosamente si manifesta una forza morale che si schiera contro i fenomeni loschi, oscuri, mefistofelici. In questo *humus* si realizzano le avventure e le perizie di Alasia, presentando sempre più il clima di un fantastico neogotico. Una donna indomita ed ardita, una guerriera di alto valore, una giovane candida ed erculea, come implica il suo appellativo: "Vergine di ferro". Come l'eroe classico, Alasia ha la protezione di uno o più dèi, una straordinaria potenza deifica e soprannaturale dalla sua parte. Simbolicamente vuol essere una messaggera protetta e prediletta dal Dio cristiano o dall'Allah musulmano (come suggerisce la coniazione neologista del suo nome: Ala / che / sia), attorno alla quale si muove una schiera di personaggi appartenenti ad ordini cavallereschi, strani paladini, monaci guerrieri, individui misteriosi, tutti votati a sostenere o a cacciare gli eretici, i mostri, i seguaci di Satana.

L'apparizione di Alasia nella scena diegetica si fa referente dell'archetipo della creatura meravigliosa o, se si vuole, di Cristo, che porta la speranza e la salvezza. Nell'incipit questa sua apparizione viene preparata con la riscrittura dell'ambiente *cliché* della taverna popolata da persone rozze, gentaglia e malviventi che affogano nel vino, che sono ben armati e più feroci degli spettri maligni. Tra loro ci sono alcuni forestieri e la coppia di un padre e una figlia. Mentre tre malandrini si apprestano ad angariare il padre e a molestare la giovane ragazza, a un tratto compare un personaggio misterioso con un mantello nero che blocca la loro azione, non diverso da quello delle favole di ogni tempo che interviene ad aiutare l'eroe in crisi: funzione esaminata con acribia dai testi di Propp.² Gradatamente il lettore scopre che il personaggio aiutante è una giovane donna mascherata da maschio: è Alasia vestita da guerriero, sempre munita di pistole e di spade che apportano rinascite, miracoli, come la soddisfazione che nasce dall'atto della vittoria, di fare o di farsi giustizia. Non mancano situazioni in cui la scoperta della sua identità femminile suscita stupori e meraviglie: «Ma voi siete una donna! [...] Già

² Si vedano per esempio V. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966 e *Le radici storiche dei racconti di magia*, Roma Newton Compton, 1977.

una donna che se ne va in giro armata di tutto». ³ Nella narrazione l'autore gioca a lungo, e in modo strategico, con le funzioni di questo personaggio aiutante e con il suo travestimento da sesso opposto, intrecciando motivi fantastici dell'io che si sdoppia e si è raddoppiato, dell'io maschile che in sé ha quello femminile e dell'io femminile che in sé ha quello maschile, dell'io che è un'essenza dell'ibridazione, e finanche dell'io che opera con segretezza e brama di tenere nascosta non solo la propria identità, spesso trascinato dal vortice del perenne mutamento.

Alasia è una creatura avvenente e coraggiosa, descritta spesso con una grande forza fisica che rispecchia quella dell'anima: «il volto d'un giovane bellissimo dai lineamenti perfetti e lo sguardo di ghiaccio. La sua era una figura snella, ma non priva di forza. I suoi muscoli [...] guizzavano d'un'energia nervosa, inesauribile» (16). I suoi comportamenti possono essere eleganti e signorili, o possono essere brutali e letali. Con le sue funzioni l'autore riscrive il mito della donna avventuriera e bellicosa, disposta a qualsiasi tipo di battaglia che annulli i fenomeni sinistri e le azioni dei personaggi diabolici e mostruosi, purtroppo sempre presenti nei ritmi della vita quotidiana e della storia. Oltre a una riscrittura del mito della Superwoman(-Supergirl-Wonder woman) che domina i filoni dei kitsch e delle avanguardie del mondo americano, dal cinema alla letteratura, alla pittura (*pop culture, pulp fiction, trailer, action, fantasy, ecc.*), Alasia è la compagine di miti differenti della donna guerriera che si rifanno alla mitologia greca; all'epica cavalleresca non solo di Boiardo, di Tasso, di Ariosto; all'identità degli eroi post-moderni quali Superman e Ironman; al mondo favoloso dei fumetti e alla realtà leggendaria del personaggio del Far West. Nella taverna Alasia dapprima spaventa e poi fa fuori i tre bricconi:

prima che potesse levare il suo ferro uno dei delinquenti le era già addosso e con un calcio alla mano le fece volar via l'arma [...] I tre ceffi le si lanciarono contro all'unisono cercando di pugnalarla. Ma la giovane era scaltra e si sarebbe detto esperta a ogni tipo di duello [...] La donna lo aveva precedentemente ferito con la spada. Il malvivente cadde al suolo con la gola aperta [...] La donna mise le mani sulle pistole che aveva infilate nella fuscianca. Il terzo avversario si paralizzò preparandosi a ricevere una palla in petto. (20-21)

Appena uscita dalla taverna, Alasia è assalita da quattro creature nere, demoniche, tanto fameliche che la similitudine evidenzia la loro voglia di sbranarla: «s'accostarono alla ragazza circondandola come una muta di cani braccanti una

³ M. Gobbo, *Alasia. La Vergine di Ferro*, Roma, Watson Edizioni, 2017, p. 90. D'ora in poi il numero della pagina nel testo rimanderà a questa edizione.

volpe. L'aspetto di quegli esseri era ripugnante e spaventoso ad un tempo. Volti di morte, sguardi crudeli e taglienti da sciacalli, denti acuminati come pugnali a fuoriuscire dalle bocche distorte in una smorfia diabolica» (22). Sono creature che appartengono al regno dei vampiri mostruosi. Regno che impastato ad altre componenti del fantastico, crea una marcata dimensione neogotica. In una lotta modellata sulla falsariga dei canoni dei duelli cavallereschi, due di essi assalgono Alasia, dando luce a uno scontro feroce, ma vengono eliminati dal fucile della Superwoman, e si «afflosciano in terra come immondi burattini privati di fili» (23). Nel romanzo ritornano le scene in cui la Superwoman si trova in una locanda o un'osteria ed è vista come un uomo nemico, che a volte dei malandrini fanno di tutto per annullarlo con bislacchi trucchi ed insidie, mentre lo scrittore si diverte a renderla, pur elaborando sul filo del tragicomico, un segno efebico, ermafrodito e bisessuale, nonché un saldo simbolo del doppio, mostrandolo finanche un angelo con i deboli e una creatura spietata con i malvagi, metà donna mite e metà uomo titanico.

Con il vampiro superstite, le cui mani sono «come artigli di una belva» (23; e anche «come le zampe d'una fiera» 25) e i cui denti sono «come le zanne d'un lupo» (24), Alasia allaccia un dialogo cruento, in cui lo stile persegue la linea della favola allegorica, in cui si intrecciano immagini che denotano il sacro e il profano, il verosimile e l'inverosimile, il reale e il surreale, e in cui il vampiro finisce per essere il messaggero di Satana e Alasia continua a svelare una personalità di paladina della fede in Dio. Tanto straordinaria e virtuosa che è immune da ogni «maledizione» dei poteri misteriosi, occulti, soprannaturali, nonostante agli occhi del vampiro sia «più astuta del Belzebù in persona» (27). In molti aspetti Alasia è una creatura volpina e leonina, non solo nell'abbattere un feroce vampiro o drago ma anche nei modi di pianificare avventure strategiche, di svolgere e terminare battaglie trionfanti: «il suo corpo da pantera non produsse alcun rumore allorché allontanandosi scivolò fra le tenebre che lo ricoprirono come un oceano di pece» (28). Scene del genere ricorrono nel testo colorendosi ora di umorismo ora del ridicolo ora del grottesco: la sua lama con un solo colpo può far saltare la testa di un essere «vampiro», può squarciare «l'immonda gola» di un altro, può troncargli la braccia di un altro ancora (49).

Una costante della scrittura gobboiana è l'uso che si fa quasi di pagina in pagina della similitudine tradizionale e non tradizionale. Essa ritorna al centro della rappresentazione del paesaggio barocco o alchemico, dei personaggi strambi e delle figure del regno occulto, e soprattutto nell'affabulazione di una Alasia in balia di cangianti fattezze, identità. A volte l'accumulo delle similitudini sfocia nella creazione del ridicolo grottesco e dell'assurdo umoristico, e vuol essere uno strumento idoneo a rafforzare i lati oscuri e orrorosi dell'atmosfera neogotica.

Spesso in modo incessante l'analogia si rifà al regno animale e nel corpo del romanzo forma un singolare "bestiario fantastico". A volte una data analogia è ripetuta tale e quale e altre volte è sottoposta a lievi variazioni: indici di uno stile ripetitivo vagliato dall'autore. Per esempio: c'è un'Alasia che ha i piedi «leggeri come quelli d'un gatto» (19); che ha «occhi abituati alle tenebre come quelli d'un gatto» (47); che si muove «lesta e silenziosa come la pantera» (31); che «rotolò in terra agile come una pantera» (24); «i suoi sensi sviluppati al pari di quelli d'una pantera» (47); «cauta come la pantera che rende l'agguato mortale, si ritirò nell'ombra» (78); «i suoi occhi brillavano nel buio come quelli di una pantera» (115); che «era venuta su a quel modo: flessibile e a un tempo coriacea, una tigre dal manto di seta [...] Come una fiera che presentando l'attacco dei cacciatori si pone in guardia, allo stesso modo Alasia si dispose alla lotta. Discese dal letto silenziosa come un lupo [...], raggiunta la porta si mise ad origliare con l'attenzione d'una volpe alla posta» (76-77); che avendo gli «occhi da gatta, scintillavano come gemme d'ossidiana. La sua bellezza era perfetta e a completarla, oltre al suo profilo di ninfa perennemente incollerita, venivano fuori un paio di labbra turgide e rossigne come ciliegie mature» (91); che scivola «silenziosa come un gatto accanto alla fanciulla maltrattata dal demone» (108); che «s'arrestò e prese ad annusare l'aria come avrebbe fatto un lupo» e mostra «i suoi denti scintillanti degni d'una tigre in trappola» (119); che lascia delle situazioni «a passi felpati di tigre» (137); che «non le rimase che ringhiare come una tigre in gabbia, furente e impotente in ugual misura» (160).

Andando per una foresta nera pari a un abisso "sotterraneo" e con una velocità pari al "vento", Alasia scorge una giovane che gronda lacrime, vestita di bianco e legata su una sorta di altare sorretto da due rocce; si disvela così una specie di riscrittura dei miti pagani del sacrificio e della condanna eterna, al punto di echeggiare la sventura di Prometeo e di Sisifo. Le cifre dello stile indiretto libero fanno sentire lo spirito empatico di Alasia che si precipita a liberarla. Uno spirito emblematico di quello che persegue le vie della "Provvidenza", delle virtù umanistiche ed evangeliche. Essendo uno scrittore che rientra nel filone del fantastico postmoderno, Gobbo sa che tutto è stato scritto e che si devono riscrivere vecchie storie come se il lettore le leggesse per la prima volta, e perciò conduce la protagonista a riflettere sulla vicenda assurda di Melusina. Apprende che è stata sacrificata dalla sua famiglia e dalla gente del suo villaggio che praticano i riti della magia, della tregenda, del blasfemo, realizzando patti orribili con Satana:

aveva già udito di antichi templi pagani ora riutilizzati da congreghe d'eretici per cerimonie immonde e odiosi sabba. In quel tempo oscuro in cui l'ombra del Maligno s'allungava sinistra su ogni cosa minacciando l'umanità intera, torme

di streghe e maghi crudeli, avendo venduto l'anima al demonio, compivano scorriere notturne seminando il terrore e rapendo i bambini in fasce per i loro orribili riti sacrificali (33).

Avendo accompagnata Melusina a casa, Alasia rimane allibita nello scoprire la realtà primitiva e arcana del suo villaggio. La gente vive in preda alla paura, perché sono continue le minacce lanciate da ladri, da briganti, da criminali; si sente soggiogata dai desideri orribili dei "vampiri" e degli esseri "soprannaturali". Melusina diventa la guida di Alasia e le fa conoscere cose oscure e orribili del luogo, finanche come i paesani hanno abbandonato la loro fede, hanno scacciato via il prete e distrutto la chiesa, come si sono messi a praticare i culti satanici e si sono trasformati in un branco di lupi. Invece quando l'inquisitrice Alasia interpella il padre di Melusina, questi non collabora, si fa reticente ed evasivo. Raffigurando questo primitivo villaggio di contadini si ha l'impressione che l'autore stia riscrivendo, come aveva già fatto Tommaso Landolfi in tanti suoi racconti fantastici, una dovizia di miti appartenenti al patrimonio storico-culturale della sua Ciociaria.⁴ Il *climax* arriva con i paesani indemoniati che si recano all'abitazione di Melusina con l'intento di prenderla e di assoggettarla al rito sacrificale, di offrirla al loro dio Maligno. La scena corale si fa scottante con l'intervento di Alasia schierata, pur con un linguaggio etico, contro il male, e quindi a difendere la giovane Melusina: «Siete dei codardi, preferite sacrificare le vostre figlie sull'altare di Satana invece di lottare contro i disegni nefandi!» (44).

Avendo ripreso le sue avventure e soggiornando in una foresta, che spesso nelle folie è una fonte di misteri e significati infelici, Alasia diventa prigioniera di esseri infernali, viene legata a un albero e abbandonata a morire. Ma poco dopo è liberata dal prete scacciato dal villaggio, il quale le racconta come il delirio del popolo convertito al credo di Satana lo abbia portato a vivere nei boschi, nascondendosi da una parte all'altra. La parlata del parroco si traduce ora in confessione ora in sermone teso a condannare gli ex-fedeli, mentre quella di Alasia si alimenta di principi probi tipici dell'eroe classico che mira a cambiare le cose, e l'autore coglie l'occasione di mettere a fuoco aspetti filosofici del manicheismo e come la spada simbolica della donna di "ferro" stia al servizio del messaggio divino, stia compiendo la missione di estirpare il male dai ritmi della quotidianità e della storia.

Con un approccio taumaturgico Alasia riesce a cancellare lo smarrimento caotico dei cittadini del villaggio; a liberarli non solo dall'idea di essere stato un popolo scristianizzato ma anche da terribili incubi, superstizioni, idolatrie; a ridarne

⁴ Per ulteriori informazioni a proposito si veda il mio studio, *L'oscura foresta. Simboli del fantastico in Landolfi*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia editore, 2012.

sicurezza e serenità; a restituire l'animo impegnato a tenere lontano sia le forze sinistre del soprannaturale che gli esseri abominevoli, maligni e vampireschi; a ristabilire l'autorità del sacerdote. Così Alasia sembra plasmarsi quasi una loro regina, dea. Un pizzico di esagerazione e di comico pare emergere quando osserva i contadini che si lanciano a respingere «gli assalti dei vampiri colpendo con falci e forconi [...] Erano umani solo per metà, per il resto sembravano diavoli fuoriusciti dal più profondo degli abissi infernali» (60); o quando li sostiene tuffandosi nel duello come un indemoniato Rodomonte: «piombò come un demone tra i demoni seminando panico e distruzione [...] Le sue armi tuonarono più volte senza fallire mai il colpo, la sua spada s'abbatté sul nemico storpiando, sventrando e decapitando. In breve intorno a lei si fece il vuoto» (62). I mezzi dell'umorismo semiserio e della caricatura, *topoi* della scrittura gobboiana, alimentano la portata del fantastico e presentano un'Alasia che recupera l'archetipo dell'essere umano che ha il potere degli dèi e dei fenomeni soprannaturali, ed è spigliato anche nell'uccidere spettri e mostri di ogni genere. Non diversamente da certi cavalieri dell'epica tradizionale, Alasia compiendo le sue imprese e avventure, si trasforma in tanti modi (ad es. «da ninfa si trasfigurò in quello d'una tigre» 65), si manifesta intrapolata in una metamorfosi denotativa di una personalità cangiante e bizzarra, con centomila volti, di cui sono probanti i numerosi sostantivi con cui l'autore si porta di volta in volta a nominarla: per esempio, «fanciulla», «ragazza», «signora», «signora», «forestiero», «straniero», «spadaccina», «avventuriera», «viaggiatore».

L'avventura contenuta in un sogno di Alasia ci immette nell'incontro con un vecchio conoscente, prima un condottiero indomito di Carlo V e poi diventato un santo monaco, Erasmo. È il suo mentore dall'età infantile, la ha addestrata a usare la spada e a combinare gli stratagemmi del duello. La loro conversazione si anima sia con Alasia – che echeggiando elementi amletici, afferma di odiare a morte colui che ha assassinato il padre e vive solo per vendicarlo – sia con l'intervento di Erasmo tendente a largire una spiegazione filosofica dell'odio. Nel frattempo, Alasia rivede nel sogno la scena del passato in cui i suoi cari del mondo regale perdono la vita: «sognava della fuga del castello in fiamme, della morte del padre vilmente assassinato dai suoi diabolici nemici, della fine prematura della madre» (75).

In questo contesto onirico galleggia la visione gobboiana del passato che è eterno presente e quindi della storia che è infinitamente fantastica, e si irrobustisce diventando la linfa delle nuove esperienze dell'Alasia cavaliere *sui generis*. Più le gesta e le armi di Alasia cercano di allontanare i mitemi dell'orrore, più se li trova sotto gli occhi. A volte glieli fanno conoscere i compagni della disavventura. Salim, un saltimbanco girovago, le fa notare le atrocità compiute dai potenti della Santa Inquisizione e dai barbari impossessatisi di un maniero: schia-

vizzano e malmenano i collaboratori domestici, impiccano le persone negli alberi della foresta, ve li lasciano a perire dentro una gabbia, o un sacco, e a formare un pasto per le bestie. Rivelandosi affabulatore istrionico, Salim narra ad Alasia le sue esperienze di giullare presso le corti di efferati personaggi storici, esperienze che infittiscono la scrittura gobboiana dei contorni fantastici e che fungono da prolessi del loro desiderio di portarsi a visitare il maniero che è un rinnovato archetipo del castello dell'orrore. Grazie alla loro abilità di edificare una serie di meravigliosi trucchi, finzioni, inganni, riescono ad entrare nel castello, ma poco dopo vengono rinchiusi assieme a tanti prigionieri nella cella di un oscuro e sterminato sottosuolo. Dove apprendono che, dopo aver sterminato il conte e la famiglia, una banda di “mostri” capeggiata da un “grande diavolo” si è impossessata del castello, banda che semina la paura e il terrore anche tra i poveri contadini. Ciò fa rimanere esterrefatta Alasia, la rende irosa e costernata. L'impasto di effigie, mitiche e iperboliche, ne registrano sorprendenti metamorfosi: da creatura “angelica” a una “ninfa” inferocita, da “rosa” splendente a “una selva di spine avvelenate”, da prodiga di “sorrisi ammaliatori” a “dispensatrice di morte” (103). La rappresentazione indugia sulla reminiscenza dell'inferno dantesco con Alasia e Salim che pianificano di liberare i prigionieri negli inferi del castello. Mentre l'amico intrattiene una delle feste anormali del grande demone, Alasia intraprende la fuga che fa assaporare a tutti la luce della libertà. Poi ritorna al castello. Un duro duello scoppia tra la banda dei seguaci di Lucifero e l'Alasia feroce “cavaliere”, configurato con stilizzazioni dei mezzi epici, grotteschi, meravigliosi. Per certi versi il duello appare un evento magico perché Alasia riesce a sconfiggere tutti, a mettersi in salvo con Salim, a osservare come il maniero viene distrutto dal fuoco, fuoco che metaforizza l'annullamento del male e la rinascita del bene.

Lo scioglimento del romanzo si avvia con Alasia collocata dall'autore nella sfera turco-saracena del Nord Italia, ispirata forse dagli avvenimenti orrifici dei nostri tempi tra i fanatici islamici e i cristiani, dell'immigrazione clandestina dei musulmani nel continente europeo. Alcuni di essi si innestano ad eventi storici del Rinascimento filtrati nel tessuto onirico che esprime il punto di vista di personaggi reali e non reale. Come fa il papa Paolo III che, apparendo nel sogno di Alasia, articola un discorso che oltre a essere vergato di ironia pungente, finisce per considerarla un angelo difensore della fede cristiana. Con una rappresentazione che si evolve sui binari dell'ambiguità, del reale irreali, l'autore schizza un'Alasia saracena, e quasi un personaggio delle *Mille e una notte*, che fa una vita da beduino e vive in una tenda arabesca. Dove è vista nuda ed è assalita da individui misteriosi. Passando vicino la tenda e udendo gli allarmanti echi dello scontro, Alasia è soccorsa da un giovane musulmano, Alì El Kadun.

Tra loro sbocciano l'attrazione reciproca e una conversazione votata a scandagliare secolari questioni storiche relative alle perenni animosità tra i cristiani e i maomettani, alle guerre di religione, al male-Belzebù che è sempre presente in ogni fede e in ogni aspetto della vita. Alasia e Alì si ergono simboli di religioni e di culture diverse che però vivono gli stessi principi: la brama di cancellare il male dalla vita, di rispettare le legge dei nobili valori umani, di vivere in armonia con i popoli del pianeta. Tuttavia, Alì non riesce a capire come nella misteriosa Alasia arda la passione di vendicare il padre al punto che si metamorfizza in un "angelo nero", e come ciò la privi di corrispondere al suo desiderio di amarla e renderla sua sposa.

Quando con un cavallo aereo più veloce del raggio di luce Alasia si reca dal capo della Santa Inquisizione, Padre Assenzio Messeni (chiamato anche "la figura nera" e "il Nero Falciatore"), l'assunto consiste nel volergli estrapolare ragguagli che avrebbero potuto essere utili alla sua missione. Ma tra i due emerge uno scontro molto drammatico e violento, proteso a miticizzare l'una come creatura divina e l'altro come figura satanica. Anzi figura più corrotta e più maligna di Belzebù, abilissima a mettere in atto gli agguati e i trabocchetti possibili per eliminare la nemica. Prima la droga e poi la fa portare sul rogo: funzione che dà vita a uno spettacolo assurdo con il tripudio della folla che la ritiene una strega e le lancia scherni, accuse, condanne. Nel preciso momento in cui le fiamme cominciano a sfolgorare, arriva l'intervento miracoloso di Alì e dei suoi amici turchi che liberano Alasia e incendiano la residenza del capo Inquisitore, dandogli la morte. Un episodio che culmina con la separazione angosciosa di Alì e di Alasia tutta orientata a perseguire oltre al suo destino, la sua ultima battaglia. È la battaglia che trionfalmente svolge a Torino contro una sterminata schiera di nemici, dai pirati ai pipistrelli, dai vampiri ai fantasmi, dai mostri ai diavoli, ai morti-vivi, bramosi di conquistare "la Santa Sindone". La battaglia, come altre del romanzo, è messa a fuoco dall'autore usufruendo i moduli di una serie di generi fantastici, giallistici, spionistici, fantascientifici. Tanto che gli è dolce naufragare nella reminiscenza delle saghe di Tolkien e dei racconti di Asimov, di Bradbury, di Van Vogt. In questo epilogo si ritorna sia a suggerire che nella storia se una cosa cambia, lo fa per rimanere identica a sé stessa, e che la lotta tra le civiltà, le religioni, e gli ideali sarà eterna perché gli uomini non saranno mai uguali; sia a individuare le note del pessimismo di un autore che osserva appassionatamente la favola della vita.

Recensioni

FRANCO ZANGRILLI, *Il piacere di raccontare. Pavese dentro il fantastico postmoderno*, Palermo, Dario Flaccovio Editore, 2017, pp. 288.

Nel suo nuovo ed importante lavoro critico dal titolo *Il piacere di raccontare. Pavese dentro il fantastico postmoderno*, Zangrilli offre una prospettiva critica inedita e al tempo stesso sistematica sullo scrittore langarolo, ripercorrendone l'intera produzione alla luce della stratificazione presente nella sua scrittura, attraverso quattro densi capitoli che compongono il volume: *Poesia, Dialoghi, Racconti, Romanzi*. Secondo lo studioso Pavese non rientra nel filone del neorealismo, è in realtà uno scrittore che eccede e sopravanza i suoi tempi, a tal punto da poter essere collocato dentro il postmoderno. La sua capacità di indagare “nei lati incomprensibili, oscuri ed enigmatici della realtà, [...] negli aspetti strani ed inquietanti della nostra condotta”, attraverso “tutti gli strumenti dell'arte del racconto” (284), l'utilizzo delle tecniche della riscrittura e le modalità della scrittura fantastica fanno di lui un autore che “anticipa tanti elementi cardine della letteratura postmoderna” (9).

Nelle poesie-racconto, a partire da *Lavorare stanca*, Pavese dà vita ad “una poesia diversa da quella dei suoi tempi dominati dall'ermetismo” (21). I suoi testi poetici possono presentarsi a livello di superficie come un “tessuto diegetico” che “si colora di marcato autobiografismo e realismo” (20). La so-

stanza della sua poesia va ricercata tuttavia altrove: nell'immagine-racconto, che nasce dall'interiorità del personaggio, a confronto con la realtà che gli si offre. Se il lettore di Pavese assiste al paesaggio (naturale e urbano) che si metamorfizza o prende vita, alla contrapposizione tra “l'ambiente sano del passato” (34) e la desolazione cittadina con le sue terre bruciate dal cemento, al continuo spostamento dei piani temporali, questo avviene perché argomento centrale della sua poesia “non è più ciò che il personaggio fa, ma ciò che pensa” (28). La poesia di Pavese descrive cioè la “geografia fantastica” interna al personaggio e la riflette in un gioco di somiglianze, identificazioni e doppipezze che rimandano alla letteratura del fantastico e ai suoi moduli.

La mitologia contadina e i suoi riti, miti e bestiari non sono solo temi ma un secondo grado della scrittura: le immagini generate dalla coscienza interna di un io lirico, sovente in terza persona, aprono squarci di esistenze, si fanno ad un tempo trasfigurazione e ricostruzione. Ed è il piglio fantastico ad universalizzare la vicenda. Sono a riguardo numerosissimi i testi analizzati da Zangrilli tra i quali, ad esempio, “Il dio-caprone” nel quale la campagna, edenico “paese di verdi misteri / al ragazzo, che viene d'estate” (42), a

causa di una biscia ‘tentatrice’ che passa dentro l'erba e inquieta il bestiame, diventa un luogo in cui agiscono forze strane e misteriose, per trasformarsi alla fine in danza sabbatica: “e poi ballano tutti, tenendosi ritti e ululando alla luna” (44). Tra i temi, quello che per molti aspetti riesce ad essere rivelatore di questi procedimenti e dei moduli della riscrittura di Pavese, la donna ha un ruolo eminente. “Il poeta la scorge dappertutto, in forme diverse e cangianti” (53): da “creatura marina, terrena, animale” (59) nel complesso delle metafore forma una “unità-identità con la terra, con la collina, con la vigna” (55), si fa spazio sacro ed eterno. Diventa una presenza fantasmatica, il correlativo fantastico ogni volta mutevole dell'animo del poeta, attraverso cui egli guarda la realtà delle cose. Altre volte la donna è figura spettrale, inquietante e sconosciuta, come Circe, Sirena, Medusa. Tutte immagini utilizzate al fine di esprimere il rapporto di fascinazione e incomunicabilità che il poeta ha con il misterioso universo femminile, con la capacità stessa di descriverlo. Tutte immagini fantastiche che contengono il modello e la sua variazione, la ricerca identitaria del poeta e la riflessione sulla scrittura: “l'uomo solo conosce una voce d'ombra” (62) e “tu non attendi nulla / se non la parola / che sgorgherà dal fondo / come un frutto tra i rami” (65).

Tuttavia, sono i *Dialoghi con Leucò* “l'opera più autobiografica di Pavese” (88) e anche il suo scritto più decisa-

mente postmoderno, forse il più complesso ed incompreso. “Richiede un lettore particolare, un lettore archeologo che sappia scavare nei simboli fantastici delle mitologie di epoche diverse” (122), e non soltanto per la presenza frequente nelle sue pagine di citazioni di scrittori antichi e moderni. Nascendo borgesianamente da altri libri, qui il ‘raccontare’, nella complessità dei livelli messi in luce da Zangrilli già nel capitolo iniziale del suo lavoro, si riverbera da subito nella struttura stessa dell'opera: la mitologia greca diviene riscrittura programmatica. Un'operazione che si estende all'allegoria metastorica, alla ricerca delle idee universali, delle forme perenni dell'agire umano e della vita “che l'uomo di ogni tempo non riesce né a spiegarsi né a capire con la ragione” (75).

Ma il personaggio classico, che parla di volta in volta in prima persona, raccontando in termini fantastici la sua storia, è un ‘personaggio-schermo’: diventa proiezione e controfigura dei “ripiegamenti autobiografici dell'autore” (111), dell'uomo incapace di accordarsi ai propri obiettivi e ideali, chiuso nel cerchio imperfetto del mancato accordo tra il destino e la propria volontà.

Inoltre, continua Zangrilli, con chiarissima enunciazione dei nodi concettuali, “se da una parte Pavese si rispecchia nell'eroe classico, dall'altra sa di esserne diverso” (75). Si assiste pertanto non solo ad una ripresa di temi e moduli del fantastico ma ad una loro voluta ed esperta variazione.

Così *Il diluvio* contamina la tradizione greca e quella biblica per riflettere sulla memoria e sul mistero della morte. L'inconoscibile continua questa incursione nel territorio della morte riscrivendo il mito di Orfeo per farne un eroe che viaggia narcisisticamente nell'Ade "per riportare alla luce della vita non Euridice ma se stesso messaggero dell'arte" (101). Scrive Pavese in questo dialogo: "Ho cercato me stesso. Non si cerca che questo" (100). E ancora la ricerca della propria identità attraverso la parola e la memoria, come ne *Le streghe*, in cui Circe raccontando ricorda come per compiacere Odisseo non esitò a trasformarsi nel "simulacro della sua Penelope": "Disse che voleva scordarsi chi ero e dov'era, e quella sera mi chiamò Penelope [...] Molti nomi mi diede Odisseo stando sul mio letto. Ogni volta era un nome" (99).

I *Racconti* rappresentano un rinnovamento costante di questo genere letterario "da tutti i punti di vista, narratologico, strutturale, stilistico" (125). La narrazione asimmetrica e discontinua della doppia vicenda narrata in *Ciau Masino*, la struttura da pièce teatrale presente in molti altri racconti, come ad esempio in *Si parva licet*, che alterna dialoghi e didascalie riscrivendo il mito di Adamo ed Eva presente nella Genesi, il *Colloquio con il fiume* che diventa flusso di coscienza joyciano, immersione nella propria giovinezza e nel fluire del tempo, sono solo alcuni esempi di quella consonanza della struttura ai temi utilizzata per rappresentare la

realtà interiore del personaggio (che è lo stesso Pavese). Tale consonanza nasce dal fatto che Pavese mette in scena personaggi che producono racconti, che sono "abili nel fabbricare la retorica dell'introspezione" (153) filtrando i fatti reali alla luce della loro coscienza, e li rielaborano secondo modalità e movenze fantastiche, che scaturiscono dal nucleo profondo dell'io. Si pensi, per fare un solo esempio, all'amore-gelosia del protagonista del racconto *L'idolo* che ricerca la sua fiamma nel postribollo, sfociando in allucinazione e squilibrio, in una inettitudine travestita e riscritta con movenze da detective story.

Assistiamo ad una polifonia di voci (dei diversi personaggi e del protagonista), all'uso di microtesti nel macrotesto, altre volte al vero e proprio monologo, che dicono le illusioni, le false credenze, le doppiezze e le incongruenze interiori dei protagonisti. Altre volte il complesso delle prospettive e degli sdoppiamenti è ingenerato dallo specchio, dal sonno oppure dall'insonnia, dal risveglio oppure ancora dal paesaggio che diventa l'occasione "per esperire momenti visionari e allucinati" ed innescare la riflessione fantastica del personaggio: "Se chiudo gli occhi, ecco che l'ombra ha ripreso la sua funzione di freschezza, e le vie sono appunto questo, ombra e luce, in un paesaggio alternato che investe e divora" (165).

Il capitolo conclusivo, suddiviso in nove sezioni, contiene una rassegna di tutti i Romanzi, da *Il carcere* a *La luna e i falò*. La misura del romanzo per-

mette all'autore di riprendere e dispiegare tutti i livelli e le modalità della sua scrittura: la dimensione realistica, quella esistenziale e quella fantastica. La tendenza a "configurare le cose fantastiche come se fossero reali e le cose reali come se fossero fantastiche" (186) raggiunge la sua più dinamica articolazione. Anche nei romanzi i dati di realtà si riflettono nella coscienza dei personaggi che fantasticamente li modificano e li ricompongono. Se al romanzo *Il carcere* soggiace il mitologema postmoderno del labirinto che è gabbia e cella, con invisibili muri e "pareti di un universo fantastico" (188), se il protagonista Stefano "fantasticava il mondo intero come carcere dove si è chiuso per le ragioni più diverse" (188), questo accade perché il carcere è innanzitutto una prigione esistenziale, che impedisce al protagonista di esternare i suoi sentimenti e di aprirsi all'amore. *La casa in collina* ha come protagonista un uomo senza qualità che sperimenta l'irruzione della guerra e della storia nello spazio di una vita vissuta come "un lungo isolamento, una futile vacanza, come un ragazzo che giocando a nascondersi entra dentro un cespuglio e ci sta bene, guarda il cielo da sotto le foglie, e si dimentica di uscirne mai più" (239). La realtà della guerra dal suo punto di vista non può che essere raccontata rifacendosi alle modalità del thriller, con movenze "in chiave postmoderna sia dell'Inferno dantesco" [...] sia del mito barbarico della giungla" (234). Il racconto del suo

rifugio in convento non può che contenere una "riscrittura della mitica via crucis" (238), prima del personale definitivo isolamento. Tutto questo avviene perché la sua realtà interiore lo rende testimone incapace e incredulo, pervaso da paure e rimorsi per le mostruosità dell'uomo e le atrocità della storia, per la scoperta della guerra connaturata alla storia dell'uomo. Anche Anguilla, protagonista de *La luna e i falò*, è pirandellianamente uno dei tanti 'nessuno' presenti nelle narrazioni di Pavese che necessita di ritrovarsi attraverso il racconto del passato ma che "non trova la propria identità neanche nel luogo dell'anima" (283). In questo romanzo nel quale Pavese torna a dimostrare il frequente recupero e riutilizzo dei propri materiali (la poesia *I mari del Sud*, per esempio), la narrazione vive nella tensione delle dimensioni fantastiche che appartengono al protagonista, comunque destinate al capovolgimento, al rovescio. Anguilla ritornando al suo paese, lo vede fantasticamente come luogo edenico, spazio favoloso dell'"infanzia-giovinanza" (277), luogo dell'avventura e del viaggio e arriva ad ibridarlo con il ricordo degli anni vissuti in America, descrivendo "una California langhigiana" (278). Altrettante volte lo scopre come "spazio smemorizzato" (272), luogo instabile inteso di visioni, allucinazioni e ricordi, nel quale la distruzione e la violenza rimangono ritualmente connaturati, come lo sono alla natura.

Credo che bastino queste brevi sottolineature per evidenziare come il lavoro critico di Zangrilli metta in luce aspetti inediti di uno scrittore certamente complesso, che è tanto più difficilmente collocabile nel canone novecentesco quanto più ha anticipato le modalità della scrittura che oggi definiamo postmoderna. L'originalità rivoluzionaria di questo saggio sta nell'aver presentato in maniera documentata Pavese come scrittore neofantastico, nell'aver descritto la sua straordinaria capacità affabulatoria, ma ciò che lo rende particolarmente accattivante sta nell'aver esposto concetti ardui rendendoli chiaramente accessibili an-

che da parte dei non addetti ai lavori e nell'aver più ampiamente chiarito che le affabulazioni complesse appartengono ormai sempre più al sentire dell'uomo contemporaneo. Infatti, del nostro passato, dei nostri miti, del rapporto perduto che ci univa, uomini agli dei, di tutti i nostri amori, cosa resta se non 'il piacere di raccontare'? Le parole che, narcisisticamente, raccontano noi stessi, rimangono. A tenere assieme memorie, impressioni e catene infinite di immagini. I nodi e l'ordito appartengono solo a chi ne è autore. Gli altri sulla nostra vita possono fare solo pettolezzini.

BIAGIO COCO

DAGMAR REICHARDT E CARMELA D'ANGELO, *Moda made in Italy. Il linguaggio della moda e del costume italiano*, Firenze, Franco Cesati, 2016, pp. 228.

Un libro degno di rilievo, quello curato da Dagmar Reichardt e da Carmela D'Angelo. *Moda made in Italy. Il linguaggio della moda e del costume italiano* costituisce una vera e propria novità editoriale, affrontando, con dovizia di note e di citazioni, il tema del *made in Italy*, riguardante il mondo della moda, con un approccio interculturale, con una prospettiva inedita, toccando diversi settori, dalla storia alla letteratura, dal cinema alle arti figurative, dalla semiotica ai *new media*.

La moda – nota nell'introduzione al volume Dagmar Reichardt – è a buon diritto considerata parte integrante del Bel Paese, almeno quanto l'alimentazione e l'industria motoristica, per citare solo alcuni dei suoi pilastri simbolo, a tutti i livelli: sociale, culturale, storico, economico o, per riassumerli in un unico termine, antropologico. Evidentemente la moda – prosegue la studiosa – è particolarmente incline a diventare oggetto di plagio, specie da quando negli anni sessanta il lusso venne democratizzato e da quando, negli anni settanta stilisti come Pierre Cardin hanno prodotto accessori per le masse (come le penne a sfera, gli orologi, ecc.). Ma la moda italiana – questo il punto centrale dell'analisi della studiosa tedesca – è un "habitus" fundamentalmente e genuinamente europeo. Infatti, manifesta

l'essere e il sentirsi europei cavalcando i limiti, incontrando ed esplorando vari modelli culturali, folcloristici e antropologici dal punto di vista estetico e stilistico, e muovendosi parallelamente sulla scia di una lunga e antica tradizione del costume. Non basta. Attraverso i secoli la moda in Italia ha saputo confrontarsi e misurarsi dapprima con l'artigianato nelle città comunali, poi con il mondo della corte, dei sarti, del lusso e con il suo stesso "disciplinamento", come ha scritto la storica bolognese Maria Giuseppina Muzzarelli.

Ma c'è di più. La Reichardt rileva ancora come la moda rappresenti a tutt'oggi un linguaggio costitutivo della storia, della storia dell'arte, della letteratura e del cinema italiani (quanto mai interessanti le analisi e le riflessioni che la studiosa fa a proposito del film *Il Gattopardo* di Luchino Visconti). Per concludere la sua introduzione evidenziando come, a tutt'oggi, la questione della moda italiana non sia stata ancora completamente aperta o approfondita, in maniera organica e sistematica, anche a livello accademico.

I saggi contenuti nel volume sono tutti di grande completezza (e attualità). Si va ad esempio dal linguaggio della moda (con riferimento esplicito agli anni Ottanta), alla moda italiana vista dall'Est, dallo studio delle caratteri-

stiche del costume medioevale in prospettiva interculturale, al lessico della moda, con un'analisi degli anglicismi presenti nelle riviste femminili.

Il volume si arricchisce inoltre di un'intervista a Dacia Maraini che, rispondendo ad una specifica domanda rileva come la "moda sia la spuma dell'onda. Può sembrare superficiale ed effimera, ma riflette le profonde correnti che viaggiano sotto l'acqua". Insistendo sull'effetto liberatorio, democratico ed estetico-teatrale della moda, la Maraini non solo associa alla femminilità l'idea di freschezza, unita ad una visione attiva e al contempo serena e aperta, ma ci dimostra anche come la moda riesca a creare veri e propri mondi, evocando nuove, eccitanti dimensioni dell'altro, come per esempio nell'opera di Proust o di Flaubert. In questo modo la scrittrice italiana lancia, come messaggio critico, l'invito a non seguire ciecamente tutte le mode consumistiche, ma a vivere le libertà che i nostri tempi ci offrono.

E rispondendo, infine, alla domanda se la moda sia da considerarsi un fenomeno maschile o piuttosto un fenomeno femminile, davvero illuminanti ci sembrano le parole della Maraini. "Direi che la moda si indirizza più alle donne che agli uomini, perché parte dal presupposto che le donne siano più mascherabili. Le donne, storicamente – prosegue la scrittrice – sono state costrette a parlare col corpo anziché con le parole. Il linguaggio del pensiero era loro interdetto e quindi dovevano usare il corpo per esprimersi. Ma soprattutto per sedurre, secondo la divisione dei compiti: sedurre, accoppiarsi, figliare, sparire. E dico sparire non a caso. La moda si rivolge solo ai corpi giovani. Non esiste una moda per il corpo che invecchia, che pure è una realtà sempre più diffusa".

E sul tema moda, riferito al ruolo maschile e femminile, e sulla realtà di un universo-anziani che oggi sembra essere sempre più predominante, non poteva esserci analisi migliore.

LUIGI SAITTA

Contatti

TANCREDI ARTICO (Università degli Studi di Padova):
tancredi.artico@studenti.unipd.it; tancredi.artico@gmail.com

ADELE BARDAZZI (University of Oxford):
adele.bardazzi@chch.ox.ac.uk

BIAGIO COCO (Indipendente):
biagiococo@hotmail.it

JULIA DABASI (Szegedi Tudományegyetem):
dabasijuli@gmail.com

MARCO GIANI (Indipendente):
gianimarco@gmail.com

ELEONORA MAMUSA (Università degli Studi di Cagliari):
eleonora.mamusa@gmail.com

ELISA DELLA MEA (Università degli Studi di Udine):
elisadellamea@gmail.com

NOÉMI ÓTOTT (Szegedi Tudományegyetem):
otottnoemi@gmail.com

LUIGI SAITTA (Centro Studi Giuseppe Bonaviri):
luigi.saitta@gmail.com

DIEGO STEFANELLI (Università di Pavia):
diego.stefanelli@yahoo.it

FRANCO ZANGRILLI (The City University of New York):
Franco.Zangrilli@baruch.cuny.edu

ISSN 1219-5391

DEBRECENI EGYETEM OLASZ TANSZÉK

4032 Debrecen, Egyetem tér 1. Postacím: 4002 Debrecen, Pf. 400.

Telefon/fax: +36 52 461-553, +36 52 512-900/27026

E-mail: italdeb@arts.unideb.hu

www.italdeb.unideb.hu