

Volume X

STUDI E RICERCHE DEL LICEO TORRICELLI - Faenza

# STUDI E RICERCHE DEL LICEO TORRICELLI Faenza

Volume X

LICEO TORRICELLI  
FAENZA  
CLASSICO SCIENTIFICO LINGUISTICO  
SCIENZE UMANE

- FAENZA 2012 -



STUDI E RICERCHE  
DEL LICEO TORRICELLI  
Faenza

VOLUME X

LICEO TORRICELLI  
Faenza  
CLASSICO SCIENTIFICO LINGUISTICO  
SCIENZE UMANE

GIORDANO CONTI	Presidente di Casa Artusi
ANDREA FABBRI	Docente Istituto Oriani
SILVIA BERDONDINI	Docente Liceo Torricelli
GIORGIO CAVALLI	Studente Liceo Torricelli
LEONARDO CHIARI	Studente Liceo Torricelli
ELEONORA CONTI	Docente Liceo Torricelli
DANIELE GEMINIANI	Studente Liceo Torricelli
ELIDE MOSCHINI	Ex docente Liceo Torricelli
VITTORIA MUSARDO	Studentessa Liceo Torricelli
LUIGI NERI	Dirigente Liceo Torricelli
MARIA TERESA PEZZI	Docente Liceo Torricelli
GIUSEPPINA TEDIOLI	Docente Liceo Torricelli

Il presente volume è stato pubblicato con il contributo della

FONDAZIONE BANCA DEL MONTE  
E CASSA DI RISPARMIO FAENZA



fondazione  
BANCA DEL MONTE  
E CASSA DI RISPARMIO  
FAENZA



Banca di Romagna  
gruppo  
UNIBANCA

## INDICE

Presentazione, <i>Luigi Neri</i>	pag. 7
<i>Giordano Conti</i> Presidente di Casa Artusi L'Artusi e l'unificazione dell'Italia a tavola	» 9
<i>Eleonora Conti</i> Geografie esistenziali: paesaggio e identità nella narrativa italiana contemporanea	» 15
<i>Luigi Neri</i> «Sposa mia, mai più italiane»: il sentimento dell'identità nazionale nell' <i>Italiana in Algeri</i> di Angelo Anelli e Gioacchino Rossini	» 41
<i>Giuseppina Tedioli</i> Dante fra i banchi del Liceo: esperienze didattiche	» 47
<i>Leonardo Chiari</i> Un poeta russo, Campana e il suo segreto	» 53
<i>Andrea Fabbri</i> «In sì periglioso aringo»: Giovanni Ghinassi traduce l' <i>Elegy</i> di Thomas Gray	» 77
<i>Elide Moschini</i> Gli strumenti scientifico-didattici di Carlo Dell'Acqua	» 107
<i>Maria Teresa Pezzi</i> Aspetti della vita quotidiana nel Monastero di "Sancta Perpetua Prope Faventiam" al tempo del Priore Gregorius Frugerii De Civitate Verona (XIII secolo)	» 139

CONCORSO  
“PROF. LIA LEONARDI CASTELLARI”

Presentazione di Silvia Berdondini	pag. 157
1^ Classificato: Giorgio Cavalli classe 1^B	» 158
2^ Classificato: Daniele Geminiani classe 4^AS	» 162
3^ Classificata: Vittoria Musardo classe 2^B	» 165

CONCORSO  
“ERASMO DA ROTTERDAM”

Fede e dissenso	» 169
-----------------	-------

FORUM DELLA FILOSOFIA

Tema Concorso 2011/2012	» 177
-------------------------	-------

CONCORSO SCIENTIFICO NAZIONALE  
“TORRICELLI WEB”

Tema anno scolastico 2011/2012	» 181
--------------------------------	-------

## PRESENTAZIONE

Come è ormai consuetudine, il volume «Studi e ricerche del Liceo Torricelli» – il decimo della serie – documenta l'attività di ricerca svolta all'interno del Liceo faentino, sia da parte dei docenti, o ex-docenti, sia da parte degli studenti. Siamo, inoltre, lieti di ospitare il contributo che ci ha gentilmente inviato il Presidente di Casa Artusi, Giordano Conti. Altro ospite gradito è il professor Andrea Fabbri, anglista e docente di Inglese presso l'Istituto Oriani di Faenza. Tra i lavori presentati dagli studenti compare il saggio di Leonardo Chiari sul poeta Dino Campana, costruito con ampia documentazione e con rigore filologico.

Alcuni dei testi qui pubblicati vertono sul tema dell'unità d'Italia, di recente celebrata nel suo centocinquantenario. Ci siamo proposti di interpretare questo tema, con le complesse problematiche che esso implica, 'a modo nostro'. Né è scaturito un percorso che mette a fuoco, da vari punti di vista, l'unificazione, o l'unità, culturale del nostro paese. Pur nella sua incompletezza la serie di interventi mette in luce una realtà nazionale complessa, certamente non monocorde, ma ricca di risorse e di prospettive per il futuro.

È ormai una peculiarità del Liceo Torricelli l'organizzazione di concorsi per studenti in vari ambiti disciplinari. Di questi concorsi forniamo qui ampia documentazione, affinché anche dall'esterno sia visibile l'attività della scuola liceale nei suoi momenti più significativi. Ma è soprattutto degno di nota il fatto che l'attivazione di queste iniziative coinvolge una rete fittissima di soggetti della società civile: cultura, ricerca scientifica, attività produttive, privati cittadini.

Spesso in varie sedi, politiche, culturali o giornalistiche, risuona il termine 'eccellenza'. Non è improbabile che – secondo una tradizione tipicamente italiana – il tutto si risolva in una girandola di parole. Ma da quanto noi qui presentiamo penso che si possa trarre l'idea di una scuola che vuole mettere a profitto nel modo migliore il suo capitale di risorse umane.

Da parte nostra occorre certamente continuare lungo questa direzione. E

per far ciò è necessario mantenere elevata la tensione interna – evitando di cadere nella la *routine* – e infittire le interazioni con l'esterno.

Anche al mondo della politica è opportuno rivolgere un appello. In primo luogo chiediamo che la scuola dell'autonomia sia resa sempre più effettivamente autonoma (e sapranno poi i politici vedere 'come'). Ma ancor di più è indispensabile porre rimedio a una grave carenza. La scuola valorizza il merito dei suoi docenti? A mio parere, decisamente *no*. Eppure basta considerare, anche in maniera superficiale, i lavori qui presentati e i livelli di preparazione che gli studenti hanno conseguito grazie ai loro docenti: risulta evidente la presenza di risorse che attendono di essere valorizzate. Allora la conclusione che tutti noi possiamo ricavare è un invito ai politici a trovare le modalità operative più idonee a mettere in movimento queste risorse e ad attribuire loro i dovuti riconoscimenti.

*Luigi Neri*  
Dirigente Liceo Torricelli



GIORDANO CONTI  
Presidente di Casa Artusi

## L'ARTUSI E L'UNIFICAZIONE DELL'ITALIA A TAVOLA

«*La scienza in cucina* ha fatto per l'unificazione nazionale più di quanto non siano riusciti a fare *I Promessi sposi*»

(Piero Camporesi, 1970)

### 1.

«Dopo l'unità della Patria mi sembrava logica conseguenza il pensare all'unità della lingua parlata, che pochi curano e molti osteggiano, forse per un falso amor proprio e forse anche per la lunga e inveterata consuetudine ai propri dialetti». Il ragionamento di Pellegrino Artusi, contenuto nella ricetta 455 (Caciucco) del suo manuale, ha un significato preciso: l'unificazione della lingua, e dunque delle identità locali e dei dialetti, può trovare una forma compiuta innanzitutto a tavola, o meglio, nella cucina di casa che rappresenta, per antonomasia, il luogo dell'incontro, dello scambio e della condivisione. Insomma, l'identità nazionale, raggiunta sul piano politico nel corso del Risorgimento, richiede un ulteriore consolidamento attraverso il riannodarsi dei fili del presente con i valori artistici e culturali ereditati dal passato. Con una particolare attenzione per l'Italia quotidiana e, perché no, per l'Italia gastronomica. Del resto, è lo stesso retroterra storico a dimostrare che gli italiani, un poco alla volta, hanno trovato la forza per sentirsi uniti.

Come scrive Massimo Montanari: «In qualche modo, lo erano sempre stati: gli antichi ricettari italiani, quelli del Medioevo o del Rinascimento, non sono mai espressione di una cultura 'locale' ma hanno davanti a sé orizzonti ampi, una cucina fatta di scambi, di prestiti, di citazioni, che mette in gioco saperi locali ma che è, e si sente, perfettamente 'italiana'.

Esattamente come italiani erano i Raffaello, i Michelangelo che da un capo all'altro del paese spendevano la propria arte a servizio di chiunque, e non si

percepivano certo come artisti locali». Ma c'è di più. Come sottolinea Alberto Capatti: «La raccolta di ricette di Pellegrino Artusi, conosciuta col titolo *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene* e stampata per la prima volta nel 1891, non è solo il frutto degli ozi di un ricco borghese romagnolo e fiorentino, ma un'opera di impegno civile: istruire cuoche e cuochi nella lingua italiana, far loro conoscere il patrimonio di molte regioni italiane, dalla Sicilia al Piemonte, stimolare una attenzione patriottica al cibo contro l'imperante francofilia».

In buona sostanza, obiettivo primario dell'Artusi è quello di entrare con la cucina (e la lingua) italiana soprattutto nelle case e nelle famiglie, unendo le ragioni del progresso e della modernità con quelle della tradizione gastronomica di un passato secolare. Aggiunge Capatti: «C'è chi lo ha accostato, per tirature e ristampe, per la varietà delle sue stesse lettrici e lettori, a Manzoni e Collodi: non era forse l'ambizione di Artusi, ma, nell'ambito delle cucine di casa, questo raffronto ha una certa legittimità».

Per questo, a pieno titolo, si può annoverare Pellegrino Artusi fra i patrioti che più di altri hanno contribuito a unire l'Italia nel rito più importante e riconosciuto da tutti, quello che si svolge fra le padelle e i fornelli e attorno alla conviviale tavola imbandita.

## 2.

Pellegrino Artusi nasce a Forlimpopoli il 4 agosto 1820 da Agostino, commerciante, e Teresa Giunchi, casalinga. La Romagna dell'epoca, pur regnando sul soglio pontificio Pio VII, il cesenate Gregorio Barnaba Chiaramonti, è una terra effervescente, attraversata da un anticlericalismo mai domo e dai primi moti carbonari. In giovinezza Pellegrino si nutre di sentimenti liberal-democratici e segue le orme del padre frequentando fiere e mercati, fino a Senigallia, Padova e Trieste.

Nel 1851, dopo l'irruzione a Forlimpopoli della banda del Passatore, con conseguenze drammatiche per una sorella, Pellegrino si trasferisce con la famiglia a Firenze, dove intraprende una lucrosa attività commerciale nel settore della seta. Nella sua casa borghese di piazza D'Azeglio coltiva le ambizioni letterarie: scrive una biografia di Ugo Foscolo e un commento alle lettere di Giuseppe Giusti. Ma è soprattutto la buona cucina la sua vera passione, e incomincia a raccogliere e sperimentare le ricette che daranno vita, nel 1891, al suo celebre manuale. Muore nella sua casa fiorentina il 30 marzo 1911, nominando come erede testamentario il comune della natia Forlimpopoli.

3.

L'asse portante de *La Scienza in cucina e l'Arte di mangiar bene* è ancorato alla Romagna e alla Toscana, ma l'ambizione di Artusi è quella di raccogliere, soprattutto attraverso la conoscenza diretta o il contributo delle sue fedeli lettrici, le tante e diverse ricette locali che costituiscono l'essenza di una cucina nazionale. Il libro, per la verità, nasce sotto i peggiori auspici: gli editori Ricordi e Treves di Milano e Barbera di Firenze lo snobbano; al punto che l'autore decide, nel 1891, di stamparlo a proprie spese presso il tipografo Salvatore Landi. E anche la critica non è da meno: «Questo libro avrà poco esito», sentenzia Francesco Trevisan. Inaspettatamente, invece, il libro si fa strada nel mercato librario 'fin de siècle' e viene lodato dal celebre scienziato-igienista Paolo Mantegazza che augura all'Artusi «cento edizioni». Le ragioni dell'immediato successo risiedono nella qualità delle ricette, nella loro esposizione chiara e semplice e, soprattutto, nella rete di relazioni che si instaura con le lettrici, con scambi di consigli, suggerimenti e ricette. Un'opera 'interattiva' ante litteram, che si arricchisce, nel corso di vent'anni, di successive revisioni e di ulteriori 315 ricette che si aggiungono alle 475 della prima edizione.

4.

Dal 1891 al 1911 sono quindici le edizioni curate direttamente da Pellegrino Artusi, con un successo crescente che fa di questo libro un best-seller continuamente ristampato, piratato e tradotto in molte lingue. Al punto che con la dizione 'l'Artusi' si finisce per indicare non tanto il nome dell'autore, quanto il manuale di cucina più amato dagli italiani. Merito soprattutto di un programma gastronomico chiaro e accattivante, senza fronzoli e alla portata di tutti, basato sulla triade che campeggia sul frontespizio: *Igiene – Economia – Buon Gusto*. È su quei fondamenti gastronomici, raccolti in 790 ricette, che tutti gli autori successivi dovranno, in un modo o nell'altro, misurarsi. Il modello artusiano, peraltro, viene da una lunga tradizione: lo stesso Bartolemeo Scappi, nel Cinquecento, adotta una prospettiva antologica per descrivere le migliori tradizioni locali, lasciando libertà di scelta sulle ricette da realizzare. Un modello che – come è già stato rilevato – fa della circolazione dei gusti, dei prodotti, delle ricette, incluse le diversità, un valore fondante dell'identità gastronomica nazionale. In grado, peraltro, di tollerare ogni tipo di variazione e adattamento e di far interagire l'arte e la scienza, la creatività e le regole. «Il miglior maestro è la pratica», assicura Pellegrino, con quel tanto di libertà che nasce dall'esperienza e dal buon gusto.

## 5.

Dunque, l'esperienza. Le ricette inserite nel manuale sono provate e riprovate dall'Artusi nella sua cucina di casa con l'aiuto fondamentale del fedele Francesco Ruffilli e dell'*arzadora* Marietta Sabatini. Nella ricetta dedicata al «Panettone Marietta» Pellegrino ne traccia il panegirico: «La Marietta è una brava cuoca e tanto buona ed onesta da meritare che io intitoli questo dolce col nome suo, avendolo imparato da lei». Arguto e ironico, molte volte complice del lettore, Artusi arricchisce le sue ricette con storie e aneddoti: come nella ricetta numero 7, «Cappelletti all'uso di Romagna», in cui racconta la vicenda di Carlino, approdato dalla bassa Romagna all'università di Ferrara e ben presto «cavallo di ritorno» per non saper resistere all'attrazione fatale dei cappelletti di casa e delle giovani e belle contadine del suo paese. Insomma, l'Artusi è un libro da consultare e usare, ma anche da leggere con piacere, con leggerezza, non prendendosi troppo sul serio.

Certo, Artusi scrive essenzialmente per il pubblico piccolo borghese dell'Italia unita: «S'intende bene che io in questo scritto parlo alle classi agiate». Ma come avviene spesso in cucina, cultura d'élite e cultura popolare, città e campagna, finiscono per incontrarsi e produrre una singolare e feconda contaminazione. E dunque, il manuale si insinua un poco alla volta nelle case di tutti gli italiani sui due poli gastronomici rappresentati dallo stesso Pellegrino, di estrazione borghese (con la sua 'regale' collezione di torte e dolci, come il «Dolce Torino») e dalla Marietta, proveniente dalla Toscana contadina (con la serie innumerevole di minestre asciutte e in brodo). Nasce con l'Artusi anche uno dei paradigmi gastronomici nazionali, quello della pasta e del sugo al pomodoro, ampiamente sostenuto nella sua irresistibile ascesa dal sud al nord; egli stesso viene definito, dal conterraneo Felice Orsini, il «mangiamaccheroni».

## 6.

La memoria e il culto della buona cucina artesiana sono oggi tramandati da 'Casa Artusi', il primo centro italiano di cultura dedicato alla cucina domestica. Come scrive Alberto Capatti: «È il primo museo vivo della cucina, un museo visitato di notte dallo spirito di Pellegrino, e aperto di giorno a cuoche e cuochi, dilettanti, gastronomi, buongustai, bambini e a tutti coloro che, senza un titolo preciso, amano ancora cingere un grembiule, sedersi a tavola e restarci il più possibile. È la casa non solo della memoria e della fama, ma dell'appetito». La Casa, ricavata dalla ristrutturazione del complesso monumen-

tales del convento e della chiesa dei Servi, a Forlìmpopoli, si dispone su una superficie di circa tremila metri quadri in cui si sviluppano funzioni diverse, ma tutte riconducibili alle molteplici espressioni della cultura gastronomica. Casa Artusi è, al tempo stesso, biblioteca, ristorante, scuola di cucina, cantina, museo, contenitore di eventi. In buona sostanza, l'espressione vitale e compiuta della cucina di casa. Di particolare interesse è la biblioteca che conserva, oltre alle edizioni della *Scienza in cucina* e ai testi riguardanti il celebre gastronomo, l'archivio e il patrimonio librario lasciati dall'Artusi in eredità al comune di Forlìmpopoli. Nella biblioteca sono esposti anche alcuni cimeli artusiani, fra cui il salotto, lo studio e alcuni passaporti di età pontificia. Ma il fiore all'occhiello è rappresentato dalla Scuola di Cucina, aperta sia agli appassionati che intendono migliorare le proprie capacità, sia ai professionisti che vogliono affinare le proprie competenze in settori specifici della ristorazione. È bene ricordare, a questo proposito, che accanto ai più noti chef e maestri di cucina opera l'Associazione delle Mariette, alla quale è stato affidato il compito di valorizzare la cucina di casa e le tradizioni gastronomiche popolari attraverso la ricerca, la comunicazione e la formazione, con uno specifico interesse per la cucina romagnola.

7.

Casa Artusi, estrapolando alcuni principi fondamentali raccolti qua e là nel manuale, ha definito una sorta di 'Decalogo della Cucina Artusiana':

1. Rispettate gli ingredienti naturali. «*Amate il bello e il buono ovunque si tro-  
vino e non tollerate di vedere straziata la grazia di Dio*» (Prefazio);
2. Usate ingredienti di qualità. «*Scegliete sempre per materia prima roba della  
più fine, ché questa vi farà figurare*» (Prefazio);
3. Usate ingredienti di stagione. «*Gli ortaggi preparateli nel colmo della raccol-  
ta, quando costano poco; però vanno scelti di qualità e giusti di maturazione*»  
(ricetta 423);
4. Siate semplici. «*La mia cucina inclina al semplice e al delicato, sfuggendo io  
quanto più posso quelle vivande che, troppo complicate e composte di elementi  
eterogenei, recano imbarazzo allo stomaco*» (ricetta 301);
5. Mettete passione, siate attenti e precisi. «*Se non si ha la pretesa di diventare  
un cuoco di baldacchino... per riuscire... basta passione, molta attenzione e  
l'avvezzarsi precisi*» (Prefazio);
6. Esercitatevi con pazienza. «*Abbiate la pazienza di far qualche prova (ne fo  
tante io!)*» (ricetta 435);

7. Variate, ma rispettate il territorio e la stagionalità. «*Il minestrone ecco come l'avrei composto a gusto mio: padronissimi di modificarlo a modo vostro a seconda del gusto d'ogni paese e degli ortaggi che vi si trovano*» (ricetta 47);
8. Se variate, fatelo con semplicità e buon gusto. «*...tutte le pietanze si possono condizionare in vari modi secondo l'estro di chi le manipola; ma modificandole a piacere non si deve però mai perder di vista il semplice, il delicato e il sapore gradevole, quindi tutta la questione sta nel buon gusto di chi le prepara*» (ricetta 450);
9. Valorizzate la cucina povera. «*Questa zuppa che, per modestia, si fa dare l'epiteto di contadina, sono persuaso che sarà gradita da tutti*» (ricetta 58);
10. Diffidate dei libri di cucina (anche del mio). «*Diffidate dei libri che trattano di quest'arte: sono la maggior parte fallaci o incomprensibili... al più al più... potrete attingere qualche nozione utile quando l'arte la conoscete*» (Prefazio).

## Nota bibliografica

Il presente testo riprende in larga parte i contenuti del catalogo che ha accompagnato la mostra documentaria realizzata in occasione del centenario della morte di Pellegrino Artusi. Cfr., a questo proposito: Massimo Montanari (con la collaborazione di Laila Tentoni e Antonio Tolo), *100-120-150. Pellegrino Artusi e l'unità italiana in cucina*, Forlì 2011. Per quanto concerne il manuale artusiano, il testo di riferimento è, ora: Pellegrino Artusi, *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene*, ed. a cura di Alberto Capatti, Milano 2010, con una ricca e aggiornata bibliografia. Sul tema della cucina dell'Italia unita si può consultare, in particolare: Massimo Montanari, *L'identità italiana in cucina*, Bari-Roma 2010.

ELEONORA CONTI

## GEOGRAFIE ESISTENZIALI: PAESAGGIO E IDENTITÀ NELLA NARRATIVA ITALIANA CONTEMPORANEA

Solo nei resoconti di Marco Polo, Kublai Kan riusciva a discernere, attraverso le muraglie e le torri destinate a crollare, la filigrana d'un disegno così sottile da sfuggire al morso delle termiti.

I. CALVINO, *Le città invisibili*

### *Genius loci e paesaggi «liquidi»*

Tra le «città invisibili» descritte da Marco Polo a Kublai Kan, Zaira contiene in sé tutto il suo passato e ne ricava la propria identità e la propria forma:

Inutilmente, magnanimo Kublai, tenterò di descriverti la città di Zaira dagli alti bastioni. Potrei dirti di quanti gradini sono le vie fatte a scale, di che sesto gli archi dei porticati [...]. Non di questo è fatta la città, ma di relazioni tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato [...].

Di quest'onda che rifluisce dai ricordi la città s'imbeve come una spugna e si dilata. Una descrizione di Zaira quale oggi è dovrebbe contenere tutto il passato di Zaira.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> \* Questo saggio è la rielaborazione di una serie di studi apparsi su rivista (E. Conti, *L'occhio "risemantizzante"* in Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli, «Italianistica», 2, 2008, pp. 149-162) e in volume (E. CONTI, *Le città visibili. Nonluoghi e iper-localizzazioni nella narrativa italiana dopo il postmoderno*, in *Le devenir postmoderne*, a cura di A.M. BINET e M. BOVO ROMOEUF, Bruxelles, Peter Lang, 2012, pp. 139-148) e frutto di una ricerca attualmente in corso sul rapporto fra spazio domestico e spazio pubblico nella narrativa contemporanea. I. CALVINO, *Le città invisibili*, Milano, Oscar Mondadori, 1993 [I ediz. 1972], pp. 10-11.

Il paesaggio respira la storia che contiene e che lo informa. Nelle antiche città greche e latine, il tracciato si sviluppava intorno al luogo in cui si seppellivano gli eroi. «L'eroe era il 'genio' del luogo: il suo spirito era la fantasia fondamentale della città»<sup>2</sup>.

Lo spazio è fatalmente intrecciato col tempo; ha una storia che cambia col modificarsi delle conoscenze scientifiche, delle concezioni religiose, con il progresso tecnologico. In tempi recenti, la città imbevuta di memoria e simboli sembra essere stata spazzata via dalla contemporaneità, tanto che i concetti di «eterotopia» (nell'accezione di Michel Foucault: «contro-luoghi [...] che si trovano al di fuori di ogni luogo, per quanto possano essere effettivamente localizzabili»)<sup>3</sup> e di «nonluogo» (secondo Marc Augé, «uno spazio che non può definirsi né identitario né relazionale né storico»)<sup>4</sup> accompagnano spesso le riflessioni sull'epoca e sulla letteratura postmoderne<sup>5</sup>. I nonluoghi – simbolici e transitori – sono il prodotto di una civiltà in cui il tempo prevale sullo spazio. Ma anche la «liquidità» nell'accezione di Bauman può essere assunta come categoria per leggere la città e il suo territorio: proprio perché «i liquidi, a differenza dei corpi solidi, non mantengono di norma una forma propria», ciò che maggiormente conta per essi «è il flusso temporale più che lo spazio che si trovano a occupare e che in pratica occupano solo "per un momento"»<sup>6</sup>.

Gli anni Ottanta sono forse, in Italia, il decennio in cui nella narrativa hanno fatto la loro comparsa, in modo più evidente e massiccio che in passato, i nonluoghi. Il paesaggio trasformato dall'industrializzazione degli anni del Boom (i flussi migratori interni, lo smarrimento di fronte a una selva di codici nuovi) aveva già avuto la sua letteratura negli anni Sessanta e Settanta – si pensi al *Marcovaldo* calviniano<sup>7</sup> – e aveva nutrito un immaginario collettivo fatto di cinema e musica pop (le canzoni di Adriano Celentano, dal

<sup>2</sup> J. HILLMAN, *L'anima dei luoghi*, trad. it., Milano, Rizzoli, 2004, p. 54.

<sup>3</sup> M. FOUCAULT, *Eterotopia. Luoghi e non-luoghi metropolitani*, Milano, Mimesis, 1994, p. 14.

<sup>4</sup> M. AUGÉ *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, trad. it., Milano, Eleuthera, 1994, p. 74. Si veda anche G. RITZER, *La religione dei consumi. Cattedrali, pellegrinaggi e riti dell'iperconsumismo* (1999); trad. it., Bologna, Il Mulino, 2000.

<sup>5</sup> Cfr. i saggi riuniti in S. CALABRESE e M. A. D'ARONCO (a cura di), *I nonluoghi in letteratura. Globalizzazione e immaginario territoriale*, Roma, Carocci, 2005.

<sup>6</sup> Z. BAUMAN, *Prefazione. Sull'essere leggeri e liquidi*, in Id., *Modernità liquida* (2000), trad. it., Roma-Bari, Laterza, 2002, p. VI. Si veda anche il cap. Tempo/spazio, ivi, pp. 99-147.

<sup>7</sup> I. CALVINO, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città* [1963] in Id., *Romanzi e racconti*, I, a cura di M. BARENGHI e B. FALCETTO, Milano, Mondadori "I Meridiani", 1991, pp. 1065-1182.



*Ragazzo della Via Gluck all'Albero di cento piani*). Ma è stato soprattutto dietro la spinta dei nuovi riti di massa, come il turismo e lo shopping, che quel paesaggio urbanizzato e strappato alla campagna ha reso indistinguibili i confini tra ruralità e città e ha subito una perdita d'identità irreversibile. Questo paesaggio modificato, oltre a offrire uno sfondo nuovo alla narrazione letteraria, ha costituito anche un originale spunto teorico e narratologico, per riflettere sullo sguardo del narratore e sul suo potere.

Come ha dimostrato Mieke Bal, infatti, la descrizione, accusata tradizionalmente di interrompere il flusso narrativo e di produrre arresto temporale, può costituire il vero motore della narrazione<sup>8</sup>. Ricorda Stefano Calabrese che «il postmodernismo inaugurato da Borges e raffinato da Robbe Grillet, Perec e Calvino eutrofizza la descrizione fino a soffocare il suo naturale complemento – la narrazione –, trasformandola in un utensile per *de*-scrivere: il mondo narrato si frantuma in uno sciame di segni che non conducono a nulla, o addirittura sembrano attuare una campagna di disinformazione e depistaggio»<sup>9</sup>. Oggi non sembra più vero che la narrazione veicoli il tempo e la descrizione lo spazio. Se teniamo per fermo l'assunto di Bal secondo cui descrivere significa focalizzare, «la descrizione è dunque una forma di costruzione di mondi, ma ben distinta dall'illusione della rappresentazione mimetica. Non c'è niente di realistico in essa: anzi, la fiction crea dei mondi, e insieme disfa (l'ovvietà di) quella forma di costruzione del mondo che pensiamo di conoscere»<sup>10</sup>.

Se è possibile dunque una opzione narrativa centrata sulla descrizione (una descrittologia), l'irruzione dei nonluoghi in un paesaggio come quello italiano, carico delle tracce evidenti della Storia, non può non aver rappresentato un passaggio importante e aver costituito elemento significativo di novità nella definizione della narrativa degli anni Ottanta. Il postmoderno ha sempre riservato un trattamento attento al paesaggio, attenzione divenuta centrale anche per scrittori che, pur difficilmente incasellabili entro l'etichetta di postmoderno, hanno fatto della descrizione una modalità dello sguardo, un mezzo per mostrarne «il valore differenziale», come ha scritto e messo in pratica ad esempio Gianni Celati<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> M. BAL, *Descrizioni, costruzione di mondi e tempo della narrazione*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. II, *Le forme*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 189-224.

<sup>9</sup> S. CALABRESE, Introduzione a *I nonluoghi in letteratura*, cit. p. 19.

<sup>10</sup> M. BAL, *Descrizioni, costruzione di mondi e tempo della narrazione*, cit., p. 224.

<sup>11</sup> G. CELATI, *Viaggio in Italia con 20 fotografie, 20 anni dopo*, in Gianni Celati, «Riga», 28, a cura di M. BELPOLITI e A. CORTELLESA, 2008, p. 128. Mi permetto di rinviare a E. Coniti, *Nonluoghi della pianura padana. L'occhio 'risemantizzante' in Gianni Celati e Pier Vittorio*

L'occhio dello scrittore è infatti in grado di ridare anima e identità anche al nonluogo più desolato, più angosciante e meno connotato e la sua parola può restituirgli un *genius loci*, "risemantizzarlo".

## La città, cifra del paesaggio

In questo senso sembra significativa la citazione in esergo tratta dalle *Città invisibili* di Calvino: la città o il sogno di essa, è ciò che riesce a tenere insieme, a far esistere il vasto impero del Kublai Kan; egli non conosce il suo sterminato impero, che però esiste in quanto guardato e narrato da Marco Polo: sguardo e parola narrata creano la città, danno vita a un'intera civiltà. La parola rende eterne città destinate alla rovina.

In particolare, le città calviniane diventano prefigurazioni, profezie, proiezioni di città, in un'epoca in cui, come ebbe a dire lui stesso, esse stavano diventando invivibili e, anziché lamentare la catastrofe imminente, Calvino scelse di comporre un inno alla città, alla ricerca delle «ragioni segrete» che hanno portato gli uomini a viverci. Gli uomini dell'Alto Medioevo guardavano con disprezzo il monaco che sceglieva la via dell'eremitaggio, perché vedevano in questo abbandono della vita comunitaria il rifiuto di ciò che di più civile aveva prodotto l'umanità: la città.

Tra le immagini di città figurate da Calvino, è particolarmente pregnante qui l'idea della «città continua», in cui cadono i confini con il territorio circostante, perché sembra questo il destino del paesaggio postmoderno. Il «nuovo che avanza», secondo il titolo di una raccolta di racconti di Michele Serra della fine degli anni Ottanta, elimina le differenze, un tempo chiare, tra città e campagna, tra città e assenza di città, passaggio segnato da alcuni elementi costanti: dalla luce al buio, da dentro a fuori, da rumore a silenzio, da abitato a disabitato. L'eliminazione di questi fattori costanti e l'estensione *ad libitum* dell'agglomerato urbano che ha inglobato in sé la periferia, il limite, ha finito per annullare il concetto stesso di città, come dimostra la descrizione di paesaggio nel racconto eponimo della raccolta di Serra:

La cooperativa sorgeva in una strada che un tempo era di periferia, proprio dove le ultime luci della città sprofondavano nel buio dei cam-

---

Tondelli, cit. Cfr. anche G. IACOLI, *Atlante delle derive. Geografie da un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, Reggio Emilia, Diabasis, 2003. Per una bibliografia critica sull'argomento si rimanda a questi due lavori.

pi. Oggi la periferia non esiste più e nella nostra città, come in tutte le città, niente inizia e niente finisce. Le vie e le case si rincorrono senza tregua verso un fuori che non è più fuori, occupando ogni passato silenzio, ogni trascorso vuoto. Ogni città fa parte di tutte le città intorno, ed essendo l'intero paese una sola immensa città, non esistono più nemmeno le città<sup>12</sup>.

La scomparsa della distinzione fra città e campagna è un segno evidente, nei racconti di Serra, del tramonto di una civiltà e dell'inizio di un'epoca nuova, un'epoca postmoderna. E del resto, proprio Calvino ha mostrato come l'individuo, figlio di un'epoca preindustriale, possa smarrirsi nella nuova selva di codici che caratterizzano la città industrializzata degli anni Sessanta: Marcovaldo, in una delle sue avventure, scambia la folla di cartelloni pubblicitari lungo l'autostrada per un bosco e si appresta ad abbattearli per farne legna da ardere e allo stesso modo, complice una miopia simbolica circa il «nuovo che avanza», si smarrisce anche l'agente Astolfo accorso a fermarlo. Ma è significativo che il suggerimento al padre circa l'esistenza di un bosco lungo l'autostrada venga dai bambini di Marcovaldo che, ispirati dalla lettura di una fiaba, possono solo immaginare cosa sia un bosco, perché non ne hanno mai visto uno, loro, figli della città e del progresso<sup>13</sup>.

### La Via Emilia: il paesaggio continuo

La zona attraversata dalla via Emilia fino a Rimini e che prosegue lungo la Statale 16 Adriatica costituisce un buon esempio di paesaggio "continuo". La via Emilia è una strada punteggiata di centri importanti che pian piano hanno per lo più assunto statuto di capoluogo di provincia, e di piccoli borghi antichi. Fra le città spicca Bologna, nel cuore della Pianura Padana, snodo stradale-ferroviario, commerciale e culturale di primaria importanza. Eppure, più che le città, è la via stessa, la strada in sé a ricoprire un ruolo-chiave in questo territorio. È stato il geografo Franco Farinelli a parlare di «conurbazione lineare emiliana», «al cui interno la funzione di "madre" spetta alla strada, e non a un singolo nucleo di popolazione»: Bologna è infatti, sì, una «metropoli regionale» il cui spazio funzionale si estende dalla provincia di Reggio Emilia a quella di Ancona», eppure gli altri poli urbani non si inseriscono in

---

<sup>12</sup> M. SERRA, *Il nuovo che avanza*, in *Il nuovo che avanza*, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 13.

<sup>13</sup> I. CALVINO, *Il bosco sull'autostrada*, in *Marcovaldo*, cit., pp. 1101-1103.

una relazione gerarchica di cui lei è il vertice<sup>14</sup>. Così è l'intera linea della via Emilia a diventare paesaggio da esplorare, non le singole città che si snodano lungo il suo percorso. E anche a esplorare un piccolo tratto qualunque di essa, colpisce oggi la sua trasformazione in via di scorrimento, in luogo di transito (i lunghi serpentoni di auto dirette sulla costa adriatica nei weekend e durante l'estate e di camion durante la settimana), costeggiato dai segni evidenti della sua turistizzazione e mercificazione: si procede, per lunghi tratti, tra due ali di cartelloni pubblicitari e insegne, quasi fossero quinte di un teatro postmoderno.

Nel racconto *Elogio della bicicletta* del giovane anconetano Andrea Lassandari, apparso nell'antologia *Under 25. Giovani Blues*, voluta da Pier Vittorio Tondelli alla metà degli anni Ottanta, colpisce che il passaggio dall'industrializzata Emilia-Romagna alle Marche sia segnato, per il giovane ciclista che si è incaponito nell'impresa di percorrere la strada da Bologna a Senigallia, dalla sparizione della folla di cartelli stradali e dalla sopravvivenza degli antichi miliari romani, pezzo di storia integrato nel paesaggio:

Quanti chilometri avrò fatto? E dove diamine sono i cartelli? [...] E così via nel delirio dell'autodistruzione psico-fisica, fino a che non scopro quel particolare tipo di metadone che è la pietra miliare romana. Io ne ho sempre avuta una davanti al portone di casa, ad Ancona, senza che vi dedicassi un istante della mia curiosità, a parte quando mi ci sedevo sopra. Invece adesso mi metto a cercare quelle pietre e a leggere le indicazioni segnate, fino a Senigallia. Ogni cento metri c'è una pietra che indica la distanza per giungere ad Ancona. A volte qualche pietra manca, spostata da un marciapiede o dall'entrata di un distributore di benzina, a volte è coperta di rovi o è in bilico su un fosso, comunque è una presenza costante<sup>15</sup>.

## La Pianura Padana di Gianni Celati

Tra i numerosi cantori della Via Emilia e della Pianura Padana, oltre al già citato Tondelli, autore di una struggente epopea di emarginati e picari padani

<sup>14</sup> F. FARINELLI, *I lineamenti geografici della conurbazione lineare emiliano-romagnola*, Istituto di Geografia, Università di Bologna, 1984, p. 50.

<sup>15</sup> A. LASSANDARI, *Elogio della bicicletta*, in *Under 25. Giovani Blues*, Milano, Costanolan editori, 2005 (I ediz.: Ancona-Bologna, Il lavoro editoriale, 1986), p. 73.

che si muovono fra Reggio Emilia e Rimini<sup>16</sup>, si distingue Gianni Celati. Per quanto riguarda la trattazione del paesaggio padano, nella sua opera si può segnare una sorta di spartiacque all'altezza di *Quattro novelle sulle apparenze* (1987). Nella raccolta precedente, *Narratori delle pianure* (1985), ancora egli, pur facendo dell'osservazione del paesaggio della valle del Po il motore delle sue narrazioni, non sembra mettere in atto alcun processo di "risemantizzazione" dei nonluoghi padani. L'operazione preliminare, che fa scattare la narrazione, è infatti un'osservazione che registra i mutamenti del paesaggio ma li lascia immutati; che constata, ma non opera una metamorfosi poetica. In *Tempo che passa*, una donna che ogni giorno percorre una cinquantina di chilometri tra il lavoro e la casa, registra freddamente con lo sguardo il paesaggio di villette disseminate per la strada, totalmente decontestualizzate dalla valle del Po (finto rustiche, addobbate di nanetti di Walt Disney, con piscine hollywoodiane). Il tempo è immobile in questo paesaggio, la gente è chiusa in casa a guardare la TV, quasi aspettando la morte (come cercano di constatare i tre protagonisti di *Come fa il mondo ad andare avanti*<sup>17</sup>). Il paesaggio non sembra vivo. I racconti più autobiografici, quelli in cui Celati ricostruisce i movimenti della sua famiglia, la ricerca del paese della madre, quasi cancellato dell'avanzare del tempo, sono gli unici in cui vibra l'emozione, ma l'emozione è data dal ricordo, dalla constatazione che un mondo antico è per sempre perduto, travolto dal progresso. È il passato a essere cercato, indagato, domandato. Il presente sembra una patina che annulla, che copre.

Così, la fuga dei «giovani umani» del racconto che conclude la raccolta<sup>18</sup> è una peregrinazione in luoghi tutt'altro che rassicuranti, lungo un Po in cui si incontrano, via via: una grande discoteca frequentata da gruppi di giovani che abitano nei palazzoni condominiali di una città fatta di strade dritte e fabbriche; un venditore arabo di tappeti che staziona vicino a un cartello pubblicitario; una zona militare dal limite invalicabile; cartelli stradali che indicano località inesistenti perché ormai abbandonate; nuove costruzioni di cemento ancora disabitate; acque inquinate; una roulotte dispersa nella campagna, che vende panini e bibite, su cui lampeggia a intermittenza una luce verde, denominata l'«aeroporto di Mazinga». La fuga dei quattro amici che si portano

<sup>16</sup> Di PIER VITTORIO TONDELLI (1955-1991) vanno ricordati almeno *Altri libertini* (1980), *Rimini* (1985), *Camere separate* (1989) e la raccolta di scritti *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta* (1990).

<sup>17</sup> G. CELATI, *Come fa il mondo ad andare avanti*, in *Narratori delle pianure*, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 53.

<sup>18</sup> Id., *Giovani umani in fuga*, ivi, pp. 139-146.

dietro il cadavere di un amico morto ammazzato si conclude poi sul delta del Po che, nonostante la folla di turisti che lo visita in pullman con tanto di guida dotata di altoparlante, non sembra affatto una bellezza naturalistica o un'oasi di verde, bensì un nonluogo, un luogo disperso e minaccioso, dove si può solo piangere dalla disperazione e dalla fame, come accade infatti ai quattro compagni di sventura. Non c'è pietà nell'occhio del narratore che registra le loro peregrinazioni, e il solo rifugio che sa loro trovare è una «baracca fatta di lamiera ondulata, col tetto in eternit»<sup>19</sup>, abbandonata da tempo. La soluzione trovata dai quattro è allora remare fino allo sfinimento, senza meta, in un delta che è una distesa d'acqua senza confini né argini, un nulla, un vuoto, un'assenza di paesaggio e di storia, inseguendo il sogno della salvezza sì, ma in un altrove non meglio identificato.

### Una poesia dell'occhio e della luce: la via Emilia

Spostando l'asse lungo la via Emilia, le cose cambiano. La novella *Condizioni di luce sulla via Emilia*, in *Quattro novelle sulle apparenze*,<sup>20</sup> è un'analisi dettagliata del paesaggio racchiuso entro un cono d'osservazione veramente ristretto, ossia il piccolo tratto di strada sulla via Emilia che congiunge la casa del «dipintore d'insegne» Emanuele Menini al bar che egli frequenta, a soli cinquecento metri di distanza. Emanuele Menini ha la sensibilità del pittore o del fotografo che osserva la proiezione della luce sulle cose e ne coglie gli effetti con cui essa modifica i contorni del paesaggio col variare delle condizioni climatiche e col trascorrere dei giorni e delle stagioni. Quel tratto di antica strada romana su cui sfilano borghi e cittadine carichi di storia, impregnato della luce innaturale modificata dalla recente industrializzazione e dalla trasformazione della via in frequentata strada di passaggio, è trasformato in un perfetto nonluogo, in una periferia dispersa del mondo, in un paesaggio innaturale. Eppure, lo sguardo del dipintore d'insegne che osserva la luce riesce a trasformare quella teoria di cartelloni pubblicitari, capannoni industriali, stazioni di servizio, depositi di carcasse d'auto, bar, ristoranti, in luoghi nuovamente dotati di identità e anima, dunque anche di una possibile memoria. In effetti è proprio lo «spostamento dello sguardo», come sottolinea Marc

---

<sup>19</sup> Ivi, p. 146.

<sup>20</sup> G. CELATI, *Condizioni di luce sulla via Emilia*, in *Quattro novelle sulle apparenze*, Milano, Feltrinelli, 1987, pp. 37-60.

Augé<sup>21</sup>, che sottrae i nonluoghi alla solitudine, all'angoscia, all'abbandono. Marco Belpoliti ricorda il lavoro fotografico di Luigi Ghirri, il fotografo che ha accompagnato Celati nel viaggio lungo il Po da cui è nato il diario *Verso la foce*, come lavoro di sguardo in cui nonluoghi tornano ad essere luoghi. Ghirri, afferma Belpoliti, è «un fotografo-narratore perché rinnova la nostra percezione del mondo, il suo continuo mutarsi»<sup>22</sup>. È questo il compito principale dell'artista, dunque anche del narratore che, in questo caso, accoglie il punto di vista di Emanuele Menini.

Nella novella, Menini invoca l'aiuto dell'io narrante, uno scrittore, per fissare sulla carta le proprie riflessioni sull'aria e la luce della via Emilia, e quello del fotografo Luciano Capelli, per catturare lo stato immobile delle cose: solo la concretezza dello sguardo imprigionato nella pellicola e della parola scritta possono contrastare la «liquidità», il «disfacimento», quel «vacillare» delle cose che procura a chi vive in quelle zone «uno stato di ubriachezza» e la percezione di un non-paesaggio che diventa pura «luce scoppiata in disfazione». Il paesaggio artificiale della via Emilia si trasforma così, nel punto di vista di un decoratore di «pannelli per giostre, pianole, e anche palchi di teatro [...] grandi pupazzi di cartapesta e macchine comiche di personaggi di fumetti, per carnevali e parchi di divertimenti americani» (ossia di nonluoghi per definizione), in una sorta di composizione pittorica astratta.

D'altro canto, abbondano nella sua descrizione metafore legate al deserto, come quella del miraggio, della luce che disfa le cose e del paesaggio in movimento, quasi fosse di fronte a dune di sabbia che mutano continuamente contorni e stato. Vengono in mente certi versi ungarettiani dedicati all'Egitto: «Il sole rapisce la città/Non si vede più/Neanche le tombe resistono molto» o «Ti vidi, Alessandria,/friabile sulle tue basi spettrali/diventarmi ricordo/in un abbraccio sospeso di lumi»<sup>23</sup>, dove, complice una luce accecante che appiattisce i contorni e sgretola le cose, si avverte con forza, da un lato, il «sentimento del tempo» che trasforma e distrugge, dall'altro, l'idea di un paesaggio (il de-

<sup>21</sup> M. AUGÉ, *I nonluoghi*, cit.

<sup>22</sup> M. BELPOLITI, *Doppio zero. Una mappa portatile della modernità*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 225-226 e citazione a p. 250. Sui temi dominanti in *Verso la foce* si veda G. FUCHS, *La pianura, il silenzio, il vuoto, la morte: evoluzione di un motivo in Verso la foce di Gianni Celati e nei racconti di Daniele Benati*, in P. KUON e M. BANDELLA (a cura di), *Voci delle pianure*. Atti del convegno di Salisburgo, 23-25 marzo 2000, Firenze, Franco Cesati Editore, 2002, pp. 117-130.

<sup>23</sup> La prima poesia ungarettiana è *Ricordo d'Africa*, in *L'Allegria*; la seconda è la prima strofa di 1914-1915, da *Sentimento del Tempo*.

serto, il mare) come di una distesa da attraversare. La distesa, luogo incessante di passaggio e connotato da un'architettura effimera (stazioni di rifornimento di carburante, capannoni industriali, segnali stradali) è questa pianura attraversata da una strada dove tutto è costretto al movimento, anche l'aria, e dove ci si sente necessariamente estranei, di passaggio (nomadi, lupi di mare, in Ungaretti): luogo di incrocio, di passaggio, non di stasi.

Così, «una stazione di servizio e un capannone industriale possono apparire tremolanti come un miraggio», dando vita ad una sorta di nuova poesia urbana, in cui due piccoli cipressi d'Arizona isolati e ville in stile californiano appaiono allo stesso tempo decontestualizzati («dispersi») e come riassemblati in modo da comporre una sorta di composizione postmoderna; ma anche immersi in una mobilità atmosferica, in un'aria così materica da richiamare certi densi quadri *pointillistes*. Mentre, nel finale della novella, prevale il contrasto fra zone di mobilità e di immobilità dell'aria, di luce mobile e di ombre ferme, in una composizione caratterizzata da colori acrilici senza sfumature, iperrealista.

Ma mentre, nella narrativa postmoderna americana degli stessi anni, la perdita di identità del paesaggio, il senso “detrítico” di solitudine che da esso promana riflette lo smarrimento esistenziale dei personaggi che lo attraversano e la rassegnazione alla fine del desiderio di ricerca («Attraversammo un quartiere di magazzini, di strade deserte, una tetraggine e un'anonimità che venivano colte dalla mente come una spettrale nostalgia di un qualcosa impossibile da ritrovare. Caffè solitari, un'altra ferrovia, carri merci fermi su un binario morto»<sup>24</sup>), i personaggi di Celati sono ancora alla ricerca della rivelazione del senso. E mentre il «rumore bianco» di DeLillo è un'insieme di onde e radiazioni, un ronzio di fondo, un «evento tossico aereo» che produce un'angoscia di morte, il tremolio dell'aria della via Emilia, certo non meno inquinato, produce ancora poeticamente l'immagine del miraggio, agli occhi del dipintore di insegne che lo osserva e lo descrive.

Emanuele Menini viene trovato morto riverso nella neve, nei pressi di una cabina telefonica; è lì che aveva scoperto qualcosa di straordinario per le sue ricerche sul non-paesaggio, una sorta di approdo, un panorama diverso e unico – tra naturale e artificiale – che offre una prospettiva di solidità insolita: una palazzina «in stile geometrico» isolata in mezzo ai campi, osservabile solo dai pressi di una siepe di rose canine, in una campagna coltivata a pomodori su cui si staglia una torretta dell'elettricità:

---

<sup>24</sup> D. DELILLO, *Rumore bianco*, trad. it., Torino, Einaudi, 1999, p. 110. [tit. orig. *White noise*, 1984 e 1985; I ed. ital. Tullio Pironti, 1987].



La palazzina era misteriosa; da sola componeva un mondo d'immagini tutto diverso da quello della via Emilia, che passa lì accanto. L'aria era pulita, l'ombra pomeridiana cadeva esattamente tra i due piccoli cipressi che inquadrano la porta, richiamando l'effetto d'un luogo perennemente indisturbato che danno i viali dei cimiteri<sup>25</sup>.

Casualmente, proprio quell'angolo di pace, fermo e indisturbato, in cui le cose hanno riacquisito un'identità precisa, pur nella bizzarra ricomposizione di un paesaggio naturale-artificiale, diventa il luogo in cui Emanuele Menini trova la morte, insieme all'approdo delle sue ricerche inquiete, quasi una risposta al desiderio costante di dipingere «paesaggi nitidi e tranquilli, dove la nitidezza è pace» per contrastare la liquidità del paesaggio lungo la via Emilia<sup>26</sup>. Non a caso, egli aveva teorizzato la capacità della neve di fermare i contorni del paesaggio. La parola che fissa quell'esperienza è però la parola dello scrittore che gli sopravvive e che, accompagnato dall'amico fotografo, può testimoniare della sua straordinaria scoperta.

La via Emilia e la Pianura Padana, paesaggi postmoderni da attraversare (teatrali, liquidi, continui, tra globalizzazione e provincia), vengono dunque osservate da Celati con occhi nuovi e restituite a un nuovo significato grazie alla parola narrata. La definizione di "paesaggio liquido" in senso baumaniano è particolarmente significativa per uno spazio in cui si intrecciano vie liquide e vie terrestri (strade, autostrade, ferrovie, ma anche il Po – via liquida per definizione – e il litorale adriatico), così che la Pianura, definita a nord dal fiume, percorsa al suo interno dalla via Emilia (che distingue l'Emilia in due zone, una delle quali definita "bassa", alla quale non corrisponde un termine oppositivo per l'altra parte) e delimitata ad est dal mare Adriatico, presenta una «liquidità» che è al contempo reale e metaforica, una propensione ad essere guardata per essere narrata, trasformata in parola dall'occhio "risematizzante"<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> G. CELATI, *Condizioni di luce sulla via Emilia*, in *Quattro novelle sulle apparenze*, cit., pp. 59-60.

<sup>26</sup> Ivi, p. 54.

<sup>27</sup> Da ricordare come lo scempio che negli ultimi anni ha deturpato il paesaggio lungo la via Emilia sia costantemente registrato dalla scrittrice Simona Vinci, particolarmente impegnata nella difesa del paesaggio e della sua identità. Si vedano almeno il breve romanzo *Strada provinciale tre* (Einaudi, 2007) e i racconti di *Rovina* (Edizioni Ambiente, 2007), il secondo dei quali è un libro di denuncia che appartiene a un progetto di Legambiente. Sulla Vinci come scrittrice del paesaggio si veda Monica Jansen, *"Noi siamo i luoghi che abitiamo": la lotta*

## Fine del Postmoderno e ritorno dei regionalismi?

Pur nell'abbondanza di nonluoghi e paesaggi "liquidi" che hanno modificato negli ultimi decenni il paesaggio italiano, la narrativa nostrana, però, sembra mantenere uno strano rapporto con la globalizzazione. Gli anni Duemila registrano la pubblicazione di un numero sorprendentemente alto di testi fortemente localizzati, e addirittura iper-localizzati, peraltro di grande successo. Come si spiega questo fenomeno?

Al lettore che si accinga a sondare come la geografia torni prepotentemente alla ribalta della nuova narrativa italiana viene incontro una folla di romanzi e racconti provenienti dal Sud. Con in testa *Gomorra* (2006) di Roberto Saviano, passando per numerosi romanzi, racconti, testi di autofiction, réportages e UNO (secondo la categoria creata dai Wu Ming: oggetti attualmente non ancora identificati perché appartenenti a un genere nuovo e allo stesso tempo unici nel loro genere di frontiera<sup>28</sup>), dal 2000 a oggi si moltiplicano le storie che hanno per sfondo un'Italia compresa nella zona a sud di Roma. Ci sono la Napoli della Parrella, di Rea, De Silva, Montesano e Longo; la Caserta di Pascale e Piccirillo; la Puglia della Lomunno, di Lagioia e Desiati; la Roma ancora di Desiati, Piperno, Colombati, Ammaniti, Siti e Pincio.

A un'analisi più attenta, però, il fenomeno appare più diffuso e copre numerose altre regioni italiane (la Sardegna della Agus, di Fois, della Murgia, di Soriga e Niffoi; la Sicilia di Camilleri ed Enia; il Nord-Est di Falco, Lolli, Mozzi e Paolini; la Pianura Padana di Benati, Celati, Conti e Nori). Un linguaggio fortemente connotato geograficamente e talora impastato col dialetto, luoghi, usi e costumi regionali, fenomeni sociali rilevanti improntano di sé le storie. Una tendenza che ha fatto parlare qualche critico di rinascita dei regionalismi. *Tirature 2009*, ad esempio, ha dedicato un'intera sezione alla rappresentazione di Milano e Napoli nella narrativa contemporanea<sup>29</sup>.

Questa ri- (talora iper-) localizzazione, resa attraverso una connotazione geografica, linguistica e sociale, sembra dunque in netto contrasto con la tendenza della narrativa postmoderna e globalizzata a privilegiare nonluoghi e zone prive di una identità precisa, in cui un vero *genius loci* sia difficile da rintracciare. Ciò potrebbe essere interpretato come un segnale della fine della

---

*tra vita e cemento nella narrativa di Simona Vinci*, in L. POCCHI-P. CHIRUMBOLO (a cura di), *Belpaese*, Mellen Press (in uscita).

<sup>28</sup> WU MING, *New Italian Epic*, Torino, Einaudi, 2009, p. 12.

<sup>29</sup> V. SPINAZZOLA (a cura di), *Tirature 2009. Milano-Napoli. Due capitali mancate*, Milano Il Saggiatore, 2009.

narrativa postmoderna in Italia. La questione però non è così semplice. Vediamo qualche caso, limitandoci a tre città campione: Napoli, Roma e Milano. Poi scenderemo verso Sud.

## Infernapoli

«L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme»<sup>30</sup> con queste parole di Marco Polo Calvino concludeva le sue *Città invisibili*. «Infernapoli» – l'efficace definizione adottata da Mario Barenghi per commentare la Napoli dei romanzi di Ermanno Rea e Giuseppe Montesano<sup>31</sup> – qui pare quanto mai adatta per definire la città ritratta da Saviano. Nonostante che il fenomeno della camorra sia universalmente noto, è vero infatti che un libro come *Gomorra* ha una forza di denuncia dirompente.

Anche ad attenersi alla semplice descrizione dei paesaggi, la prima impressione che si ricava leggendolo è quella di trovarsi di fronte a un paese, l'Italia, a una città, Napoli, e a una regione, la Campania, sconosciuti. Nonostante la precisione dei toponimi (Napoli, Caserta, Casal di Principe, Scampia) e l'evidente facile identificazione di luoghi esistenti (il porto di Napoli, il rione Sanità), l'effetto è di totale spaesamento e l'impressione che se ne ricava è che si parli di luoghi di finzione, da *action movies*: spiagge in cui si può andare a sparare e in cui soffocare un traditore con la sabbia, palazzi sventrati che diventano grandi magazzini per stoccare merci di contrabbando, piazze in cui si pratica la vendetta armata alla luce del sole. Il fatto che poi di questi fenomeni si sia informati (anche se in modo colpevolmente parziale) attraverso la televisione, non fa che aumentare il senso di smarrimento in chi tenta di riconoscere, in quei luoghi così estranei, la realtà. Addirittura, questa iper-localizzazione, lungi dal tradursi *tout court* in un "effetto di realismo" (potenziato da cifre, date, nomi, inchieste e da un io narrante che a tratti si rivela e funge da testimone delle realtà denunciate), accentua l'impressione di trovarsi in un mondo parallelo, scollegato dalla realtà, che produce un forte effetto stranianti. Lo scrittore ne svela i meccanismi, le trame nascoste, e in questo modo spiazza il lettore e gli mostra un mondo che sembra di vedere e constatare per la prima volta; lo guida nel «comprendere cosa significa l'atroce» – come am-

---

<sup>30</sup> I. CALVINO, *Le città invisibili*, cit., p. 164.

<sup>31</sup> M. BARENGHI, *Ipernapoli, Infernapoli, Eternapoli*, in V. SPINAZZOLA (a cura di), *Tirature 2009*, cit., pp. 43-49.

monisce la Harendt citata in *exergo* –, un “atroce” che ha cambiato i connotati al paesaggio. *Gomorra* è più un libro di personaggi e fatti, che non di luoghi, ma quelli che vi sono descritti si imprimono nella memoria e portano alla luce il volto oscuro di Napoli e della Campania dominati dai clan.

Si tratta di luoghi che hanno necessariamente perduto il loro *genius loci*, perché interessi economici e criminali ne hanno cambiato per sempre i tratti. Non a caso il libro si apre e si chiude con la descrizione di due nonluoghi: il porto di Napoli, stoccato di merci di contrabbando e di cadaveri in serie di cinesi congelati per essere seppelliti in Cina, e la «terra dei fuochi», una campagna deturpata dalle grandi cave dismesse, trasformate in discariche a cielo aperto, e dagli incendi di rifiuti tossici che ne hanno reso per sempre il suolo sterile e cancerogeno.

Il porto di Napoli è descritto come un’escrescenza minacciosa, generata parallelamente alla città vera e propria:

Il porto è staccato dalla città. Un’appendice infetta mai degenerata in peritonite, sempre conservata nell’addome della costa. [...] Un anfibio di terra, una metamorfosi marina. Terriccio e spazzatura, anni di rimasugli portati a riva dalle maree hanno creato una nuova formazione. [...] Il sole accende il miraggio di mostrare un mare fatto d’acqua. In realtà la superficie del golfo somiglia alla lucentezza dei sacchetti della spazzatura. [...] Napoli è circonscritta da muraglie di merci. Mura che non difendono la città, ma al contrario la città difende le mura.<sup>32</sup>

Ma benché *Gomorra* cominci e finisca parlando di merci, entità «liquide» per definizione perché transitorie, di passaggio,<sup>33</sup> il libro è quanto di più lontano si possa immaginare da un testo postmoderno. Si tratta di merci che rendono pesanti i luoghi su cui lasciano il segno, che appiattiscono il paesaggio, gli tolgono profondità e storia, lo deformano in un’area di accumulo temporaneo, di mobili scambi criminali, di faide sanguinose. Gli tolgono la profondità storica in primo luogo perché spazzano via ogni attività economica radicata da tempo, come dimostrano le pagine conclusive del libro di Saviano:

C’è un territorio nel napoletano che ormai è definito la terra dei fuochi. Il triangolo Giugliano-Villaricca-Qualiano. Trentanove disca-

<sup>32</sup> R. SAVIANO *Gomorra*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 16-17.

<sup>33</sup> G. RITZER, *La religione dei consumi*, cit.

riche, di cui ventisette con rifiuti pericolosi. [...] Fumo nerissimo e fuoco contaminano di diossina ogni centimetro di terra. L'agricoltura di questi luoghi, che esportava frutta e verdura fino in Scandinavia, crolla a picco<sup>34</sup>.

La logica economica dei boss è ispirata a un potere a breve termine e privo di responsabilità sociale:

questi rifiuti, accumulati in decenni, hanno ristrutturato gli orizzonti, fondato nuovi odori, fatto comparire chiazze di colline inesistenti, le montagne divorate dalle cave hanno d'improvviso riavuto la massa perduta<sup>35</sup>.

Un paesaggio modificato, percorso da una sorta di «evento tossico»: torna di nuovo in mente DeLillo<sup>36</sup>. La riflessione di Calvino intorno alla città invisibile (ora invivibile?) di Maurilia può aiutare a capire come sia successo che lo spirito del luogo se ne sia andato per sempre:

talvolta città diverse si succedono sopra lo stesso suolo e sotto lo stesso nome, nascono e muoiono senza essersi conosciute, incomunicabili tra loro. [...] gli dèi che abitano sotto i nomi e sopra i luoghi se ne sono andati senza dir nulla e al loro posto si sono annidati dèi estranei. È vano chiedersi se essi sono migliori o peggiori degli antichi, dato che non esiste tra loro alcun rapporto, così come le vecchie cartoline non rappresentano Maurilia com'era, ma un'altra città che per caso si chiamava Maurilia come questa<sup>37</sup>.

I nuovi dèi (del guadagno facile, della corruzione e del crimine) si sono insediati nel paesaggio e ne hanno fatto scempio. L'occhio del narratore lo registra implacabile. Ma quando la misura è colma, il protagonista-testimone di *Gomorra* – invocando Bianciardi e Pasolini – grida tutto il suo senso di orrore («Io so e ho le prove. [...] Io so. E la verità della parola non fa prigionieri perché tutto divora e di tutto fa prova») e da spettatore impotente che

---

<sup>34</sup> R. SAVIANO, *Gomorra*, cit., p. 326.

<sup>35</sup> Ivi, p. 314.

<sup>36</sup> D. DELILLO, *Rumore bianco*, op. cit.

<sup>37</sup> I. CALVINO, *Le città invisibili*, cit., p. 30.

era, oppone la forza della parola alla distruzione dei crimini, come un nuovo *parrhesiastes*<sup>38</sup>.

Ma lo scempio del paesaggio campano è registrato con vivezza anche dal giovanissimo romanziere Paolo Piccirillo, casertano, che commenta:

Anche se non fossi casertano, un aspetto della mia terra mi interesserebbe molto: il fatto che prima era magnifica e oggi è inguardabile. Mai nessun terremoto l'ha distrutta, nessuno tsunami o tornado, neanche le guerre mondiali l'hanno sfigurata. Eppure in alcuni posti sembra sia successo addirittura qualcosa di peggiore, senza che la Natura c'entri nulla. Questa è una cosa che dovrebbe far male, ai casertani, a tutti<sup>39</sup>.

### Nelle profondità di sé al seguito di un Virgilio straniero: Napoli e Roma.

Napoli dunque non offre quasi mai rappresentazioni oleografiche di sé: Diego De Silva, Valeria Parrella, Andrej Longo ci offrono spaccati di un Inferno a cui Anna Maria Ortese aveva prestato la metafora perfetta, già negli anni Cinquanta: *Il mare non bagna Napoli*<sup>40</sup>. Una discesa nell'inferno di "granili" contemporanei, una immersione nella "città involontaria" spesso richiede un

---

<sup>38</sup> R. SAVIANO, *Gomorra*, cit., p. 234. Tiziano Scarpa ha sottolineato il ruolo di *parrhesiastes* assunto da Saviano denunciando i crimini della camorra in *Gomorra* e con le sue apparizioni mediatiche. Riprendendo le affermazioni di Carla Benedetti su Pasolini (*Il tradimento dei critici*, 2002), Scarpa si rifà alla definizione di *parrhesia* trattata da Michel Foucault nei suoi ultimi corsi al Collège de France: «*parrhesia*, [...] con cui è possibile rivolgersi ai potenti che hanno commesso ingiustizia, accusandoli pubblicamente con una parola veritiera e coraggiosa». Cfr. T. SCARPA, *L'epica-popular, gli anni Novanta, la parresia*, in «Il primo amore»: [http://www.ilprimoamore.com/testo\\_1361.html](http://www.ilprimoamore.com/testo_1361.html)

<sup>39</sup> P. PICCIRILLO, *Zoo col semaforo*, Roma, Nutrimenti, 2009. Dalla seconda di copertina.

<sup>40</sup> In *Certi bambini* di DIEGO DE SILVA (Torino, Einaudi, 2001), il protagonista, un camorrista undicenne di cui viene ricostruito il primo delitto, è disarmante nella sua totale assenza di discernimento morale, killer e volontario in una casa-famiglia senza soluzione di continuità. In *Dritto dritto negli occhi* (*Mosca più balena*, Roma, minimum fax, 2003), Valeria Parrella tratteggia l'ascesa verso una rispettabilità tutta esteriore di Guappetella, che da donna di camorra si trasforma nella moglie di un avvocato, rispettabile quanto può esserlo un uomo alleato con un senatore colluso. Si vedano anche i racconti di *Dieci*, di ANDREJ LONGO (Milano, Adelphi, 2007). I racconti de *Il mare non bagna Napoli* (1953) sono pubblicati ora da Adelphi. Mi pare che la metafora continui a valere anche per la recente narrativa napoletana, come dimostra *L'amica geniale* di ELENA FERRANTE (Roma, e/o, 2011).

adeguato Virgilio. Rispetto alla realtà della Napoli post-bellica, nei romanzi odierni, questo Virgilio è oggi inaspettatamente, in più di un'occasione, uno straniero. Così avviene nel romanzo-diario *Napoli ferrovia* di Ermanno Rea (2007), in cui l'io narrante torna dopo decenni nella propria città, forse alla ricerca delle proprie radici e di una parte di sé: qui, un venezuelano di nome Caracas è in grado di accompagnare il protagonista dove egli non oserebbe. Se Napoli infatti invita a dinamiche di sprofondamento, il Virgilio straniero sembra il più adatto a penetrarne i misteri, perché ha familiarità con i bassifondi, ci si è dolorosamente immerso, pur non essendo un dannato. Solo così sembra possibile riappropriarsi delle viscere della città.

Ma anche nella sua dissoluzione, nella perdita, nello scorrere del tempo, il centro di Napoli non perde il proprio *genius loci*: la città sembra sempre costituita dei bassifondi in cui si era perso, era sprofondato per un'intera notte e da cui era uscito incolume e più avveduto, lo straniero Andreuccio da Perugia di Giovanni Boccaccio.

Questa idea di un Virgilio straniero in grado di andare al cuore della città e di se stessi e di offrire ai suoi stessi abitanti una chiave di lettura del reale e del proprio doloroso vissuto è anche all'origine di alcuni recenti romanzi ambientati a Roma. Anche in questo caso, il viaggio nelle profondità della città diventa un viaggio nelle proprie profondità.

Ciò vale in parte per il secondo romanzo del pugliese Mario Desiati, *Vita precaria e amore eterno* (2006), ambientato tra la base militare di Sigonella e Roma, e per il romanzo corale *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio* (2006),<sup>41</sup> dell'italo-algerino Amara Lakhous.

Rispetto a Napoli, Roma non può che essere percepita come città gonfia di storia, inscindibile dal proprio glorioso passato. Così, nel romanzo di Desiati, il senegalese Robert offre al protagonista Martino Bux, a sua volta immigrato da un nonluogo siciliano, Sigonella (tutta costruita intorno alla base militare americana), e turbato da una dolorosa storia personale, uno sguardo su Roma come 'scatola di monumenti e cemento' in cui trovar casa e ricongiungersi con la sorella, metafora della famiglia lontana:

---

<sup>41</sup> A. LAKHOUS, *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, Roma, e/o, 2006 (da cui Isotta Toso ha tratto l'omonimo film nel 2010). Sui luoghi di Roma che hanno fatto da sfondo a romanzi-chiave del Novecento, si sofferma Emanuele TREVI in *Via Merulana reloaded e altri luoghi scritti di Roma*, in N. LAGIOIA, Ch. RAIMO (a cura di), *La qualità dell'aria*, Roma, minimum fax, 2004, pp. 142-160. Vi ricorda *Petrolio* di PASOLINI, *L'odore del sangue* di PARISE, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di GADDA.

Robert freme immaginando di camminare per la città aggrappato al braccio di sua sorella, sogna che un giorno Armida raggiunga quel gruzzoletto che le permetta di arrivare dentro quella scatola di monumenti e cemento che è Roma. Nella testa di Robert Roma appare come una città chiusa, un recipiente, una città di pareti, dove è sempre difficile guardare l'orizzonte e dove l'unico orizzonte appare il cielo, quel cielo solcato continuamente da giganteschi aerei in procinto di atterrare<sup>42</sup>.

Martino e Robert, incontratisi per pura casualità, finiscono per intrecciare le loro esistenze su un nodo di sradicamento giocato tra Roma e Africa, Sicilia e Roma. Sarà proprio Robert a portare a galla e a svelare a noi lettori il dramma interiore di Martino, a rimettere insieme i pezzi di un mosaico continuamente scomposto dall'io narrante. A Robert spetta un ruolo narrativo importante che il lettore certo non immagina quando il personaggio fa la sua comparsa nel romanzo. Robert è ben di più del 'ghanaboy' con cui lo bolla superficialmente Martino: è l'immigrato che si rende conto di essere lui stesso straniero in Piazza Vittorio, ormai trasformata in Chinatown, ma straniero come lo sono anche gli italiani in quel quartiere. Il centro del colorato mercato romanesco in cui si nascondevano proletari dai nomi carichi di mito e storia – Diomede, Enea, Ascanio – sfondo delle scorribande dei personaggi del *Pasticciaccio* di Gadda, è ormai un intrico di strade, piazze, palazzi colonizzati da orientali. È la «Cinacittà» di Tommaso Pincio<sup>43</sup>.

È eloquente, per mostrare questo mutamento di orizzonte geografico-culturale, *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, in cui Lakhous offre il suo sguardo di migrante su uno dei quartieri romani più tipici e spesso trasformato in set narrativo. Anche fuori dal piano narrativo, dunque, Lakhous è uno straniero che funge da Virgilio<sup>44</sup>, che ci guida nel cuore di Roma e ci offre la sua esperienza di straniero che desidera fortemente trovarvi il suo spazio. Non a caso, il titolo originale del romanzo, nella versione araba, recitava: *Come farti allattare dalla lupa senza che ti morda*. E, nel testo, il punto d'equilibrio delle mille storie intrecciate sarà un nordafricano come lui, Ahmed, che proprio il più diffidente dei baristi romani ribatterà Amedeo: un significativo

<sup>42</sup> M. DESIATI, *Vita precaria e amore eterno*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 73-74.

<sup>43</sup> T. PINCIO, *Cinacittà*, Torino, Einaudi, 2008.

<sup>44</sup> Questo ruolo di Virgilio non romano vale anche per Gadda e Pasolini; quanto a Napoli vien da pensare a Curzio Malaparte.



*qui pro quo* originato, ancor più che dalla somiglianza dei suoni, dalla perfetta integrazione del personaggio nella città in cui ha scelto di rifarsi una vita. L'unico sulla cui italianità tutti i personaggi del romanzo scommetterebbero è uno straniero e la città di Roma – che egli cerca di 'addomesticare' anche per gli altri personaggi del romanzo – si configura come il punto di partenza per ridare consistenza a una vita andata in pezzi nel suo paese d'origine.

In questi recenti romanzi, la Roma del centro – della zona Termini, di piazza Vittorio, di via Merulana e del quartiere San Lorenzo – diventa spesso sinonimo di ricerca di identità e stabilità. Anche nel romanzo di Desiati essa assume il ruolo di un'ancora per vite precarie, luogo di stabilità inseguita per tutta la storia<sup>45</sup>. Quando però arriva la resa dei conti per i suoi protagonisti, Roma risputa di colpo, come in un'allucinazione, le sue pagine di storia più nere:

Ogni notte ancora oggi lingue di fuoco avvolgono Roma come la notte del 19 luglio 1943. Ogni notte squadre di nazisti e fascisti percorrono le strade del ghetto a caccia degli ultimi ebrei rimasti, ogni notte tornano gli istanti concitati della resistenza casa per casa, dei rastrellamenti, ogni notte, ancora oggi, Roma si riempie di fumo, un fumo concentrato, una massa di particole brucianti e ustionanti. Ogni notte Roma si fa attraversare da carri armati americani, colonne di autoblindo [...]. E poi ogni notte il Tevere si riempie di corpi gonfi di uomini e donne divorati dai topi.

[...] Ogni notte all'Idroscalo un'auto fa scoppiare il petto e il cranio di Pier Paolo Pasolini. Ogni notte in via Montecuccoli Roberto Rosellini ripete sino allo sfinimento la scena madre di *Roma città aperta*. Ogni notte la notizia [...] del rapimento di Aldo Moro attraversa come un vento maligno la città. Scompiglia i cuori e i pensieri. [...]

Ogni notte succede tutto questo.

---

<sup>45</sup> Anche Slator/Salvatore, il ragazzo scappato dall'Albania e dagli incubi del suo passato, in *Zoo col semaforo* di PICCIRILLO, sogna per lungo tempo che Roma sia l'approdo stabile della sua esistenza, ma il destino lo tradisce: «Non gli piacerebbe vivere in una città che s'è fatta vedere nuda. Lei non voleva, ma è capitato. In pochi minuti dall'alto del Grande raccordo anulare, ha visto tutto quello che c'è sotto. Roma intera, di domenica, senza nulla da fare» (p. 122).

Puoi percepirlo solo quando sta per succedere qualcosa di davvero rivoluzionario<sup>46</sup>.

La città, che sembrava avere assorbito nelle proprie viscere il fuoco incandescente della Storia, come un vulcano in eruzione lo rigetta, anticipando la sconvolgente rivelazione finale sul passato del protagonista.

### La Milano delle tangenziali: ultima capitale postmoderna?

Spostandosi verso Nord e verso Milano, cambia la percezione stessa della città. Forse proprio il paesaggio urbanizzato in modo diverso, a partire da esigenze lavorative destinate ad assorbire grandi flussi migratori dall'hinterland, impone ai narratori di ambientare le proprie storie in luoghi meno connotati storicamente. In particolare, l'hinterland milanese sembra più produttivo rispetto a quello romano: di Roma prevalgono i quartieri della città, quartieri popolari o periferici, ma in qualche modo inglobati spazialmente nella città, come le borgate descritte da Walter Siti ne *Il contagio* (2008). Di Milano invece molti scrittori tendono a rappresentare i satelliti intorno alla città, come se la storicità di Milano non avesse lo stesso fascino di quella della città Eterna. È interessante capire se si tratta di una questione legata alla storia urbana o ai modelli narrativi di riferimento. Ne *La vita agra* di Luciano Bianciardi (1962) un personaggio che proveniva da fuori città intendeva far saltare il Pirellone, non un monumento storico, ma il simbolo del progresso e dell'industrializzazione.

Già all'inizio del secolo, i futuristi avevano rappresentato figurativamente 'la città che sale', le folle, gli operai, le risse, non la monumentalità storica della città. Anche Massimo Bontempelli, nell'immediato primo dopoguerra, si era soffermato sulla vita 'intensa' e 'operosa' che si svolgeva nella metropoli, sulla vita che correva sui suoi tram e per le sue strade; mentre Carlo Emilio Gadda trasfigurerà intere strade, corsi e vie ferrate milanesi in una sorta di giungla alla Salgari<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> M. DESIATI, *Vita precaria e amore eterno*, cit., pp. 207-208. Resta da indagare la trasformazione della Roma delle borgate, nel passaggio da Pasolini e Moravia a Siti. Cfr. W. SITI, *Il contagio*, Milano, Mondadori, 2008. Si vedano su Roma gli studi di GIANLUIGI SIMONETTI: *La fine dell'altrove. Siti, Pasolini, la borgata*, «Nuovi Argomenti», 44, ottobre-dicembre 2008, pp. 243-265 e *Paragrafi su Roma di Franco Buffoni*, <http://www.francobuffoni.it/upload/document/simonetti.pdf>.

<sup>47</sup> Cfr. *Il sogno mediterraneo di Carlo Emilio Gadda*, relazione tenuta da G. PALMIERI al XIX

Entrati nel nuovo millennio, sono ancora le strade e il movimento intorno e dentro Milano, e sono i satelliti della metropoli, più che il suo cuore storico, a collocarsi al centro delle narrazioni. Significativo che due libri usciti negli ultimi anni si intitolino, *Il piccolo isolazionista (Prolegomeni a uno studio della periferia)* (2006) di Tommaso Labranca, e *Tangenziali* (2010), diario di un viaggio a piedi intorno a Milano dell'architetto-scrittore Gianni Biondillo e del giornalista Michele Monina. Un volume recente di racconti, poi, *L'ubicazione del bene* (2009) di Giorgio Falco, è tutto costretto in un claustrofobico quartiere residenziale dal nome difensivo di Cortesforza, non lontano dalla Tangenziale Ovest di Milano<sup>48</sup>. Siepi ben potate, case arredate da architetti, amicizie nate dalla prossimità fisica più che da affinità profonde definiscono uno spazio dalla geometria impeccabile, ma privo di calore. Le periodiche invasioni di inquietanti parassiti (termiti, larve, insetti), inestirpabili tanto dagli spazi domestici quanto da quelli esistenziali, rivelano un brulichio sotterraneo che tradisce il marcio occultato dietro un ordine solo apparente. Una vita a margine della città, svolta senza nemmeno sfiorarla, la città. Una città senza centro.

Nel libro di Labranca, Milano appare come una inquietante città di bit senza corpo, ricostruita attraverso flashback generati dalla musica dell'i-pod, dal chiuso dell'abitacolo che scivola lungo le tangenziali, di notte. Musica e ritmo disegnano una città sonora. Un sonoro ben diverso da quello che anima la borgata romana de *Il contagio* di Siti – un quartiere parlato, ricostruito nell'intreccio delle storie che si fanno pettegolezzo anche feroce, in cui i rumori sono il segno di una vita materiale messa forzatamente in comune<sup>49</sup> –. Milano è una città fiutata in solitaria e percepita a distanza attraverso le strade che

---

Convegno AIPI, *Insularità e cultura mediterranea nella lingua e nella letteratura italiane*, Cagliari, 25-28 agosto 2010. Da ricordare anche quell'appassionato inno a Milano rappresentato da *Ascolto il tuo cuore, città* di ALBERTO SAVINIO (1943) – ritratto di una Milano per certi aspetti cancellata per sempre dai bombardamenti avvenuti pochi mesi dopo la pubblicazione del libro – e il ciclo di racconti e romanzi dedicati alla periferia della città, *I segreti di Milano*, di GIOVANNI TESTORI, usciti fra il 1958 e il 1961.

<sup>48</sup> G. FALCO, *L'ubicazione del bene*, Torino, Einaudi, 2009. La Tangenziale Ovest di Milano contiene evidentemente una certa dose di poeticità, dato che è protagonista anche di una poesia di ALDA MERINI, *Tangenziale dell'Ovest*, in *La terra santa* (Milano, Scheiwiller, 1984). Cfr. F. GATTA, *Autostrade*, in G. M. ANSELMi - G. RUOZZI (a cura di), *Luoghi della letteratura italiana*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, pp. 17-29.

<sup>49</sup> «L'inquinamento acustico è il padrone del quartiere [...] qui la discrezione è segno di malattia mentale, solo alcuni pazienti dell'ambulatorio rasentano i muri e muovono le labbra senza emettere suono. [...] Qui sono le risate a prevalere, risate a piena gola che non presuppongono felicità» (W. SITI, *Il contagio*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 51-52).

conducono ai suoi agglomerati satelliti, preferibilmente di notte:

Le strade satellitari sono quelle che, viste in una immagine fissa, non fanno pensare ad alcun luogo preciso. Sono semplici arterie, ampie e rettilinee, con le carreggiate separate da file centrali di lampioni altissimi e attraversate da sporadici veicoli di cui non si indovina il modello, la targa, il conducente. [...]

Le strade satellitari sono l'unica vera espressione dell'*international style* ostico, antistorico, e antinaturalistico. L'oscurità che le sostiene sui due lati azzera i dintorni le colline i laghi o i deserti. Parrebbe di essere ovunque nel Mondo Asfaltato<sup>50</sup>.

È un vagare di persone che cercano la solitudine o cercano di sfuggirvi, «ittiantropi» rinchiusi nell'abitacolo-acquario della loro automobile priva di contatti col mondo esterno. Ma Milano non sembra neanche Milano, i satelliti che gravitano intorno alle sue tangenziali potrebbero appartenere a qualunque metropoli occidentale, anche americana. Si tratta di «bolle spazio-temporali» per dirla con Labranca, a imitazione delle periferie scandinave, ideate per mettere la popolazione al riparo dal presente. In effetti il modello letterario di Biondillo e Monina è il Ballard delle periferie e l'idea del viaggio lungo la tangenziale viene loro da un diario di viaggio intorno a Londra, *London Orbital* di Iain Sinclair. Nonostante gli sforzi di Biondillo di ricostruirne la storia e di rintracciarne la continuità spaziale e culturale, Milano è diventata una città invisibile:

Milano è all'improvviso scomparsa. Nell'immaginario collettivo nazionale ha continuato a vivere solo nei suoi luoghi comuni: la nebbia, le fabbriche, il panettone. Qualcuno la immagina ancora una città da bere. Ma abbiamo smesso di rappresentarla, nel cinema, nella fiction televisiva, è diventata un buco nero della memoria. [...] Oggi Milano è una città-rete, una città-territorio che più che portare la sua nobile tradizione edile nella cinta extraurbana ha visto tracimare dentro di sé la Brianza velenosa di battistiana memoria. Milano s'è pastrufaziata, per dirla con l'ingegnere<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> T. LABRANCA, *Il piccolo isolazionista (Prolegomeni a una metafisica della periferia)*, Milano, Castelveccchi, 2006, pp. 20-21.

<sup>51</sup> G. BIONDILLO – M. MONINA, *Tangenziali*, Parma, Guanda, 2010, pp. 208-209.

## Identità a Sud

Fatta eccezione per Milano, dunque, ultima metropoli postmoderna, la ri-localizzazione è un dato diffuso nella recente narrativa italiana. Addirittura, nei romanzi e nei racconti ambientati a Napoli e in Campania, si può parlare di una iper-localizzazione che genera talora un effetto di spaesamento; mentre Roma, gloriosa di storia e con la sua immigrazione ormai profondamente radicata, sembra ancora quella degli antichi Latini, pronti a inglobare il barbaro, lo straniero, nel loro modo allo stesso tempo feroce e accogliente, e disposta a ridisegnare continuamente la propria identità a contatto con il diverso.

Bisogna scendere allora ancora più a Sud e raggiungere le isole per rintracciare un paesaggio che, lungi dall'aver perso il proprio *genius loci*, offra ancora la possibilità di una identificazione con le origini e con le tradizioni. Il mezzo che meglio si presta a potenziare questo effetto di identità è l'uso consapevole del dialetto, come mezzo per tratteggiare i personaggi e un ambiente non contaminato dal nuovo che avanza e da una globalizzazione che tutto appiattisce. Puglia, Sicilia e Sardegna offrono svariati esempi a questo proposito.

Autori come Mario Desiati, con il quasi barocco *Il paese delle spose infelici* (2008) e col più riuscito *Ternitti* (2011), attingono dalla propria terra d'origine un'ispirazione forte e impastata di folklore. È una discesa alle Madri, la sua, in un profondo omaggio al Salento che ci regala alcune figure femminili di una tragicità quasi classica. Donne epiche nella loro unicità e nel loro eroismo un po' bislacco: l'Annalisa delle *Spose infelici* e la più riuscita Mimì di *Ternitti* sono depositarie di una saggezza antica che sembra spirare proprio dal paesaggio. «Dentro porti la tragedia e la grandezza» profetizza un musicista girovago a una Mimì appena decenne: fatto tesoro di questa profezia, la ragazza può affrontare le sventure dell'emigrazione in Svizzera e il ritorno in patria con la certezza di un destino speciale. Il suo potere deriva da un dialogo intimo e segreto con la Natura, depositaria dell'ordine esatto delle cose, e con gli spiriti degli antenati.

La ricongiunzione con l'uomo amato e perduto avviene proprio durante un bagno al mare, grazie all'immersione in una natura familiare e accogliente. *Ternitti* è infine anche un tributo a tutti gli emigrati pugliesi vittime della contaminazione da amianto, una sorta di *Requiem*, solenne e tragico, per una terra ferita nel profondo.

Nello stesso spirito si colloca il recente *Così in terra* (2012) di Davide Enia, autore che proviene da un teatro di narrazione in cui il dialetto siciliano produce un'affabulazione intensa, in bilico fra ironia e commozione. Il suo esordio narrativo si colloca sulla scia dei monologhi teatrali che lo hanno reso

famoso, come l'intenso *Maggio '43*, in cui l'autore rievoca il bombardamento di Palermo dal punto di vista di un bambino di dodici anni. Recuperando la tradizione del *cunto*, l'intreccio delle storie – sempre attinte all'autobiografia, come rivelano i nomi dei personaggi che tornano anche nel romanzo, Umberto, Davidù – si sviluppa in una lingua a tratti incomprensibile, perché profondamente sostanziata di dialetto palermitano, tanto da assumere in più di un'occasione il ritmo dello scioglilingua, e proprio per questo maggiormente evocativa e lirica. Anche fra le macerie della guerra e nelle piazze incendiate dal sole lo spirito siciliano è più vivo che mai. Sia in Desiati sia in Enia, il risultato è quello di una narrativa fortemente lirica, quasi cantata.

Predomina invece un'affabulazione critico-ironica nel romanzo d'esordio della tarantina Annalucia Lomunno, *Rosa sospirosa* (2001), scritto a ventinove anni. Qui, una voce narrante colta è continuamente risucchiata da un vortice di voci e sguardi, divertiti, risentiti e ansiosi di riscatto. È la voce di una Puglia sgangherata, ma desiderosa di scimmiettare un Nord percepito da lontano come culla di raffinatezza *cool* e *avant-garde*. Vizi e virtù sono resi attraverso un fitto intreccio di dialoghi, modellati su un registro aulico e dialettale insieme, con effetti originalissimi: un misto di neologismi che aprono a una modernizzazione globalizzata e orizzontale e di proverbi che provengono dall'antica saggezza popolare. Una teatralizzazione di forte impatto.

Ruolo-chiave in questa ricostruzione di una Puglia che si vorrebbe moderna ma che è suo malgrado trascinata verso una tradizione inestirpabile e arcaica, svolge il cibo, elemento che tradisce l'identità, con effetti spesso comici: così ecco a un party un «menu regolarmente apulus» e ancora il ruolo di ancora svolto dai piatti tipici: «Soltanto le olive al pepone e le focaccine al vincotto/ hanno preservato l'eredità sudita», mentre la tentazione del «Mec Donàld» per questi «vitelloni» contemporanei che vorrebbero sciamare a Nord o all'estero è sempre in agguato<sup>52</sup>.

### Italia profonda o suggestiva?

La complessità del fenomeno dell'iperlocalizzazione nella narrativa italiana contemporanea ha suscitato un vivo dibattito critico. C'è che vi ha ravvisato un folklorico che tende all'esotico, come forma di fuga dalla realtà, e chi pensa che un eccesso di connotazione locale, specialmente se potenziato dal dialetto,

---

<sup>52</sup> Cfr. F. AIROLDI NAMER, *Rosa Sospirosa di Annalucia Lomunno*, «Narrativa», 2003, pp. 109-127.

finisca per produrre un effetto “glocal” che è solo un’altra faccia del romanzo globalizzato, buono per tutte le latitudini<sup>53</sup>. Ma più probabilmente la spiegazione della tendenza all’iperlocalizzazione nella letteratura italiana di oggi va proprio ricercata in una più generale tendenza culturale per cui la ricerca dell’identità passa attraverso le peculiarità del territorio e non più di chi lo abita, perché l’identità culturale individuale è nomadica e solo quella che ci viene dalla geografia, per la sua stabilità, sembra ridare consistenza al caos del nostro esistere.

### Romanzi e racconti citati in questo saggio

- Niccolò Ammaniti, *Come Dio comanda*, Milano, Mondadori, 2006.
- Luciano Bianciardi, *La vita agra* (1962), Milano, Bompiani, 2001.
- Gianni Biondillo, Michele Monina, *Tangenziali*, Parma, Guanda, 2010.
- Italo Calvino, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 1972.
- Idem, *Marcovaldo ovvero le stagioni in città* (1963) in Id., *Romanzi e racconti*, I, a cura di M. Barengi e B. Falcetto, Milano, Mondadori “I Meridiani”, 1991.
- Gianni Celati, *Narratori delle pianure*, Milano, Feltrinelli, 1985.
- Idem, *Quattro novelle sulle apparenze*, Milano, Feltrinelli, 1987.
- Don DeLillo, *Rumore bianco* (tit. or. *White noise*, 1984), Torino, Einaudi, 1999.
- Mario Desiati, *Vita precaria e amore eterno*, Milano, Mondadori, 2006.
- Idem, *Ternitti*, Milano, Mondadori, 2011.
- Diego De Silva, *Certi bambini*, Torino, Einaudi, 2001.
- Davide Enia, *Così in terra*, Milano, Dalai Editore, 2012.
- Giorgio Falco, *L’ubicazione del bene*, Torino, Einaudi, 2009.
- Elena Ferrante, *L’amica geniale*, Roma, e/o, 2011.
- Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, Milano, Garzanti.
- Idem, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Garzanti.
- Tommaso Labranca, *Il piccolo isolazionista (Prolegomeni a una metafisica della periferia)*, Milano, Castelvocchi, 2006.
- Nicola Lagioia, *Occidente per principianti*, Torino, Einaudi, 2004.
- Idem, *Riportando tutto a casa*, Torino, Einaudi, 2009.

---

<sup>53</sup> G. SIMONETTI, *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)*, «Allegoria», 57, gennaio-giugno 2008, pp. 95-136 e E. Rasy, *Regionalismi di ritorno*, «Il Sole24Ore» - *Domenica*, 4 aprile 2010.

- Nicola Lagioia, Christian Raimo, *La qualità dell'aria*, Roma, minimum fax, 2004.
- Amara Lakhous, *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, Roma, e/o, 2006.
- Annalucia Lomunno, *Rosa sospirata*, Casale Monferrato, Piemme, 2001.
- Andrej Longo, *Dieci*, Milano, Adelphi, 2007
- Michela Murgia, *Accabadora*, Milano, Mondadori, 2009.
- Anna Maria Ortese, *Il mare non bagna Napoli* (1953), Milano, Adelphi, 1994.
- Valeria Parrella, *Mosca più balena*, Roma, minimum fax, 2003.
- Antonio Pascale, *La città distratta*, Torino, Einaudi, 2001 (già L'ancora del Mediterraneo, 1999).
- Pier Paolo Pasolini, *Ragazzi di vita*, Garzanti, 1963.
- Paolo Piccirillo, *Zoo col semaforo*, Roma, Nutrimenti, 2009.
- Tommaso Pincio, *Cinacittà*, Torino, Einaudi, 2008.
- Ermanno Rea, *Napoli ferrovia*, Milano, Rizzoli, 2007.
- Roberto Saviano, *Gomorra*, Milano, Mondadori, 2006.
- Alberto Savinio, *Ascolto il tuo cuore, città* (1943), Milano, Adelphi.
- Michele Serra, *Il nuovo che avanza*, Milano, Feltrinelli, 1989.
- Walter Siti, *Il contagio*, Milano, Mondadori, 2008.
- Flavio Soriga, *Sardinia blues*, Milano, Bompiani, 2008.
- Pier Vittorio Tondelli, *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli, 1980.
- Idem, *Rimini*, Milano, Bompiani, 1985.
- Simona Vinci, *Strada provinciale tre*, Torino, Einaudi, 2007.
- Eadem, *Rovina*, Milano, Edizioni Ambiente, 2007.



LUIGI NERI

«SPOSA MIA, MAI PIÙ ITALIANE»:  
IL SENTIMENTO DELL'IDENTITÀ NAZIONALE  
NELL'*ITALIANA IN ALGERI* DI ANGELO ANELLI  
E GIOACCHINO ROSSINI

Di rado si riflette con la dovuta attenzione sulla potenza comunicativa della musica. Essa è in grado di suscitare sequenze di pensieri per mezzo di emozioni e di sensazioni corporee. A questo proposito è nota la sua stretta parentela con la danza e con il linguaggio corporeo. Ciò non significa che la musica non comunichi, all'occorrenza, anche contenuti più astratti. Questa comunicazione, tuttavia, avviene, sempre, e in primo luogo, per mezzo di contenuti emozionali. Al contrario la letteratura richiede, già in prima battuta, una comprensione del testo a livello, almeno in parte, cognitivo e concettuale.

Non sorprende, dunque, il fatto che la musica nel corso dell'Ottocento e del Novecento abbia potuto trasmettere il sentimento dell'identità nazionale italiana in forma più immediata rispetto alla letteratura, anche se la riflessione critica e la comprensione intellettuale da parte dell'ascoltatore (o di colui che cantava) erano destinate a restare, nella maggior parte dei casi, a livelli meno elaborati rispetto all'esperienza del lettore di testi letterari.

Il sentimento dell'appartenenza a una comune identità nazionale italiana fu diffuso e rafforzato nel corso dell'Ottocento dal melodramma, soprattutto da quello di Giuseppe Verdi. Questi fornì una sorta di 'colonna sonora' al Risorgimento italiano. Tutti abbiamo presenti il *Nabucco*, *I lombardi alla prima crociata*, o magari *La battaglia di Legnano*. Di queste opere ricordiamo principalmente i grandi cori, dei quali Giuseppe Mazzini aveva teorizzato, nel 1836, nella sua *Filosofia della musica*, la assoluta centralità. Un'evidente allusione patriottica poteva essere colta in una creazione di straordinario valore musicale quale era il coro «Si ridesti il Leon di Castiglia» da *Ernani*. Non sarebbe fuori luogo anche ricordare il film di Luchino Visconti *Senso*, in cui le note del *Trovatore* infiammano gli animi degli italiani contro gli occupanti austriaci.

È pur vero che l'importanza del melodramma non si limita alla stagione quarantottesca, cioè agli anni eroici del Risorgimento. Nel periodo immediatamente successivo all'unificazione il melodramma contribuì in maniera preponderante a costituire un modo di sentire comune agli italiani. Qualche volta mise perfino in evidenza le gravi deficienze che l'Italia recava nel suo patrimonio genetico: sempre Giuseppe Verdi, infatti, nel 'suo' *Simon Boccanegra* riuscì ad esprimere in musica quella insuperabile faziosità che nel corso della storia costituirà un vizio di fondo della nazione italiana.

Certamente all'Italia fu dato, soprattutto grazie a Verdi, un 'canto comune'; e questo contribuì a far sì che l'Italia scoprisse se stessa come nazione. Nel melodramma italiano – a differenza di quello tedesco o di quello russo – la musica era nettamente preponderante rispetto alle parole. Al punto tale che queste ultime non sempre erano facilmente comprese ai livelli della cultura popolare. Quanti, infatti, potevano comprendere il *Rigoletto*, là dove il Duca di Mantova canta «ei che le sfere agli angeli, per te non invidiò»? Ma non era strettamente necessario capire. La musica era in grado di comunicare al di là delle parole.

Tutto questo induce a qualche ulteriore riflessione. Che cos'è mai, infatti, la 'nazione'? Oggi, in un momento storico in cui è assai facile mettere in dubbio l'esistenza di una comune identità nazionale, il concetto di nazione deve per forza essere assunto in un senso più debole. Non si tratta, dunque, di una condivisione di principi, di ideali o di una fede condivisa (come avrebbe desiderato Alessandro Manzoni), ma, piuttosto, di uno 'spazio culturale' comune. Per 'spazio culturale' dobbiamo intendere una molteplicità di riferimenti, di opzioni intellettuali, di emozioni estetiche, di altro ancora: il tutto tenuto insieme – nel caso dell'Italia – da una lingua, parlata e intesa da tutti. Affinché questo sussista è, come ben si vede, necessaria alcuna forma di consenso o di fede condivisa; è sufficiente un terreno comune in cui sia possibile capirsi e incontrarsi.

In questa breve nota, tuttavia, vogliamo richiamare l'attenzione su un altro autore, che non è Verdi, bensì Gioacchino Rossini. Purtroppo il rapporto degli italiani con Rossini non è mai stato ispirato alla considerazione che la sua opera merita, né forse è improntato ad autentica simpatia. Di fatto il musicista di *Tancredi*, di *Cenerentola*, di *Mosè* o della *Petite messe solennelle* è noto ai più solo per il pur grandissimo *Barbiere di Siviglia*. Mazzini stesso, nella sua opera sopra citata, aveva sostenuto la necessità di un'«emancipazione da Rossini».

L'opera rossiniana di cui vogliamo qui occuparci è *L'italiana in Algeri*. Essa fu composta da Rossini nel 1813 su un libretto di tale Angelo Anelli, letterato e giurista di Desenzano, esponente politico di un certo rilievo della Repub-

blica Cisalpina, noto nella storia della letteratura per lo scambio reciproco di note polemiche con Ugo Foscolo.

L'*Italiana* era già stata messa in musica già nel 1808 da un altro musicista prima di Rossini. Il libretto trae lo spunto da un fatto, a quanto pare, realmente accaduto pochi anni prima. Una giovane donna italiana era stata catturata dai pirati algerini e, insieme con altri prigionieri, era riuscita a liberarsi e a riguadagnare il suolo natale.

La storia narrata nell'opera, riassunta in forma oltremodo schematica, è la seguente. Il turco Mustafà, *bey* Algeri, è stanco della propria legittima consorte e la vuole ripudiare. O meglio, intende maritarla al proprio schiavo italiano Lindoro. Mustafà ordina, pertanto, al capo dei suoi pirati di catturare una italiana, attirato dal fascino esotico delle donne di questo paese.

Dopo poco approdano ad Algeri le navi con il bottino e con la 'bella italiana'. La scena dello sbarco è la rappresentazione musicale di una radiosa marina mediterranea, che potrà in seguito trovare – in contesto nordico – qualcosa di paragonabile solo nei grandi musicisti del romanticismo tedesco. Isabella – questo è il nome dell'italiana – sbarca con il proprio 'fidanzato' Taddeo. Questo è uomo vile e calcolatore. In realtà Isabella ama ancora il fidanzato perduto, che in realtà è – guarda caso – lo schiavo del *bey*, Lindoro.

Il *bey* comincia a corteggiare, in maniera piuttosto goffa e maldestra, Isabella, mentre Taddeo si finge suo zio. Finalmente la protagonista – che nel frattempo ha stretto amicizia con la legittima consorte di Mustafà – può ritrovare l'amato Lindoro. I due architettano un piano per la fuga. L'ambizione di Mustafà viene solleticata da Lindoro con il conferimento di un titolo 'pappataci', che, a dire di Lindoro, in Italia viene concesso a coloro che si sono distinti in imprese galanti. Segue il pranzo per il festeggiamento della nomina a 'pappataci', con l'impegno da parte di Mustafà a seguire la prescrizione di mangiare e non guardare alcunché: «mangia e taci».

Essendo stato in tal modo messo fuori combattimento il temuto *bey*, gli italiani, a bordo della loro nave prendono il largo. *Tutti*, cioè Isabella, Lindoro e il vile e codardo Taddeo, che, sotto la costante minaccia di essere impalato, si era reso disponibile a prestare i suoi servigi al turco (come nella realtà avevano spesso fatto non pochi italiani). Mustafà si riconcilia con la moglie Elvira e si impegna a non tentare più la fortuna con le italiane: «Sposa mia, mai più italiane».

Il genere è quello della 'turcheria', come altri melodrammi di Rossini o, prima ancora, *Il ratto dal serraglio*, di Mozart. Nella 'turcheria', per definizione, poteva accadere tutto, senza limitazione alcuna dovuta alle convenzioni dell'Europa. Era, dunque, uno spazio libero in cui potevano prendere forma,

in maniera più o meno esplicita, le libere convinzioni degli autori. Nonostante le apparenze questo genere di melodramma era, dunque, qualcosa di più 'serio' della mera 'opera buffa', con quel tanto di goliardico che qua e là si può avvertire nel libretto. In effetti essa è presentata dagli autori come 'dramma giocoso', cioè qualcosa di intermedio tra l'opera seria e l'opera buffa propriamente detta.

Anelli, il librettista dell'*Italiana*, era peraltro un letterato non privo di una formazione filosofica. A lui va il merito di aver delineato, in quel 1808, un'identità italiana dei suoi tre personaggi Isabella, Lindoro, Taddeo. I tre personaggi sono portatori di una identità italiana ben definita. Questa italianità è percepita come tale anche dai turchi. Ma c'è qualcosa che sorprende. La loro identità italiana ha poco a che vedere con quella che emergerà nei decenni successivi con il Risorgimento.

Manca un qualsivoglia 'spirito collettivo' che sovrasti gli individui nella loro dimensione privata. In tutti i tre personaggi il 'privato' sovrasta nettamente il 'collettivo'. Non c'è un'ideologia che accenni anche solo lontanamente a un destino comune, meno che mai a un destino garantito da una necessità storica. È peraltro da notare che Rossini stesso diede vita a quest'ultima visione in uno dei suoi più grandiosi capolavori, il *Mosè*, composto intorno agli anni '20.

Tra i personaggi dell'*Italiana* ci sono, tuttavia, profonde differenze. Taddeo è pavido, infido, calcolatore, disposto a servire chi si presenta di volta in volta come più forte. La sua concezione del calcolo utilitaristico ha qualcosa di perversamente filosofico. Egli nega la novità intrinseca al futuro e afferma risolutamente che il passato continuerà a ripetere inesorabilmente se stesso.

Ho più flemma e più prudenza  
di qualunque innamorato.  
Ma comprendo dal passato  
tutto quel che può avvenir.

Ogni nostra conoscenza è legittimata in via esclusiva dall'esperienza pregressa: sembra quasi che Anelli avesse qui in mente Locke o Hume. In realtà Taddeo rappresenta la vecchia Italia servile e calcolatrice del proprio utile, che già Guicciardini aveva consegnato alla storia e che sarà duramente condannata da De Sanctis.

Isabella e Lindoro rappresentano – entrambi, si noti bene – qualcosa di opposto a Taddeo. Essi, tra loro in perfetta sintonia, sono fedeli a se stessi e alle loro scelte. Sono, inoltre, aperti al futuro, pur senza garanzie politiche,

filosofiche o religiose circa la riuscita dei loro propositi. Lindoro giunge al punto di escludere la speranza.

Forse verrà il momento;  
Ma non lo spero ancor.  
Contenta quest'alma  
in mezzo alle pene  
sol trova sua calma  
pensando al suo bene  
che sempre costante  
si serba in amor.

Isabella, dal canto suo, proclama la sua indifferenza rispetto agli accadimenti contrari al suo proposito.

Non ci pensar per ora,  
sarà quel che sarà.

La fedeltà al proprio io e alle proprie scelte è, dunque, un valore assoluto e non negoziabile: un valore che predispone, se necessario, al sacrificio (ecco la profonda serietà del 'dramma giocoso').

Sembra, tutto questo, un trionfo del privato in chiave antistatale: un trionfo, dunque, della vecchia Italia. Eppure non è esattamente così. Infatti questa identità consapevole di se stessa riesce ad essere 'accogliente' nei confronti del diverso. La nave che, al termine del melodramma, salpa dal porto di Algeri verso il suolo italiano accoglie anche l'indegno, e un poco traditore, Taddeo. Questi, per mero calcolo, abbandona infine il *bey*, che pure aveva servito anche contro i suoi connazionali, e prende il largo con gli italiani. C'è, forse, in tutto questo una filosofia istituzionale di stampo prettamente liberale. L'istituzione – qui la nave che salpa – accoglie tutti, e non emette giudizi di ordine morale. L'esatto opposto di quanto sarebbe poi accaduto nella nostra successiva storia nazionale, con il suo diffuso e congenito 'odio ideologico'. Non ci sono gli odi tra fazioni che Verdi stigmatizzerà nel *Simone*. Se ne potrebbe, dunque, concludere, che, nella *Weltanschauung* di Lindoro e di Isabella, al di là della nazione, c'è posto anche per lo Stato. Cioè per un qualcosa che accomuna tutti, senza identificarsi con nessuno.

D'altra parte nella visione della protagonista c'è una sensibilità carica di universalismo, una generosità che la porta immediatamente a solidarizzare con la sposa del *bey* in procinto di essere ripudiata.

Col discacciar la moglie  
Da me sperate amore?  
Questi costumi barbari  
o vi farò cangiar.

Non mancano, dunque, i valori positivi e l'apertura alla dimensione istituzionale, o perfino universale. Manca quella categoria intellettuale-esistenziale dell'«odio dunque sono»: quel riconoscere e ritrovare se stessi attraverso l'odio per qualcuno. Certamente questa esperienza caratterizzò, nelle sue fasi iniziali, il formarsi di quasi tutte le nazioni. La Francia lo sperimentò nella Guerra dei cento anni contro l'Inghilterra e lo superò poi con l'Illuminismo. La Spagna si formò nello spirito della 'riconquista' contro gli arabi. Qualcosa di analogo è accaduto, sebbene più tardi, con la Germania e la Russia. Solamente l'Inghilterra non ha conosciuto qualcosa di propriamente simile, pur nella sua chiusura isolana. Dal canto suo l'Italia costruì il senso della sua identità nazionale quando prese a odiare il governo austriaco (forse non il peggiore dei governi stranieri che l'avevano retta), e lo consolidò quando, nel 1917, gli austriaci medesimi si ripresentarono nella pianura veneta.

C'è da chiedersi se l'Italia così radicalmente antigiacobina dell'*Italiana in Algeri* sarebbe mai stata in grado di costituirsi a Stato nazionale. La risposta non può essere che negativa. Eppure, per certi aspetti, questa Italia intelligente, disinvolta, pronta a cogliere le opportunità, ma anche generosa e magari, all'occorrenza, eroica, troverà il suo interprete, fuori dal melodramma, in Camillo Cavour. La sua diretta antitesi è, in ogni caso, l'Italia smargiassa di Benito Mussolini, ma anche la più recente Italia ideologica 'terzomondista' e assai più 'mediterranea' di quella rossiniana.

È il caso, comunque, di considerare se i caratteri di Isabella e Lindoro, messi in risalto nel melodramma di Anelli e Rossini, nella loro fierezza priva di odio, rappresentino tuttora qualcosa che appartiene al patrimonio genetico della nostra nazione. Questa riflessione potrebbe guidarci nella ricerca di uno 'stile italiano', ora che, più che nel recente passato, siamo di nuovo chiamati alla ricerca di una nostra identità.

GIUSEPPINA TEDIOLI

## DANTE FRA I BANCHI DEL LICEO: ESPERIENZE DIDATTICHE

La programmazione scolastica del terzo anno di Liceo propone, a studenti quindicenni un po' disorientati, le origini della storia letteraria italiana, un mondo che appare lontano e astratto, avvolto nella stilizzazione di forme codificate: la lirica provenzale, la scuola siciliana, lo stilnovo. Tutti, inevitabilmente, manifestano una gamma di reazioni di insofferenza o indifferenza più o meno vistose, di fronte a messaggi e contenuti così poco familiari; ma sempre si avverte un'impennata di curiosità quando arriva il momento di aprire per la prima volta la Divina Commedia. 'Chi sarà quell'arrogante che si è permesso di mandare all'Inferno tanta gente? E lui? Non penserà forse di andare in Paradiso?' Sì, lo pensa, e lo dice, o lo fa intendere, fin dall'inizio.

La diffidenza però si dilegua quasi subito, in primo luogo perché c'è una situazione narrativa, la prospettiva di uno sviluppo articolato, con le sue simmetrie, le sue regole interne, ma anche con le sorprese degli incontri, dei luoghi. Infatti, una volta entrati nel mondo dell'aldilà, dopo qualche esitazione nel comprendere il significato allegorico dello smarrimento nella selva oscura, del colle, delle tre fiere, dell'autorizzazione a compiere il viaggio, l'atmosfera e le creature dell'Inferno finiscono per assumere contorni di tangibile credibilità, soprattutto quando, con sorpresa, vengono riconosciute dai nostri studenti negli esseri mostruosi che popolano i ben noti video-games, come *Dante's Inferno*, dove si incontrano, tradotti in pixel dalla moderna tecnologia, Minosse o Gerione: non ci si deve scandalizzare di fronte a queste considerazioni, anzi, possono costituire un elemento di aggancio con la mentalità giovanile e, perché no, aiutare l'immaginazione. Certo non siamo di fronte a raffinati illustratori delle atmosfere dantesche come Doré, romanticamente fedele nel messaggio, a volte infedele nei dettagli, le cui opere possono far comprendere la differenza fra riproduzione o animazione grafica e interpretazione, quando si propone alla classe di lavorare sul confronto fra immagine e testo, una delle possibili esercitazioni di approfondimento a cui di solito noi insegnanti facciamo ricorso.

Via via che si procede nella lettura si manifesta qualche forma di attenzione più significativa, anche in chi ostenta indifferenza, e prendono poi il sopravvento valutazioni più sottili, in modo graduale. Per lettori così giovani è sempre fonte di curiosità scoprire i meccanismi del contrappasso, riconoscere la logica, l'esigenza di giustizia, che ha guidato le scelte di Dante; spesso soppesano e valutano la credibilità delle pene assegnate: 'Perché Farinata è rinchiuso in un sepolcro incandescente? Perché i Papi simoniaci sono conficcati a testa in giù?'. Certo la trasformazione dei suicidi in arbusti dai rami «nodosi e 'nvolti» è più efficace perché «non è giusto aver ciò ch'om si toglie», le trasformazioni dei ladri in rettili sono impressionanti, ed anche la distesa di ghiaccio del cerchio IX lascia pochi dubbi sul gelo del cuore di chi tradisce.

Un livello di interesse più profondo, nella lettura dell'*Inferno*, si può riconoscere quando si esaminano le interazioni fra quel Dante che è personaggio della sua stessa opera e le anime incontrate durante il viaggio. Già dall'incontro con la prima schiera di peccatori, gli ignavi, condannati a correre incessantemente seguendo una bandiera, i giovani avvertono immediatamente la schiettezza e la determinazione di quell'uomo, vissuto fra il Duecento e il Trecento, che non si è adattato al quieto vivere e alla passività e ha sempre manifestato apertamente le sue ragioni, anche a rischio del proprio danno: stupisce il disprezzo esplicito il «non ti curar di lor ma guarda e passa»: un messaggio che risulta piuttosto insolito per la nostra epoca, tendenzialmente opportunistica e massificata, incapace di accettare qualunque tipo di giudizio, e fornisce una parziale chiave di lettura del successo di Dante fra i nostri banchi di scuola.

Continua ad essere molto marcata la predilezione per i classici Paolo e Francesca, Farinata, Pier Della Vigna, Ulisse: tutti questi personaggi parlano in modo da generare, a seconda dei casi, la pietà, il senso drammatico della vita, che si manifestano nella passione amorosa o politica, nell'insopportabile vergogna dell'onore offeso, nell'ansia di conoscenza: in ciascuno di questi incontri gli studenti sentono coinvolta la propria sensibilità, non restano mai indifferenti. Ma anche nella tragedia di Ugolino, di cui si fissa indelebile il gesto bestiale («la bocca sollevò dal fiero pasto, quel peccator, forbendola a' capelli del capo ch'elli avea di retro guasto») sembra riflettersi qualche traccia della sofferenza autobiografica dello stesso autore, che sa bene che i propri figli subiranno le conseguenze del suo stesso esilio, anche se nell'episodio non ci sono garanzie evidenti di autobiografia, perché l'io dell'autore si manifesta in altri modi, mai nel vissuto familiare. Probabilmente nel disperato silenzio delle terzine della morte di Ugolino e dei suoi figli è stata trasferita una parte di quell'io, le cui ferite si riconoscono subito dopo, nell'invettiva contro Pisa,



che ha decretato il supplizio dei figli insieme al padre, in cui si può vedere in controluce Firenze. Per tutti questi motivi la lettura dell'*Inferno*, anche per una fascia di età relativamente bassa (fra i sedici e i diciassette anni) è fonte di curiosità, partecipazione, interesse, anche se ancora possono sfuggire alcune ragioni profonde del poema.

È verissimo, poi, che il livello di gradimento è inversamente proporzionale alla salita verso Purgatorio e Paradiso, indipendentemente dalle varie considerazioni degli studiosi che parlano di un Dante poeta, più accattivante, e di un Dante teologo, astratto e lontano. Le figure che restano più impresse sono quelle dei dannati, con le loro fisionomie spesso stravolte, mentre il mondo della purificazione accende meno la curiosità. Nella seconda cantica, più che Catone, figura costruita attorno a un saldo rigore morale, che non appassiona, ci si sofferma sul cosiddetto Antipurgatorio, non solo perché Manfredi («Biondo era e bello e di gentile aspetto») ha comunque il fascino del cavaliere valoroso, o perché Iacopo del Cassero («e lì vid'io de le mie vene farsi in terra laco»), Bonconte da Montefeltro («l'angel di Dio mi prese»), Pia de' Tolomei («ricorditi di me, che son la Pia») raccontano i momenti drammatici della fine della loro vita terrena, ma anche perché in tutti questi incontri si affronta il tema della salvezza dell'anima in condizioni estreme, quando il giudizio è difficile, non è scontato, si trova in bilico fra salvezza e dannazione: come giudicare chi si è pentito all'ultimo istante, dopo un'intera vita di errori («Orribil furon li peccati miei», dice Manfredi)? In questi episodi torna e si mette bene in risalto anche la famosa polemica antiecclesiastica, che appassiona moltissimo gli studenti perché vedono il lato ribelle e rivoluzionario di Dante, che non si adatta a condanne sancite (la scomunica di Manfredi) o a destini apparentemente già scritti (Bonconte), ma capovolge le aspettative, come nella bolgia dei simoniaci aveva avuto il coraggio, ben più spregiudicato, di capovolgere i ruoli fra sé e un papa, Nicolò III («io stava come l' frate che confessa lo perfido assessin») o di condannare Bonifacio VIII ancor prima della sua morte.

Ma è proprio l'anticonformismo a piacere di più, non la polemica aperta, l'invettiva, l'apostrofe, che sono sentite troppo retoriche, un po' fastidiose, forse ripetitive, se si considera che proseguono fino al canto XXVII del Paradiso, dove se ne fa carico addirittura San Pietro («Quelli ch'usurpa in terra il luogo mio»). Per ridimensionare questa spontanea, ma un po' ingenua fiducia in una improbabile anarchia di Dante bisogna allora spiegare che esiste, al contrario, un preciso progetto politico, sebbene sconfinante nell'utopia, che sostiene la spinta polemica: Dante non intende affatto abbattere le istituzioni,

che rispetta e ritiene necessarie, ma vuole colpire gli indegni, che rivestono cariche politiche o ecclesiastiche senza averne diritto morale.

Sul tema della ben nota accusa di orgoglio e arroganza, che può rendere antipatico l'autore qualora ci si domandi 'chi gli abbia dato il permesso' di giudicare gli altri, anche in considerazione dell'epoca di relativismo morale in cui viviamo oggi, si trova una risposta e una riabilitazione nel canto XI del Purgatorio, dove Dante non esita a piegare il collo, associandosi ai superbi nel loro lento percorso lungo la prima cornice, e si dichiara consapevole della durata effimera della fama di cui sa di godere («che voce avrai tu più....pria che passin mill'anni...»). Ma anche l'attraversamento della barriera di fuoco dei lussuriosi, a cui Dante si costringe, dichiara un'altra pericolosa inclinazione di cui si mostra consapevole, che umanizza il personaggio smussando l'eccesso di rigore morale che gli viene imputato. Poco interesse e poca partecipazione si registrano, nelle reazioni degli studenti, alle esplicite autoaccuse, alla confessione di fronte a Beatrice, una volta giunti nel giardino dell'Eden: non piace molto il Dante piangente e contrito che si rispecchia nelle acque del Lete, e l'episodio sembra rispondere più a un omaggio formale alla 'donna' che ad autentica contrizione.

A questo punto si può riflettere meglio sul complesso codice superiore, a cui anche l'autore si piega: è quello della morale cristiana, dei peccati capitali (evidente nella scansione delle cornici del Purgatorio), che si fonde con la morale Aristotelica del giusto mezzo (iracondi e accidiosi, avari e prodighi), con le tre grandi categorie di peccato: intemperanza, violenza, frode, a cui risponde la complicata geografia dell'Inferno. Non si può pretendere che queste considerazioni si comprendano subito e siano chiare ai ragazzi fin dalla prima cantica, il percorso didattico è sempre graduale e deve offrire spunti diversificati nelle varie fasi del percorso. La lettura del Purgatorio si presta all'approfondimento del tema della penitenza come purificazione graduale, autocoscienza, preghiera, affinamento spirituale, vissuti in prima persona dall'autore che agisce su di sé imponendosi un percorso improntato all'umiltà, cancellando le asprezze e il disprezzo manifestato in vari episodi ed incontri.

Purtroppo va registrata una difficoltà sempre più marcata, la distanza linguistica, come fattore di vero ostacolo alla comprensione profonda dell'opera, nel senso che gli studenti non dispongono di un vocabolario adatto e non riescono a percepire le potenzialità espressive, la pregnanza della lingua di Dante, che richiede uno sforzo di analisi, spesso etimologica, rifiutato o sottovalutato dai giovani, che si accontentano del riassunto, dell'intuizione, della partecipazione emotiva. Certo, sono carenze che limitano la ricezione, ma un approfondimento di tipo filologico non è consigliabile come costante linea didattica.

Il Paradiso può costituire davvero una prova difficile, nel percorso di lettura, tanto che il numero dei canti che di solito si analizzano, diminuisce significativamente fino a sei, nella consapevolezza del carattere rarefatto della materia trattata, che apparentemente mal si concilia con il programma scolastico del Novecento.

Dopo la lettura del primo canto, il volo verso l'alto e la non facile decifrazione della teoria dell'Ordine, che spiega il senso del creato e richiede molte risorse interpretative, anche per l'uso di un registro elevato, di un lessico filosofico con vari latinismi, ci si rende poi conto che Dante racconta ancora, non rinuncia a raccontare. Troppo riduttivo limitare il senso della terza cantica al concetto della 'pura luce' e dell' 'ineffabile', perché smentito, almeno nella prima metà, dagli incontri con le anime: queste, benché invisibili nei loro tratti, sono trasfigurate da una bellezza sovrumana, per quanto si può dedurre dalle labili parvenze che ancora si percepiscono nel cielo della Luna, ma hanno ancora un legame con la terra, raccontano ancora le loro esperienze, ci mostrano i luoghi della vita con precisione cartografica, come fa S. Tommaso nel rievocare San Francesco («Intra Tupino e l'acqua che discende del colle eletto dal beato Ubaldo»), o San Pier Damiani («Tra ' due liti d'Italia surgon sassi, / e non molto distanti a la tua patria, / tanto che ' troni assai suonan più bassi, / e fanno un gibbo che si chiama Catria»). Piccarda, poi, usa un linguaggio addirittura domestico (veste, vela, vegli, dorma) e Dante stesso sceglie un lessico che può apparire sconveniente («un fante che bagni ancor la lingua a la mammella») nel contesto altissimo del canto XXXIII. Questi elementi di concretezza aiutano a orientarsi e anche l'io dell'autore torna a manifestarsi con le sue esigenze umane, non del tutto 'paradisiache', visto che vuole conoscere il proprio destino terreno e spiega il senso della propria opera molto meglio di quanto non faccia nel primo e secondo canto dell'Inferno; infatti i canti centrali, quelli di Cacciaguida, culminano nelle terzine che sintetizzano la missione letteraria del rivelare verità 'moleste' perché Dante ha bisogno soprattutto di giustizia, di rigore, di rettitudine morale qui, sulla terra.

Così non è impossibile condurre gli studenti alla visione finale, attraverso il raccolto silenzio in cui San Bernardo formula la Preghiera alla Vergine, e certo, ormai neppure il giovane più sprovvisto oserebbe supporre che la rivelazione finale potesse consistere nell'immagine antropomorfa di un Dio con le veste turchina e la barba bianca: gli studenti capiscono bene che lo sforzo di pensare il divino è destinato al fallimento se affrontato con gli strumenti della sola ragione («Qual è il geometra»), e che non basta voler vedere («veder voleva») l'immagine dell'uomo in quella di Dio nella generazione fra il Padre e il Figlio, e il mistero della trinità. Per una mente umana, per quanto

eccezionale, è una meta impossibile, così i ragazzi comprendono e accettano il naufragio finale «a l'alta fantasia qui mancò possa», lo smarrimento di sé e l'identificazione nel Tutto e col Tutto. Dante, anche se uomo di fede, forse resta il «pensator terreno» (come lo definisce Pascoli nell'ode Alla cometa di Halley) che porta allo sforzo estremo la ragione.

Anche nell'ambito scientifico, in tempi molto recenti, è stata valorizzata la sua capacità di penetrazione, di intuizione, fino al punto da ipotizzare che, in un'avveniristica tensione conoscitiva, possa aver intravisto concezioni proprie della fisica moderna, come lo spazio a più dimensioni e la cosiddetta 'tresfera' che prevede dimensioni interconnesse e comunicanti. Alcuni hanno voluto riconoscere una sorta di anticipazione delle teorie attuali riscontrabile nel rapporto fra i nove cieli che avvolgono la terra e i cerchi delle nove gerarchie angeliche, che apparirebbero come due sfere che reciprocamente sono contenute e contengono. Si tratta in realtà di un'intuizione inconsapevole, che può essere letta come il risultato del tentativo di conciliare visibile e invisibile, materia e spirito, temporalità ed eternità; anche se queste interpretazioni si spingono ai limiti della credibilità e appaiono un po' forzate, contribuiscono ad alimentare interesse e curiosità e sono l'inequivocabile segnale delle infinite suggestioni e delle potenzialità che il poema contiene.

LEONARDO CHIARI

## UN POETA RUSSO, CAMPANA E IL SUO SEGRETO

Una fonte sconosciuta dei *Canti Orfici*

L'autoritratto è un genere praticato in letteratura altrettanto che in pittura; anzi sovente la prima invoca la seconda: vorrebbe forse che in seguito una tela fosse estratta dalle sue parole, pressoché come oggi si ricava un film da un racconto: così è per l'autore dei *Canti Orfici*, versatile frequentatore di generi. Al centro della sezione 14 de *La Notte*, dopo la trasfigurazione faustiana in un ottonario e un novenario, *Faust era giovane e bello, aveva i capelli ricciuti*, reiterata più oltre nel primo emistichio, seguendo un codice mitico che insolitamente, in questo caso, dichiara la maschera che il protagonista indossa nell'ambiente universitario bolognese – seppure la dicotomia aggettivale affibbiata all'eroe tragico sembri piuttosto uscire, per contrasto generazionale, da un discorso indiretto libero di anziane signore – Campana passa repentinamente dalla terza alla prima persona, poco prima che debutti l'ascesa-fuga alle Alpi (suppergiù dell'estate del 1906), ed elabora un piccolo bozzetto giovanile di sé, di studente inquieto già presago del ruolo universale assegnatogli dal *supremo amore* della Poesia, che contiene anche le dritte rappresentative per un potenziale pittore:

Oh! Ricordo!: ero giovine, la mano non mai quieta poggiata a sostenere il viso indeciso, gentile di ansia e di stanchezza. Prestavo allora il mio enigma alle sartine levigate e flessuose, consacrate dalla mia ansia del supremo amore, dell'ansia della mia fanciullezza tormentosa assetata.

Dal *ricordo* dipinge se stesso, come dal *ricordo*, ad apertura del canzoniere, dipingeva Faenza: giusta la funzione eternante del verbo poetico, ma eternante la vicenda del singolo, con un segno che oscilla tra la memoria inconscia freudiana, la *rimembranza* leopardiana e *Mnemosyne* (dai greci a Goethe e

Hölderlin, madre delle Muse, dunque nonna di Orfeo). Quindi, come d'un sussulto, esclama quel ricordo: *ero giovine*; con variante classicheggiante rispetto al *giovane e bello* di Faust, o meglio neo-classicheggiante, al cospetto della tradizione ottocentesca, se si pensa l'ablativo assoluto che segue e la doppia negazione di litote *non mai* prima di *quieta* che chiude un settenario e ne schiude altri due. Dietro *la mano non mai quieta* e l'omoteleuto avvicinato di *viso indeciso*, in presa diretta, plastica, si è voluta percepire, su scorta anche di quanto prima era apparso a Faust, ovvero *i comignoli delle case che nella luce della luna sembravano punti interrogativi* (similitudine ortografica, questa, forse liberamente ripensata da Musset<sup>1</sup>) una posa, prima che faustiana, amletica; ma l'indecisione, il dibattito interiore, manifesti sul viso-sembianza, si ritrovano pure nei sonetti-autoritratti giovanili in cui vari poeti, fra gli altri Alfieri, Foscolo e Manzoni, si sono cimentati; anzi quest'ultimo si serve di alcune espressioni non così dissimili da quelle del poeta marradese, come *non mai vile, giovin d'anni, gentile...*<sup>2</sup>, le quali non attestano citazioni, quanto la mano ottocentesca del passo, e l'autoritrattistica come genere. Ma anziché alla letteratura, per questa minima *sphraghis*, sarebbe più giusto rivolgersi alla pittura, giacché è il poeta stesso a mettersi in posa fotografica con mano che regge il viso. Innumerevoli sono ovviamente i ritratti con questa posa, ma si guardi fra tutti all'*Autoritratto* (1911) di De Chirico, pittore più volte evocato, in primis da Montale<sup>3</sup> per l'iconografia de *La Notte*, soprattutto circa *il panorama scheletrico di città* che già *l'ekphrasis* proemiale<sup>4</sup> nella prima sezione sottende alla successione di immagini ossificate di mura e torri, *archi vuoti, magre stagnazioni, sagome, forme e un profilo* etc.; autoritratto nel quale De Chirico si regge il viso con la mano, in atteggiamento speculare alla celebre foto di Nietzsche; volutamente, datoché nel cartiglio in basso del quadro è riportata un'epigrafe in latino riferibile al filosofo tedesco: *et quid amabo nisi quod rerum aenigma est?* È interessante che anche per Campana, nel brano indagato, si parli di amore e di *enigma*; così come per il poeta nietzschiano potrebbero valere anche le parole del pittore nietzschiano: «Schopenhauer e Nietzsche per primi, hanno insegnato il significato profondo del nonsenso della vita e come tale nonsenso potesse tramutarsi in un'arte veramente nuova, libera e poten-

<sup>1</sup> ALFRED DE MUSSET, *Ballade a la lune*, in *Primières Poésies*, vv.1-4.

<sup>2</sup> MANZONI, *Autoritratto*, *Capel bruno: alta fronte: occhio loquace*, vv. 5, 7-8 etc.

<sup>3</sup> EUGENIO MONTALE, *Sulla poesia*, Mondadori, Oscar saggi, 1998.

<sup>4</sup> STEFANO DREI, mio professore ai tempi del liceo, in un suo recente studio, ha dimostrato che Campana s'ispira a dipinti che ritraggono Faenza antica.

te»<sup>5</sup>; oppure la posa è direttamente assunta dalla foto nietzschiana? Lo stesso assetto iconico risponde, a vantaggio di una posa prediletta, alla descrizione della matrona in *La Notte* 13: *poggiava il gomito reggendo la testa una matrona*; come ancora, più oltre, in *La Notte* 17: *bianche cariatidi di un cielo artificiale sognavano il viso poggiato alla palma*. Il vocabolo *gentile* risuscita il più fortunato lessico stilnovistico, anche perché, parlando di *ansia*, e *ansia del supremo amore*, andrà inteso in senso etimologico *nobile*, nobile dell'ansia d'amore, e di *stanchezza*, che è effetto diretto dell'ansia come tensione nervosa. E il suo *enigma*, che ingenera *ansia*, il poeta degli *Orfici* lo presta alle *sartine levigate e flessuose*, come statue, e il verbo *prestare* è indicativo di qualcosa che si concede temporaneamente e che poi torna indietro; amori occasionali, quantunque *consacrati* da quell'*ansia del supremo amore*, stilema prettamente teologico (ad esempio Ariosto: *La terra santa, ove il supremo Amore / Lavò col proprio sangue il nostro errore*<sup>6</sup>); utilizzato anche in ambiente stilnovistico, per designare l'amore a Dio, a cui appunto bene si confà il participio *consacrate*; e se dunque il *supremo amore* di Campana sarà la Poesia, non è gratuito parlare foscolianamente di religione della poesia per questo appunto di *razos*<sup>7</sup>, che tra l'altro, per *la fanciullezza tormentosa assetata*, subito dopo tratta di fede:

Tutto era mistero per la mia fede, la mia vita era tutta «un'ansia del segreto delle stelle, tutta un chinarsi sull'abisso». Ero bello di tormento, inquieto pallido assetato errante dietro le larve del mistero. Poi fuggii.

E *fede* andrà intesa: 'fede della poesia' (come detto la religione di Campana è la poesia); v'è dunque traslitterazione semantica della dimensione d'amore, della dimensione religiosa (profilo stilnovistico) nella dimensione poetica (profilo foscoliano), fino alla sanzione generale, o meglio, universale di vita, entro l'impalcatura chiastica fra *tutto* e *tutta*. L'ipotiposi giovanile, foscoliana, si chiude laconicamente nella fuga, fuga dall'*ansia del supremo amore*, la quale si disvela essere *ansia del segreto delle stelle*; in sintesi: ansia della poesia che cerca l'essere. Campana si descrive *giovane* (o *giovine*), *bello di tormento*,

<sup>5</sup> G. DE CHIRICO, *Memorie della mia vita*, Rizzoli, Milano 1962.

<sup>6</sup> ARIOSTO, *Orlando furioso*, XV, 94-95.

<sup>7</sup> Nei riguardi de *La Notte*, è stato fatto più volte il paragone con *La Vita Nova*, oltre che per rimandi testuali, per motivi di principio (in Campana, la donna è la poesia) e di struttura.

dizione per la quale la Ceragioli<sup>8</sup> ricorda appunto il Foscolo: *bello di fama e di sventura*<sup>9</sup>, in linea anche con la fuga alle Alpi, analoga a quella campaniana, dell'*Ortis*. Ma si può congetturare un richiamo, più che all'*Ortis*, al re omerico dei viaggi, in quanto larga parte negli *Orfici* mette in scena un Campana-Odisseo che, *inquieto pallido assetato errante* (due aggettivi e due participi in incalzante successione asindetica) viaggia inseguendo le *larve*, latinismo per fantasmi, *del mistero*, il mistero della poesia, il mistero dell'essere nella bramosia faustiana. *Poi fuggii*: il passato remoto, rispetto finora all'imperfetto onnicomprensivo, infrange la caratterizzazione tipologica per inserirsi nell'evento biografico: in effetti, quel *poi*, nonostante un falso sentore causale ('giacché ero così, tormentato in questo modo, scappai') è solo temporale, ingenerando un effetto straniante. Torna comunque potente, rispetto a quella faustiana, la suggestione amletica, se si riduce *larve del mistero* a un ratto da: *Principe Amleto! Tutto mesto e nero / Fra gli splendori del regal connubio / Rassomigli alla larva del Mistero*, parole profferite da Ofelia nell'atto I dell'*Amleto* melodrammatico di Arrigo Boito; e che ancora quell'*erranti dietro* sia di vaga lezione dantesca, *e io li tenni dietro* (Virgilio bene o male ha del larvatico)?

La maschera del Faust è comunque calzante: Campana insoddisfatto del proprio sapere, delle discipline apprese all'Università, correggerà la chimica che studiava a Bologna in alchimia, sarà attratto dalle forze magiche e diaboliche della notte. Il breve detto *Faust era giovane e bello* viene così smembrato nella qualificazione dei suoi aggettivi: il bozzetto s'apre con *ero giovine*, e si chiude con *ero bello*: ossia si dice cos'era per lui essere *giovine*, essere *bello*.

Ma resta in sospeso la citazione tra virgolette, «*un'ansia del segreto delle stelle, tutta un chinarsi sull'abisso*», da cui proviene il sostantivo *ansia* che si ripercuote, perciò, per emanazione, su tutta la testura. Desta sospetto, la citazione, perché è l'unica, fra le tante, nel libro, autentica selva di allusioni intertestuali, ad essere tra virgolette. Desta interesse, poiché è la più piena e celebre definizione della propria vita che l'autore dà in tutti i *Canti Orfici*. Al proposito, Campana dirà al Pariani<sup>10</sup> che sono parole di «un poeta russo, un poeta al tempo dei Romanoff». Chi sia il poeta russo citato, è nozione pressoché ignota, o ignorata dall'esegesi campaniana.

Il poeta è Jurgis Kazimirovič Baltrušaitis (Paantvardžia 1873-Parigi 1944);

<sup>8</sup> DINO CAMPANA, *Canti Orfici*, Introduzione e commento di Fiorenza Ceragioli, Bur, Milano, 1989, p. 262.

<sup>9</sup> FOSCOLO, *A Zacinto*, v. 10.

<sup>10</sup> CARLO PARIANI, *Vite non romanzate*, di Dino Campana scrittore e di Evaristo Boncinelli scultore, Vallecchi, Firenze 1938, p.59.



un poeta lituano, invero, ma che scriveva principalmente in russo. Per avere, anche di lui, un piccolo ritratto giovanile, bisogna ricorrere al bozzettista Papini: «Nel remotissimo 1904 apparve nella mia vita la cara figura, mai dimenticata, del poeta Jurghis Baltrusaitis. Lo incontrai a Firenze in quel caffè delle Giubbe Rosse dove, in quegli anni lontani, si udivano e si leggevano tutte le lingue d'Europa. Era, a quel tempo, un giovane sulla trentina, forte e dritto, con un viso che pareva perpetuamente bruciato dai ghiacci del polo o dal sole dell'equatore e dove splendevano due occhi chiari, sereni, azzurri che sembravano occhi di angelo in esilio incastonati nella figura di un rude pastore del Settentrione. L'espressione della faccia era seria, a momenti severa e quasi minacciosa ma se per caso sorrideva si scopriva con meraviglia, in quel volto già tormentato dal dolore e dal pensiero<sup>11</sup>, la divina luce della fanciullezza. Si diventò amici in pochi giorni, come avviene in quella beata età che corre dai venti ai trenta»<sup>12</sup>. Nel 1904 Baltrušaitis frequentava il caffè delle Giubbe Rosse, addentrandosi nella cerchia fiorentina di amici e colleghi di Papini, dove aveva conosciuto, fra gli altri, Giuseppe Prezzolini, il filosofo Giovanni Vailati, lo scrittore Giuseppe Vannicola, Ardengo Soffici, nonché il pittore Armando Spadini e il giornalista Giovanni Amendola. In quell'anno e nel seguente, Campana era invece studente di chimica farmaceutica all'Istituto di studi superiori di Firenze; e solo più o meno otto anni dopo, verso il '13, conoscerà di persona la stessa cerchia di letterati che aveva conosciuto Baltrušaitis. I soggiorni, di quest'ultimo, in Italia, alternati con altri in Norvegia e in patria, coprivano un arco piuttosto ampio, dal 1904 fino al 1913. Qualche anno prima, a Mosca, il poeta lituano aveva fondato, in collaborazione con Sergei Polyakov ed altri, la casa editrice *Skorpion*, con il programma di pubblicare opere, russe e straniere, di ispirazione prettamente simbolista. Ed è con *Skorpion* che usciranno le sue due prime raccolte poetiche, *Zemnye stupeni* (1911) e *Gornaja tropa* (1912). Negli anni successivi, aveva collaborato con importanti periodici letterari, in particolare, entrando a far parte del comitato di redazione della rivista *Vesy*, diretta da Brjusov, pubblicata da *Skorpion* dal 1904 al 1909. Nei primi anni del Novecento, per guadagnarsi da vivere, Baltrušaitis aveva avviato un'intensa attività di traduttore: oltre a un dramma di Ibsen, che fu la prima pubblicazione di *Skorpion*, traduceva Oscar Wilde, Maurice Maeterlinck, Gerhart Hauptmann. August Strindberg, Knut Ham-

<sup>11</sup> Una descrizione che ben s'addice al pezzo succitato di Campana.

<sup>12</sup> G. PAPINI, «Jurghis Baltrusaitis», in *Passato Remoto* (1885-1914), Firenze, L'Arco, 1948, p.155.

sun. Alla fine della sua vita, il poeta traduttore poteva vantarsi di conoscere fino a 15 lingue. Fra le altre, sapeva anche l'italiano; e fra gli italiani, amava Gabriele D'Annunzio, del quale aveva tradotto, nel 1900, *La città morta*, *La Gioconda* e *La Gloria* sempre per *Skorpion*; un decennio più tardi, *Sogno di un tramonto d'autunno* e *Sogno di un mattino di primavera* per le edizioni *Pol'za*. Non è da escludere che Baltrušajtis avesse conosciuto il Vate, durante uno dei suoi soggiorni italiani, malgrado non vi siano tracce epistolari. È invece molto cospicuo (un centinaio di lettere) il carteggio fra Papini e Baltrušajtis, ancora inedito, che si conserva all'archivio Primo Conti di Fiesole; nel quale, tra l'altro, è contenuto, a proposito di bozzetti, un *Ritratto di Giovanni Papini scritto da Jurgis-Bey*, ovvero Baltrušajtis.

A Papini (e al filosofo Vailati) il poeta impartiva lezioni di letteratura russa due volte la settimana: «...vedendo la mia grande ammirazione per Dostoevski gli venne la voglia d'insegnarmi il russo e io fui lieto di avere un tal maestro. Aveva un metodo tutto suo, che si fondava sopra una singolare teoria: tra il russo e l'italiano non c'era, secondo lui, quasi nessuna differenza<sup>13</sup>. Io scherzavo volentieri su codesta sua fissazione e lui, per convincermi, doveva ricorrere a complicatissimi alberi genealogici di radici e di etimi, sì da giungere a un primigenio monosillabo o bisillabo dal quale derivavano, attraverso infinite variazioni, parole russe e italiane di simile significato<sup>14</sup>. Forte era il sodalizio, anche spirituale, che legava i due letterati, tanto che Baltrušajtis nominò il fiorentino corrispondente letterario della rivista «Viesy» di Mosca, e per di più lo invitò a Rimini presso l'albergo Villa Adriatica: «Nel 1905 andò con la famiglia al mare di Rimini sull'Adriatico, e sapendo che io non potevo permettermi di lasciare il solleone di Firenze, mi invitò a passare qualche giorno con lui, alla Villa Adriatica. Accettai di buon grado l'affettuoso invito e quei pochi giorni di Rimini sono tra i più luminosi ricordi della mia giovinezza. Si stava tutto il giorno insieme, passeggiando nei lunghi viali che costeggiano il mare...»<sup>15</sup>. Ma fruttifera era stata anche l'amicizia del poeta russo, iniziata nel 1905, con Giovanni Amendola, interessato al pensiero politico russo, e con sua moglie Eva Amendola Kühn, anch'essa di origini lituane, che ricorda così il legame del marito col suo connazionale: «...aveva [...] trovato un grande aiuto spirituale nella schietta amicizia del poeta lituano Jurghis Baltrusciatis. Giovanni mi raccontava con entusiasmo delle ore passate in casa di questo suo

<sup>13</sup> Baltrušajtis insisteva sulle comuni radici indoeuropee di italiano e russo.

<sup>14</sup> Ibidem, p.157

<sup>15</sup> PAPINI, *Autoritratti e ritratti*, Opere IX, p. 867.

amico e della sua amabile signora, che era una abile musicista; anche il loro bambino, il piccolo Giorgio, che aveva tre anni, si era affezionato allo “zio” Giovanni. Baltrusciatis scriveva in russo e apparteneva al gruppo di scrittori di avanguardia rappresentato da Balmont, Brussov, Merejkovskij ed altri. Sulla loro rivista, *Viessey* (“La Balance”), Baltrusciatis fece pubblicare alcuni articoli di Giovanni. Fu con il suo aiuto che Giovanni ebbe la possibilità di raggiungermi a Vilno, per rivedermi e per discutere a voce dei nostri progetti<sup>16</sup>. ‘Il piccolo Giorgio’, figlio di Baltrušajtis, suo omonimo, diventerà un importante storico dell’arte, così l’altro Giorgio, figlio di Amendola, diventerà il celebre politico e partigiano comunista. Attraverso questi sodalizi intellettuali, nel marzo del 1912, al quinto numero della collana «Prose», diretta da Giovanni Vannicola che aveva fatto uscire al primo numero un suo racconto, *Il veleno*, come anche Papini al terzo, *Vita di Nessuno*, la casa editrice Baldoni, pubblicherà alcune poesie di Baltrušajtis, tratte dalla sua prima raccolta poetica (*Zemnye stupeni*), colla prefazione e traduzione di Eva Amendola Kühn, appunto dal titolo *La scala terrestre*, per un totale di 46 pagine e 27 poesie.

La prima lirica del libello s’intitola *Prefazione*:

Tutto il mio pensiero è bramosia del segreto delle stelle, / Tutta la mia vita è un chinarsi sull’abisso. // È sempre lo stesso enigma: tuono e silenzio / E spensieratezza sonnolenta e inquietudine angosciata, / E la piccola erba, e nelle celesti altezze d’Iddio / I vivi scritti dei lumi notturni. // Non è forse un miracolo che volta a volta nel fiore dorma il seme, / E nel seme vi sia un fiorir nuovo, / E che un circolo legghi ed abbracci tutta / L’estensione delle cose, che non hanno limite! // Tutto il nostro pensiero è come un sonno vano. / Tutta la nostra vita non è che un tremito infinito. // L’impassibile Potere dell’Eternità / Torce in un filo misterioso attimo dopo attimo / Ed è cieco miseramente colui che ardisce / Distinguere la morte dalla vita. // Qual dolore che il terribile tempio dell’Universo / Ci sia nascosto dal grande sipario, / E che noi invano, con nostalgia senza tregua, / Dobbiamo vegliare per secoli dinanzi alla porta fatale!

Dino Campana richiama letteralmente, al centro della sezione 14 de *La Notte*, i primi versi della poesia. E poiché conosceva le *lingue meno il russo*<sup>17</sup>,

<sup>16</sup> E. AMENDOLA KÜHN, *Vita con Giovanni Amendola*, Firenze, Parenti, 1960, pp.76-77.

<sup>17</sup> *Lettere di un povero diavolo*, cit., Lettera del ’15 di Campana a Cecchi, p.44.

egli aveva letto senz'altro le liriche di Baltrušajtis nella traduzione del marzo 1912 di Eva Amendola Kühn. Invero, essa riporta la medesima poesia, tradotta però dal tedesco, in una lettera a Giovanni Boine<sup>18</sup>, datata 12 novembre 1911, alla fine della quale la traduttrice afferma: «Baltrusciaitis è uno spirito religioso, fuori di ogni dogma, di ogni sistema». Ma Campana dimostra fin troppo chiaramente di aver letto anche gli altri componimenti de *La scala terrestre*, come la prefazione della moglie di Amendola.

L'importanza che questo libricino semisconosciuto e dimenticato ebbe per Campana è sfuggita alla sua critica, che nella quasi totalità dei casi ignora persino l'esistenza dell'opera. I rapporti di Campana con la poesia russa erano perlopiù limitati a Merejkovskij, in particolare *Leonardo da Vinci o la resurrezione degli dèi*, riportato come nome tra parentesi (in simulazione strategica di appunto) al fondo della prosa *Firenze*, scrittore che apparteneva allo stesso habitat simbolista di Baltrušajtis. Per ulteriori influssi, fra gli altri, Asor Rosa ipotizzava Andrey Belyj e Aleksandr Blok, ma poi concludeva: «Ne sapeva qualcosa Campana? Qualche luce forse si potrebbe fare, quando fosse chiarito l'enigma di quei versi incastonati in un brano della *Notte*: «“Tutto era mistero per la mia fede...”»<sup>19</sup>. D'ora innanzi Baltrušajtis andrà aggiunto inequivocabilmente alle fonti di Campana, alla sua conoscenza degli scrittori russi.

Ma vediamo in che modo i *Canti Orfici* attingono a *La scala terrestre*. Intanto, nel brano in questione, Campana somma quello che per Baltrušajtis, nei suoi versi, è diviso, il pensiero e la vita, nell'unico comun denominatore *vita*, e sinonimizza la *bramosia* in *ansia*, per propaggini di quell'*ansia d'amore*, come topos, che è in realtà, finemente, diversa da *bramosia*: non si rimane al grado di forte desiderio, sibbene vi si aggiunge il duolo, non è brama del segreto della poesia, bensì ansia di esso; pertanto, in questa sede, la citazione tra virgolette è di mero profilo mimetico: prende i versi, perché si addicono alla perfezione al suo essere; così, nel caso Baltrušajtis, Campana non allude a *La scala terrestre* per mettere in accordo l'opera con l'opera, ché non vi sono mitologemi funzionali alla sua architettura mitico-narrativa<sup>20</sup>; o forse ci sono, ma la scarsa notorietà della fonte rifugge dal gettare un ponte; quello che sa del poeta lituano, lo sa per aver letto la traduzione di Eva Amendola; invece, assimila felpatamente certe immagini-idee, rivestendole di proprio, di altri miti,

<sup>18</sup> GIOVANNI BOINE - *Amici della "Voce"* - vari 1904-1917, pp.272-273.

<sup>19</sup> ASOR ROSA, «Canti Orfici di Dino Campana», in *Letteratura italiana Einaudi*. Le Opere vol. IV.I, a cura di Alberto Asor Rosa, Einaudi, Torino 1995, pp. 62-63.

<sup>20</sup> Eccetto il mitologema del *prigione*, come si dirà di seguito.

o magari attinge alla terminologia e a certe movenze simboliste; poi rigetta il modello, dimenticandolo, tantoché al Pariani non dice nemmeno il nome del poeta che saccheggia. L'influsso non andrà dunque rovistato al vaglio di qualche calco espressivo, slegato dal contesto, bensì in affinità sensitive, concetti immaginifici, sentimenti di abissalità notturna.

Ciononostante, il conio espressivo v'è eccome, e resta, *La Notte* con le sue appendici poetiche, i *Notturni*, l'area di più lunga, e ingente, gittata baltrušajtiana, tantoché la quarta lirica de *La scala terrestre* ha proprio titolo *Notturmo* e attacca: *È mezzanotte...Momento oscuro. / Stelle e tenebre...Tranquillità...*, dunque possibile antefatto della sezione, anche se verrebbe da credere che per il tema, lo *schiaivo cupo* che *col martello pesante nella mano* tenta di aprirsi un varco nella *miniera*, sua *prigione* spirituale, la sua *grotta* infinita, *nel tempio grigio di rocce antiche*, e soprattutto per la quarta strofe: *Sappiamo solo che da quando il mondo esiste / Mille deboli braccia / Hanno ripetuto lo stesso battito / Come il cuore umano*, qualcosa sia addirittura pergiunto, se è, per chissà quali canali di risonanza, in *Genova* (vv.154-156): *E dentro il cavo de la notte serena / E nelle braccia di ferro / Il debole cuore batteva un più alto palpito: tu...* Più dirimente però, come detto, la presenza di Baltrušajtis ne *La Notte* e nei *Notturni*, anche (ed è questo il rilevante) per comunione di vedute: così il poeta de *La scala terrestre*, nella poesia imputata (*Prefazione*), sentenza: *Tutto il nostro pensiero è come un sonno vano*; e più avanti nel libro (*Le ali della luna*): *Tutto è sogno e luce*; il poeta dei *Canti Orfici*, alla sezione 19 de *La Notte*, sentenza: *tutto è vano vano è il sogno: tutto è vano tutto è sogno*; il flusso non si limita perciò a riverberi lessicali, s'erge a sintonia intellettuale, in tal caso passando senz'altro per un più immediato Calderon de la Barca o D'Annunzio<sup>21</sup>: in tali casi, si dovrà perciò parlare solo di retroterra culturale fra il russo e il marradese.

Altrove, diversamente, Campana assume visioni che poi si foderano di Nietzsche (*Ave, crux!*): *Affinché il riflesso dell'immagine creatrice / Svegli dei sogni viventi, / ed attraverso i precipizi fatali / che siano gettati i ponti...* E il nostrano, sempre alla sezione 19 de *La Notte*: *Qual ponte, muti chiedemmo, qual ponte abbiamo noi gettato sull'infinito, che tutto ci appare ombra di eternità?*, dove *muto* è termine-chiave de *La scala terrestre*, aggettivo prediletto, dove an-

21 *Poema paradisiaco*, *Nuovo Messaggio*, v.9: *Tutto è vano; Hortus Larvarum*, la chiusa di ogni ottava: *...sogni vani... che non sono più* etc. Difficile, in taluni casi, discernere la fonte di Campana, fra Baltrušajtis traduttore di D'Annunzio e quest'ultimo stesso, a causa di una pressappoco equivalente simbologia verbale (come non è da scartare che la fusione venga facilitata dalla medesima Eva Amendola Kühn).

che d'attorno al quesito di Campana si aggira il *sogno*. Ma più che a Nietzsche, penserei a Platone per quell'*ombra di eternità*.

Sempre sul filo di idee e immagini che ingenerano momenti diversi nell'uno e nell'altro (ma l'analisi è complicata e accusata, in fondo, di comune sostrato simbolistico), indicativa è la *Madonna Miseria*, terzo componimento de *La scala terrestre*, così apostrofata da Baltrušajtis: *E poi... quando con muta nostalgia/ Io ebbi abbassato la triste fronte / Tu colla mano ossuta e dovuta, / Mi conducesti come schiavo all'umano mercato!* Potrebbe essere la stessa madre generatrice, *miseria terrestre*, dei miseri reietti scheletrici de *La Notte* (sez.4) zingari e vecchi: *Dei vecchi, delle forme oblique ossute e mute, si accalcavano spingendosi coi gomiti perforanti, terribili nella gran luce*; e comunque archetipica dello stesso sentore di miseria che incombe su Campana, con punte, in Baltrušajtis, che fanno pensare a *La Chimera*, come queste: *Tu, infermiera fedele e taciturna; / parli con me nel silenzio notturno*; e più avanti in *Gloria Mundi*: *Il sudore austero dei visi chinati sulla terra (...) E l'attimo e il tempo senza limiti / E ciò che è pieno di inquietudine e di sogno, / E le onde e la pietra grigia nel campo*: per medesima intonazione polisindetica; insino, sempre per *La Chimera*, a echi sintagmatici: *Mi pare di scorgere lontananze notturne (Presentimento); La distrazione del destino spensierato / al dolore del pallido viso... (Valse triste); Tetri sono i precipizi delle rocce. / Lo spazio tace... è il riposo del lavoro! (S'avvicina)*. Altrove, la stessa visualizzazione scheletrica e spettrale del paesaggio notturno potrebbe essere suggestionata dal poeta lituano (*S'avvicina*): *E s'avvicina l'ora in cui il velo si apre dinanzi alla ragione... (...) La terra ed il cielo sono una formula, uno scheletro, / Dove tutto è calcolato e fuso / E non c'è più l'inganno di prima. / D'ora innanzi i movimenti sono spettri, son privi di sangue*, allorquando Campana asserisce (*La Notte* 12): *Tutto era di un'irrealtà spettrale. C'erano dei panorami scheletrici di città*, in luoghi che, in consonanza con Baltrušajtis, hanno il *sogno vano* e la *festa*. E proprio intorno al *sogno* e alla *sorte* v'è, fra i due, una comunanza nel sentire: *La pace dei miei sogni segreti (Noli tangere circulos meus); E che noi invano, con nostalgia senza tregua / dobbiamo vegliare per secoli dinanzi alla porta fatale! (Prefazione); Io debba perdere le forze in così misera sorte (Il tessitore), Sembrano un sogno sparito (Presentimento)*, sicché Campana con *iuncturae* pressoché identiche fino all'incidenza (*sogni segreti* etc.) in tutta *La speranza (sul torrente notturno)*. Ancora, medesima atmosfera di annichilazione di fronte al calare della notte dopo i riflessi del tramonto<sup>22</sup>: *Ed io non sono più e pare non vi sia più il mondo (Le ali della luna): E le cose già*

---

<sup>22</sup> Comune nondimeno a tutta la tradizione decadentista.

non sono più (*Giardino autunnale (Firenze)*), come nel medesimo Notturmo v'è uno stilema di marca baltrusajtiana: *E spesso nel rumore rauco*, da confrontare con *Confusa di rumori / rauchi...* Tanto più, per l'estratto che abbiamo analizzato in apertura, quello dell'*ansia del segreto*, vi sono limpide corrispondenze nel sentirsi inquieti e bramosi (Campana, *La Notte* 14): ... *della mia fanciullezza tormentosa assetata*; (Baltrušaitis, *Preghiera*): *E tormentato da una sete dolorosa*, quanto basta da trovarci due citazioni (quasi) puntuali nello stesso pezzo, quanto basta a dire che il suo autoritratto giovanile sia di ascendenza baltrusajtiana. Bensì, altrettanto forti occorrenze, per la simbologia della catena che si dirà più avanti, Campana (*La Notte* 17): *Esse guardavano la fiamma e cantavano canzoni di cuore in catene*; e il modello: *Ma il cuore è amaramente legato/Alla terra con una grande catena!* (*Le ali notturne*), nella cui stessa lirica v'è la dialettica mare-vento che v'è d'attorno a questo momento de *La Notte*. Da non trascurare poi un analogo modo di concepire il tempo, quale deposito della memoria; in Campana, epoché temporale che immette nell'inconscio: (*E del tempo fu sospeso il corso...Inconsciamente*), senza nulla togliere al ritorno eterno, nonché all'immobilità dell'Es freudiano; nel suo referente testuale russo, con congruenze nelle vedute dopo la sospensione (*Elegia*): *Tutto, tutto appena si distingue nella coscienza! (...) Ecco, un viso... Ecco, uno sguardo... un momento lontano senza nome! (...) Appena è comprensibile il segno dei piaceri passati e delle sciagure... / Più la vita avanza, più il tempo pare senza principio, e / L'ordine dei giorni ed anni vi è appena distinguibile... // Il passato è come una riva lontana, / Il cui mondo multicolore si è uguagliato sotto le onde azzurre / E deserte!* In ambedue, il *mondo multicolore* affiora, dapprima attraverso visi e sguardi, con la coscienza del non-principio (almeno razionale) della dimensione temporale. Sennonché Campana, come di solito, solleva questa comune estetica, questo sentire lirico della temporalità a dignità filosofica.

Allargandosi alla seconda prosa più considerevole dei *Canti Orfici*, la cronaca d'arte delle ascese purgatoriali, *La Verna*, il periodo notturno della citazione è peraltro ripreso da un esplicito rimando intertestuale, nella sezione 7 de *La Verna*: *Me ne sono andato per la foresta con un ricordo risentendo la prima ansia*. Questa *prima ansia*, che Campana rimembra, è naturalmente l'*ansia del segreto delle stelle*; così, potenzialmente i lacerti più mistici del poeta lituano potrebbero confluire nell'edificazione di certe impressioni della cronaca d'arte, come *Ave, crux!*, una sorta di parenesi all'edificazione del *tempio d'Iddio* sui monti: il costruttore ha la forza, il mondo ha la pietra: *ed innalza rocce sopra rocce / Fino alle altezze mute del cielo...* e più oltre: *Scavando il cammino nella fortezza dei monti*, e ancora: *Solo se darai il tuo spirito alla pazienza*; per Campana, la Verna, in un panorama segnato di croci, con *strati di rocce su strati*

che si elevano, è *la fortezza dello spirito, le enormi rocce gettate in cataste da una legge violenta verso il cielo* (*La Verna* 6); ed è quivi, di fronte al tempio d'Iddio, pacificato dalla natura, purificato da uno *spirito d'amore infinito*, che Campana, andando per la foresta, risente *la prima ansia*. Sembra anzi che certo misticismo lo attinga da Baltrušaitis: *Un frate decrepito nella tarda ora si trascina nella penombra dell'altare, silenzioso nel saio villosa, e prega le preghiere d'ottanta anni d'amore (...) Il sogno è al termine e l'anima improvvisamente sola cerca un appoggio una fede nella triste ora (...) Intorno è un grande silenzio... proprio dalle prove più misticheggianti della fonte (Preghiera): Iddio Immortale! Sono triste / Di contare nel tuo grande silenzio / Le ore solitarie* come che poco più in là c'è anche *anima, tenebre*, etc.

Nondimeno, al di là delle rispondenze testuali, c'è da tener conto che in tutta *La scala terrestre* vi sono dei vocaboli dominanti che slitteranno per assimilazione nella poetica campaniana: taluni, ma decisivi, sono: *lontananze, ombre, sogni, notturno, ignoto, lontano, muto, sordo...* la stessa marca di iterazione baltrusajtiana, oppure la *variatio* qualificante con ripresa del tipo: *Girano le coppie stanche (...) Girano, si seguono le file (Valse triste)*; oppure certi impianti retorici eretti sul chiasmo: *Nel silenzio muto del freddo inverno (Il mio giardino): Per i vichi marini nell'ambigua / Sera (Genova, 43-44)*; come può essere di memoria ritmica, con ricaduta sul lessico, la rifrazione fra un segmento: *...si aprono silenziosamente lunghe vie* de *La giornata di un nevrastenico* e quest'altro de *La scala terrestre: Sorgono silenziosamente lunghe file (Presentimento)*, essendo qui *file* riferito a delle *ombre misteriose e lucide*.

L'errore che si deve sventare è il preconconcetto che Campana mentre componga abbia sul tavolo qualche volume, magari questo: Campana non è poeta scoliasta; prima apprende, assume, interiorizza, poi passa all'*executio*. Del letterato, in lui, non v'è nulla: letterato e poeta sono disgiunti; congettura plausibile, invece, è che avesse assorbito, con l'orecchio e lo spirito, la poesia simbolista de *La scala terrestre*. Certo: per sapere, e sentire, quanto le ventisette liriche de *La scala terrestre* influirono sui *Canti Orfici* è necessario leggerle tutt'e ventisette, giacché è l'aria campaniana che tira il più prorompente dato che induce il collegamento.

Ma Campana è poeta molto più complesso, e oscuro, di Baltrušaitis. Per comprendere cosa effettivamente Campana attinse da lui, è più fruttuoso leggere *La scala terrestre* con occhio più ampio, quale centro ispirativo per motivi e immagini e idee che si manifestano nei *Canti Orfici* trasvalutate rispetto all'esemplare; anzi, si potrebbe individuare una macro-figura che, affiorando irriconoscibile alla superficie testuale, informa in realtà, segretamente, tutta l'opera: la figura del *prigione*.



Ma per l'esegesi di questa figura, altrettanto importante delle poesie di Baltrušaitis, è la *Prefazione* al volumetto di Eva Amendola Kühn, che così, significativamente, comincia: «*Noi tutti siamo prigionieri, ma non tutti sappiamo di esserlo, perché non vediamo le mura che ci imprigionano e contro le cui pietre rimangono vani i nostri colpi più disperati*». La variante campaniana *prigione*, anziché *prigioniero*, non è solo prestito lessicale: lì dietro, proprio nella prosa che s'intitola *Sogno di prigioniero*, v'è tutta la carica filosofica di cui Baltrušaitis e la Kühn l'investono: come *sogno* è parola indispensabile a *La scala terrestre*, altrettanto è la figura del *prigioniero*, incatenato nello spirito e nella mente, nella vita velata: in fondo, Baltrušaitis parla di questo, di condannati e prigionieri; eleva i carmi di un carcerato del non-essere: *E con gli occhi aperti per l'inganno della vita, / Aspetto il non essere! (Il sole nero)*. La Kühn prosegue infatti parlando del direttore di questa caserma in cui viviamo, il quale «*ha dato a tutti divertimenti e giuochi perché non cercassero di evadere*»; quindi: «*tre servi fedeli lo aiutano in questa bisogna: il Dolore, l'Amore e la Pazzia*» (tre signori che dominano anche i *Canti Orfici*, i quali, nella loro azione vincolante contro i poveri schiavi «posseggono catene invisibili ma infrangibili»; la memoria corre subito al mito della caverna di Platone, contenuto nel libro VII de *La Repubblica*; su queste movenze, ancora la Kühn: «*Ma di quando in quando un prigioniero, stanco di giuoco e sofferenza, riesca a spezzare le sue catene, vuol fuggire, e si approssima alle mura, e, per la prima volta, le vede*». Questa epifania del *prigioniero* andrà dunque ascritta agli stessi moti del condannato ribelle dell'*antrum platonicum*, tanto da parere strano che il nome di Platone non figuri nella *Prefazione*, mentre invece figura quello di Nietzsche. O il mito della caverna è sottinteso, o si tratta di interferenza mnemonica, non focalizzata. La prefatrice continua con tre tipologie di *prigionieri*: quelli che tentano di evadere, metaforicamente, «a furia di piccone», ancorché il loro sforzo si riveli vacuo tanto da rigettarli «ai loro giuochi di prima»; quelli che restano alla dimensione di giuoco, ma offrono ai loro compagni, come filtri voluttuosi d'altra evasione, «tossici d'oblio e d'assopimento», insomma droghe. Infine, vi sono coloro che ritornano indietro per la consapevolezza «di essere eternamente schiavi», ma cantano «*in canti tristi e terribili quanto hanno veduto e quanto soffrono*». Conclude: «*Questi pochi sono i veri ribelli. Jurghis Baltrusciaitis è di costoro, forse dei più ribelli. La domanda tragica, la speranza eroica e l'amor muto verso i compagni prigionieri sono le fiamme, che salgono dal cuore di lui a traverso le quali egli vede, ciò che a rari intervalli si è destinati a vedere*». Di questa segreta attività epifanica è denso anche Campana orfico; altresì, cantore della sua sofferenza e della sua prigionia, ingannato da Amore, Dolore e Pazzia, è anch'egli vero ribelle come il suo antesignano. Dopodiché la Kühn accenna alle origini lituane di Baltrušaitis,

denuncia l'aspetto melodioso e soave dei suoi versi, lo raffronta a Puškin e Lermontoff, ma a discapito loro profeta dell'«*aspirazione bramosa e dolorante dell'anima, che si sa invincibilmente vincolata*». Baltrušaitis non offre fuga in voluttà ai prigionieri: «*Egli repugna a bere al calice d'oro la bevanda velenosa che l'amico suo, Valerio Brussow, un altro poeta russo, anch'egli desto alla crudele realtà, porge ai fratelli perché vi bevano l'oblio e il piacere*». Valerio Brussow è, propriamente, Valerij Jakovlevič Brjusov (1873-1924), uno degli scrittori più rappresentativi del simbolismo russo, anch'egli traduttore, quanto drammaturgo e saggista, che assieme a Baltrušaitis contribuì alla formazione della casa editrice *Skorpion* e alla rivista russa «*Vesy*». La traduttrice incalza quindi con dichiarazioni, che traslate, valgono anche per un certo Campana: «*E neppure le bellezze della natura, che per tanti sono il velo pietoso gettato sulle pareti della prigione [è difficile non fare i nomi di Schopenhauer e di Platone!], riescono a dargli la dimenticanza della propria schiavitù. Le tempeste di neve lungo le steppe russe, i vivi scritti di notturne luci alle altezze celesti di Dio, gli alti ghiacciai delle montagne solitarie, tutto ciò che nella natura è solo, silenzioso, solenne, gli è preferito compagno, perché gli ricorda il sogno taumaturgico, il suo stringente dovere. Il suo è il vero grido del «Weltschmerz», il cui confronto affievolisce qualunque grido romantico, sia pure di Heine e Lermontoff. In Baltrusciaitis, il dolore «metafisico» del mondo prigioniero fa tacere ogni personale dolore (...) Il dolore di Baltrusciaitis è perciò privo di qualsiasi amarezza: vi si sente spesso quella nota che è la suprema incarnazione del dolore solitario su questa terra ...*» Dopodiché, significativamente, ripropone i due versi che ha citato Campana: «*Questo dolore è sempre desto in lui. Nella prefazione al suo volume, egli ne dà quasi una sintesi, la cui espressione è di una bellezza classica, impossibile ad essere resa con le parole di una diversa lingua: "Tutto il mio pensiero è bramosia del segreto delle stelle, tutta la mia vita è un chinarsi sull'abisso"*».

Di qui la lettura accorta che Campana fece della *Prefazione* della traduttrice, tant'è che forse la figura-idea del *prigioniero* gli fu suggerita da questa, forse più che dalle stesse liriche del poeta lituano. Ma decisivo è anche il passo dopo: «*A traverso i suoi canti, l'anima di Baltrusciaitis si rivela mistica. Un profondo senso del mistero della vita, dell'eterno ignorabimus, è la nota essenziale della sua religione (...) Per lui: "la terra è l'ultimo gradino. Nei mari notturni essa s'innalza come una roccia, dove l'uomo, tremante ombra, sta chino e solo col quesito che è la sua preghiera"*». Il tono e il vocabolario si raccordano bene col momento indagato de *La Notte*, congruabile a certo misticismo solitario de *La Verna*. «*Come ogni mistico, egli è sempre cosciente della fuggevolezza di tutto. Questo sentimento è perfettamente espresso in una poesia, "Il pendolo", il cui ritmo è di un fascino speciale e corrisponde alla tristezza del "suono scandito del*

*pendolo, triste e ritmico, che si sente sempre più sordo, accompagnando il cammino dell'Ora nel deserto dei tempi*». E questo ritmo de *Il pendolo*, vuoi per l'attacco scandito, vuoi per certe idee, può essere ravvicinato, con beneficio di dubbio, a qualcosa di *Batte Botte*. Baltrušajtis: *Nelle tenebre opprimenti della notte muta / il mio pendolo dondola ritmicamente (...) Con un passo pesante, giù, sempre più giù*; e Campana: *Ne la nave / che si scuote (...) Il mio passo / Solitario...*, per similari intenti ritmici (e tematici?), quando in entrambi i componimenti alita un afflato marino.

Eva Amendola Kühn conclude solennemente la sua prefazione con un'apologia della speranza che vale tanto per *La speranza (sul torrente notturno)* di Campana, quanto per certe sue movenze titaniche<sup>23</sup>: «Come ogni cuore veramente mistico, a traverso il suo «Weltchmerz» egli è giunto ad uno stato d'animo eroico, il cui carattere fondamentale è la speranza, l'eroica speranza che si trova in Beethoven, in Nietzsche, in Shakespeare, in Dostoevsky [in Campana, aggiungeremmo noi]... È questa speranza che lo ispira a cantare la «Gloria mundi» e gl'impone a pregare la sua «Preghiera». Non soltanto la speranza che ci attende una «festa non terrestre», né che «i ponti saranno gettati a traverso gli abissi», che «si possa allontanare i confini» e «illuminare l'oscuro». No, anche più. La sua è la speranza suprema, la speranza che il sogno taumaturgico si realizzi, che i suoi canti sieno parte del gran tutto sinfoniale degli spiriti, il cui ultimo accordo farà forse crollare per sempre le mura della nostra prigione».

*Il sogno di prigionia* si colloca in questa prospettiva: è prigionia esistenziale, oltreché biografica. Il prigioniero che scruta la notte con le sue *stelle deserte sui monti nevosi*, dietro le sbarre della cella-mondo, dalla quale si libererà grazie a quello sguardo che gli consente un procedimento da dissolvenza incrociata. Che Baltrušajtis spiega così: *...spazio libero, e non più prigioniero: / Aspirazione muta senza tregua / E sguardo fisso alle lontananze... (I nomadi)*.

La figura del *prigioniero* in Campana si propaga in altri testi, che pure pertengono al medesimo nodo concettuale ingenerato dall'antesignano russo. Si prenda la prima stanza, di cadenza dattilico-esametrica, di *Immagini del viaggio e della montagna*: *...poi che nella sorda lotta notturna / La più potente anima seconda ebbe frante le nostre catene / Noi ci svegliammo piangendo ed era l'azzurro mattino: / Come ombre d'eroi veleggiavano: / De l'alba non ombre nei puri silenzi / De l'alba / Nei puri pensieri / Non ombre / De l'alba non ombre: / Piangendo: giurando noi fede all'azzurro...* I primi due versi, e l'immagine che

<sup>23</sup> Campana unisce bene, nella sua persona-personaggio, le esperienze di titanismo da Leopardi (eroismo di fronte al dolore) a Nietzsche (erezione di nuovi valori di fronte al dolore).

portano, sono montati su versi baltrusajtiani: *Nella lotta sorda e vana* (*Madonna Miseria*); *È l'alba della vita* (...) *E nell'attimo sublime quando cadono le catene*, attimo in cui *E tranquillo è il mio spirito* (*Le ali della luna*), come in Campana (*Immagini*, v. 66): (*Quieto è lo spirito*); *Rumore della lotta sorda e vana* (*Noli tangere circulos meus*); e soprattutto: *Nella lotta sorda e vana / Io spezzo le catene di ferro* (*Nunc et semper*), ed è pertanto il sentore della lotta e delle catene in quasi tutte le liriche de *La scala terrestre*: i *prigioni* di Baltrušajtis, ... *a te, prigioniero legato alla catena rugginosa* (*Mezzanotte*), lottano per liberarsi dalle catene del non essere.

Il mito della caverna platonica è adombrato già in lui. In Campana si fa diafano<sup>24</sup>. La *più potente anima seconda* è l'anima intelligibile di Platone; il coro dei fuoriusciti dalla montagna-caverna, liberatisi durante la notte dalle catene che costringono alle ombre, emerge all'azzurro del mattino.

V'è dunque perfetta fusione fra il *prigione* lottante incatenato de *La scala terrestre* e il *prigione* incatenato fra le ombre de *La Repubblica*. Nonché vi sarà financo un sostegno iconico all'idea, se si certifica il credito di Michelangelo presso Campana, mirando le sue sculture di *prigioni* che in spasimo tentano di liberarsi dalla materia: collegamento non fortuito, sempre che la materia sia platonicamente caserma dell'anima<sup>25</sup>. La platonicità della stanza si diffonde su tutte le *Immagini*, come può essere combinabile anche ai versi 20-21: ... *le note / Giunگون, continue ambigue come in un velo di seta*. Però più di Platone, Schopenhauer, se quel *velo* s'imposta sul più noto mito del filosofo, cultore, mediatore di Platone, del quale Campana conosceva, sicuramente, la teoresi, la quale ben si allinea alla trappola umbratile del mondo platonico: il *velo* di Schopenhauer v'è anche in Baltrušajtis: *E s'avvicina l'ora in cui il velo si apre dinanzi alla ragione...* (*S'avvicina*), altrove detto anche *sipario* (*Qual dolore che il terribile tempio dell'Universo / Ci sia nascosto dal grande sipario*) (*Prefazione*), tanto in quanto il velo-muro è abbinamento della *Prefazione* della Kühn, tale, anche se per altre vie, in Campana: *sopra dei vicoli il velo rosso del roso mattone*

<sup>24</sup> Il primo ad additarmi l'evidenza dell'*antrum platonicum* in questo passo, è stato Stefano Drei, che così, in una nota, si esprime: «A questo proposito è stato citato Goethe. Ma le catene spezzate, il risveglio nella luce e soprattutto le "ombre [...] non ombre" rimandano esplicitamente al settimo libro della *Repubblica* di PLATONE, al mito della caverna: uno dei testi fondanti della cultura occidentale, ma anche una narrazione che si presta ad interpretazioni esoteriche e, perché no, orfiche», in *Lettere di un povero diavolo*, cit., pp. 413-414.

<sup>25</sup> L'accostamento è ancor più distinto in *La Verna*, par. 7: ... *e pieno delle potenze delle sue profilate catene notturne. Caprese, Michelangiolo* etc., benché invero si raccordi a un'altra scultura michelangeloesca, la Notte.

(Piazza Sarzano, sez. I), ma anche, con la stessa dinamica, *La Notte* 19: *Amore, primavera del sogno sei sola sei sola che appari nel velo dei fumi di viola*; per giunta, nella contiguità velo-catene (*La Verna* 7): *...finché io là giunsi indove avanti a una vastità velata di paesaggio una divina dolcezza notturna mi si scoprì nel mattino, tutto velato di chiarie il verde, sfumato e digradante all'infinito: e pieno delle potenze delle sue profilate catene notturne*. Questo motivo è poi ancor più beninteso nell'antenato del primo dei *Notturmi*: *Montagna – La chimera*<sup>26</sup>, ultimo verso: *A la regina dei sogni che appare nei suoi vaghi veli*; l'apparizione della Chimera-poesia andrà studiata con le implicazioni del *velo* schopenhaueriano, qui, come ne *La Notte* 17-18, allorquando *l'eterna Chimera è nella stanza ove le schiuse sue forme dai velarii della luce io cinsi...* Se non persuade, possa servire anche lo Schuré: «Maya (...) tesseva un velo, ove si vedevano ondeggiare le immagini di tutti gli esseri»<sup>27</sup>; oltremodo, per Nietzsche, nella *Nascita della tragedia*, il filosofo è colui che «ha il presentimento che anche dietro la realtà nella quale viviamo e siamo se ne nasconda un'altra tutta diversa, in modo che anche questa nostra realtà sia quindi un'apparenza»<sup>28</sup>. Per la parola pura, la quale trasfigura fenomenicamente il concetto, il velo di Maya diviene forse *il velo di seta*. E forse che quel *veleggiavano* del v.4 risenta di emanazione fonica dalla nozione del *velo*? Infine, per questa idea del *velo* schopenhaueriano, tanto più indicativa sarà *Genova*, come si dirà avanti, col suo *marina chiusa nei lontani veli* del verso 3. In tutta *Immagini del viaggio e della montagna*, queste intenzioni sono declinate con Dante (anzi quelle *selve oscure* di verso 22 appartengono alla medesima area semantica delle ombre platoniche). Proseguendo, ancor più platonici sono i versi 59-61: *E il ricordo specchiar di una divina / Serenità perduta o tu immortale / Anima! o tu!*: l'anima intelligibile, e immortale, (ri)conosce ricordando nelle cose la sua serenità perduta, quella dell'iperuranio dove stavano originariamente le anime.

Il neoplatonismo è la faccia filosofica dell'orfismo, giacché il mito orfico assomma tutte le esperienze della tradizione che ad esso si rifanno<sup>29</sup>. Saldo,

<sup>26</sup> FALQUI, cit., p. 407.

<sup>27</sup> *Materiali per Dino Campana*, a cura di PIERO CUDINI, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca 1986, p.89.

<sup>28</sup> *I portici della poesia: Dino Campana a Bologna (1912-1914)*, a cura di M.A. BAZZOCCHI e G. CACHO MILLET, Bologna, Patròn, 2002, p.52-53. E si consideri l'importanza che in Campana, declinata in tutte le sue forme, ha l'apparenza-apparire, forse da connettere col *viso*, altrettanto ricorrente, in senso etimologico. Almeno così è chiaro in *La Chimera*.

<sup>29</sup> C'è da rilevare qui, al proposito, che anche Dioniso Zagreo, evocato in Nietzsche, fu rinchiuso in una caverna-montagna prima di uscire per poi essere smembrato dai titani.

seppur camuffato, il filo logico-filosofico in *Immagini del viaggio e della montagna*, che farebbe addirittura del suo verso un verso pensante: altro del resto non è che poesia filosofica; o meglio poesia pura, ch'è la cosa inversa, giacché immette, come d'uso, i noumeni dentro un vortice fenomenico, erto dalla realtà impressionata. Che è preminente in *Genova*, testo che si lega a questo per somiglianza incipitale del *poi che* causal-temporale: il protagonista è *l'anima partita*, sempre quella platonica, che ritorna, *che tutto a lei d'intorno era già arcana* - / *Mente illustrato del giardino il verde* / *Sogno nell'apparenza sovrumana* / *De le corrusche sue statue superbe* (vv.5-8): è scolio superfluo aggiungere che il giardino è l'Iperuranio, dove *s'illustrano* all'anima, che adesso ritorna sulla terra, le idee superiori (superbe), visualizzate come statue lucentissime. Allora la chiusa dantesca di *Immagini*: *Ombra che torna, ch'era dipartito...* significherà il ritorno dell'ombra sulle cose da un proemiale disvelamento dell'essere alla luce del mattino, a mo' di composizione ad anello. Qui è l'anima, come nel mito platonico, a tornare dal suo viaggio di conoscenza iperuranica (e poiché anche qui, come in *Immagini*, i *veli* (v.3) ricadono per eco su *vele* (v.18), sarà interessante domandare a *Barche amorrate* se l'analogia del tutto fonica velovela valga anche su livello semantico). Sempre sotto questa luce neoplatonica vanno letti anche i versi 16-17 di *Genova*: *Parvero i bianchi sogni dei mattini* / *lontano dileguando incatenare*, cioè incatenati alla parvenza dell'esistere. Le due prime strofe di *Immagini* e *Genova* sono le due membra di uno stesso corpo mitico. E ancora, se l'approccio ai versi su riportati di *Genova* è giusto, basterà indagare *Giardino autunnale* (*Firenze*), il secondo dei *Notturmi*, laddove negli ultimi due versi si canta: *Tra le statue immortali nel tramonto* / *Ella m'appar, presente*, per scoprirci ancora il giardino iperuranico delle idee-statue immortali, luogo privilegiato per l'apparizione presente della Chimera, della Poesia, si dica pure, della sua Idea. La poesia pura funziona quindi da livella, fra esperienze filosofico-letterarie diverse e lontane nel tempo. Purtroppo, non è qui sede per l'apporto di ulteriori prove documentali alla neoplatonicità dei *Canti Orfici*: ma se l'interpretazione è valida, si apre un varco immenso per comprenderne la poesia, talmente ampio da sovvertire buona parte di ciò che è stato scritto sulle più note prove campaniane.

Con questo varco platonico aperto, c'è da rammentarsi quale sia il più grande (e celebre) *prigione* dei *Canti Orfici*, nel quale si identifica per fisionomia scritturale l'autore stesso, *Il Russo*<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> Che il *Sogno di prigione* vada accordato con *Il Russo* è concessione data dalla medesima esperienza di manicomio in Tournay.

*Il Russo* è la cronaca d'arte di una *storia vera*, un'esperienza prigionale di due mesi, realmente vissuta in Belgio, nelle Fiandre, dal poeta di Marradi. La spia è che *Il Russo* è l'unico testo dei *Canti Orfici*, assieme al passo della citazione ne *La notte*, a contenere la parola *segreto*<sup>31</sup>: *con un pianto irrefrenabile nella notte aveva volta a volta scoperto un po' del suo segreto!* Il *segreto* del *Russo* è il *segreto* (delle stelle) di Campana, così come questo si riconosce in quello. Il *Russo* è l'allegoria realizzata del *prigione* condannato alla sua cella, dell'artista completo, scrittore, violinista, pittore, rinchiuso dentro la caserma simbolica del non-essere, per certi versi, infernale. Così Campana ne fa il ritratto, sempre con un primo piano (endecasillabo-settenario-novenario) che scaturisce dalle prime impressioni cinematografiche<sup>32</sup>: *In un angolo una testa spasmodica, una barba rossastra, un viso emaciato disfatto...* E anche il *Russo* è reduce dalla lotta tipica dei condannati baltrusajtiani: *... coi segni di una lotta terribile e vana*. Sembra che Campana assuma i due attributi principali de *La scala terrestre* che dicono la lotta<sup>33</sup>, come *Rumore della lotta sorda e vana* (*Noli tangere...*) per connotare le più decisive lotte dei *Canti Orfici*. *Sorda lotta* in *Immagini*, *lotta vana* ne *Il Russo*: gli unici due testi dove compare il sostantivo. E vi sono altre consonanze sintagmatiche: *Mentre l'orizzonte arde del riflesso del tramonto* (*Le ali della luna*) con: *I riflessi sanguigni del tramonto...*; e subito dopo: *Nella polvere argentea scintilla soltanto la lontananza muta della terra albeggiante*; ne *Il Russo*: *Un pulviscolo d'oro riempiva il prato, e poi lontana la linea muta della città rotta di torri gotiche*. Baltrušajtis canta *L'agonia dei condannati a morte* (*Nunc et semper*): *Il Russo era condannato*. In una poesia de *La scala terrestre*, *L'architetto*, costruttore senz'altro divino del castello dove il poeta trascina *la sua lunga prigionia*, vi sono descrizioni degli interni equiparabili a quelli di questa prosa: *Stanze vastissime, angoli, celle tenebrose, inferriate, i muri, basse sono le volte cupe* con un esterno luminoso che vuole entrare<sup>34</sup>. Anche il *Russo*, come Campana, è un prigioniero che ha lottato contro le catene dell'esistenza per la libertà.

<sup>31</sup> Il termine c'è un'unica altra volta, In *Piazza Sarzano*, però in accezione differente: *... nel segreto delle imposte*.

<sup>32</sup> Simile, per presa diretta, a certi modi di raffigurare i personaggi tutti danteschi; es: *La bocca sollevò dal fiero pasto...* etc.

<sup>33</sup> Ma la dittologia aggettivale si trova anche altrove, del tipo: *Come un sonno tenebroso, sordo e vano* (*S'avvicina*) etc.

<sup>34</sup> Sarebbe lavoro fruttuoso studiare il rapporto interno-esterno fra le prigioni di Baltrušajtis e quelle di Campana. Ad esempio, non di rado entrambi immettono per prima cosa, retoricamente, il lettore dentro uno spazio decorato di attributi.

La figura del Russo è quella della scrittura (*La penna scorreva strideva spasmodica*) nel suo fallimento umano: questo mirabile *poème en prose* è l'allegoria della Poesia condannata, che soccombe incatenata nel suo slancio umanistico: v'è sintesi piena qui di quello che è Poesia per Campana, furor platonico d'artista, enthusiasmos, forza inconscia nietzschiana, pittura (fra i ritratti del Russo), musica (e *strideva* s'addice bene alle corde del violino) e così via.

Dopo la poesia (in francese) che il poeta dice *dell'epoca*, il cui exordium orienta tutto il passo sull'atmosfera infernale *Tombé dans l'enfer*, con echeggiamenti da Baudelaire<sup>35</sup>, la prosa si schiude con Dante<sup>36</sup>: *In un ampio stanzone pulverulento turbinavano i rifiuti della società*. Che poi questi *rifiuti della società* non siano elevati al rango di *esseri umani*, ma permangono a stadio demoniaco, è autorizzazione del poeta stesso: *Io dopo due mesi di cella ansioso di rivedere degli esseri umani ero rigettato come da onde ostili*. Per il quale è difficile non rammentarsi dei celeberrimi (e meravigliosi) versi del Virgilio georgico<sup>37</sup>: *Si non ingentem foribus domus alta superbis / mane salutantum totis vomit aedibus undam*, sia per la stessa sensazione di umanità allotria, sia per l'immagine e locuzioni consimili, *stanza, rigetta, onde* etc., fintantoché sarei per dedurre quel *rigettare* di Campana dal *vomere* virgiliano. E poi i pazzi-dannati assorti nella loro colpa, e poi *dei frati grigi dal volto sereno, troppo sereno* che è come dire *umano, troppo umano* per l'uguale intendimento che vi dà Nietzsche. Quindi, dal *groviglio brutale di una vile umanità*, appare *in un angolo* il Russo, che si compone figurativamente per gradi. *Curvo sull'orlo della stufa scriveva febbrilmente*: scriveva una parabola vuota, quasi fabula milesia, della Poesia: «Un uomo in una notte di dicembre, solo nella sua casa, sente il terrore della sua solitudine. Pensa che fuori degli uomini forse muoiono di freddo: ed esce per salvarli. Al mattino quando ritorna, solo, trova sulla sua porta una donna, morta assiderata. E si uccide». Molteplici sarebbero gli spunti per decifrare il frammento de *Il Russo*, i quali purtroppo ci spingerebbero lontano: a noi interessa che Campana riassume la prigione con l'inferno; a noi interessa la sua relazione col poeta russo: qui, tutto si ruota intorno a questi richiami che chiarificano la figura del *prigione*. E il lavoro è, qui come altrove, dopotutto semplificato; basta avere sotto gli occhi *La scala terrestre*: quel che si sa di Baltrušajtis è quel che ne sa Campana.

<sup>35</sup> Vedi *Materiali per Dino Campana*, cit., ALDO PECORARO, *Campana fra Verlaine, Baudelaire e Rimbaud*, p.135

<sup>36</sup> CERAGIOLI, cit., p.381: *come la rena quando turbo spira*.

<sup>37</sup> *Georgiche*, II, vv.461-462. Da tener conto che le *Georgiche* erano opera di studio prescritta allo studente Campana al Torricelli.



Ma è poi vero? perché Campana dice al Pariani che si tratta di «un poeta del tempo dei Romanoff»? la puntualizzazione, non che sia errata (il riferimento è a l'ultimo zar di Russia Nicola II della dinastia dei Romanov), è nondimeno fuorviante: in fondo, Baltrušaitis era solo un contemporaneo di Campana; e comunque Eva Kühn non dà alcuna nozione circa il tempo in cui opera il poeta; l'unica indicazione è quella sul frontespizio delle «Prose»: marzo 1912; ma se Campana avesse semplicemente comprato il numero o letto in biblioteca, non si spiega come sapesse collocare storicamente il poeta lituano, da questa data, anche perché il periodico pubblicava altresì opere ottocentesche, come di de Quincey etc. Insomma, è plausibile, anche se non dimostrabile, che qualcuno gli avesse anche parlato di Baltrušaitis, o che si fosse informato in qualche modo.

Ergo: qualcosina in più che da *La scala terrestre* lo sapeva; impossibile dire in che modo. Il certo è che le poesie che si leggono di Baltrušaitis nella traduzione della Kühn sono quelle che aveva letto Campana; tanto di più, della poesia del russo, non doveva sapere. Come sia approdato il poeta marradese al poeta russo, che pure tanta importanza dovette avere per lui, è, per mancanza di dati, impossibile dire. Piuttosto uno «del tempo dei Romanoff» è il Russo; la notazione varrebbe per la sua prigionia politica. Si tratterebbe allora, per le varie risposdenze testuali, e per questo scambio, di una sottile interferenza mnemonica fra il poeta russo e il Russo, per quanto siano due personaggi affatto differenti e inconciliabili.

Certo: Il Russo, compagno di prigionia di Campana in Belgio, esisteva veramente: il poeta rivela al Pariani<sup>38</sup>: «Passando nel Belgio, mi arrestarono e mi tennero nella cella, per due mesi, di una prigionie: Saint Gilles. Erano pazzi e non pazzi. Poi fui rinchiuso a Tournay in una specie di casa di salute, perché non avevo posto fisso, avevo quella smania di instabilità. Era un ricovero per gente decaduta, una specie di manicomio. Là dentro incontrai quel russo che non volle mai dirmi il suo nome. Era uno dei tanti russi che girano il mondo, che non sanno che fare. Sono un po' intellettuali, scrivono, fanno una cosa o l'altra, muoiono di fame per lo più.

Trovano il cambiamento all'estero di idee, complottano, per rimodernare la Russia, e poi li mandavano in Siberia». Ebbene, *Il Russo* era un altro – tutt'altro rispetto a Baltrušaitis: ma è la sua condizione di *prigione* che fa scattare interferenze. Che forse la mente ottenebrata di Campana in manicomio, a distanza di molti anni, finisca involontariamente per confondere i due russi,

---

<sup>38</sup> PARIANI, *cit.*, pp.73-74.

seppur del tutto distinti, portandolo a confessare al Pariani una precisazione politica sui Romanoff che vale più per *Il Russo*, che per *il poeta russo*? Resta che questo *poeta russo*, cantore dei *condannati* si riassume poeticamente nell'allegoria vacua di questo *condannato*, l'unico a portare dentro sé il *segreto* di Baltrušajtis e di Campana. Ciò che accomuna tutt'e tre, il poeta russo, il Russo e Campana, è una *lotta* e un *segreto*.

Ma v'è un modo per dimenticarsi delle catene, che l'amico di Baltrušajtis, Valerio Brussow, secondo la Kühn, offre ai suoi *fratelli* affinché *vi bevano l'oblio e il piacere*; invero, Baltrušajtis recusa, non offre né palliativi, né anestetici, tantomeno droghe; malgrado ciò, scrive una composizione dal titolo *Il calice* che incomincia: *Conosco un calice segreto... / Uno vi trova la bevanda che dà la vita, / L'altro, attaccandosi con avidità al suo orlo, / Ne beve lo scuro veleno, e poi sparisce nelle tenebre.*

La prosa d'evasione di Campana, l'unica volta che si libera dalle catene dell'esistere, per diventare l'*uomo nuovo*, quant'è la sua prosa più allucinata, *Pampa*, ma se ne libera mediante l'assunzione di una sostanza, il Mate, *un mistero – che noi assaporavamo con voluttà misteriosa – come nella coppa del silenzio purissimo stellato. Quiere Usted Mate? Ricevetti il vaso e succhiai la calda bevanda.* Quanto a Baltrušajtis, finisce con questa quartina: *E ognuno che viene all'orgia di mezzanotte, / Riceve col calice la sua sorte. / Ed ognuno deve nella ora fissa / Assaporare della bevanda fatale...* Il lessico è lo stesso, quanto l'oggetto. Se *La Notte*, nell'economia dei *Canti Orfici*, rappresenterebbe l'inferno, *La Verna*, il purgatorio, *Pampa* dovrebbe essere il paradiso, dove l'uomo si erige a sovrumano, ma un paradiso mancato, o meglio un 'paradiso artificiale', essendo tutto provocato dalla droga, la quale è l'unico tramite voluttuoso, per lui come per Baltrušajtis, onde obliare la caserma dentro cui sono incatenati i *prigioni*. *Pampa* ci insegna anche che il poeta marradese e il lituano hanno identica concezione sull'eternità (*Prefazione*): *L'impassibile potere dell'Eternità / Torce in un filo misterioso attimo dopo attimo / Ed è cieco miseramente colui che ardisce / Distinguere la morte dalla vita.* In *Pampa*: *... per un meraviglioso attimo immutabilmente nel tempo e nello spazio alternandosi i destini eterni...* e pure Campana, poco più innanzi, non riesce a *distinguere la morte dalla vita*: *Od era la morte? Od era la vita?* Ma locuzioni somiglianti, le quali traducono somiglianze percettive, sono anche altrove; (*Le ali della luna*): *Ed il silenzio si prolunga e la luce della luna si sparge / Ed apre la profondità...*; (*Pampa*): *La luna illuminava ora tutta la Pampa deserta e uguale in un silenzio profondo.* Non sarà casuale, allora, che dopo il verbo allucinato di questo brano, e per questo è paradiso mancato, viene *Il Russo*, il *prigione* che muore della sua prigionia. Dopo l'oblio del piacere, dello stupefacente, l'oblio voluttuoso che induce alla

sovrumanità, ma illusoria, ritorna gettato nella sua cella esistenziale accanto al *prigione* par excellence. Ora è più chiaro l'altro personaggio dei *Canti Orfici* alter-ego di Campana, Regolo, il vero *libero* ribelle, l'opposto esatto del *prigione* Russo, tale che, pure il dispositivo narratologico, lungo la sequela dei testi, risulta sapiente nella dialettica prigionia-libertà<sup>39</sup>. La prigionia è quella di Platone, la libertà è quella di Nietzsche. Una volta scoperto il motore filosofico: quelle idee incarnate che sono i personaggi campaniani, portatori sani dell'ansia di vivere, del loro simbolo e del loro messaggio (per scomodare un noto assunto valido per i personaggi dostojevskiani), sono le allegorie viventi di una teoresi praticata, di un logos fatto carne e *ars*.

Infine, a questo è servito Baltrušaitis: ad adunare e focalizzare sotto lo stesso segno e la stessa figura, immagini-idee apparentemente slegate in Campana, usucapite da quello, a rilegare frammenti a prima vista difformi e lontani, quali *Immagini*, *Il sogno di prigione*, *Il Russo* e persino *Pampa*: da ciò l'impre-scindibilità delle fonti, purché siano stringenti, per l'esegesi dei *Canti Orfici*.

Eppure Campana prende nel lessico e nella sua figura principe Baltrušaitis, poi lo investe di Platone: il *prigione* incatenato alla caverna: amplifica, dilata, porta all'estremità ciò che è in lui sotteso. E ancora il poeta congiunge Platone col suo moderno propugnatore, Schopenhauer: il velo fenomenico sono le ombre che il *prigione* vede dalla sua cella. Ma la ribellione alla caserma dell'essere del vero ribelle che è Baltrušaitis (il quale in fondo, come si deduce tanto dalla *Prefazione* della Kühn, quanto da una sua lirica, *La gaja scienza*, dice tragicamente sì al velo oscurante della prigione e lo accetta, seppur innalzando i canti della sua coscienza sofferente), equivale in ultima istanza alla scommessa nietzschiana, la scommessa dell'oltreuomo che morde la vita, la quale pure è *rappresentazione*.

Per allegorie, il *prigione* orfico, incatenato al non-essere, ovvero all'esistenza, discerne faticosamente l'essere *a tratti* dietro il velo di Maya della sua caverna buia, e pur ribellandosi in *lotta sorda e vana* alla sua condizione, cantando dice sì con forza di oltreuomo a quell'esistenza. La sintesi intellettuale di Campana, partendo da una immagine di Baltrušaitis, perviene al mito di Platone, completandolo con la *rappresentazione* di Schopenhauer, finché non raggiunge il messaggio superomistico di Nietzsche: tutto sotto il segno orfico che eredita dal neoplatonismo (anche schopenhaueriano?) il suo potenziale

<sup>39</sup> Il legame Russo-Regolo è digià scoperto in Campana che nel *Taccuinetto faentino* riporta quest'appunto: *Il russo l'incontro* da unirsi a impressioni di città prose e poesie/finisce i notturni (FALQUI, *cit.*, p.494).

teoretico. Ma la complessa ricerca filosofica dei *Canti Orfici* resta celata dietro la purezza dell'espressione poetica, che è fatta di musica e colori, aggettivi e sensazioni; in altri termini apparenze: così come la verità del mondo, per Platone, per Schopenhauer e per un certo Baltrušaitis, è celata dietro l'apparenza del mondo.

---

Ringrazio di cuore Stefano Giovannuzzi, che mi ha aiutato nelle ricerche, Stefano Drei che mi ha seguito indirizzandomi su diverse questioni, e il Centro Studi Campaniani che mi ha fornito materiale per la composizione del saggio.

«IN SÌ PERIGLIOSO ARINGO»: GIOVANNI GHINASSI  
TRADUCE L'*ELEGY* DI THOMAS GRAY

1. Giovanni Ghinassi traduttore

Annoverato tra i più alti rappresentanti della cosiddetta 'Scuola Classica Romagnola'<sup>1</sup>, etichetta sotto la quale si è soliti oggi riunire eruditi filologi, eleganti verseggiatori e raffinati traduttori dalle lingue classiche operanti appunto in Romagna durante buona parte dell'Ottocento, il letterato faentino Giovanni Ghinassi nacque a Faenza nel 1809. Educato a Firenze, strinse rapporti d'amicizia con diversi uomini di studio del tempo. Discepolo del celebre concittadino Dionigi Strocchi, fu presidente della Società Scientifico-letteraria di Faenza, fondata nel 1862, che annoverò tra i suoi soci tanti illustri personaggi della cultura italiana (tra i quali spicca Giosue Carducci), membro di varie altre Accademie e rappresentante della sua città nella Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna; fece inoltre parte dalla sua istituzione nel 1860 della Commissione pe' testi di lingua nelle provincie dell'Emilia, presieduta dall'insigne filologo Francesco Zambrini (1810-1887), amico e concittadino. Soleva infine riunirsi a Faenza con altri letterati locali e talvolta con Carducci nella libreria di Pietro Conti e successivamente a casa di Giuseppe Montanari (il cosiddetto 'Cenacolo Conti-Montanari'), alternando conversazioni erudite ed esaltazioni patriottiche. In ambito educativo fu preside del Regio Liceo di Faenza dalla sua istituzione nel 1860 fino al 1867, presidente della locale Deputazione degli Studi e soprintendente all'Asilo Infantile. In campo politico e amministrativo fece ripetutamente parte della Magistratura Municipale, ricoprendovi anche la carica di Anziano (assessore). Morì improvvisamente nel 1870 a Bologna.

---

<sup>1</sup> Sull'argomento vedi soprattutto A. ZECCHINI, *Risonanze dell'Ottocento. I seguaci di Dionigi Strocchi*, Faenza, Flli Lega, 1932 e *Scuola classica romagnola*, Atti del Convegno di studi (Faenza, 30 novembre-2 dicembre 1984), a cura di P. Ferratini, Modena, Mucchi, 1988.

Mosso dal desiderio di conoscere altre nazioni europee e le loro culture, in età matura compì viaggi in Francia, Spagna, Portogallo, Gran Bretagna e Germania, e di queste terre volle studiare le lingue, trovando una valida guida nel faentino conte Baldassarre Gessi<sup>2</sup>. In relazione a ciò, un posto di rilievo occuparono nella sua multiforme attività letteraria le traduzioni dalle lingue dei paesi stranieri visitati. Esse vennero pubblicate in tre momenti diversi. Nel 1841 uscì *Saggio di versioni di Giovanni Ghinassi faentino*<sup>3</sup>, un volumetto di sessanta pagine contenente, oltre alla versione delle *Nozze di Peleo e Teti* del poeta latino Catullo, traduzioni di poesie dei tedeschi Schiller e Klopstock, del castigliano Rodrigo Caro (al tempo il testo in questione era attribuito a de Rioja), dei portoghesi Sá de Miranda e Camões e la *Elegia di Tommaso Gray sopra un cimitero campestre*, che verrà trattata nel presente scritto. Nel 1846, poi, venne dato alle stampe *L'eremita, poemetto inglese di Tommaso Parnell ridotto in ottava rima da Giovanni Ghinassi*<sup>4</sup>, un opuscolo di sedici pagine recante la traduzione che costituisce l'oggetto principale di un altro saggio<sup>5</sup>.

L'intera opera di Ghinassi traduttore confluisce infine nel volume dal titolo *Poesie d'alcuni celebri scrittori di varie nazioni recate in versi italiani, col commento sopra i testi, da Giovanni Ghinassi faentino*<sup>6</sup>, che riportava, in aggiunta a versioni di componimenti di Omero, Erinna, Bacchilide, Teocrito e del già citato Catullo, le traduzioni di poesie nelle lingue moderne pubblicate nei volumi del 1841 e del 1846 e quella di una cantata del francese Delavigne. Molti dei testi qui ripubblicati erano stati sottoposti ad una revisione, in certi casi assai consistente e radicale, talora con piccoli mutamenti già a cominciare dai

<sup>2</sup> Cfr. F. [Filippo] LANZONI, *Della vita e degli scritti del cav. Giovanni Ghinassi faentino. Discorso*, Faenza, Marabini, 1872, p. 67 e A. ZECCHINI, *Risonanze dell'Ottocento*, cit., p. 44. Nella dedica «All'Esimio Signore Conte Antonio Gessi» (1795-1864) preposta alla traduzione di *The Hermit* del poeta settecentesco irlandese Thomas Parnell (p. 3 dell'edizione 1846 – vedi nota 4 – ripubblicata con poche modifiche alle pp. 51-52 della raccolta del 1860, vedi nota 6) Ghinassi dichiara d'intitolargli il poemetto «da me non ha guari traslatato dalla lingua inglese, di cui se alcun poco io mi conosco, debbo sentirne obbligo al chiarissimo ed ottimo suo zio conte Baldassarre», il quale volle ammaestrarlo «quando in una quando in altra lingua oltremontana».

<sup>3</sup> Firenze, Le Monnier, 1841.

<sup>4</sup> Faenza, Montanari e Marabini, 1846.

<sup>5</sup> A. FABBRI, *Le letterature straniere moderne nelle traduzioni di Giovanni Ghinassi e «L'Eremita» di Thomas Parnell*, in «Torricelliana. Bollettino della Società Torricelliana di Scienze e Lettere», 60-61, 2010-2011 [ma 2012], pp. 153-182.

<sup>6</sup> Firenze, Le Monnier, 1860.

titoli, ed erano corredati di dotte e accurate «Annotazioni», molto apprezzate dai letterati romagnoli Pirani e Lanzoni<sup>7</sup>.

## 2. Thomas Gray e l'«Elegy»

Thomas Gray nacque a Londra nel 1716 e studiò ad Eton e successivamente a Cambridge. Mentre era ancora studente, accompagnò l'amico scrittore e collezionista Horace Walpole nel suo viaggio attraverso Francia e Italia. Successivamente compì anche escursioni in Gran Bretagna, nel Lake District e in Scozia. Studiò appassionatamente i classici latini e italiani e l'antica poesia celtica e scandinava. Appartato, severamente autocritico e timoroso dell'insuccesso, nonostante il rispetto e il plauso universalmente suscitati (con le eccezioni rilevanti di Samuel Johnson e William Wordsworth, che pure gli riconobbero anche dei meriti), fu uno dei poeti inglesi meno prolifici, tanto da pubblicare appena tredici testi, d'intonazione già in parte preromantica, per un totale di neanche mille versi. Tra questi vanno ricordate le odi *On a Distant Prospect of Eton College* (*Ode al collegio di Eton visto in distanza*) (1747) e *On the Spring* (*Alla primavera*) (1748), e le odi pindariche *The Progress of Poesy* (*Il cammino della poesia*) e *The Bard* (*Il bardo*), entrambe pubblicate nel 1757. Timido e dedito agli studi, rifiutò sempre incarichi universitari che ritenesse troppo prestigiosi ed impegnativi. Morì a Cambridge nel 1771. L'amico critico William Mason curò postuma (1775) l'edizione completa delle sue opere, alla quale premise una consistente raccolta di memorie e lettere<sup>8</sup>, mentre il grande letterato Samuel Johnson gli dedicò (1781) una delle sue *Lives*<sup>9</sup>. Scelte di poesie di Gray in traduzione furono presto disponibili in diversi paesi europei: in Italia vanno ricordate la raccolta di versioni eseguite da Marco Lastrì<sup>10</sup> (1784) e quella a cura di Davide Bertolotti<sup>11</sup> (1813).

<sup>7</sup> Cfr. G. PIRANI, *Delle principali opere letterarie del cav. Giovanni Ghinassi. Elogio*, Cesena, Bisazia, 1871, p. 6 e F. LANZONI, *Della vita e degli scritti*, cit., p. 40.

<sup>8</sup> *The Poems of Mr. Gray. To which are prefixed Memoirs of his Life and Writings*, a cura di W. MASON, York, A. Ward, 1775.

<sup>9</sup> S. JOHNSON, *Gray*, in *The Works of Samuel Johnson, LL. D.*, vol. 4, a cura di J. HAWKINS, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 294-308. Si rinvia al sito del *Thomas Gray Archive*, [www.thomasgray.org/](http://www.thomasgray.org/) per ogni esigenza di approfondimento.

<sup>10</sup> *Poesie liriche di Gray. Trasportate dall'inglese nel verso italiano dal D. M. Lastrì*, a cura di M. LASTRI, Firenze, Nella stamperia di Francesco Moëcke, 1784.

<sup>11</sup> *Poemi inglesi di Tommaso Gray recati in verso italiano da varj autori*, a cura di D. BERTELOTTI, Milano, coi tipi di Gio. Silvestri, 1813.

L'*Elegy Written in a Country Church-Yard* è un poemetto di tono prevalentemente meditativo concepito da Thomas Gray probabilmente attorno al 1742, ma sviluppato come testo a partire dal 1746 e fatto conoscere nella sua redazione pressoché definitiva a Horace Walpole soltanto nel 1750. L'autore lo pubblicò l'anno successivo col titolo di *An Elegy Wrote in a Country Church Yard*<sup>12</sup>, quando già circolava nell'ambiente letterario londinese e stava per essere stampato in una versione pirata, ed esso conquistò subito un enorme successo. Una redazione manoscritta precedente portava il titolo di *Stanza's Wrote in a Country Church-Yard* (...) e presentava uno stile ed uno spirito più classici e misurati. Il cimitero che potrebbe avere ispirato quello del poemetto è situato nella parrocchia di Saint Giles nel villaggio di Stoke Poges (Buckinghamshire), dove egli spesso si recava a pregare sulle tombe dei componenti della famiglia materna<sup>13</sup>.

L'autore dedica la prima parte del testo agli oscuri destini degli abitanti del villaggio che vi sono sepolti, mentre nella seconda si concentra sulla morte immaginaria di un oscuro poeta. Può non essere un caso, come suggerito da Mason<sup>14</sup>, che il 1742 sia l'anno della morte prematura dell'amico poeta Richard West, cui Gray dedicò il sonetto *In vain to me the smiling mornings shine*, composto in quell'anno, ma pubblicato per la prima volta solo nel 1775. L'*Elegy* fu ristampata più volte mentre l'autore era in vita (in forma emendata a partire dal 1768) e tradotta in molte lingue antiche (ebraico, greco e latino) e moderne (innumerevoli le versioni francesi, tedesche e italiane) fino dagli anni Sessanta<sup>15</sup>, e si affermò come uno dei punti di riferimento della letteratura in lingua inglese, sollecitando parecchie imitazioni (ma anche parodie), influenzando per stile e tematiche diversi tra i maggiori poeti britannici del Sette, Otto e Novecento (da Oliver Goldsmith e William Cowper a William Wordsworth, Percy Bysshe Shelley, Alfred Tennyson, Robert Browning, Thomas Hardy e Thomas Stearns Eliot) e ricevendo, per la sensibilità e il *pathos*, la perfezione tecnica e l'adeguatezza del tono rispetto al messaggio (di per sé non particolarmente originale), e il potere evocativo dei suoni, il plauso della quasi totalità dei critici, compreso Samuel Johnson<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> London, Dodsley, 1751.

<sup>13</sup> Sulla genesi del poemetto vedi in particolare le sezioni «Biography» e «Chronology» del *Thomas Gray Archive*, [www.thomasgray.org](http://www.thomasgray.org).

<sup>14</sup> *The Poems of Mr. Gray*, cit., p. 157.

<sup>15</sup> C. S. NORTHUP, *A Bibliography of Thomas Gray*, New Haven, Yale University Press, 1917

<sup>16</sup> Cfr. S. JOHNSON, *Gray*, cit., p. 308, citato anche in *Elegia di Tommaso Gray sopra un cimite-*



All'esordio dell'*Elegy* la figura che parla in prima persona (secondo alcuni critici Gray stesso) volge lo sguardo da un cimitero di campagna verso l'ambiente circostante ponendo l'accento sulle sensazioni visive ed uditive che lo colpiscono maggiormente: la campana che segna la fine del dì, il gregge mugghiante che avanza lentamente, lo stanco aratore che rientra alla sua dimora, la cupa oscurità, la calma e il silenzio rotti soltanto dal ronzio di un insetto e dal verso lamentoso di un gufo. Gradualmente la sua attenzione va concentrandosi sui luoghi più prossimi, il camposanto e il villaggio, mentre dalle sensazioni provate la descrizione muove al pensiero rasserenante dei morti del posto, vissuti in povertà e rettitudine. Per quanto si renda conto che la morte finisce per annullare le differenze tra gli esseri umani, egli comincia però a rendersi conto del contrasto tra le oscure esistenze degli umili abitanti di un'area rurale e quelle di coloro che, avendo goduto di maggiori opportunità, si sono invece conquistati una fama che non cessa con la loro dipartita (Milton, Cromwell).

Questa considerazione, non priva di risvolti sociali e significati politici, ne stimola le riflessioni sulla dissipazione che avviene in natura e sulla inevitabile ingiustizia (l'anonimato, per quanto controbilanciato in positivo dall'assenza di tentazioni in vita) che una parte dei defunti subisce, e, nel contempo, lo induce a rassegnarsi alla propria inevitabile sorte. Mentre l'elegia volge al termine, egli prende così a confrontarsi direttamente con la propria morte esaminando i modi nei quali gli esseri umani desiderano, com'è legittimo e naturale, essere ricordati.

A questo punto il primo personaggio lascia il posto ad un secondo di simile sensibilità che, attraverso la testimonianza di un pastore, ne racconta stralci della vita disperata e la morte. Segue un lungo epitaffio che rivela che l'uomo ivi sepolto, un poeta colto e d'animo compassionevole, ma incline alla solitudine e malinconico, fu condannato dal carattere e dalle circostanze a restare oscuro e sconosciuto. Le *Stanzas* si concludevano invece con un semplice, per certi versi più stoico, ma nel contempo anche più cristianamente consolatorio, invito alla rassegnazione davanti alla morte, vista come destino di tutti.

---

*ro di campagna tradotta dall'inglese in più lingue con aggiunta di varie cose finora inedite per cura del Dottor Alessandro Torri Veronese. Edizione II accresciuta, a cura di A. TORRI, Livorno, Tipografia Migliaresi, 1843, pp. XIII-XIV, e nelle «Annotazioni» dedicate al poema contenute in G. GHINASSI, Poesie d'alcuni celebri scrittori di varie nazioni recate in versi italiani, col commento sopra i testi, da Giovanni Ghinassi faentino, Firenze, Le Monnier, 1960, pp. 420-421.*

Benché definito «elegia» dall'autore stesso, il testo, a motivo della sua politematicità, non s'inserisce pienamente nella tradizione elegiaca *stricto sensu*: infatti l'aspetto della perdita non vi riveste un ruolo fondamentale e il compianto di uno specifico individuo (probabilmente l'amico West), anche se presente, non ne costituisce il tema centrale; inoltre è privo di componenti tipiche di tale genere come l'invocazione e la presenza di elementi quali i fiori e figure quali le prefiche ed i pastori; infine l'ambiente naturale resta sullo sfondo e non ne costituisce un ingrediente dominante. A quanto pare, nelle intenzioni di Gray il termine «elegia» si riferisce alla disperazione ivi manifestata per la condizione umana in generale.

Peraltro non si tratta neppure di un componimento esclusivamente commemorativo, dal momento che in esso si trovano tanti altri temi oltre al ricordo di una determinata persona. Per tutte queste ragioni l'opera sembra avere per modello soprattutto l'elegia pastorale *Lycidas* (...) di John Milton, per quanto ne differisca per una minore presenza di elementi linguistici esornativi e per una maggiore freschezza; nella sua prima versione presenta, invece, una forma più compostamente oraziana.

D'altra parte, per la evocazione del paesaggio rurale inglese l'*Elegy* si ricollega piuttosto alla tradizione pittoresca rappresentata da poemi topografici come *Grongar Hill* (...) di John Dyer (1726), quantunque se ne distingua per la minore precisione nella descrizione del paesaggio e per lo spazio concesso anche alla trattazione di un argomento come la morte. Benché, poi, l'evento contingente della perdita di alcune persone a lui care porti Gray a formulare asserzioni di natura universale sulla vita e la morte, il maggiore rilievo sembra essere attribuito alla meditazione dell'autore sulla propria fine e sulla propria persistenza nella memoria dei posteri, su ciò che egli lascia in eredità a loro.

Anche l'appartenenza *in toto* del poemetto alla «scuola cimiteriale», iniziata da Thomas Parnell con *A Night-Piece on Death* (...) (1721) e proseguita con *Night Thoughts* (...) (1742) di Edward Young e *The Grave* (...) (1743) di Robert Blair, è parziale: se, infatti, vi sono presenti, come nei componimenti citati, riflessioni sulla fugacità dell'esistenza, atmosfere crepuscolari e *topoi* come la notte, il cimitero con le sue tombe, il suono di campane, gli alberi e gli uccelli notturni (ma non gli spettri), la sensazione d'orrore è meno profonda che nelle altre opere di tale genere, attenuata com'è da un lessico meno diretto (la parola *grave*, «tomba», per esempio, è sempre evitata e sostituita da quasi sinonimi) e da un più composta riflessione sorretta dalla frequente presenza di domande retoriche.

### 3. L'«Elegia» di Ghinassi e le altre traduzioni italiane (Cesarotti e Torelli)

Il successo del poemetto ed il cospicuo numero di traduzioni italiane eseguite su di esso fanno sì che già nel 1817 il veronese Alessandro Torri curi la pubblicazione di un'antologia dal titolo *L'Elegia di Tommaso Gray sopra un cimitero di campagna tradotta dall'inglese in più lingue con varie cose finora inedite*<sup>17</sup>, nella quale raccoglie, oltre all'originale inglese, due traduzioni francesi, due tedesche, quattro latine, una ebraica, una greca, la versione letterale italiana in prosa dell'irlandese Domenico Trant e le più note traduzioni italiane in versi ed in prosa, quelle di Giuseppe Torelli, Melchiorre Cesarotti, Giuseppe Gennari, Marco Lastri, Antonio Buttura, Paolo Giuseppe Baraldi e Michel Angelo Castellazzi. Il testo di Torelli è poi corredato di una serie di materiali utili per comprenderne la genesi: una missiva del letterato inglese Robert Richie all'ambasciatore d'Inghilterra presso la Repubblica di Venezia John Strange, un elenco di varianti della prima versione con le osservazioni di Richie e con le risposte di Torelli ed una serie di ulteriori obiezioni dell'inglese con le risposte del traduttore alle medesime. Ma l'*Elegy* continua a ricevere tanta attenzione anche dopo quella data che Torri si vede costretto a curare nel 1843 una seconda edizione accresciuta di questa silloge<sup>18</sup>, che, oltre a presentare nuove traduzioni francesi, tedesche e latine, pubblica, in aggiunta a quelle già contenute nell'edizione precedente, le versioni italiane di Elisabetta Sesler Bonò, Michele Leoni, Lorenzo Mancini e Francesco Cavazzocca.

Anche Ghinassi è tra coloro che apprezzano l'*Elegy*. Di essa scrive: «squisito artificio nella trattazione dell'argomento, giustezza e profondità di pensieri, affetti vivi e generosi, peregrine e splendide immagini, e il tutto significato con raro magistero di stile, e con linguaggio schietto, nobile, efficace, la fanno degnissima dell'universale ammirazione»<sup>19</sup>.

Mentre ripropone la traduzione dell'*Hermit* di Parnell, stampata per la prima volta nel 1846, con pochissime irrilevanti modifiche nella già citata raccolta completa delle sue versioni edita nel 1860, per la ristampa Ghinassi sottopone la sua *Elegia* ad una consistente revisione. Inoltre, al contrario che per l'opera del poeta irlandese, da lui per primo tradotta nella nostra lingua, per l'*Elegy* egli può disporre di un confronto con traduzioni italiane precedenti. Di queste ne deve conoscere almeno due, le più pubblicate e diffuse, già

<sup>17</sup> Verona, Tipografia Mainardi, 1817.

<sup>18</sup> Vedi nota 16.

<sup>19</sup> G. GHINASSI, *Poesie d'alcuni celebri scrittori*, cit., p. 420.

quando si appresta a tradurre il poemetto per la prima volta (1841), quelle di Cesarotti (letterato padovano, 1730-1808) e di Torelli (matematico e letterato veronese, 1721-1781). Lo proverebbe, anche se ovviamente non riporta la data d'acquisto, il *Catalogo della Biblioteca Ghinassi di Faenza*<sup>20</sup>, che registra tra i libri da lui posseduti un non ben definito *Gray, elegy*, probabilmente una copia del testo originale inglese (n. 1965 del *Catalogo*); la *Elegia inglese sopra un cimitero di campagna*<sup>21</sup> (n. 862), cioè la traduzione di Cesarotti; ed i *Poemi inglesi*<sup>22</sup> (n. 863), la già citata raccolta di traduzioni di testi del poeta inglese curata dal letterato Davide Bertolotti, che contiene quelle dell'*Elegy* ad opera di Torelli (uscita per la prima volta nel 1776<sup>23</sup>) e di Cesarotti.

Quanto al volume di Torri, l'unica certezza sembrerebbe che Ghinassi, che lo cita fin dalla seconda pagina delle «Annotazioni»<sup>24</sup>, ne sfrutti la seconda edizione per preparare la redazione 1860 della traduzione (a p. 425, infatti, fa riferimento alla versione di Cavazzocca<sup>25</sup>). Non è certo che possieda il libro, di difficile reperimento, dato che non compare nel *Catalogo*; tuttavia lo può certamente consultare nel corso di uno dei frequenti viaggi che intraprende per l'Italia. Meno agevole invece è provare che si serva dei contenuti della edizione 1817 del Torri (forse non posseduta, ma disponibile almeno presso la Biblioteca Malatestiana di Cesena) per eseguire la prima versione, ma è molto probabile che Ghinassi sia a conoscenza già nel 1841 delle risposte di Torelli alle osservazioni di Richie, riportate in tale testo, dato che, come si rileverà tra breve, molto difficilmente può essersi deciso a scegliere metro e forma strofica senza avere letto delle difficoltà incontrate dal letterato veronese.

Il testo dell'*Elegy* è composto di 128 pentametri giambici (*blank verse*, decasillabi) raccolti in 32 quartine a rima alterna (schema ABABCDCEFEF, ecc.). Dette quartine, chiamate *heroic stanzas* nell'uso che ne fecero tra gli altri William Shakespeare e John Dryden, vennero ribattezzate *elegiac stanzas* pro-

<sup>20</sup> Milano, Tipografia Milanese Luigi di Giacomo Pirola, 1895 (si tratta dell'elenco dei libri messi in vendita dagli eredi); sui libri di proprietà del letterato faentino vedi A. FABBRI, *Le letterature straniere moderne*, cit., *passim*.

<sup>21</sup> *Elegia inglese del signor Tommaso Gray sopra (sic) un cimitero di campagna trasportata in verso italiano dall'A. M. C.*, Padova, GIUSEPPE COMINO, 1772.

<sup>22</sup> *Poemi inglesi di Tommaso Gray*, cit.

<sup>23</sup> *Elegia di Tommaso Gray poeta inglese per esso scritta in un cimitero campestre tradotta in versi italiani*, Verona, Gli Eredi di Agostino Carattoni, 1776.

<sup>24</sup> G. GHINASSI, *Poesie d'alcuni celebri scrittori*, cit., p. 421.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 425 (Ghinassi sbaglia sempre la grafia del cognome scrivendolo con una z sola).

prio a seguito del successo del poemetto di Gray. Anche la scelta sofisticata del lessico (specialmente aggettivi ed avverbi), la cura costante delle variazioni dei suoni vocalici, che determinano un'elegante melodiosità, il frequente ricorso all'allitterazione, che conferisce ritmo all'insieme, e la facilità con la quale tanti versi si prestano ad essere ricordati appartengono alla tradizione della grande poesia inglese (Shakespeare, Milton)<sup>26</sup>.

La scelta del metro e della forma strofica costituisce un aspetto fondamentale per chi si appresta a intraprendere una traduzione. Come anche altri successivamente, Cesarotti, forse per godere di una più grande libertà e perché è maggiormente nelle sue corde (si pensi alle *Poesie di Ossian*), decide per il verso sciolto (la sua versione è composta di ben 192); Torelli invece, per rispettare la forma dell'originale, sceglie la quartina di endecasillabi a rima alterna (128 versi complessivi), in ciò seguito anch'egli da diversi altri traduttori. Ghinassi fin dal 1841 preferisce la terza rima, cioè una rigorosa catena di terzine di endecasillabi, dove ogni rima, tre volte ritornando a intreccio, le intreccia a tre a tre, salvo l'ultima e la prima rima che, per aprire e chiudere la catena, ritornano due volte sole mentre la catena è chiusa da un verso solo<sup>27</sup>. Si tratta, in altre parole, della terzina dantesca. Due sono le motivazioni che lo fanno propendere per tale forma, secondo quanto scrive nelle «Annotazioni» del 1860<sup>28</sup>, molti dei cui assunti devono inevitabilmente valere anche per la prima versione. Una ragione è storica: la terzina è per tradizione utilizzata nelle elegie in lingua italiana<sup>29</sup>. L'altra è di natura pratica per il traduttore: due terzine in italiano (per un totale di sei versi) possono infatti liberarlo da quello che si potrebbe definire il 'letto di Procuste' della quartina, offrendo «spazio bastante per serbare tutt'i poetici colori che si trovano nell'originale, e neppure tant'ampio, per cui si abbia a snervare i concetti coll'ornarli soverchiamente» La sua traduzione del 1841, al pari di quella pubblicata nel 1860, è costituita di 190 versi (63 terzine più il verso conclusivo, che chiude la catena come appunto si conviene alla terza rima), due in meno di quella di Cesarotti.

Ghinassi sorvola sulla efficacia delle versioni di quest'ultimo e, in generale,

<sup>26</sup> Cfr. E. GOSSE, *Gray*, London, Macmillan and Co., 1918, pp. 97-98; L. CAZAMIAN, *A History of English Literature: Modern Times*, New York, Macmillan, 1957, p. 839; W. K. WIMSATT, *Imitations as Freedom*, in *Forms of Lyric*, a cura di R. Brower, New York, Columbia University Press, 1970, p. 156; M. GOLDEN, *Thomas Gray*, Boston, Twayne Publishers, 1988, p. 54.

<sup>27</sup> Cfr. R. SPONGANO, *Nozioni ed esempi di metrica italiana*, Bologna, Pàtron, 1966, p. 42.

<sup>28</sup> G. GHINASSI, *Poesie d'alcuni celebri scrittori*, cit., p. 422.

<sup>29</sup> Cfr. R. SPONGANO, *Nozioni ed esempi di metrica italiana*, p. 12.

di quei traduttori che hanno scelto il verso sciolto, e si limita a segnalarne l'inadeguatezza:

siccome non istimo che il medesimo si avvenga a subbietto elegiaco [...] avendo ciascun traduttore ad usare quel metro che sia d'ogni altro più accomodato a render somiglianza dell'originale: poich , al mio parere, i pensieri escono ad un tempo dalla mente creatrice del poeta in cotal giro disposti e di cotal ordine ed armonia informati, che, ove sia chi ami farne fedele ritratto, debba, per quanto la natura della propria lingua gliel consenta, seguire quelle medesime leggi ond'ebbero vita<sup>30</sup>.

Quanto invece alla traduzione di Torelli, Ghinassi, pur mostrando di stimare il lavoro di colui che «non poche variazioni in diversi tempi [...] fece a questo suo poetico lavoro» e «pose gran cura di renderlo fedele e scevro da qualunque menda», brillando «per fedelt , e alcuna volta anche per semplicit  di locuzione»<sup>31</sup>, ha gioco facile nel criticarne la decisione di mantenere il metro dell'originale (dato che Torelli stesso   disposto a riconoscerne gli svantaggi<sup>32</sup>),

troppo manifesto essendo, come la lingua inglese sia pi  breve della nostra, per esser ricca di monosillabi, e di frasi assai ricise, ma d'ampio significato. Laonde gli fu sovente necessit  scemar forza e vaghezza ai concetti, spogliandoli d'alcuni poetici ornamenti, non per altra cagione se non perch  il verso non poteva comprenderli; com'egli medesimo dov  confessare un tratto nelle sue risposte alle osservazioni critiche del Richie. La sua versione [...] sembrami perci  non aver quasi fiato d'eleganza, e che il suo stile qua e col  sia stentato, rotto e non di vena, segno non dubbio che quell'egregio era in troppo angusti termini ristretto nel suo cammino<sup>33</sup>,

<sup>30</sup> G. GHINASSI, *Poesie d'alcuni celebri scrittori*, cit., p. 422.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 426, 421 e 422; il *labor limae* di Torelli dura ben cinque anni, cfr. *Elegia di Tommaso Gray*, cit., p. XIII.

<sup>32</sup> Cfr. G. GHINASSI, *Poesie d'alcuni celebri scrittori*, cit., p. 426; la citazione   tratta da *Elegia di Tommaso Gray*, cit., p. 54 (il dibattito assai puntuale tra Richie e Torelli occupa le pp. 53-66).

<sup>33</sup> G. GHINASSI, *Poesie d'alcuni celebri scrittori*, cit., pp. 421-422; vedi anche p. 427, che riporta una quartina di Torelli «per mostrare sempre pi  l'impossibilit , nel tradurre dall'inglese, di dar verso per verso, senza divenir gretto, contorto e pressoch  barbaro».

tanto da non cogliere tutti «i frutti che avrebbe saputo del suo valore, ove si fosse dischiuso più libero campo, e non avesse egli pure nel fatto della lingua alquanto partecipato ai difetti del suo secolo, in cui pochissimi sentivano in che propriamente dimori efficacia e leggiadria d'italico dettato»<sup>34</sup>. Queste limitazioni, aggiunge Ghinassi, sono poi ancora più evidenti nei molti altri traduttori che scelsero la quarta rima, i quali, «per non esser sufficienti all'impresa, qual più, qual meno, fecero mala prova, e per sentenza universale dovettero cedere la palma al Torelli»<sup>35</sup>.

Le citazioni riportate sopra permettono di comprendere alcuni degli aspetti teorico-metodologici sui quali si basa l'approccio di Ghinassi all'atto traduttivo. Per una trattazione più esaustiva si rimanda al già citato saggio dedicato alla traduzione dell'*Eremita* di Parnell<sup>36</sup>. In questa sede basterà ricordare che nelle «Annotazioni» Ghinassi, citando se stesso, riassume il suo pensiero in materia facendo riferimento al proprio scritto che meglio lo illustra: «ed ho perciò amato meglio rendere l'intendimento, anziché le parole dell'autore, e così esser più libero per essere più fedele, sentenza che in un mio scritto distesamente dichiarai»<sup>37</sup>. E prosegue: «mi sono studiato di essere fedele, ma in guisa da rendere più che le parole, la mente dell'autore, non ommettendo [sic] quasi mai alcuna idea, ancorché secondaria, e volgendo il tutto nella forma che sembravami esser richiesta dalla natura del nostro soavissimo idioma»<sup>38</sup>. Già nel medesimo saggio sulla traduzione di *The Hermit* è stata posta in evidenza anche la tendenza di Ghinassi ad attuare una creatività rispettosa dell'originale: in altre parole, coerentemente con la poetica esposta sopra, il letterato segue il principio di espandere il testo originale per poterlo rappresentare in tutta la sua ricchezza nella nostra lingua. Nella versione dell'*Elegy* tale pratica diventa la norma appunto attraverso la scelta della coppia di terzine dantesche come corrispondente della semplice quartina.

Non essendo possibile per motivi di spazio analizzare estesamente le due versioni di Ghinassi a confronto con l'originale e con le traduzioni in versi di

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 423.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 422 (detto per inciso, è in questa pagina che Ghinassi definisce la decisione di tradurre l'*Elegy* come uno «scendere novellamente in sì periglioso aringo», espressione scelta per il titolo del presente saggio).

<sup>36</sup> A. FABBRI, *Le letterature straniere moderne*, cit., *passim*.

<sup>37</sup> G. GHINASSI, *Poesie d'alcuni celebri scrittori*, cit., p. 426; l'autocitazione è dal *Discorso di Giovanni Ghinassi letto il dì 25 Marzo 1853 all'Accademia Provinciale di Belle Arti in Ravenna nella solenne distribuzione de' premi annuali*, Faenza, Conti, 1853, pp. 16-17 (si tratta di una celebrazione di Dionigi Strocchi).

<sup>38</sup> G. GHINASSI, *Poesie d'alcuni celebri scrittori*, p. 423.

Cesarotti e di Torelli, converrà concentrarsi su alcuni passi particolarmente significativi. Il primo è rappresentato dalle tre quartine iniziali dell'*Elegy*, essendo l'*incipit* di un testo letterario un luogo fondamentale. Poiché con tutta probabilità Ghinassi stesso si è potuto servire dell'antologia di Torri già per preparare la versione del 1841, per i testi sottoposti al confronto si è seguita la lezione di tale volume, considerando anche, come ausilio alla comprensione per il lettore, la traduzione letterale in prosa di Trant<sup>39</sup>. I corsivi sono stati aggiunti dall'estensore del saggio.

GRAY<sup>40</sup>

The curfew tolls the knell of parting day;  
the *lowing* herd *wind slowly* o'er the *lea*;  
the *ploughman homeward plods* his *weary way*,  
*and leaves the world to darkness and to me.*

Now fades the glimm'ring landscape on the sight, 5  
*and all the air a solemn stillness holds,*  
*save where the beetle wheels his droning flight,*  
*and drowsy tinklings lull the distant folds;*

*save that from yonder ivy-mantled tow'r,*  
the *moping owl* does to the *moon complain* 10  
of such as, wand'ring near her secret bow'r,  
*molest her ancient solitary reign.*

<sup>39</sup> Riportata in *Elegia di Tommaso Gray*, cit., pp.32-48.

<sup>40</sup> *Elegia di Tommaso Gray*, cit., pp.32-49.



Squilla rintocca, e con funereo suono  
 pianger il giorno sembra che si muore:  
 i buoi ne' paschi, ove racchiusi sono,  
 erran lenti mugghiando: l'aratore  
 ver casa move inchino e stanco il piede, 5  
 ed a me lascia il mondo e al muto orrore.

D'incerta luce al tremolar mal vede  
 or pupilla mortale il vario suolo:  
 alto silenzio l'aer tutto possiede.  
 Qua sol lo scarabeo con ronzo a volo 10  
 va roteando, e un tintinnio là invita  
 al sonno entro l'ovil lanuto stuolo.

Da quella torre pur d'edra vestita  
 il tristo gufo a'rai d'argente luna  
 l'aria di fiochi lagni ebbe ferita; 15  
 ch'ei dalla stanza sua tacita e bruna  
 talun da presso imprimere s'accorge  
 nell'ermo antico regno orma importuna.

Innanzitutto salta agli occhi – e la si è evidenziata tramite i corsivi – la già menzionata fittissima e, al tempo stesso, finissimamente intrecciata trama di rimandi vocalici e consonantici (talvolta allitterazioni), presenti nell'originale ben al di là del confine tra un verso e l'altro e rafforzati dall'uso della rima. In proposito va messo in luce lo sforzo compiuto da Ghinassi per riprodurre questo elemento formale tanto pervasivo, sforzo che si manifesta nella ricerca dell'onomatopea («ronzo», «tintinnio») e del fonosimbolismo (l'uso della vocale *u*, in «lanuto», «stuolo», «pur», «gufo», «luna» per richiamare qualcosa di cupo e notturno).

Per trasferire poi il confronto sul piano dei contenuti e delle immagini e analizzare le modalità secondo le quali Ghinassi cerca di mettere in luce la ricchezza dell'originale e, nel contempo, si sforza di fare uso di una lingua elegante, ci si potrà ora servire della preannunciata facilitazione offerta dalla versione di Trant, conosciuta dal faentino stesso, tenendo tuttavia sempre pre-

<sup>41</sup> G. GHINASSI, *Saggio di versioni di Giovanni Ghinassi faentino*, Firenze, Le Monnier, 1841, pp. 27-35.

sente che egli non ne ha bisogno, dal momento che conosce adeguatamente l'inglese scritto e, come risulta<sup>42</sup>, fa costante e accorto uso di dizionari della lingua inglese per sciogliere alcuni dubbi lessicali, spingendosi a criticare con cognizione di causa alcune osservazioni di Richie a Torelli. Ecco dunque le prime tre quartine nella traduzione del letterato irlandese:

Il rintocco della campana segna il partente giorno;  
il mugghiante armento erra lentamente sulla spiaggia;  
l'aratore verso casa prende la sua strada faticosa,  
e lascia il mondo alle tenebre ed a me.  
Ora svanisce l'indistinto paese dalla vista, 5  
e un orrido e maestoso silenzio occupa tutta l'aria,  
eccetto che dove lo scarafaggio move il suo ronzante volo,  
e tintinni sonnolenti addormentano i lontani ovili;  
e dove da quella d'ellera ammantata torre  
il penseroso gufo si duole alla luna 10  
di quelli, ch'errando presso alla sua segreta pergola  
sturbano il suo antico solitario regno.

Un esempio evidente di 'arricchimento testuale' è costituito proprio dall'apertura della traduzione. Non fa meraviglia che Ghinassi senta la necessità di dedicare due interi versi a rendere quello iniziale del testo di Gray (il celeberrimo «The curfew tolls the knell of parting day»). Si tratta, lo dichiara egli stesso, di una citazione di omaggio a Dante (*Purg.*, VIII, 5-6): «se ode squilla di lontano / che paia il giorno pianger che si more». Nelle «Annotazioni»<sup>43</sup> il traduttore ipotizza che tale luogo del Sommo «forse ebbe in mente l'autore quando dettò questo verso». Si tratta di un'ipotesi corretta: in un manoscritto Gray annota infatti proprio queste parole. In realtà, l'intuizione di Ghinassi può essere stata stimolata dalla lettura, compiuta probabilmente durante un soggiorno in Gran Bretagna, delle note dell'amico del poeta, William Mason, all'*Elegy*<sup>44</sup>, che riportano, senza però comunicare che tali citazioni sono già in Gray, oltre al menzionato passo di Dante, anche due di Petrarca.

Un altro luogo nel quale la traduzione aggiunge molto, forse fin troppo,

---

<sup>42</sup> G. GHINASSI, *Poesie d'alcuni celebri scrittori*, cit., pp. 424-426.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 424.

<sup>44</sup> *The Poems of Mr. Gray*, cit., pp. 106-109; il faentino cita Mason in G. GHINASSI, *Poesie d'alcuni celebri scrittori*, cit., p.435.

all'originale è costituito dai vv. 13-18, anch'essi riportati sopra: un'espressione scarna (semplicemente «the moon», la luna) viene dilatata nel magnifico sintagma «rai d'argente luna», mentre il semplice lamento indirizzato ad essa dal penseroso gufo contro chi, errando presso la sua segreta pergola, disturba il suo antico solitario regno (vv. 10-12 del testo inglese: «the moping owl does [...] complain / of such as, wand'ring near her secret bow'r, / molest her ancient solitary reign») viene amplificato fino a divenire «il tristo gufo [...] / l'aria di fiochi lagni ebbe ferita; / ch'ei dalla stanza sua *tacita e bruna* / talun da presso imprimere s'accorge / nell'ermo antico regno *orma importuna*» ( per un totale di ben 5 versi – dal 14 al 18; in corsivo sono evidenziate le aggiunte effettuate).

Un terzo caso, infine, di dilatazione rispetto alla scrittura di Gray è offerto dai vv. 79-84 della versione di Ghinassi. La quartina originale (vv. 53-56) recita come segue:

Full many a gem of purest ray serene  
 the dark unfathom'd caves of ocean bear:  
 full many a flow'r is born to blush unseen,  
 and waste its sweetness on the desert air.  
 («Ben molte gemme di purissimo raggio sereno  
 le cupe profonde caverne dell'oceano racchiudono;  
 ben molti fiori nascono a rosseggiare non veduti,  
 ed a spander la loro fragranza all'aria deserta»,  
 trad. letterale di Domenico Trant)

Al primo verso ne vengono fatti corrispondere due (vv. 79-80: «Ben mille gemme furo a' rai del cielo / pinte di vaghi limpidi colori») e analogo ampliamento subisce il terzo (rappresentato dai vv. 82-83: «Germinaron dal suol ben mille fiori / a mandar non veduti iri vivace»).

Naturalmente, non si deve pensare che Ghinassi non tragga beneficio, talvolta forse anche senza rendersene conto, dalla fatica di coloro che con maggiore successo dei loro contemporanei lo hanno preceduto, come Cesarotti e Torelli. Si riportano sotto i risultati di una ricognizione circostanziata delle occorrenze (si tratti di singoli elementi o di combinazioni) comuni alla sua versione del 1841 e alle loro due traduzioni (C = Cesarotti; T = Torelli<sup>45</sup>).

<sup>45</sup> Anche per questi testi si fa riferimento ad *Elegia di Tommaso Gray*, cit., pp. 33-49 (per Torelli) e pp. 69-74 (per Cesarotti).

Da essa, sorprendentemente, si evince che Ghinassi, benché a parole sembri snobbarlo, si rifà soprattutto a Cesarotti:

v. 1: «squilla», cfr. T v. 1;

v. 5: «inchino e stanco», cfr. T, v. 3;

v. 6: «a me lascia il mondo», cfr. C, v. 7 («lascia il mondo») e T, v. 4 («a me lascia il mondo»);

v. 9: «alto silenzio», cfr. T, v. 6 («silenzio alto»); «l'aer tutto», cfr. C, v. 10;

v. 11: «tintinnio», cfr. C, v. 14;

vv. 23-24: «i rozzi antichi padri del villaggio / dormon», cfr. C, v. 25 («dormono i padri del villaggio antichi»); cfr. T, v. 16 («la rozza antica plebe»);

vv. 26-27: «lai [...] rondinella», cfr. C, v. 28 («lai di rondinella»);

v. 29: «Di gallo al canto», cfr. T, v. 19 («del gallo il canto»);

vv. 31-32: «Per essi più non fia che si raccenda / vampa di focolar», cfr. C, vv. 31-32 («Più per essi non fia che si raccenda / il vampeggiate focolar»);

v. 33: «la moglie [...] affaccendata», cfr. C, v. 33 («affaccendata moglie»);

v. 34: «figliuoletti», cfr. C, v. 36;

v. 35: «a coglier baci», cfr. C, v. 39 («a còrre il bacio»);

v. 36: «gare», cfr. C, v. 40 («gara»);

vv. 40-41: «Come i bovi aggiogati ognun traea / giulivo al campo», cfr. C, vv. 44-45 («come lieti al campo / traean cantando gli aggiogati bovi!»);

v. 44: «l'util fatica», cfr. C, v. 49 («le [...] utili fatiche»);

v. 48: «poverello», cfr. T, v. 32 («poverelli»);

v. 49: «ceppo [...] avito», cfr. C, v. 55 («avito ceppo»);

v. 50: «pompa», cfr. C, v. 57 e T, v. 33;

v. 54: «la via d'onor pur alla tomba guida», cfr. C, v. 60 («e ogni via dell'onor guida alla tomba») e T, v. 36 («Anche la via d'onor guida a la fossa»);

v. 59: «volte», cfr. T, v. 40;

v. 60: «di laude inno canoro», cfr. C, v. 65 («canora laude»);

v. 61: «Forse che puote», cfr. T, v. 41 («Puote forse»);

v. 62: «urna», cfr. C, v. 66; «spoglie», cfr. T, v. 42 («spoglia»);

v. 63: «richiamare», cfr. T, v. 42 («richiamar»);

vv. 65-66: «voce d'onore / la taciturna polve», cfr. C, vv. 68-69 («la taciturna polve / voce d'onore»);

v. 67: «in questo negletto angolo un cuore», cfr. C, vv. 71-72 («negletto in questo angolo oscuro / un cor») e T, v. 45 («in questo negletto angolo»);

v. 69: «pieno di celeste ardore», cfr. T, v. 46 («pieno d'un ardor celeste»);

v. 70: «anima gentil», cfr. C, v. 76 («anime gentili»);

v. 74: «di svolgere giammai l'ampio volume», cfr. C, v. 78 e T, v. 49 («non svolse il gran volume»);

v. 75: «le spoglie del tempo», cfr. C, v. 79 («spoglie del tempo») e T, v. 50 («il tempo di sue spoglie»);

v. 76: «tarpava povertà le piume», cfr. T, v. 51 («tarpò [...] povertà le piume»);

v. 78: «e dell'alma spegnea vivido lume», cfr. C, vv. 81-82 («ed inceppò dell'alma / l'agile vividissima corrente»);

v. 79: «gemme», cfr. C, v. 83;

v. 81: «imi [...] gorghi», cfr. C, v. 85 («ime grotte»);

v. 85: «rustico Amdèn», cfr. C, v. 90 («rustico Hamdeno») e T, v. 57 («rustico Ambdèno»);

vv. 86-87: «al piccolo tiranno / [...] oppose [...] petto», cfr. C, v. 91 («al picciolo Tiranno oppose il petto») e T, v. 58 («al tiran [...] oppose il petto»);

v. 91: «plausi», cfr. C, v. 95;

v. 94: «la copia», cfr. T, v. 63;

v. 95: «popol grato», cfr. C, vv. 99-100 («popolo [...] / la grata istoria»);

v. 101: «un varco fino al trono», cfr. C, v. 106 («varco al trono»);

v. 102: «e chiuder di pietade all'uom le porte», cfr. C, vv. 107-108 («né di pietade al meschinello in faccia / chiuder le porte»);

v. 105: «candido pudor», cfr. T, v. 70 («candido rossore»);

v. 106: «Fasto», cfr. C, v. 111;

V. 107: «incenso [...] acceso», cfr. C, v. 112 («incenso acceso»);

v. 109: «Lungi dal», cfr. C, v. 113 e T, v. 73;

v. 111: «traviare», cfr. C, v. 115 («traviar'»);

v. 112: «erma valle», cfr. T, v. 76 («erma [...] valle»);

v. 114: «tranquillo e taciturno», cfr. C, v. 118 («tacito e tranquillo»);

v. 117: «guardar quest'ossa», cfr. C, v. 119 («guardar le [...] ossa»);

v. 119: «d'inculte rime», cfr. T, v. 79 («d'incolte rime»); «picciolo tributo», cfr. C, v. 124 («picciol tributo»);

v. 120: «implora», cfr. C, v. 123

v. 121: «Lor nomi ed anni», cfr. C, v. 125 («I lor nomi, i lor anni») e T, v. 81 («I nomi e gli anni»);

v. 122: «musa indotta segnò», cfr. T, v. 82 («indotta man vi segna»);

v. 123: «fama», cfr. C, v. 127 («Fama»);

v. 126: «buon cultor», cfr. T, v. 84 («buon cultore»);

v. 128: «in preda a cieco oblio», cfr. C, v. 132 («in preda a muta oblivion»);

v. 130: «rai», cfr. C, v. 134;

vv. 131-132: «né languido lo sguardo addietro volto», cfr. C, vv. 135-136 («senza lasciarsi addietro / un suo languente e sospirioso sguardo?») e T, v. 88 («né un sospirioso sguardo indietro volse? »);

v. 133: «in grembo amico», cfr. T, v. 89;  
 v. 135: «pietoso volto», cfr. C, v. 139 («pietosa stilla»);  
 vv. 136-137: «Fin dalla tomba vien ch'alto si schiuda / il grido di natura», cfr. C, vv. 140-141 («fuor della tomba anco grida la voce / della natura») e T, v. 91 («da la tomba anco alza natura il grido»);  
 v. 138: «nella cener», cfr. C, v. 141 («nel cener»);  
 v. 139: «obliato», cfr. C, v. 144 («obliati»);  
 v. 142: «Se pien d'alto pensier che lo desvia», cfr. C, v. 147 («pien d'un alto pensier che lo desvia»);  
 v. 143: «uno spirito a te conforme», cfr. C, v. 148 («qualche spirito romito al tuo conforme»);  
 v. 144: «qua giunto», cfr. T, v. 96; «fato», cfr. C, v. 149 («Fato»);  
 v. 145: «Forse», cfr. C, v. 150 (ed è importante rilevare che in entrambe le traduzioni l'avverbio si trova a inizio verso); «lanute torme», cfr. C, v. 150 («lanuta greggia»);  
 v. 147: «Spesso visto l'abbiam», cfr. C, v. 152 («Spesso il vedemmo»);  
 v. 149: «erbetta», cfr. T, v. 98; «rugiadosa», cfr. C, v. 153 («rugiadose»);  
 v. 151: «antico faggio», cfr. T, v. 101;  
 v. 155: «prosteso», cfr. T, v. 103; «in sul meriggio, fiso», cfr. C, v. 159 («in sul meriggio [...] fiso»);  
 vv. 155-156: «fiso / egli intendeva al mormorar dell'onda», cfr. T, v. 104 («fiso ascoltava il mormorar de l'onde»);  
 v. 157: «Or sorridendo di schernevol riso», cfr. T, v. 105 («Ora ridente di schernevol riso»);  
 v. 159: «viso», cfr. T, v. 107 (e si noti il riproporsi della rima «riso» / «viso» nelle due traduzioni)  
 v. 160: «languido mesto», cfr. C, v. 164 («mesto, languido») e T, v. 107 («mesto»); «il piede errante», cfr. T, v. 106 («il passo errante»);  
 v. 162: «disperato amante», cfr. C, v. 166 e T, v. 108;  
 v. 163: «balzo usato», cfr. C, v. 167 («usato poggio») e T, v. 109 («usato monte»);  
 v. 165: «faggio amato», cfr. C, v. 168;  
 v. 167: «al poggio, al bosco, al rio», cfr. C, v. 170 («sul rio [...] sul bosco») e T, v. 112 («al poggio, o al bosco»);  
 v. 170: «mesta pompa», cfr. C, v. 172;  
 v. 171: «a passo lento», cfr. C, v. 173 («a lenti passi»);  
 v. 172: «Appressa e leggi», cfr. C, v. 174 («t'accosta, e leggi»);  
 v. 173: «canzon che incisa fu sovra quel sasso», cfr. C, vv. 175-176 («il verso inciso / su quel sasso»);

- v. 175: «Garzone», cfr. C, v. 178 («garzon»); «a fama ignoto», cfr. C, v. 179 («alla Fama ignoto») e T, v. 117 («a fama ignoto»);  
 v. 176: «in grembo», cfr. C, v. 178 e T, v. 118;  
 v. 178: «Scienza all'umil cuna», cfr. C, v. 180 («Scienza la sua culla umile») e T, v. 119 («bassa cuna»);  
 v. 182: «larga avea carità», cfr. C, v. 183;  
 v. 183: «larga mercede», cfr. T, v. 122 («ampia mercede»);  
 v. 186: «quanto ei bramava, un fido amico ottenne», cfr. C, v. 187 («ebbe, quanto bramava, un fido amico»);  
 v. 187: «merti suoi», cfr. C, v. 188;  
 v. 190: «suo padre [...] suo Dio», cfr. C, v. 192 («suo Padre [...] suo Dio»).

Per il volume del 1860<sup>46</sup> Ghinassi sottopone il testo della sua traduzione a consistenti modifiche. Ecco, a titolo d'esempio, le prime sei terzine da confrontare con quelle corrispondenti della versione del 1841 presentate sopra:

La squilla par che pianga il dì che muore; lento ne' chiusi pascoli si volve tauro mugghiante; stanco l'aratore invèr le stanze sue calca la polve, e me qui lascia trar pensoso il piede nel muto orror che l'universo involve.	5
Di dubbia luce al tremolar mal vede umano sguardo il circostante suolo; alto silenzio il ciel tutto possiede.	
Qua sol lo scarabeo ronzando a volo guida sue rote, e un tintinnío là invita nel chiuso a riposar lanuto stuolo.	10
Da quella torre d'edere vestita sinistro gufo a'rai d'argente luna l'aria di fiochi gemiti ha ferita; poichè vicin di sua dimora bruna nel solitario antico regno scorge tal, che veloce stampa orma importuna.	15

<sup>46</sup> G. GHINASSI, *Poesie d'alcuni celebri scrittori*, cit., pp. 69-77.

Resta qui immutato lo sforzo per costruire una rete di rimandi vocalici e consonantici già rilevato nella prima versione (con nuove combinazioni come, per esempio, al v. 22, «*tutti sotterra in brevi tombe accolti*» e al v. 59, «*vetuste volte*»; corsivo aggiunto). Cambia invece talvolta lo spazio destinato a ciascun elemento nell'ambito dell'ampliamento testuale compiuto rispetto all'originale. Se, per esempio, si considerano le prime due terzine, completamente riscritte al pari di molte altre, si nota che l'immagine del rintocco della campana che segna la fine del dì occupa non più due, ma un solo verso; per contro, viene espansa da uno a due versi l'introduzione nel poemetto della figura che parla in prima persona, di cui si dice che «*trae pensoso il piede*», azione non presente nell'originale.

Non di rado le modifiche apportate determinano esiti di maggiore chiarezza; è il caso, per portare un esempio, dei vv. 29-30 dell'originale, corrispondenti ai vv. 43-45 di entrambe le versioni di Ghinassi:

Let not Ambition mock their useful toil,  
 their homely joys, and destiny obscure  
 («Che l'ambizione non isprezzi la loro utile fatica,  
 i loro piaceri domestici, e il loro fato oscuro»,  
 secondo la versione letterale di Trant)

La forma scelta da Ghinassi nel 1841, pur nella sua maggiore concretezza derivante dalla traduzione del termine astratto «Ambition» con l'espressione «ambiziosa mente», resta di difficile leggibilità perché resa contorta ed involuta dalla presenza d'un iperbato (che si evidenzia qui sotto con un corsivo) motivato da ragioni di metro e di ritmo:

Non abbia a scherno ambiziosa mente  
 l'util fatica, *e que' che in rozzo ostello*  
*coglie diletti la minuta gente*

Più chiara e lineare risulta quindi, grazie ad una più normale successione delle parole nel periodo ed all'impiego dell'anafora, la soluzione scelta per la versione del 1860, che inoltre restituisce il dovuto spazio all'importante tema dell'«oscura sorte»:

No[n] spregin menti ambiziose e torte  
 lor piacer colti nel paterno ostello,  
 lor utile fatica e oscura sorte.



Analogamente, risulta di più agevole lettura la terzina costituita dai vv. 115-117 della traduzione del 1860, che rispecchia i vv. 77-78 dell'originale, rispetto alla corrispondente del 1841. L'attacco di Gray: *Yet ev'n these bones from insult to protect some frail memorial still erected nigh* («Per proteggere anche queste ossa dall'insulto qualche fragile monumento eretto da vicino», secondo Trant) viene infatti in un primo tempo fortemente dilatato tramite l'aggiunta di due espressioni che introducono una seconda persona singolare generica che esercita la funzione di 'osservatore' (il corsivo evidenzia i due verbi che la indicano): *Ma ove d'intorno guati, alcuno eretto fral monumento vedrai* quivi ancora, d'ogni insulto a guardar quest'ossa eletto mentre successivamente sono eliminati entrambi gli elementi e la traduzione viene efficacemente arricchita attraverso l'introduzione del soggetto «pietoso affetto»: *Ma in questo loco ancor pietoso affetto a guardar l'ossa da villano insulto ha qualche frale monumento eretto.*

Inoltre Ghinassi, in modo presumibilmente consapevole, rinuncia, forse per marcare il distacco da esse, ad alcune somiglianze con le versioni di Cesarotti e Torelli: per esempio, la dittologia «inchino e stanco» perde il primo elemento (cf v. 3), presente in Torelli, e viene meno l'espressione «a me lascia il mondo» (cf vv. 5-6), che compare identica in Torelli e simile in Cesarotti. Analogamente, al v. 54 si assiste alla trasformazione de «la via d'onor pure alla tomba guida» (comprendente il sintagma «via d'onor», come visto identico in Cesarotti e simile in Torelli) in un più chiaro «della gloria il cammino a morte guida», riflesso dell'originale (v. 36) «*The paths of glory lead but to the grave*» («Le strade della gloria non conducono che alla tomba»), uno dei passi cruciali dell'*Elegy*. Ancora: ai vv. 154-156 il traduttore sostituisce l'aggettivo di origine verbale (participio passato) «prosteso», mutuato da Torelli, con un più semplice e comune «disteso», e trasforma l'espressione avverbiale «in sul meriggio», presente in Cesarotti, verbalizzandola in «a meriggiar» (versione del 1841: «senza pensier sulla vicina sponda / d'un rio prosteso in sul meriggio, fiso / egli intendeva al mormorar dell'onda»; versione del 1860: «senza pensier disteso in sulla sponda / d'un rivo a meriggiar, guatava fiso / alla lucente mormorevol onda»). Lo stesso avviene al v. 157 - nel quale il sintagma «schernevol riso» (1841), contenente un aggettivo utilizzato già da Torelli, diventa «beffardo riso» (1860) - e al v. 162, nel quale l'espressione «disperato amante» lascia il posto all'equivalente «senza speme amante».

D'altro canto, egli introduce anche nuove affinità con le traduzioni dei due predecessori; pertanto pare lecito concludere che il ricorso al riuso di materiali linguistici altrui resti elevato. Ecco le principali corrispondenze del testo defi-

nitivo con le due versioni in questione a confronto con quella del 1841:

v. 10: «lo scarabeo ronzando a volo», cfr. T, v. 7 («lo scarabon ronzando vola»); 1841: «lo scarabeo con ronzo a volo»;

v. 12: «nel chiuso [...] lanuto stuolo», cfr. C, v. 13 («il chiuso gregge»); 1841: «entro l'ovil lanuto stuolo»;

v. 17: «solitario antico regno», cfr. C, v. 20 («vetusto solitario regno») e T, v. 12 («regno solitario antico»); 1841, v. 18: «ermo antico regno»;

v. 20: «fronzuti olmi», cfr. C, v. 21 («fronde di quegli olmi»); 1841: «nodosi olmi»;

v. 21: «tumuli», cfr. C, v. 23; 1841: il più letterario «acervi di polve»;

v. 23: «dormono i rozzi padri del villaggio», cfr. C, v. 25 («dormono i padri del villaggio antichi»); 1841, vv. 23-24: «i rozzi antichi padri del villaggio / dormono»;

v. 25: «aura», cfr. C, v. 27 («auretta»); 1841 «orezzo»;

v. 28: «squillar», cfr. C, v. 29 («tonar di squilla»); 1841 «rimbombar»;

v. 45: «oscura sorte», cfr. C, v. 50 («Fato oscuro») e soprattutto T, v. 30 («oscura sorte»); 1841: elemento non presente;

v. 64: «ceneri mute», cfr. T, v. 43 («cener muto»), si tratta di una consolidata metonimia, cfr. Catullo, carme 101, 4 («mutam [...] cinerem»); 1841, v. 66: «la taciturna polve»;

v. 94: «spander sui regni», cfr. T, v. 63 («sparger su regni»), in entrambi i casi a inizio verso; 1841: «spander» segue «la copia»;

v. 95: «la copia, il riso», cfr. T, v. 63 («con la copia il riso»); 1841: «il riso» è omesso;

v. 106: «ara votiva», cfr. C, v. 111 («are»); 1841: il latinismo «delubro»;

v. 116: «da villano insulto», cfr. T, v. 77, in entrambi i casi a fine verso; 1841 solo «insulto»;

v. 117: «guardar l'ossa», cfr. C, v. 119 («guardar le [...] ossa»); 1841 «guardar quest'ossa»;

v. 118: «rozzamente», cfr. C, v. 122 («rozze»); 1841 «informe»; «sculto», cfr. T, v. 79, in entrambi i casi a fine verso in rima con «insulto» (v. 116); 1841: «Opera di scarpel»;

v. 147: «spesso il vedemmo», cfr. C, v. 152, in entrambi i casi a inizio verso; 1841 «Spesso visto l'abbiam»;

v. 176: «garzone a fama ignoto, e cui fortuna», cfr. T, v. 119 («Giovane a fama ignoto et a fortuna»); 1841: «Garzone a fama ignoto il capo lasso»;

V. 178: «Bella scienza», cfr. C, v. 180 («Bella Scienza»); 1841: «Scienza »;

v. 188: «asconde», cfr. C, v. 188 («ascose»); 1841: concetto non espresso;

v. 190: «al suo Padre e suo Dio posano in grembo», cfr. C, v. 190 («al suo

Padre, al suo Dio posano in grembo»). 1841: «dal seno del suo padre e del suo Dio».

#### 4. L'«Elegia» di Ghinassi e la tradizione poetica italiana

Nel suo complesso poi, come già in parte evidenziato, la traduzione viene anche sottoposta a tutta una serie di piccoli interventi di aggiustamento (sostituzioni o spostamenti di parole e modifiche all'ortografia), spesso senza modifiche di natura ritmica o trasformazioni del giro della frase. Per esempio:

v. 5: «ver» (1841); v. 4: «invêr» (1860) [= «verso», prep., distinta dall'avv. «invéro»];

v. 25: «orezzo» (1841); «aura» (1860);

vv. 31-32: «Per essi più non fia che si raccenda / vampa di focolar» (1841); «Non fia che ad essi vampa si raccenda / di focolar» (1860);

v. 59: «volte» (1841); «vôlte» (1860) [= «coperture curve», distinta da «circostanze, turni»];

v. 67: «Fors'è in questo negletto angolo un cuore» (1841); «In quest'angol romito ha forse un cuore» (1860);

v. 70: «una mano che avria bene brandita» (1841); «una mano che bene avria brandita» (1860);

v. 72: «loro» (1841); «ad essi» (1860);

v. 74: « giammai» (1841); «unqua» (1860);

v. 76: «Aspra tarpava povertà le piume» (1841); «Tarpava dura povertà le piume» (1860);

v. 79: «furo» (1841); «fûro» (1860) [= «furono», distinta dall'agg. e sost. «furo» = «ladro»];

v. 80: «pinte di vaghi limpidi colori» (1841); «dipinte in vaghi e vividi colori» (1860);

v. 86: «colti» (1841); «côlti» (1860) [= «colture», distinta dall'agg. «colti» = «istruiti»];

v. 87: «fronte sicura oppose e petto audace» (1841); «sicura fronte oppose e petto audace» (1860);

v. 129: «questa dolente ma pur cara vita» (1841); «quest'angosciosa ma pur cara vita» (1860);

v. 130: «lasciò di lieto cielo i vivi rai» (1841); «lasciò di lieto cielo i dolci rai» (1860);

v. 131: «volto» (1841); «vôlto» (1860) [= part. pass. di «volgere», distinto dal sost. «vólto» = «viso»];

- v. 138: «vive pur anco nella cenere nuda» (1841); «vive pur anche nella spoglia ignuda» (1860);  
 v. 147: «Spesso visto l'abbiam con rapid'orme» (1841); «spesso il vedemmo con lievissim'orme» (1860);  
 v. 165: «nè al fresco rezzo del suo faggio amato» (1841); «nè all'ombra lieta del suo faggio amato» (1860);  
 v. 184: «lacrima» (1841); «lagrima» (1860).

Come si è rimarcato, dunque, le correzioni ortografiche riportate sopra sono quasi tutte volte a introdurre mediante l'uso di segni diacritici una distinzione tra omonimi. Le sostituzioni di singoli lemmi e le trasformazioni come quella di «lacrima» in «lagrima», invece, paiono finalizzate a incrementare la letterarietà del testo (ma non sempre: si noti al v. 138 la rinuncia al poetismo toscano «anco» in favore di «anche», e al v. 165 il passaggio da «rezzo» ad «ombra»). Le modifiche apportate all'ordine delle parole infine sembrano perlopiù rispondere a pure e semplici esigenze di cambiamento o a ragioni stilistiche o estetiche non facilmente individuabili.

Per definire con maggiore precisione la lingua poetica di Ghinassi occorrerà completare l'analisi del testo con una serie di esempi prevalentemente lessicali. Si riscontrano – per limitarsi alle categorie di maggiore interesse – sinonimi culti («crin» per «capelli», «argente» per «freddo», «lai» per «lamenti»), diminutivi («rondinella», «figliuoletti», «poverello», «erbetta»), dittologie semplici («inchino e stanco», «tacita e bruna», «tranquillo e taciturno»), forme tronche («orror», «terren», «coglier», «suol»), varianti lessicali auliche ed allotropi arcaici («edra», «tauro», «rai», «aer», «rota», «alma»), inversioni («dell'alba al raggio», «di gallo al canto»). Viene, dunque, a delinearsi una lingua poetica fortemente separata dall'espressione comune, e come tale appartenente più al Sette che all'Ottocento (anche se perdurerà, per quanto in maniera sempre più blanda, fino ai Crepuscolari), elegante e talora impreziosita da termini rari e ricercati.

Come nella traduzione dell'*Hermit* di Parnell, Ghinassi sceglie di tributare un consistente omaggio alla tradizione poetica italiana attraverso l'uso frequente di materiale linguistico tratto da testi di autori più o meno noti che hanno scritto nella nostra lingua. Dall'analisi sono emerse combinazioni di parole più spesso che singoli elementi lessicali, dei quali è più difficile indicare una provenienza certa da determinati autori. Va comunque ricordato che non è detto che tutte le volte che Ghinassi usa un termine o una frase di un altro poeta lo faccia in modo consapevole e volontario mediante vere e proprie citazioni: si può infatti trattare di semplici involontarie reminiscenze, del tutto

comuni in un letterato in possesso di una indiscutibile dimestichezza con la nostra poesia (oltre che con quella classica) e di una assai fornita biblioteca. Ecco riportati qui di seguito gli esempi più cospicui presenti nella versione del 1841:

vv. 1-2: «squilla [...] / pianger il giorno sembra che si muore»; per questa celebre citazione dantesca si rimanda a quanto già detto;

v. 8: «pupilla mortale», cfr. Francesco Redi, sonetto *Oltre il gran Padre suo spiegò le penne*, 1;

v. 9: «alto silenzio», cfr. Torquato Tasso, *Rime d'amore*, IV, madrigale *Tacciono i boschi e i fiumi*, 5, «alto silenzio fa la bianca luna»;

v. 12: «lanuto stuolo», cfr. Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, XXXI, 58, «gregge lanuto»;

v. 14: «algente luna», cfr. Publio Papinio Stazio, *Tebaide*, traduzione di Cornelio Bentivoglio, VII, 695;

v. 16: «tacita e bruna», cfr. Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*, XII, 2, «l'ombra omai fatta più tacita e bruna», e Giacomo Leopardi, *Il risorgimento*, 21-22, «deserto il dì; la tacita / notte più sola e bruna»;

v. 20: «nodosi olmi ed involti», cfr. Dante Alighieri, *Inf.*, XIII, 5, «non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti»;

v. 21: «acervi di polve», cfr. John Milton, *Il Paradiso Perduto*, traduzione di Lazzaro Papi, IV, 1095, «sul negro acervo di sulfurea polve»;

v. 24 «dal loro spirito disciolti», cfr. Dante Alighieri, canzone *Io son venuto al punto de la rota*, 34-35, «son d'amor disciolti / però che 'l freddo lor spirito ammorta»;

vv. 25-26: «Al dolce orezzo, che [...] / ambrosia spira», cfr. Angelo Maria Ricci, *Italiade: poema*, VI, 13, «dolce orezzo», e Dante Alighieri, *Purg.*, XXIV, 150, «che fe' sentir d'ambrosia l'orezza»;

v. 28: «al rimbombar di rusticano corno», cfr. Agnolo Poliziano, *Stanze [...] cominciate per la Giostra del magnifico Giuliano di Piero de Medici*, I, 27, «del rimbombar de' corni el cel rintruona»;

v. 30: «nel basso letto», cfr. Dante Alighieri, *Inf.*, XVI, 97-98, «avante / che si divalli giù nel basso letto»;

v. 37: «cigolante aratro», cfr. Lorenzo Pignotti, *Favole e novelle*, XVIII, 8;

vv. 37-38: «le tenaci / glebe», cfr. Aurelio De' Giorgi Bertola, *La vita villereccia*, 275;

v. 39: «l'adunca falce»; cfr. Francesco Petrarca, *Rerum vulg. fragmenta*, CLXVI, *S'ifussi stato fermo a la spelunca*, 8, «co la falce adunca»; Giovanni Della Casa, sonetto *Posso ripor l'adunca falce omai*, 1, e Vittorio Alfieri, sonetto *Bieca, o Morte, minacci e in atto orrenda*, 2, «l'adunca falce a me brandisci innante? »;

- v. 45: «la minuta gente», cfr. Giovanni Boccaccio, *Decamerone. Giornata prima*. «Introduzione», due occorrenze;
- v. 64: «adulatrici note», cfr. Giovanni Fantoni, *Alla Fortuna. Ode*, 24;
- v. 69: «pieno di celeste ardore», espressione tipica della scrittura agiografica;
- v. 77: «dritto zelo», cfr. Dante Alighieri, *Purg.*, VIII, 83-84, «quel dritto zelo / che misuratamente in core avvampa» (l'espressione compare a fine verso come in Dante);
- v. 78: «vivido lume», cfr. Carlo Innocenzo Frugoni, sonetto *Umil ti bacio, o sacra man, sicura*, 12, e altri autori;
- v. 81: «imi suoi gorgghi», cfr. Omero, *Iliade*, traduzione di Vincenzo Monti, XIII, 36, «Dagl'imi gorgghi uscite a lui dintorno», e XXI, 181-182, «Dagl'imi gorgghi udì Xanto d'Achille / le superbe parole»;
- v. 84: «impregnar l'aura», cfr. Dante Alighieri, *Purg.*, XXVIII, 110, «che della sua virtute l'aura impregna»;
- v. 87: «petto audace», cfr. Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*, XIX, 23, «Se non teme Tancredi, il petto audace / non fe' natura di timor capace»;
- v. 93: «aspra e cruda pena»; cfr. Francesco Petrarca, *Rerum vulg. fragmenta*, LXXXIII, *Se bianche non son prima ambe le tempie*, 14, «l'immagine aspra et cruda»;
- v. 103: «aspro martire», cfr. Dante Alighieri, *Inf.*, XVI, 6, «sotto la pioggia dell'aspro martiro»;
- v. 112: «erma valle», cfr. Publio Virgilio Marone, *Eneide*, traduzione di Annibal Caro, VIII, 944;
- v. 119: «inculte rime», cfr. Agnolo Poliziano, *Stanze* (...), I, 18, «verso inculto»;
- v. 120: «pio sospiro», cfr. Dante Alighieri, *Par.*, 1, 100, «Ond'ella, appresso d'un pio sospiro»;
- v. 121: «cener muto», cfr. Ugo Foscolo, sonetto *In morte del fratello Giovanni*, 6, «cenere muto»;
- v. 126: «buon cultor», cfr. Publio Virgilio Marone, *Georgiche*, traduzione di Clemente Bondi, II, 66, «buon cultore», e altri autori;
- v. 130: «vivi rai», molto frequente nella lingua poetica, cfr. Andrea Navagero, madrigale *Donna, de' bei vostr'occhi i vivi rai*;
- v. 135: «pietoso volto», cfr. Michelangelo Buonarroti, sonetto *Scarco d'un'importuna e greve salma*, 6, «col tuo benigno umil pietoso volto»;
- vv. 137-138: «il foco usato / vive pur anco nella cener nuda», cfr. Francesco Petrarca, *Rerum vulg. fragmenta*, CCIII, *Lasso, ch'i ardo, et altri non me'l crede*, 12-14, «ch'i' veggio nel penser, dolce mio foco, / fredda una lingua et duo belli occhi chiusi / rimaner, dopo noi, pien' di faville»<sup>47</sup>;
- v. 142: «alto pensier», cfr. Michelangelo Buonarroti, sonetto *Non posso altra*

- figura immaginarmi*, 3, «col più alto pensier»;
- v. 145: «lanute torme», cfr. Omero, *Iliade*, traduzione di Vincenzo Monti, XI, 334 e traduzione di Melchiorre Cesarotti, IX, 277;
- v. 148: «cingendo al crin», cfr. Giuseppe Parini, ode *La magistratura*, 36, «cingendo al crin con spiche uve gioconde»; e «rose e viole», cfr. Giacomo Leopardi, *Il sabato del villaggio*, 4;
- v. 153: «ombra sparge», cfr. Alessandro Guidi, dramma pastorale *Endimione*, III, 81;
- v. 156: «al mormorar dell'onda», cfr. Torquato Tasso, *Rime d'amore*, madrigale *Felice Primavera*, 9, «al mormorar de l'onde», e Ottavio Rinuccini, libretto dell'opera *Euridice*, musica di Jacopo Peri, II, aria *Per quel vago boschetto*, 11;
- v. 157: «Or sorridendo di schernevol riso», cfr. Giovanni Boccaccio, *Elegia di madonna Fiammetta*, «Prologo», «schernevole riso»;
- v. 160: «il piede errante», cfr. Pietro Bembo, canzone *Poscia che'l mio destin fallace et empio*, IV, 1, «Ove men porta il calle o'l piede errante»; l'espressione si ritrova inoltre in diversi libretti di opere di Händel;
- v. 164: «aprica landa», cfr. Angiol Maria Ricci, poema *Italiade*, VII, 18, «landa aprica»;
- v. 167: «lo sguardo intento», cfr. Ottavio Rinuccini, libretto dell'opera *Euridice*, musica di Jacopo Peri, III, aria *Se fato invido e rio*, 16;
- v. 170: «mesta pompa», cfr. Pietro Metastasio dramma sacro *Sant'Elena al Calvario*, II; Vittorio Alfieri, tragedia *Alceste seconda*, IV, 2;
- v. 176: «alla gran madre antica», cfr. Francesco Petrarca, *Triumphus mortis*, I, 89, «Tutti tornate a la gran madre antica»;
- v. 180: «si notrica», cfr. Dante Alighieri, *Purg.*, XVI, 78, «poi vince tutto, se ben si notrica»;
- v. 183: «larga mercede», cfr. Pietro Metastasio, tragedia *Didone abbandonata*, I, 5.

Anche la traduzione del 1860 rivela frequenti debiti nei riguardi di quella parte della tradizione poetica italiana più amata da Ghinassi:

- vv. 2-4: «si volve [...] / calca la polve», cfr. Dante Alighieri, *Par.*, 131-133, rima «volve»/ «polve», e Publio Virgilio Marone, *Eneide*, traduzione di Annibal Caro, II, 991, «con la polve ondeggiando al ciel si volve»;
- v. 6: «che l'universo involve», cfr. Francesco Petrarca, *Rerum vulg. fragmenta*,

<sup>47</sup> Il riferimento a Petrarca è già segnalato da Mason in *The Poems of Mr. Gray*, cit., p. 107 e ripreso da G. in G. GHINASSI, *Poesie d'alcuni celebri scrittori*, cit., p. 435.

LIII, *Spirto gentil, che quelle membra reggi*, 34-35, «se l'universo pria non si dissolve, / et tutto quel ch'una ruina involve»;

v. 11: «sue rote», cfr. Francesco Petrarca, *Triumphus cupidinis*, III, 178, «e come sono instabili sue rote»;

v. 14: «sinistro gufo», combinazione assai diffusa nella lingua letteraria;

v. 20: «fronzuti olmi», cfr. Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, prosa VII;

v. 24: «tromba angelica», cfr. Dante Alighieri, *Inf.*, VI, 95, «di qua dal suon dell'angelica tromba»;

v. 25: «Fresc'aura», cfr. Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, I, 35, «che lievemente la fresca aura move»;

vv. 25-26: «Fresc'aura che del sole al primo raggio / ambrosia spira», cfr. Ugo Foscolo, sonetto *E tu nei carmi avrai perenne vita*, 13-14, «mentr'io sentia dai crin d'oro commosse / spirar ambrosia l'aure innamorate»;

vv. 37-38: «Il lor vomero spesso le tenaci / glebe impiagava», cfr. Luigi Alamanni, *La coltivazione*, II, 301-302, «Non soleva il bifolco innanzi à Giove / con l'aratro impiagar le piagge, e' i colli» (il verbo «impiagare» compare anche in altri luoghi dello stesso poema);

v. 39: «biade feraci», cfr. Benedetto Menzini, canzone III, 68, «mutò in biade feraci ignobil frutto», e, forse, nell'orecchio, Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*, I, 43, «terra di biade e d'animai ferace»;

vv. 41-42: «l'aspra e forte / selva», cfr. Dante Alighieri, *Inf.*, I, 5, «esta selva selvaggia e aspra e forte»;

v. 44: «paterno ostello», cfr. Giacomo Leopardi, *A Silvia*, 19;

v. 46: «disdegnoso e fello», cfr. Dante Alighieri, *Inf.*, XVII, 132;

v. 61: «immagin scolte», cfr. Ippolito Pindemonte, *Epistola a Scipione Maffei*, 65, «Se le immagini sculte o le dipinte»;

v. 63: «fredde ossa sepolte», cfr. Antonio Ongaro, *L'Alceo*, III, 4, «dove sepolte sien l'ossa infelici, / Dir: "Ossa fredde, che già foste Alceo, / vi sia lieve la terra: abbiate pace"»;

v. 64: «ceneri mute», cfr. Ugo Foscolo, *In morte del fratello Giovanni*, 6, «ceneri mute»;

v. 65: «voce che belle canti opre d'onore?», cfr. Paolo Rolli, libretto dell'opera *Deidamia*, musica di Georg Friedrich Händel, I, 3, recitativo di Achille, «quelle / da me aspettate opre d'onor più belle»;

v. 77: «divino furor», cfr. John Milton, *Il Paradiso Perduto*, traduzione di Lazzaro Papi, V, 1116-1117, «già vicine a sentir l'orrendo peso / del divino furor, volge le spalle»; e «aspro gelo», cfr. Vincenzo Monti, sermone *Sulla Mitologia*, 74;

v. 78: «della mente il fiume», cfr. Dante Alighieri, *Purg.*, XIII, 90<sup>48</sup>;



- v. 84: «Le deserte impregnando aure di odori», cfr. Andrea Barberi, *Per la esaltazione al pontificato di nostro signore Papa Pio ottavo*, VII, 4, «l'aura impregnando di soavi odori»;
- v. 99: «scelleranze», cfr. Giovan Battista Lalli, *La moscheide*, IV, 13, e Vincenzo Monti, ode *Il teatro*, 50;
- v. 101: «regal solio», combinazione assai diffusa;
- v. 107: «incenso pingue», cfr. Gian Rinaldo Carli, *L'andropologia*, 349;
- v. 111: «brame immoderate», cfr. Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*, I, 10;
- v. 114: «calle», cfr. Dante Alighieri, *Inferno*, X, 1, «Ora sen va per un secreto calle»;
- v. 115: «pietoso affetto», cfr. Veronica Gambara, sonetto *Mira 'l gran Carlo con pietoso affetto*; le *Rime* di Torquato Tasso riportano ben otto volte questa combinazione;
- v. 120: «verso inculto», cfr. Agnolo Poliziano, *Stanze* (...), XVIII, 4;
- vv. 137-138: «il foco usato / vive pur anche nella spoglia ignuda»; nel trattare la versione del 1841 si è già fatto riferimento al passo di Petrarca al quale s'ispirò Gray;
- v. 139: «inonorato», cfr. Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*, X, 1;
- v. 155: «meriggiar», cfr. Ippolito Pindemonte, *Le quattro parti del giorno. Il mezzogiorno*, II, 1;
- v. 156: «mormorevol», cfr. Pietro Bembo, *Gli Asolani*, X, «mormorevole fonte»;
- v. 162: «senza speme amante», cfr. Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, XXV, 49, «l'amar senza speme»;
- v. 164: «lunghesso», cfr. Dante Alighieri in più luoghi; e «apparío», cfr. Dante Alighieri, *Purg.*, II, 22 e XXX, 64;
- v. 170: «negri panni», cfr. Vittorio Alfieri, sonetto *Negri panni, che sete ognor di lutto*;
- v. 188: «orrendo vel», cfr. Giovanni Federico Schmidt, libretto di *Elisabetta regina d'Inghilterra*, musica di Gioachino Rossini, I, 3, «orrendo velo».

In entrambe le versioni salta agli occhi l'abbondanza di echi danteschi. E d'altra parte nelle «Annotazioni» Ghinassi a proposito di Dante dichiara

---

<sup>48</sup> Un dotto *excursus* sulle metafore che gli autori classici hanno tratto dal mondo della natura e degli eventi atmosferici per rappresentare la eloquenza occupa le pp. 428-433 delle «Annotazioni» contenute in G. GHINASSI, *Poesie d'alcuni celebri scrittori*, cit.

che il suo «soccorso, più che d'ogni altro poeta, conviene invocare, chi voglia trasportare gli oltremontani ardimenti nella nostra favella»<sup>49</sup>.

## 5. Giudizi sull'«Elegia». Conclusioni

Sia Pirani che Lanzoni mostrano di apprezzare molto la traduzione del poemetto di Gray. Il primo lo loda «per quell'arte onde sono in modo al tutto maestrevole ritratte le immagini e lo stile»<sup>50</sup>. Il secondo, dopo avere anch'egli magnificato l'*Elegia*, aggiunge, citando le parole delle «Annotazioni» già riferite in questo saggio, che

Non atterrito il Ghinassi dal subbietto, né dal degno modo della trattazione [...], si pose all'opera, ed essendo la terza rima il metro più acconcio al canto elegiaco, volle usarlo, benché questo gli presentasse maggiori difficoltà. Mette egli tutta l'arte più fina intorno a sì stupendo lavoro, ond'è che ti lascia gustare *la giustezza e profondità dei pensieri, gli affetti vivi e generosi, le peregrine e splendide immagini* (sono queste intorno al Gray le parole del Ghinassi nelle annotazioni, ed eziandio le seguenti, le quali, secondo me, possono attribuirsi all'autore, e al traduttore) *e il tutto significato con raro magistero di stile, e con linguaggio schietto, nobile, efficace, cose tutte che la fanno degnissima dell'universale ammirazione*<sup>51</sup>.

Il risultato del trattamento riservato dal traduttore all'originale è un testo che, pur rispettando nelle grandi linee lo spirito dell'originale, se ne distanzia per essere più 'ricco' di esso sul piano dei contenuti e della forma linguistica.

Va riconosciuto a Ghinassi un uso equilibrato, accorto, raffinato e discreto delle potenzialità della lingua letteraria italiana ed una competenza di quella inglese non comune per l'epoca, il tutto, per di più, calato in un contesto assai complesso di rapporti intertestuali nel quale entrano in gioco oltre all'*Elegy* almeno due altre traduzioni ed un numero indefinito di testi appartenenti alla migliore tradizione letteraria italiana – specialmente poetica – e classica.

Si desidera ringraziare il Prof. Fabio Marri dell'Università degli Studi di Bologna per i preziosi suggerimenti.

---

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 428.

<sup>50</sup> G. PIRANI, *Delle principali opere*, cit., p. 6.

<sup>51</sup> F. LANZONI, *Della vita e degli scritti*, cit., pp. 39-40.

ELIDE MOSCHINI

## GLI STRUMENTI SCIENTIFICO-DIDATTICI DI CARLO DELL'ACQUA

La collezione degli antichi strumenti scientifici, che il Liceo Classico E. Torricelli di Faenza possiede, costituisce una preziosa testimonianza del ruolo che l'Istituto ha avuto nella divulgazione della cultura non solo umanistica ma anche scientifica durante la sua lunga storia. Particolare attenzione va riservata al XIX secolo, periodo in cui le scienze ebbero grande sviluppo ed in particolare la fisica conobbe un periodo felice perché numerose ed importanti furono le invenzioni e le scoperte dei fisici e ricercatori che operarono in quegli anni.

Le conseguenze furono notevoli sia a livello teorico che a livello pratico: nel primo caso si giunse alla formulazione del principio di conservazione dell'energia e alla sintesi dell'elettromagnetismo ad opera di Maxwell. Le onde elettromagnetiche, la cui esistenza fu da lui prevista, trovarono la verifica sperimentale da parte di Hertz nel 1888, alcuni anni dopo la sua morte avvenuta nel 1879.

Questi importanti risultati furono la base per i grandi sviluppi della fisica del Novecento. Sul piano pratico, invece, le invenzioni delle macchine a vapore, del telefono, del telegrafo, dei generatori di corrente e delle lampadine ad incandescenza determinarono un cambiamento profondo e radicale nella vita e nella struttura sociale delle persone. Alla rivoluzione industriale dell'inizio dell'Ottocento seguirono le comunicazioni a grande distanza e, verso la fine del secolo, l'illuminazione elettrica.

L'unità d'Italia avvenne nell'epoca del Positivismo e, fra tutti i problemi che il Governo Italiano si trovò ad affrontare, fu sentita come primaria anche la necessità di creare una scuola che, oltre a dovere far fronte all'analfabetismo dominante, doveva essere adeguata ai tempi soprattutto in campo scientifico. Vennero così istituite le scuole tecniche e ai licei classici, le scuole più prestigiose dell'epoca, vennero destinate congrue somme, finalizzate alla istituzione

o al riassetto dei laboratori ed all'acquisto di strumenti scientifici didattici<sup>1</sup>. Di questi venne redatto, nel 1861, un catalogo approvato dal Ministero della pubblica Istruzione, in cui furono elencati tutti quegli apparecchi idonei all'insegnamento nei Licei e raggruppati secondo le varie sezioni in cui tradizionalmente si articolava l'insegnamento della fisica.

Il Gabinetto di fisica, istituito per legge<sup>2</sup>, assunse così un ruolo rilevante perché considerato un sussidio indispensabile per un insegnamento scientifico che doveva essere attento anche alle nuove scoperte e alle nuove importanti teorie fisiche «le quali il Professore esporrà colla debita abbondanza di particolari e di prove sperimentali»<sup>3</sup>. L'amore per la scienza e lo zelo didattico spinsero però gli insegnanti a svolgere un programma troppo esteso e troppo elevato rispetto a quello richiesto per una scuola di istruzione classica<sup>4</sup> per la quale i programmi vennero stilati in modo molto particolareggiato con indicazioni relative alle esperienze didattiche ritenute essenziali ad illustrare i vari argomenti. Così ad esempio in quello redatto ed approvato con Regio Decreto il 24 settembre 1889, si legge testualmente: «...principio del parallelogramma delle forze dimostrato sperimentalmente» e ancora «indicare la formula degli specchi concavi e verificarla sperimentalmente» oppure «esperienze intorno alle principali azioni che si esercitano tra due fili percorsi da corrente»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> A senso dell'art.201 della Legge organica 1859, la provvista di materiale scientifico essendo a carico dello Stato, i Presidi de' Licei debbono, entro il mese di luglio, proporre al Ministro le spese si ordinarie che straordinarie ravvisate necessarie per l'acquisto o per la rifornimento di macchine ed utensili pei Gabinetti di fisica e chimica, e per le provviste occorrenti ai Gabinetti di storia naturale dei loro rispettivi istituti. (Appendici al codice dell'istruzione secondaria e tecnica, 1861, pp.1, nota in calce).

<sup>2</sup> Legge-decreto 10 marzo 1860 Art.27. Vi sarà un gabinetto annesso alle cattedre di fisica, di chimica, d'anatomia umana e di storia naturale.

<sup>3</sup> Insegnamento della fisica. Nel caso specifico si fa riferimento alla «grande importanza che hanno oggi le dottrine delle azioni molecolari, della termologia e della elettrologia». (Modificazioni introdotte a programmi stabiliti col Regio Decreto 10 ottobre 1867. Circ. Min. 1° nov. 1870, n. 287).

<sup>4</sup> Nota in calce alla premessa ai programmi per l'insegnamento della fisica e chimica nei Licei approvati con Regi Decreti il 24 settembre 1889

<sup>5</sup> Nella premessa ai programmi per i Ginnasi e i Licei approvati con Regio Decreto. 11 ottobre 1891 si legge: «l'importanza che hanno oggi gli studi scientifici nei vari ordini di scuole non è da attribuire ad una esagerata ampiezza data ai programmi di insegnamento di queste materie, ma è piuttosto necessaria conseguenza del rapido e grande sviluppo che in questi ultimi tempi ha raggiunto lo spirito di osservazione e della tendenza del secolo onde gran numero di studiosi sono indotti a preferire alle ricerche speculative quelle a cui si ripromettono i maggior benefici nella vita. Sarebbe impossibile andare a ritroso di questa corrente, la quale

Di conseguenza un ruolo considerevole venne ricoperto dagli strumenti didattici e questo si evince anche dai testi scolastici di fisica dell'epoca perché in essi l'apparecchio scientifico, atto ad illustrare il fenomeno oggetto di studio, era disegnato e descritto in maniera molto dettagliata. A volte, sull'immagine, era riprodotta persino l'etichetta col nome della casa costruttrice<sup>6</sup>.

Anche il Liceo Torricelli beneficiò di questi finanziamenti ministeriali: ad esempio le spese fatte in acquisto di materiale scientifico per il Gabinetto di Fisica dal 1860 fino alla fine del 1876 furono ben di *L 7722,05*<sup>7</sup>.

A questa ricchezza di materiali di cui il Liceo Torricelli usufruì grazie all'attenzione dell'epoca per la cultura scientifica, contribuì anche la sua grande tradizione storica. Infatti nella sua sede a Faenza, in via S. Maria Dell'Angelo 1, esisteva una scuola fin dal 1677 e questa destinazione del palazzo rimase tale fino ai giorni nostri ad eccezione del periodo dal 1861 al 1873 quando, per far posto ad un reggimento di cavalleria, il Liceo fu spostato nel Palazzo Ginnasi. La caratterizzazione ed il nome stesso della scuola si sono modificati con il succedersi degli eventi storici. Nato inizialmente come scuola dei Gesuiti, divenne, nell'ordine, scuola dei Cistercensi, Liceo Dipartimentale del Rubicone durante il periodo Napoleonico e infine dal 1815 fino al 1859 fu di nuovo Scuola di Gesuiti. Con l'unità d'Italia esso divenne Regio Liceo e nel 1865 gli fu attribuito il nome di Regio Liceo 'Evangelista Torricelli'; nel 1943 perse il 'Regio' e da allora il nome è sempre rimasto Liceo Ginnasio E. Torricelli anche dopo l'annessione nel 1996 del Liceo Scientifico 'F. Severi'.

In un periodo storico così lungo molti sono stati i docenti illustri che hanno dato prestigio alla scuola, ricordiamo alcuni: Dionigi Strocchi, Gaetano Salvemini, Giuseppe Cesare Abba, Ernesto De Martino .. e numerosi gli studenti diventati famosi: Alfredo Oriani, Dino Campana e più recentemente lo scrittore Carlo Lucarelli, allievo dal 1974 al 1979; è incerta la frequenza della scuola dei Gesuiti da parte di Evangelista Torricelli.

Fin dalla trasformazione in Regio Liceo fu insediato un Gabinetto di Scienze con dotazione di minerali e animali impagliati ed un gabinetto di Fisica.

---

infine, purché sia saggiamente regolata, anziché contendere il campo agli studi letterari, può essere ad essi di potente aiuto ad accrescere il patrimonio della cultura nazionale.

<sup>6</sup> Si veda, ad esempio, A. PRIVAT-DESHANEL, J. PICHOT, *Trattato elementare di fisica*, opera destinata alle scuole secondarie classiche e tecniche Fratelli Dumolard Milano pag. 181, pag. 321

<sup>7</sup> La cifra è desunta dal documento 'Regio Liceo Evangelista Torricelli Recapitolazione delle spese fatte in acquisto di materiale scientifico dal Gabinetto di Fisica dall'anno 1860 all'anno 1892 inclusive'.

Quest'ultimo era ubicato da lungo tempo al secondo piano dell'edificio e comprendeva una grande aula con annesse tre stanze. L'aula, che negli ultimi anni non veniva più usata solo per tale scopo, ma per svolgervi anche lezioni di altre materie era un'ampia sala rettangolare con banchi degradanti verso l'imponente cattedra dove venivano eseguiti gli esperimenti dimostrativi di fisica (*fig. 1*). Nella volta dietro un alto arco c'era il gancio a cui veniva appeso il pendolo per l'esperienza di Foucault. Recentemente è stata totalmente smantellata per fare posto ad una comune aula scolastica.

Le grandi finestre affacciate sul cortile interno potevano essere oscurate da pesanti tendaggi, mentre dietro la cattedra una tenda di velluto rosso nascondeva la porta che dava accesso alle altre sale.

La prima era adibita a laboratorio per il 'meccanico' del Liceo; in essa trovavano posto oltre al lavandino, i tavoli da lavoro con la morsa, il tornio a pedale, la fucina anch'essa a pedale con ventilatore, la pialla, l'incudine, le squadre e le righe, gli apparecchi da arrotino e tutti gli altri attrezzi necessari per lavorare il legno ed i metalli. L'acquisto di buona parte di questo materiale venne fatto nel periodo 1900-1902 e tanta parte degli strumenti sono ancora presenti.

Le altre due stanze erano arredate con grandi armadi in legno con ante in vetro in cui venivano riposti gli strumenti di fisica. (*fig. 2, fig. 3, fig. 4*)<sup>8</sup>.

Nel 1998 il Ministero della Pubblica Istruzione bandì un Concorso per il recupero degli strumenti scientifici quale importante testimonianza del patrimonio storico-scientifico presente nella scuola. Il Liceo Torricelli fece richiesta di partecipazione al progetto e beneficiò di questa lodevole iniziativa a cui si unì l'ENEA, Centro Ricerche di Faenza e Società Torricelliana di Scienze e Lettere di Faenza.

Iniziò, così, il recupero delle apparecchiature, un lavoro lungo e piuttosto lento dato che veniva svolto da volontari che dovevano conciliarlo anche con gli impegni di lavoro. In particolare, si sono dedicati al recupero e restauro dell'antica strumentazione scientifica il dott. Rino Zacchirolì, ricercatore dell'ENEA (appassionato e collezionista egli stesso) e l'autrice di questa nota, all'epoca docente di Matematica e Fisica presso il Liceo Torricelli, che ha trovato nel dott. Zacchirolì un valido maestro ed un competente consigliere. Quasi al termine dell'opera egli purtroppo è prematuramente venuto a man-

---

<sup>8</sup> Le foto dei vari ambienti sono state ottenute sviluppando le vecchie lastre in vetro della ditta Cappelli, contenute in una scatola ritrovata dentro uno degli armadi. Da una lapide fotografata e tenuto conto degli anni in cui la ditta Cappelli ha cessato la sua produzione, si è dedotto che vennero eseguite in un periodo compreso tra il 1924 e il 1930.



*Fig. 1 - Aula di fisica*



*Fig. 2 - Aula 1*



*Fig. 3 - Aula 2*



*Fig. 4 - Aula 3*



care, per cui venne richiesta, una supervisione globale del lavoro svolto e quasi ultimato, al prof. Roberto Mantovani, docente di Storia della strumentazione scientifica presso l'Università di Urbino, che, gentilmente, ha aderito con entusiasmo alla realizzazione del progetto.

Gli apparecchi ripuliti e restaurati non sono però tutti visibili al pubblico, perché solo la maggior parte ha potuto trovare posto nelle bacheche di metallo e vetro allineate lungo la parete del corridoio al piano terra del Liceo (*fig. 5*).

Per l'allestimento espositivo ha contribuito la Fondazione Banca del Monte e Cassa di Risparmio di Faenza.



*Fig. 5* - Alcune bacheche

Gli apparecchi ancora presenti sono numerosi. Alcuni sono firmati dai più importanti costruttori italiani, francesi e tedeschi della seconda metà dell'ottocento come ad esempio Tecnomasio, Galileo, Max Kohl, Duboscq, Darlon Opticien.

Fra tutti si vuole però prendere in considerazione per l'accuratezza dei particolari scientifici e la bellezza dei particolari estetici, quelli del costruttore

**Carlo Dell'Acqua**, che nel XIX secolo costruì ottimi strumenti di fisica finalizzati alle esperienze scientifiche svolte nelle scuole. Milanese, della sua vita non si conosce molto. Si sa che è nato nel 1806 ed incerta è la data della sua morte compresa tra il 1870 e il 1880. Egli lavorò dapprima come meccanico presso l'Imperial Regio Ginnasio Liceale di Sant'Alessandro e successivamente fu ingegnere-meccanico presso la Specola di Milano dove aveva la sua Officina.

Particolare curioso è l'etichetta incollata sul coperchio della scatola (*fig. 6*) del microscopio solare, appartenente al Liceo, in cui il costruttore dà delucidazioni su come raggiungere la sua Officina.

Nel 1863 fu tra i fondatori della ditta Tecnomasio Italiana insieme a Luigi Longoni, matematico ed ingegnere (il direttore dei primi anni) e al Maggiore Ignazio Porro, docente di 'celerimensura', termine da lui stesso coniato, presso il neonato Politecnico di Milano. Quest'ultimo lasciò dopo breve tempo la Tecnomasio per fondare la Filotecnica, una officina ottica e meccanica; al suo posto subentrò Alessandro Duroni, ottico e fotografo.

La Tecnomasio Italiana che inizialmente costruiva strumenti di precisione di dimensioni contenute per laboratori, divenne con il passare degli anni una solida azienda elettromeccanica.



*Fig. 6* - Etichetta della scatola

Generalmente gli strumenti da lui costruiti portano la firma 'C. Dell'Acqua' a volte incisa nel legno o nel metallo dello strumento oppure stampigliata in rilievo su targhette fissate all'apparecchio.



*Fig. 7 - Firma incisa*



*Fig. 8 - Firma su targhetta*

Altri strumenti non sono firmati, ma la cura e l'accuratezza dei particolari tecnici ed estetici fanno pensare che siano anch'essi dello stesso costruttore. A supporto di questa ipotesi c'è una lettera autografa dello stesso Carlo Dell'Acqua datata 25 giugno 1862 indirizzata alla scuola, contenente un elenco di tutti gli strumenti che facevano parte di «una seconda spedizione di strumenti» inviata al Liceo. Mancano purtroppo i documenti relativi alla prima spedizione. Si riporta di seguito la trascrizione della lettera precedentemente menzionata.

Milano 25 giugno 1862. Seconda spedizione delle macchine ed apparati fisici che vi mandano oggi a Faenza e che fanno seguito all'ordinazione trimestrale avuta dall'Ecc. mo Ministro della pubblica Istruzione.

*Carlo Dell'Acqua*

*Ingegn-Meccanico*

*Del*

*Regio Osservatorio*

*Astronomico di*

*Milano*

[nota in alto a sinistra presente nel recto del foglio manoscritto]

*Legenda dei simboli:*

**N:** numero di catalogo

**£:** prezzo convenuto in lire italiane

<i>N 2.</i>	<i>Piano inclinato mobile a cerniera con arco graduato</i>	<i>£</i>	<i>40</i>
<i>N 6.</i>	<i>Pendoli di varia lunghezza con sostegno per la dimostrazione delle leggi relative</i>		<i>15</i>
<i>N 7.</i>	<i>Livella a bolla d'aria con vite di richiamo</i>		<i>10</i>
<i>N 17.</i>	<i>Baroscopio</i>		<i>30</i>
<i>N 18.</i>	<i>Macchina pneumatica a rotazione continua ed a valvole tutte meccaniche di Dell'Acqua</i>		<i>400</i>
<i>N 19.</i>	<i>Due campane pneumatiche piccole</i>		<i>12</i>
<i>N 20.</i>	<i>D. di mezzana grandezza</i>		<i>16</i>
<i>N 21.</i>	<i>D. più grandi</i>		<i>24</i>
<i>N 23.</i>	<i>Tamburo pneumatico con apertura superiore ed altra laterale</i>		<i>10</i>
<i>N 24.</i>	<i>Due tubi barometrici per l'esperienza di Torricelli, con sostegno, regolo diviso in centimetri e millimetri e vaschetta</i>		<i>25</i>
<i>N 31.</i>	<i>N.2 sifoni a tubo di aspirazione</i>		<i>10</i>
<i>N 37.</i>	<i>Apparecchio di 4 tubi capillari a sifone con accessori</i>		<i>12</i>
<i>N 39.</i>	<i>Piccola campana di vetro sottile con collo capillare per dimostrare la forza che si sviluppa per l'azione capillare</i>		<i>5</i>
<i>N 53.</i>	<i>Cassetta di Inghenouz</i>		<i>30</i>
<i>N 57.</i>	<i>Spaccato del meccanismo pella distribuzione del vapore nelle macchine</i>		<i>20</i>
<i>N 58.</i>	<i>Igrometro di Sassure</i>		<i>25</i>
<i>N 60.</i>	<i>Psicrometro di August</i>		<i>30</i>

N 61.	<i>Termometro differenziale di Leslie</i>	10
N 74.	<i>Microscopio semplice montato in corno</i>	4
N 75.	<i>Idem composto</i>	20
N 79.	<i>Cilindro di vetro smerigliato in una sua metà</i>	6
N 81.	<i>Due pendolini elettroscopici</i>	10
N 84.	<i>Due cilindri isolati con pendolini per l'induzione elettrostatica</i>	20
N 85.	<i>Macchina elettrica a disco di 0m, 60 cent. di diametro a doppio induttore sistema Winter</i>	80
N 86.	<i>Sgabello isolatore</i>	8
N 87.	<i>Scaricatore a doppio manico isolante ed a cerniera</i>	12
N 89.	<i>Elettroforo di 0m,50 di diametro cogli accessori</i>	40
N 92.	<i>Due bottiglie di Leida di media grandezza ed una piccola</i>	10
N 94.	<i>Batteria elettrica di nove bottiglie</i>	35
N 97.	<i>Disco di cartone ruotante per dimostrare la brevissima durata della scintilla elettrica</i>	20
N 111.	<i>Due aghi magnetizzati da bussola con cappelletto di agata e sostegno</i>	12
N 114.	<i>Sistema astatico di due aghi</i>	5
N 118.	<i>Elettro-magnete grande a ferro di cavallo con sostegno e peso di ghisa</i>	50
N 62.	<i>(dimenticato di citarlo a suo luogo ) Termometro differenziale di Rumford</i>	10
<i>Totale Italiane</i>		£ 1066

*Carlo Dell'Acqua Ing. Meccanico*

*Atto di collaudazione*

*Il sottoscritto dichiara di avere vistati ad uno ad uno tutti gli apparecchi  
fisici descritti nella precedente nota, e di averli riconosciuti tutti quanti in  
buon stato e idonei all'uso cui sono destinati.  
Faenza, a di 6 Luglio 1862.*

*Il Prof. Di Fisica al R.g Liceo  
Luigi Severino Gattinara [ firma ]  
Visto il R.g Preside del Liceo di Faenza  
A di 6 Luglio 1862*

*(all'epoca il Preside era il dott. Giulio Antonibon).*

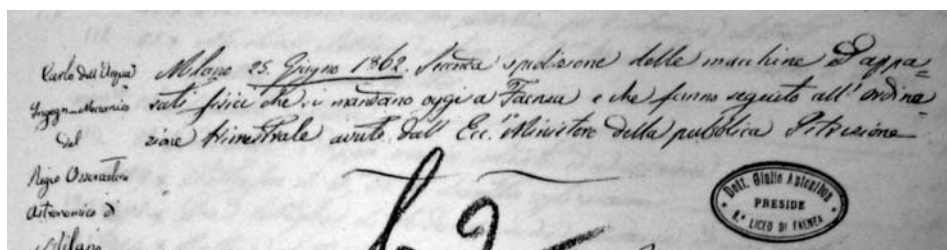


Fig. 9 - Frontespizio della lettera

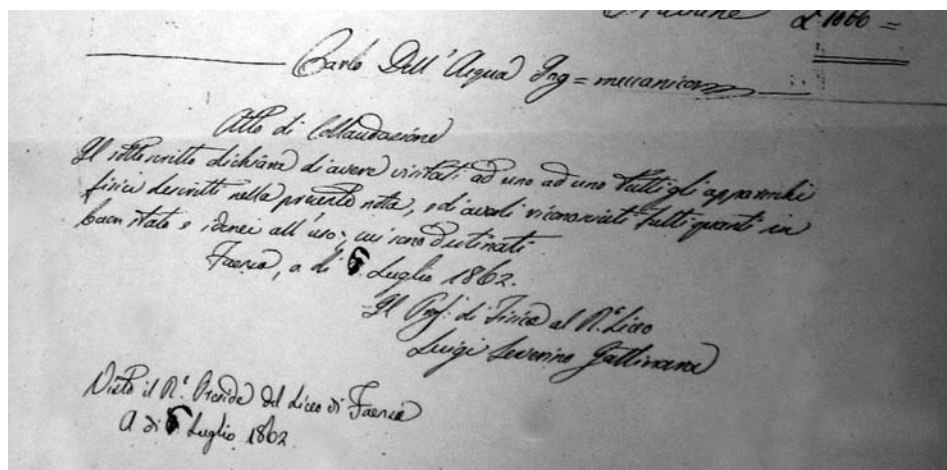


Fig. 10 - Parte conclusiva della lettera che conferma l'avvenuta consegna

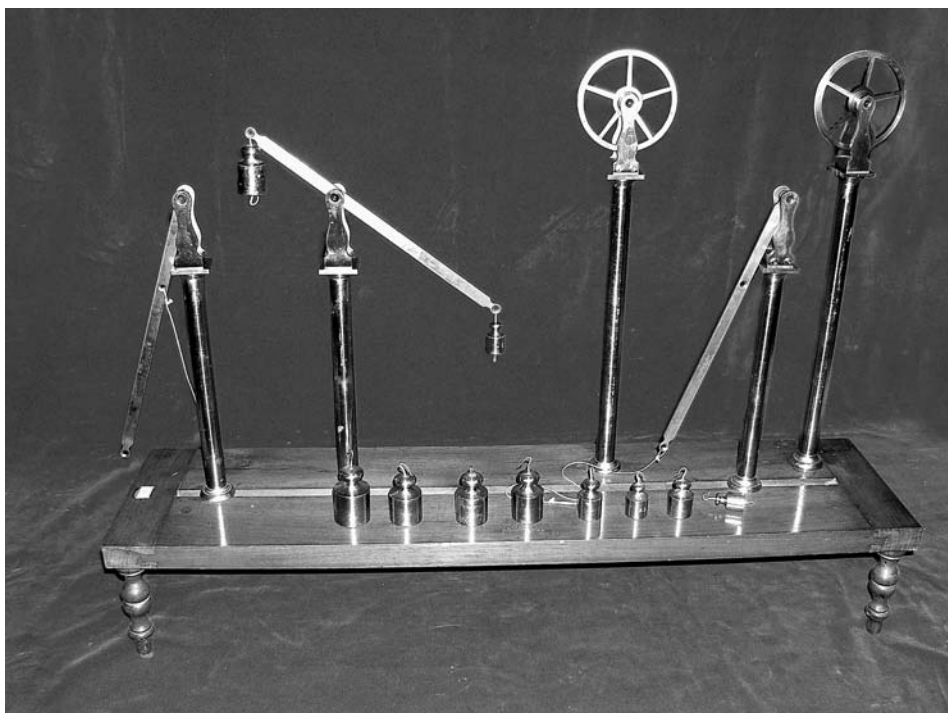
\*\*\*

Si riportano di seguito immagini e brevi descrizioni degli strumenti sicuramente attribuibili a Carlo Dell'Acqua perché firmati.



*Fig. 11* - Apparecchio di rotazione.  
Noce nazionale e ottone  
lunghezza x larghezza x altezza: 600 x 300 x 500 mm.

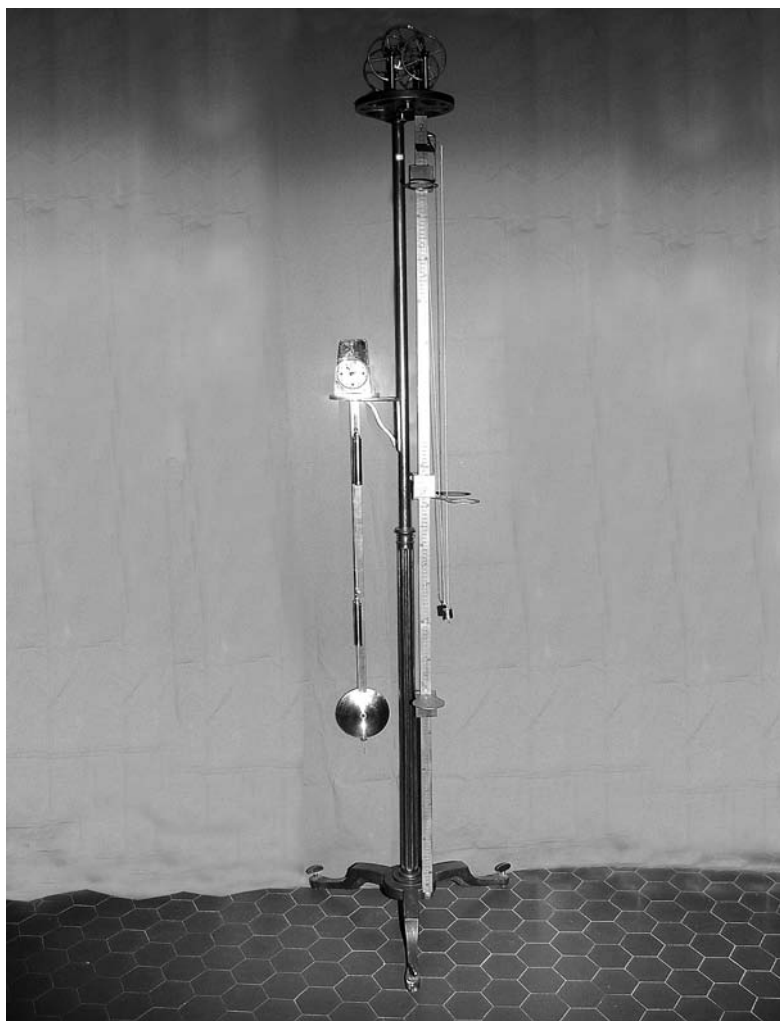
Permette di mostrare in forma qualitativa l'esperienza di Foucault sulla invariabilità del piano di oscillazione del pendolo. Si agisce sul disco minore trasmettendo un moto rotatorio al disco maggiore che è il supporto per il pendolo e contemporaneamente si mette in oscillazione la pallina. Si può osservare così come il pendolo oscilla sempre sullo stesso piano.



*Fig. 12* - Apparecchio per lo studio delle leve.  
 Legno, ottone e acciaio  
 840 x 200 x 650 mm.

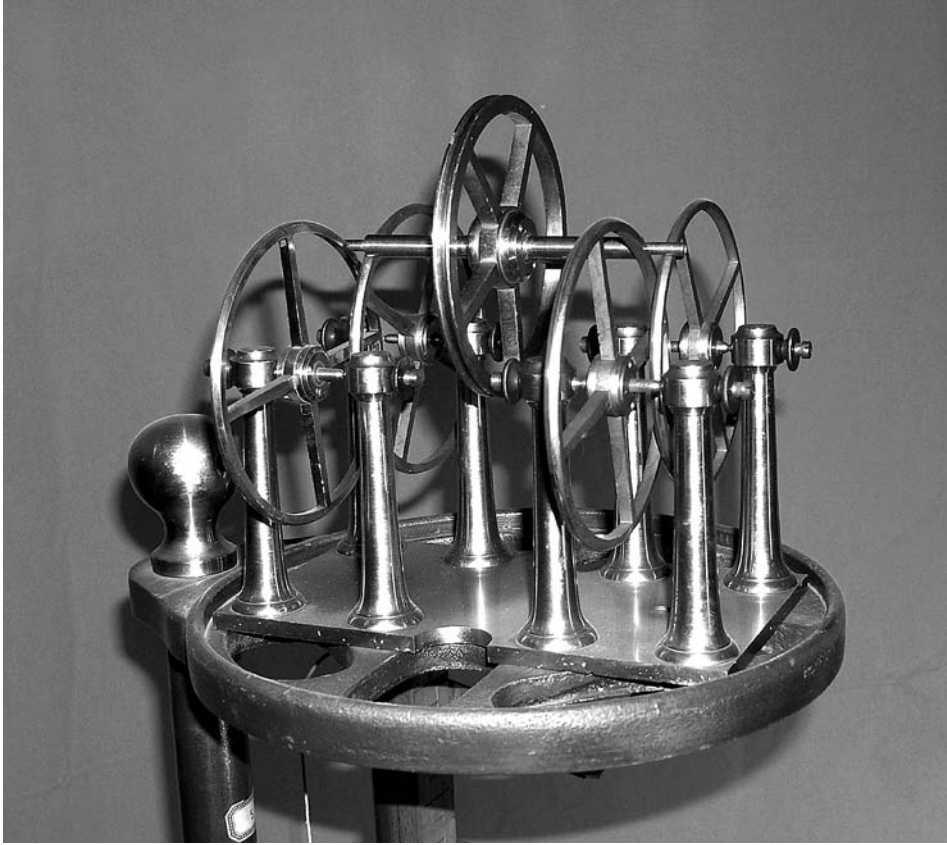
Sospendendo i vari pesi muniti di ganci nei fori presenti nelle aste e ricercandone l'equilibrio si può calcolare la relazione che intercorre tra la potenza, la resistenza e le rispettive distanze dal fulcro nelle leve di primo, secondo, terzo genere e nelle carrucole.





*Fig. 13* - Macchina di Atwood.  
Ghisa, ottone e legno,  
600 x 200 x 2400 mm.

Permette, rallentandone i tempi, di ricavare quantitativamente la legge del moto uniformemente accelerato di caduta dei gravi e quella del moto uniforme. Il regolo graduato che affianca la traiettoria di caduta dei corpi e il pendolo azionato contemporaneamente, permettono la valutazione degli spazi percorsi e del tempo impiegato dal grave nella sua discesa. I pesi del pendolo sono stati ricostruiti dal dott. Rino Zacchioli.

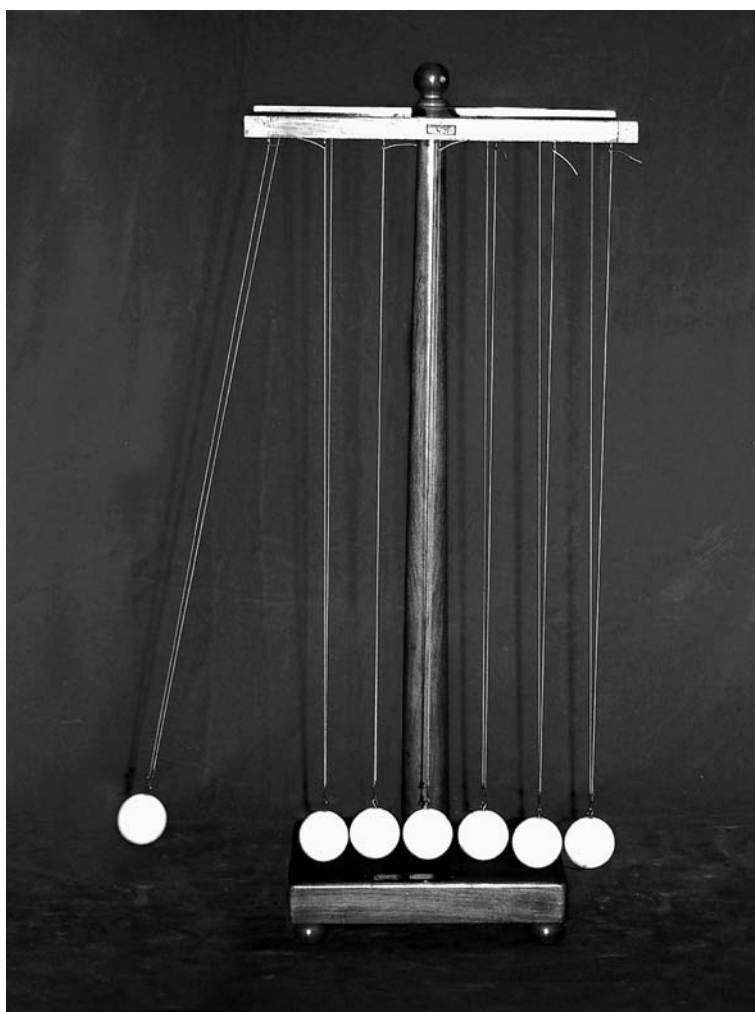


*Fig. 14 - Tribometro: particolare della Macchina di Atwood*

Questa particolare struttura serve per ridurre l'attrito trasformandolo da radente in volvente. La puleggia superiore, nella cui scanalatura scorre il filo che regge i corpi, ha il suo asse di rotazione orizzontale che poggia liberamente, da una parte e dall'altra, sull'intersezione del bordo di due coppie di ruote, anch'esse con assi orizzontali. Il moto di rotazione della puleggia viene trasmesso alle ruote sottostanti e in questo modo l'attrito viene trasformato da radente a volvente.

(All'epoca non esistevano ancora i cuscinetti a sfera!).

Tutto questo sistema era protetto da una campana di vetro ora mancante.

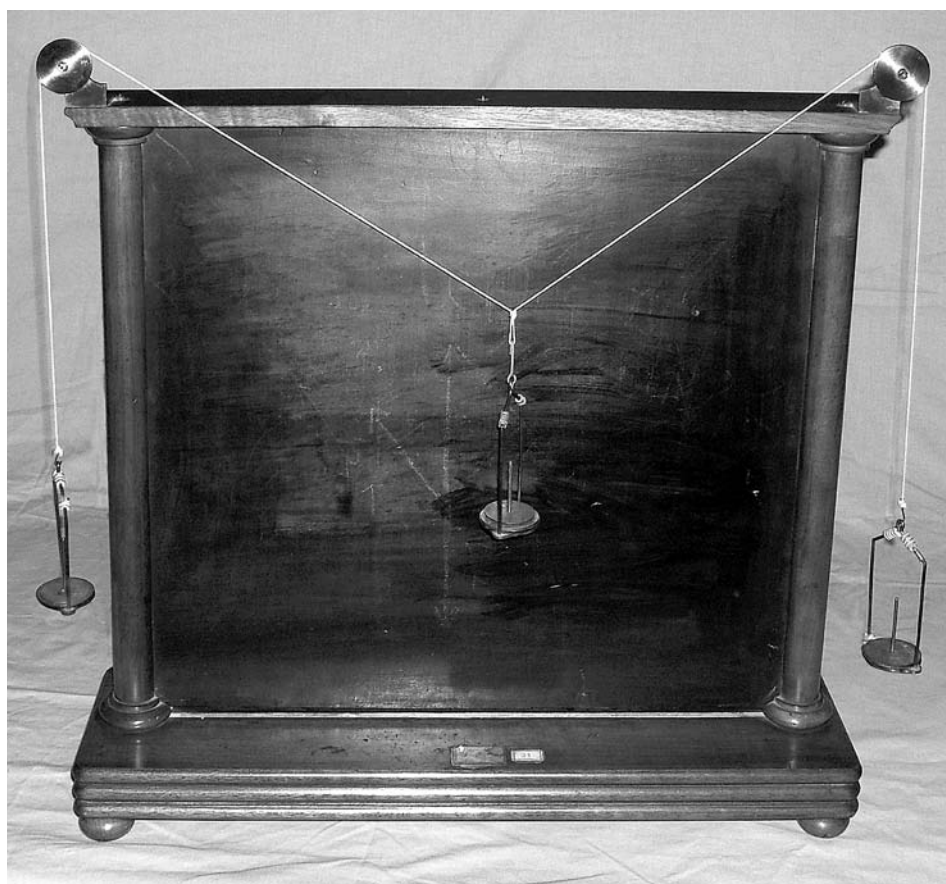


*Fig. 15* - Apparato per lo studio dell'urto dei corpi elastici

Legno e avorio

270 x 200 x 800 mm, Ø sfere 45 mm

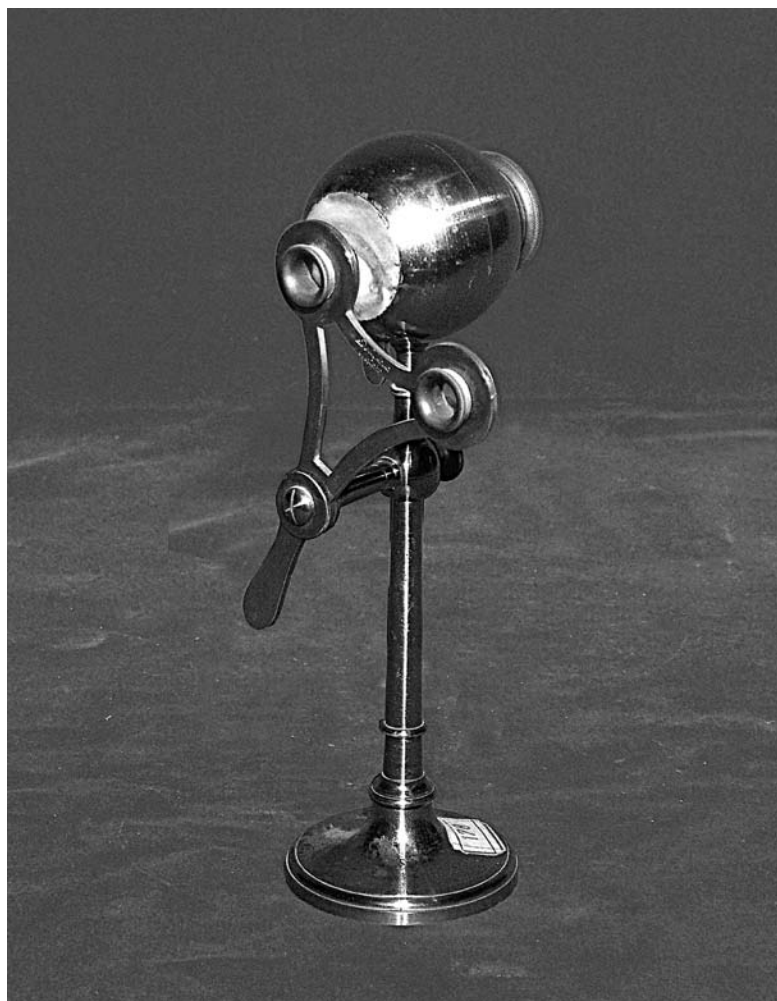
Serve per osservare gli urti elastici centrali tra sfere di uguale massa e poste a contatto. La particolare sospensione con doppio filo fa sì che i loro centri siano allineati e che si muovano in uno stesso piano verticale. L'urto di una palla sollevata ad una estremità contro le altre fa sollevare con uguale velocità l'ultima all'altra estremità della fila; l'urto di due ne fa sollevare due o una sola, in quest'ultimo caso però con velocità doppia, a seconda che le sfere urtino le altre in rapidissima successione o simultaneamente.



*Fig. 16* - Apparecchio per il parallelogramma delle forze.

Legno, ottone  
570 x 150 x 550 mm

Serve per verificare il 'principio del parallelogramma' con cui si compongono due forze concorrenti e complanari. Si pongono dei pesi sui piattelli in modo che il sistema raggiunga l'equilibrio e i vettori che rappresentano le forze, disegnati sulla lavagna, permettono di dare semplice dimostrazione del suddetto principio.

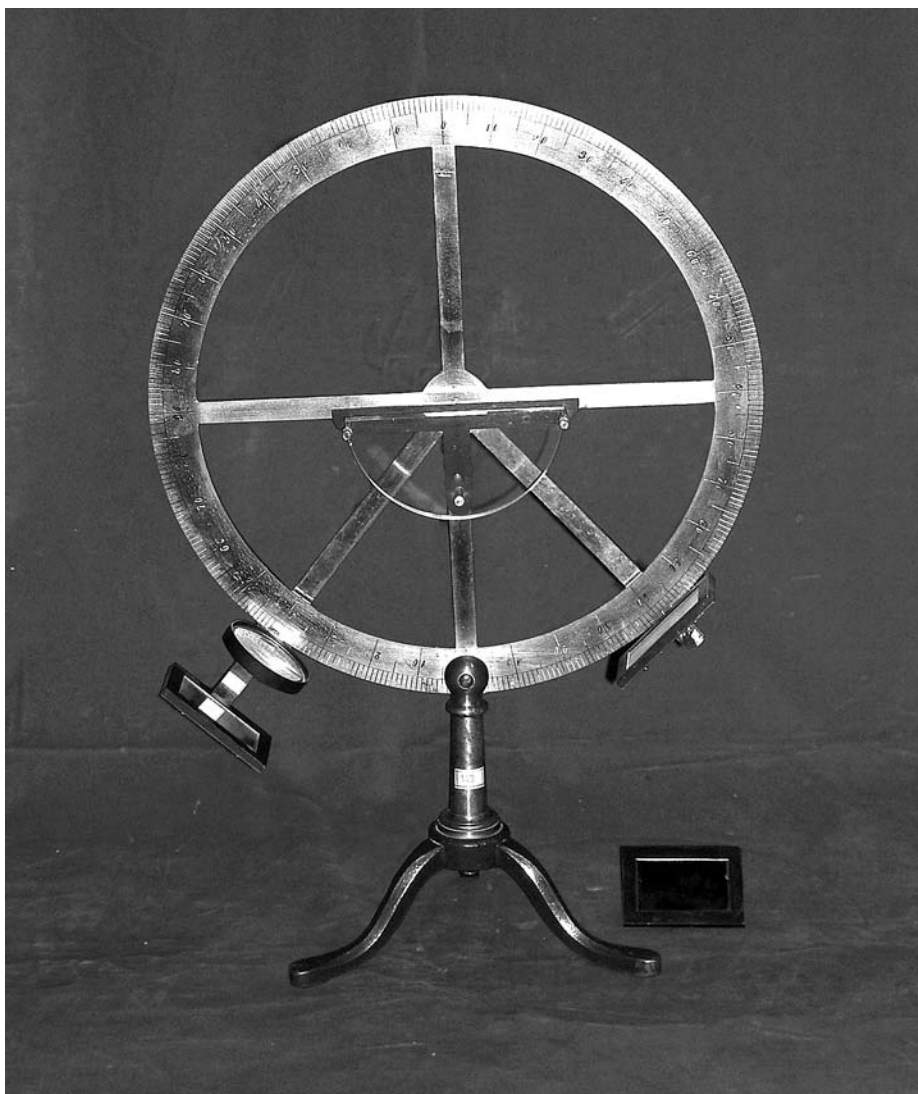


*Fig. 17* - Modello di occhio (teoria dell'occhiale).

Ottone e vetro

100 x 100 x 210 mm.

Permette di osservare come si forma l'immagine di un oggetto nella retina di un occhio umano e in particolare permette di vedere la correzione data da un occhiale. Muovendo la levetta sotto la lente, che simula il cristallino, si trasforma l'occhio normale in un occhio miope o ipermetrope. Ruotando le lenti opportune poste sulle astine fino a portarle di fronte al cristallino, si osserva come l'immagine torna a formarsi sul vetrino posteriore che simula la retina.



*Fig. 18* - Apparato per lo studio delle leggi della riflessione e rifrazione della luce.  
Ottone e vetro  
580 x 250 mm, Ø 400 mm.

Permette di ricavare quantitativamente le leggi relative alla rifrazione e riflessione della luce. Il raggio di luce incidente e quello riflesso o rifratto a seconda degli accessori posti al centro del disco, sono raccolti dalle due alidade indipendenti girevoli che permettono anche di leggere sul cerchio graduato la misura dell'ampiezza degli angoli di incidenza e di riflessione o rifrazione.

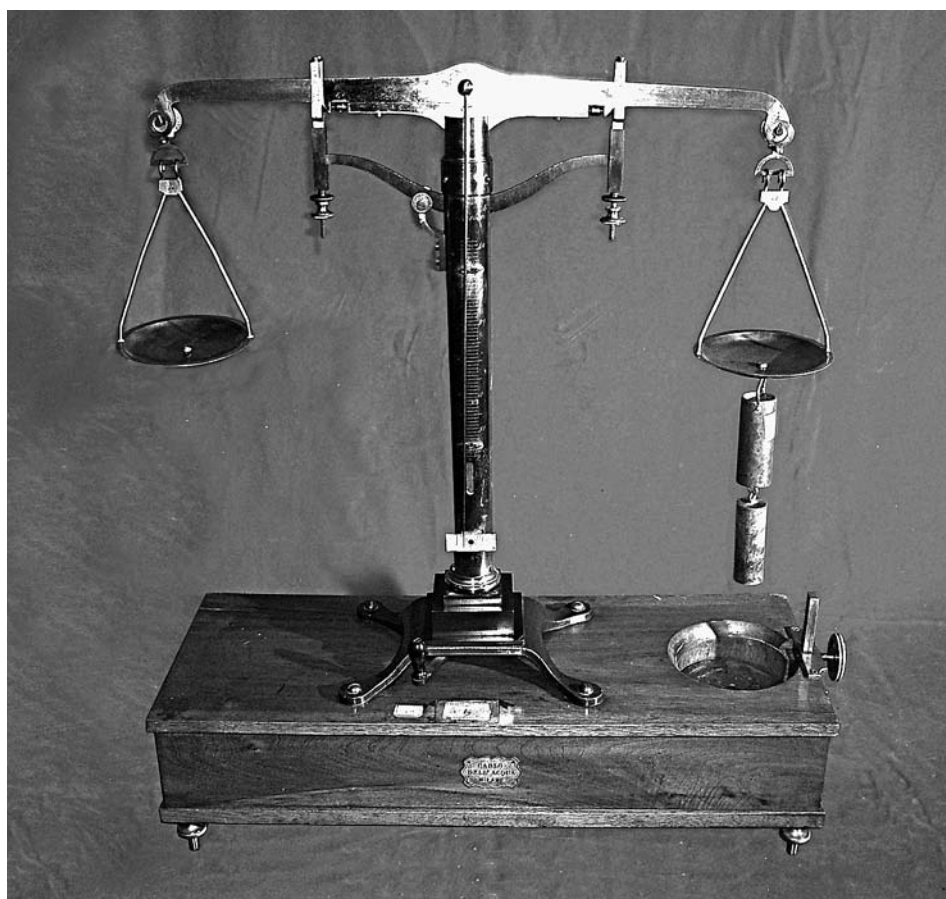


*Fig. 19* - Microscopio solare con cassetta.

Ottone, vetro

410 x 320 x 100 mm

Permette di vedere su uno schermo all'interno di una stanza ben oscurata l'immagine reale molto ingrandita di un oggetto, che viene illuminato da un fascio di raggi solari riflessi da uno specchio posto all'esterno della camera.



*Fig. 20 - Bilancia idrostatica.*

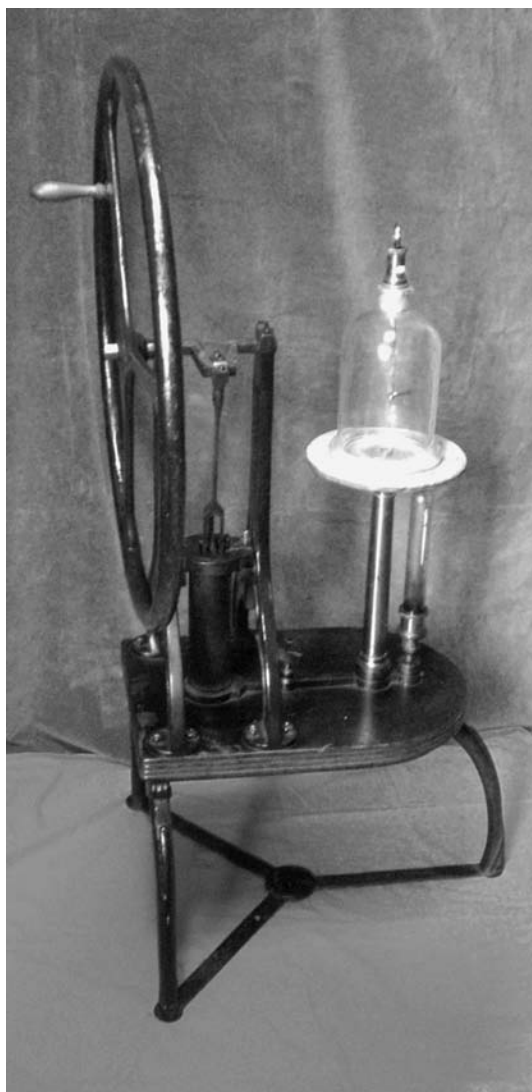
Legno, ottone, ghisa

600 x 220 x 650 mm

Serve per verificare la spinta di Archimede nei liquidi e per determinare il peso specifico di solidi e liquidi.

Manca il grande bicchiere in vetro che, posto nel foro e riempito di liquido, serviva per immergervi i corpi.





*Fig. 21* - Pompa pneumatica ad un pistone.

Legno, ghisa, ottone, vetro

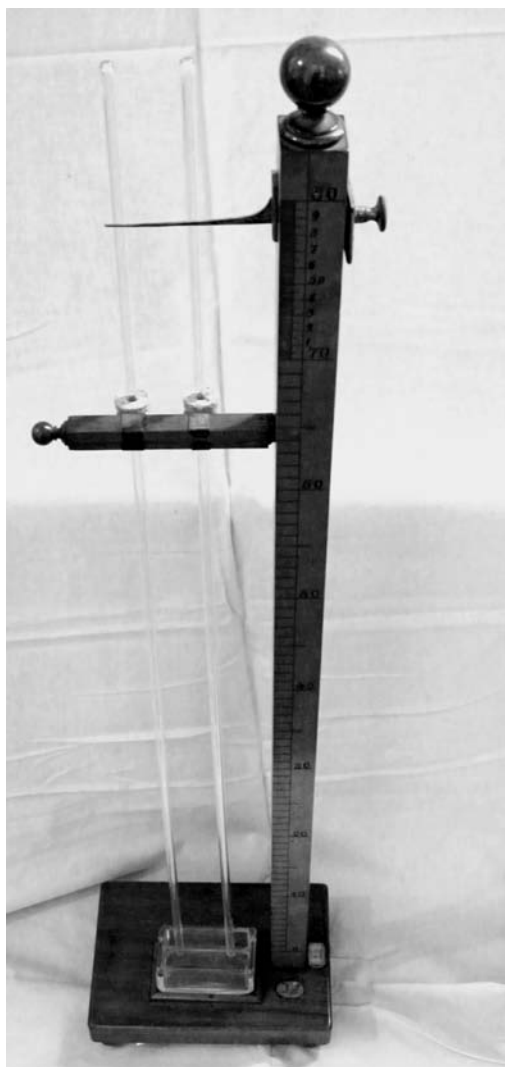
750 x 650 x 1080 mm, Ø volano 840 mm.

Serve per ottenere il vuoto entro la robusta campana di vetro posizionata sul piatto semplicemente ruotando la grande ruota per mezzo della manovella. La pressione dell'aria ancora presente al suo interno è misurata dal vacuometro sottostante.



*Fig. 22 - Baroscopio*  
Ottone, ferro  
260 x 200 mm. Ø sfere: 100, 40 mm.

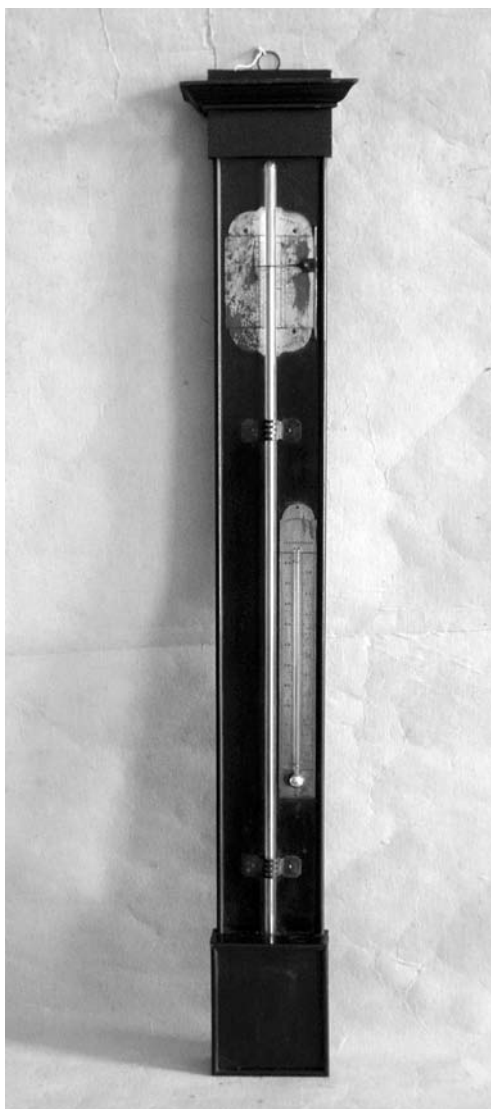
Permette di verificare la spinta di Archimede nell'aria. Si posiziona sotto una campana la bilancia che in condizioni normali è in equilibrio. Sottraendo l'aria il giogo si inclina verso la sfera maggiore perché, venendo a mancare la spinta dell'aria verso l'alto, essa pesa di più di quella piccola.



*Fig. 23* - Doppio barometro torricelliano.

Legno, vetro, ottone  
220 x 140 x 950 mm.

Serve per misurare la pressione atmosferica ripetendo l'esperienza di Torricelli. Si capovolge una canna di vetro riempita totalmente di mercurio entro la vaschetta, anch'essa riempita di mercurio e si fissa verticalmente per mezzo del supporto. La lettura dell'altezza a cui il mercurio si arresta è agevolata dal posizionamento del traguardo scorrevole sul regolo graduato. Nella nostra zona la colonnina si ferma a circa 760 mm.



*Fig. 24* - Barometro a sifone.

Legno, vetro, ottone

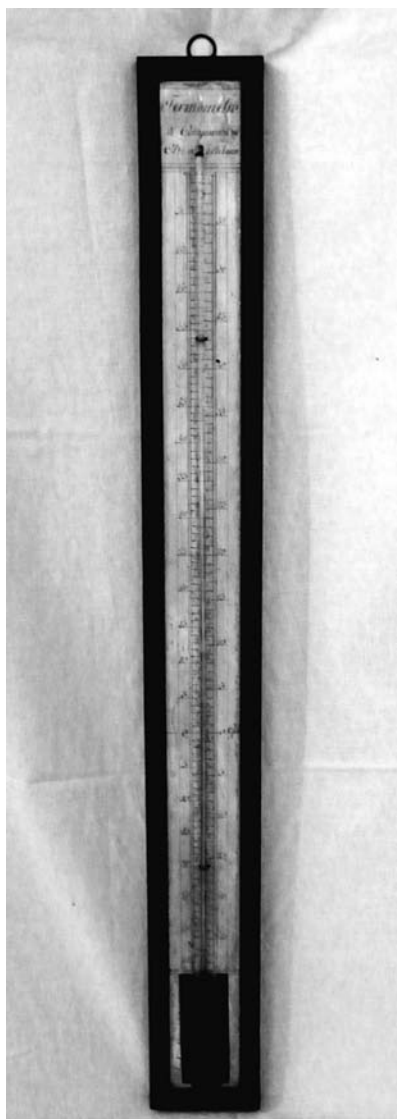
170 x 50 x 1000 mm.

Questo barometro da parete presenta nella parte alta un indice in metallo scorrevole su un'astina verticale che facilita la lettura del livello del mercurio sulle due scale: quella classica suddivisa in centimetri e millimetri a sinistra e quella in pollici francesi a destra. Lateralmente, in basso, è presente anche un termometro.



*Fig. 25* - Modello di pistone a vapore.  
Legno, ottone  
350 x 100 x 50 mm.

È un modello didattico che mostra, ruotando la manovella, il movimento sincronizzato del pistone e del cassetto di distribuzione del vapore in una macchina termica.



*Fig. 26* - Termometro a mercurio.  
Legno, vetro  
80 x 20 x 800 mm.

Termometro da parete con doppia scala: Celsius e Reamur

Nella parte superiore dello strumento è incisa la seguente dicitura: *C. D. a Milano* (probabilmente Carlo Dell'Acqua Milano)



*Fig. 27* - Coppia di sbarre calamitate  
Legno, ferro  
200 x 100 x 160 mm.

Particolare disposizione di calamite a barra, con i poli opposti affacciati. Il campo magnetico che si ottiene è quello di una calamita a doppio ferro di cavallo.

Delle due ancore in ferro che chiudevano il circuito magnetico delle due calamite ne è presente una sola.

Nella lettera sopra riportata vengono elencati altri strumenti che non sono firmati e che sono presenti tuttora nella scuola. Di questi, alcuni sono attribuibili senza dubbio a Carlo Dell'Acqua per le caratteristiche di costruzione che presentano, mentre altri restano di incerta assegnazione.

Gli strumenti di attribuzione certa sono:

1. Piano inclinato mobile a cerniera con arco graduato
2. Pendoli di varia lunghezza con sostegno per la dimostrazione delle leggi relative
3. Macchina elettrica di Winter
4. Sgabello isolatore
5. Scaricatore a doppio manico isolante ed a cerniera
6. Elettroforo
7. Bottiglie di Leyda
8. Batteria di bottiglie di Leyda.

La collezione degli strumenti di Carlo Dell'acqua fin qui illustrata, che rappresenta solo una parte della raccolta di strumenti antichi del Liceo classico Torricelli, è un'importante testimonianza del ruolo che aveva raggiunto l'insegnamento della fisica nella scuola italiana nella seconda metà dell'Ottocento. Il Liceo Evangelista Torricelli di Faenza, uno dei più prestigiosi e antichi licei d'Italia ha conservato nel tempo questa collezione che permette ancora oggi a docenti e studenti di oggi di apprezzarne il loro alto valore pedagogico e storico-scientifico.



## Bibliografia

- A. Privat-Deschanel, J. Pichot, *Trattato elementare di FISICA*, FRATELLI DUMOLARD, Milano (1871).
- Giovanni Cantoni, *Elementi DI FISICA*, Dott. Francesco Vallardi, Tip.- Edit. Milano, 1873.
- PPC (Project Physics Course) SECONDA EDIZIONE ITALIANA 1986, Zanichelli.
- APPENDICI AL CODICE DELL'ISTRUZIONE SECONDARIA CLASSICA E TECNICA E DELLA PRIMARIA NORMALE COMPIMENTO DELL'APPENDICE PRIMA, TORINO, TIPOGRAFIA SCOLASTICA DI SEBASTIANO FRANCO E FIGLI, 1861, pg.157.
- Appendici al CODICE DELL'ISTRUZIONE SECONDARIA CLASSICA E TECNICA E DELLA PRIMARIA NORMALE, Appendice prima, TORINO. TIPOGRAFIA SCOLASTICA DI SEBASTIANO FRANCO E FIGLI 1861.
- REGOLAMENTO E PROGRAMMI PER I GINNASI E I LICEI approvati coi Regii Decreti 24 settembre 1889 pg.54..59, ROMA STABILIMENTO TIPOGRAFICO DI E. SINIMBERGHI, 1889.
- PROGRAMMI ED ORARI PER I GINNASI ED I LICEI approvati con Regio Decreto 11 ottobre 1891, ROMA, STABILIMENTO TIPOGRAFICO DI E. SINIMBERGHI, 1891.
- TECNOMASIO ITALIANO, IV SUPPLEMENTO AL CATALOGO GENERALE, MILANO , SETTEMBRE 1879.
- Sito del Museo Galilei di Firenze:  
<http://catalogo.museogalileo.it/biografia/CarloAcqua.html>  
<http://catalogo.museogalileo.it/approfondimento TecnomasioItaliano.html>
- Sito del Liceo Torricelli: [www.liceotorricelli.it](http://www.liceotorricelli.it)
- I quaderni di «Sette sere», a cura di Annalisa Reggi 2 luglio 2005.

## Immagini

- Le foto d'epoca sono state recuperate dal Sig. Alberto Cocchi di Budrio BO.
- Le foto degli strumenti sono state eseguite dal Sig. Alberto Cocchi di Budrio BO e dal sig. Mariano Urrai, tecnico del Liceo.



MARIA TERESA PEZZI

ASPETTI DELLA VITA QUOTIDIANA NEL MONASTERO  
DI 'SANCTA PERPETUA PROPE FAVENTIAM'  
AL TEMPO DEL PRIORE GREGORIUS FRUGERII  
DE CIVITATE VERONA (XIII SECOLO)

## 1. Premessa

*«Un tempo si riteneva che la storiografia fosse basata solo sui documenti ufficiali, sugli archivi diplomatici, sui proclami dei grandi condottieri di eserciti e di masse. Gli annalisti francesi ci hanno insegnato che la storia è anche l'umana vicenda di ognuno, grande o piccolo, potente o debole, superbo o umile. Per costruire una storia più concreta e coerente serve anche la conoscenza dei fatti della vita quotidiana, degli episodi e delle persone con cui si manifesta la vita di ogni giorno»*<sup>1</sup>. Per rivivere il passato valgono quindi anche le testimonianze scritte di coloro che furono coinvolti in eventi poco rilevanti se considerati singolarmente, ma che, nel loro complesso, permettono di ricostruire immagini della vita in una piccola città, in un periodo e in un contesto ben definito.

La consultazione dei documenti conservati negli archivi e la lettura diretta delle testimonianze di persone vissute parecchi secoli fa permettono di scoprire notizie tralasciate dai cronisti ufficiali. Questo è lo scopo del presente lavoro in base ai documenti originali dell'ultimo decennio del XIII secolo relativi al monastero di Santa Perpetua in Faenza.

## 2. Le fonti storiche

La vita a Faenza alla fine del Duecento è documentata da due opere scritte negli stessi anni da autori provenienti da altre città.

---

<sup>1</sup> S. LEPRI, *Storia, memoria e storiografia*, Dizionario della comunicazione: parole, notizie, consigli per lavorare nel mondo dell'informazione, Le Monnier, 1995.

Pietro Cantinelli, notaio, lasciò Bologna per motivi politici e si stabilì in Romagna. Il suo *Chronicon*<sup>2</sup> racconta gli avvenimenti che accaddero dal 1228 al 1306 a Faenza e nelle località circostanti.

Giovanni Manetti, fiorentino, anch'egli notaio, lavorò nella cancelleria del vescovo Lottieri della Tosa e rimase a Faenza dal 1287 al 1304. A lui si deve *Il codice di Lottieri della Tosa*<sup>3</sup>, che contiene copie di atti della cancelleria episcopale dal 1289 al 1292.

Cantinelli tratta i grandi avvenimenti di tutta la Romagna, presentandoci la cornice all'interno della quale si colloca Manetti che, attraverso la redazione dei documenti, fornisce una testimonianza della vita quotidiana della diocesi in un ambito territoriale minore.

La sezione faentina dell'Archivio di Stato conserva numerose pergamene di quegli anni, ma si tratta in gran parte di testamenti, vendite o affitti di terreni, tranne un documento dal contenuto piuttosto insolito: riguarda Bartolomea De Francolis, una monaca fuggita dal monastero di Santa Perpetua, vicino a Faenza. Avendo disobbedito alla Regola era stata colpita dalla scomunica, poi liberata dalla punizione e trasferita in un altro monastero nella stessa città<sup>4</sup>. La liberazione di suor Bartolomea dal vincolo della scomunica fu redatta dal priore di Santa Perpetua Gregorio Frugerii insieme al notaio faentino Saxino Matheoli.

Alcuni documenti si trovano invece presso l'Archivio Arcivescovile di Ravenna: in sette pergamene sono contenuti gli atti relativi ad un'inchiesta<sup>5</sup>, *Inquisitio*, compiuta nel 1293 dal vescovo Lottieri della Tosa, assistito dal suo notaio Giovanni Manetti, contro il priore Gregorio Frugerii.

L'inchiesta costituisce una parte ancora inedita delle testimonianze riguardanti il periodo in oggetto. Lo storico Mittarelli ne riporta un brevissimo riassunto<sup>6</sup>, senza però pubblicarne la trascrizione completa.

---

<sup>2</sup> P. CANTINELLI, *Chronicon: AA. 1228-1306*, a cura di Francesco Torraca, Città di Castello, S. Lapi, 1902.

<sup>3</sup> G. MANETTI, *Il codice di Lottieri della Tosa*, a cura di don Giovanni Lucchesi, Società Torricelliana di Scienze e Lettere, Faenza, 1979. Mons. Giovanni Lucchesi ha trascritto e commentato i 224 documenti contenuti nel Codice. Tutte le citazioni relative a questa raccolta riportate nelle seguenti note sono tratte dalla sua opera, utilissima per la comprensione e lo studio dell'amministrazione della diocesi di Faenza in quel periodo.

<sup>4</sup> Archivio di Stato sezione di Faenza, Raccolta Azzurrini, ASFae, 1293, 18 settembre, B, 9, 1-9.

<sup>5</sup> Archivio Arcivescovile Ravenna, H 3393: 1293, 26 agosto; H 695: 1293, 19 novembre.

<sup>6</sup> G.B. MITTARELLI, *Ad Scriptores rerum italicarum cl. Muratorii accessiones historicae Faventinae*, Venezia, 1771, col. 520.

In quel periodo erano attivi a Faenza numerosi ordini religiosi: Clarisse, Frati predicatori, Frati minori o di San Francesco, Santa Maria foris Portam, San Prospero, Santa Maria de la Malta, tuttavia i documenti pervenuti ci permettono di conoscere le vicende riguardanti Santa Perpetua in maniera molto più ampia rispetto a quelle degli altri conventi.

### 3. Il luogo e le persone. Un monastero ‘doppio’

Il *locus Sancte Perpetue* di Faenza è ricordato per la prima volta in una bolla papale del 1219<sup>7</sup>. Era una delle ‘case’ che seguivano la regola dell’ordine di San Marco di Mantova, fondato dal sacerdote Alberto Spinola alla fine del XII secolo e diffuso in Italia settentrionale dalla prima metà del XIII. La regola, approvata da papa Innocenzo III nel 1207, prevedeva la presenza di monaci e suore in ambienti diversi rigidamente separati. Le comunità doppie o miste si erano formate in tutta Europa in seguito alla Riforma Gregoriana e la convivenza al loro interno doveva seguire disposizioni molto severe<sup>8</sup>. Anche il vescovo Lottieri aveva confermato alcuni divieti a questo proposito, per esempio il 14 aprile 1291 egli aveva emesso una *Sententia excommunicationis*

---

<sup>7</sup> Nella bolla di papa Onorio III venivano elencate sei ‘case’ appartenenti all’ordine: S. Marco di Mantova, S. Spirito di Verona, Domus Religionis Veteris di Parma, S. Eusebio di Sarego - Vicenza, S. Perpetua di Faenza, S. Maria di Castro Ycerino Veronensis diocesis. Tratto da G. GARDONI, *Governo della chiesa e vita religiosa a Mantova nel sec. XIII*, Verona, 2008, note 65, 66, 67.

<sup>8</sup> I monasteri doppi o misti ospitavano, in strutture separate, monaci e monache, sotto la direzione unica di un abate o di un priore. Nati in oriente nella prima metà del IV secolo, in Europa ebbero una discreta diffusione con la Riforma Gregoriana nei sec. XI e XII. Erano dovuti alla necessità per le donne di avere accanto religiosi che celebrassero gli uffici divini e amministrassero i sacramenti. Le attività comuni erano limitate: generalmente spettava ai monaci provvedere agli approvvigionamenti dei generi di prima necessità e alle celebrazioni liturgiche. La separazione fra monaci e monache era molto rigida. I locali per i monaci e quelli per le monache dovevano essere separati, le possibilità di contatti diretti pressoché nulle. Anche quando vi era una sola chiesa, che veniva utilizzata da entrambe le comunità, all’interno di questa erano realizzate strutture (muri e simili) che impedivano non solo la prossimità fra i componenti delle due comunità durante le funzioni liturgiche, ma addirittura ne era impedita fisicamente la vista (le monache assistevano alle funzioni attraverso aperture velate, aperte nei muri separatori e protette da grate di ferro: solo una piccola apertura in una di esse consentiva alle monache di ricevere la Comunione). I monaci addetti all’approvvigionamento potevano rivolgersi solo alla madre superiora (M. PACAUT, *Monaci e religiosi nel medioevo*, [http://ora-et-labora.net/monaci e religiosi nel medioevo.html](http://ora-et-labora.net/monaci_e_religiosi_nel_medioevo.html)).

*contra frequentatores monasteriorum monialium*<sup>9</sup>, contro coloro che avessero frequentato i monasteri delle monache, poiché ciò era proibito a clerici e a laici senza una sua speciale autorizzazione. La scomunica era la pena prevista per le monache che avessero ‘parlato’ con estranei e per laici e religiosi che avessero agito in questo modo senza permesso speciale.

Il monastero era ubicato poco lontano da Faenza, *iuxta, prope Faventiam*, verso la collina, oltre Porta Montanara. Alcuni toponimi ancora in uso ci permettono di identificarne la collocazione: il *locus* di Santa Perpetua confinava con due *regiones*, denominate *Bundiolum* e *Renacium*, la zona delle attuali via Bondiolo e via Renaccio, *iuxta flumen Alamonis*, vicino al fiume Lamone.

Nei documenti il nome viene preceduto molto spesso da *locus*, luogo, altre volte da *conventus* oppure da *monasterium*. Comprende una chiesa col campanile, la sacrestia, il coro, il refettorio, il chiostro e il *capitulum*, luogo per le riunioni. Probabilmente i frati dormivano in un ambiente comune, perché nell’inchiesta del 1293 il priore viene accusato, tra l’altro, di non rispettare la Regola avendo permesso ad un frate anziano e infermo di avere una camera ‘sua’.

Nel periodo preso in considerazione la comunità dei frati era composta dal priore, da 19 frati e da 4 *familiares*, probabilmente laici con mansioni di servizio. In una parte separata erano ospitate invece 10 suore con una *magistra*.

Conosciamo i nomi dei frati, chiamati dal notaio del Vescovo a testimoniare nell’inchiesta: Johannes Sanzanome, Rodulfus de Bagnacavallo, Lanfrancus *lanifex*, Guillelmus *carpenterius*, Drudolus, Thomasinus, Robertus, Albertinus, Benvenutus, Domenicus *sartor*, Synibellus, Ubertus, Johannes de Sarsana *sacrista*, che si occupava della sacrestia e della chiesa, Laurentius, Paulus, Pasqualinus, Bonsavere, Bernardus, Oddo.

Delle suore ci è pervenuto solo il nome della *magistra*, Pacifica, e di un’altra suora, Bartolomea de Francoli, scomunicata e poi liberata dalla scomunica, di cui si è accennato nel precedente paragrafo, che lasciò il monastero nel 1292.

I *familiares* si chiamavano: Deotaccorta, Iacobus, Tura, Johannes Augustus.

---

<sup>9</sup> Approvando la regola del monastero di S. Benedetto in Alpe il vescovo Lottieri affermava che nel chiostro non doveva entrare alcuna donna, se non nel giorno di San Bartolomeo o per un funerale. Per i monasteri femminili si minacciava la scomunica nei confronti di chi frequentava i luoghi riservati alle monache (G. MANETTI, *op. cit.* nota [3], doc.n.172 e n.46).

Presso l'Archivio di Stato di Faenza le prime notizie relative a Santa Perpetua si trovano in una pergamena del 1236<sup>10</sup>: si tratta del lascito di una somma di denaro, *C solidos*<sup>11</sup>, che Rubeus Bonzanelli stabiliva in favore di numerose chiese e conventi *pro anima mea*.

#### 4. Il periodo storico

Nel XIII secolo Faenza, come molte altre città dell'Italia centro-settentrionale, era continuamente turbata dalle lotte tra guelfi, riuniti attorno alla famiglia Manfredi e ghibellini, guidati dagli Accarisi. A dimostrazione del clima di violenza che caratterizzava i rapporti anche all'interno delle stesse famiglie si può ricordare il caso di Alberigo Manfredi, che nel 1285 fece uccidere cinque congiunti nella sua casa fortificata di Cesato, dove li aveva invitati per una cena.

Le due fazioni erano coinvolte nelle rivalità e nelle alleanze con i gruppi politici delle città vicine, gli scontri armati spaventavano gli abitanti e talvolta le case della parte sconfitta venivano *diroccate*, praticamente distrutte. Cantinelli<sup>12</sup> racconta che nel 1274, in un momento particolarmente pericoloso, gli abitanti avevano cominciato a nascondere i loro oggetti preziosi o il denaro sopra la volta della cattedrale o nei monasteri, affidandoli agli ambienti religiosi che, quindi, dovevano godere di una certa immunità.

I castelli di Rontana e Monte Maggiore, sulle colline, erano presi d'assalto e venivano conquistati con relativa facilità, essendo difesi da pochi *custodes*.

Si cercava di trovare accordi tra i contendenti chiamando a governare nelle città magistrati provenienti da località vicine. A Faenza, all'epoca, Maghinardo Pagani da Susinana, ghibellino di origine toscana, fu riconfermato per alcuni anni nella carica di capitano del popolo, mentre furono podestà nel 1290 Lamberto di Guido da Polenta, ravennate, seguito nel 1292 da Ranieri da Calboli, forlivese.

Alla fine del 1291 papa Niccolò IV nominò Conte e Rettore di Romagna il vescovo di Arezzo, Ildebrandino di Romena, figlio del conte Guido di Romena, incaricandolo di mettere fine alle violenze che si protraevano da molti anni.

---

<sup>10</sup> Archivio di Stato sezione di Faenza, Corporazioni religiose. Convento di San Giovanni Evangelista in Sclavo, Burgo Sant'Agostino di Faenza, pergamena A, 2, 1-2, 1236, febbraio.

<sup>11</sup> *C solidos* 'Cento soldi' corrispondono a 5 lire bolognesi, cioè al prezzo di una tornatura di terra 'libera', <http://web.tiscali.it/taipan/misure.htm>.

<sup>12</sup> P. CANTINELLI, *op. cit.* nota [2], pp. 24-26.

Vivere in quel periodo era difficile anche per le persone non coinvolte direttamente nelle lotte politiche. Un documento del *Codice di Lottieri della Tosa*<sup>13</sup> riferisce che il vescovo autorizzava il rettore della chiesa di San Salvatore, presso Modigliana, a portare qualunque arma volesse nella città e per tutta la diocesi per la difesa della sua persona. In una parte dell'*Inquisitio* si trova un riferimento ad un frate che non poteva uscire dal convento senza pericolo ed aveva ricevuto una ferita nel petto. Un altro frate dello stesso convento, passando per Forlimpopoli, era stato aggredito e derubato.

## 5. Il priorato di Gregorio Frugerii da Verona

La vita dei religiosi della comunità di Santa Perpetua rispecchiava, sotto certi aspetti, quella dei cittadini: nel 1291 la morte del priore Riccamano e il problema della sua successione avevano provocato gravi discordie all'interno della comunità, tanto da richiedere l'intervento del Vescovo.

Il 26 gennaio 1291<sup>14</sup> il vescovo di Faenza, Lottieri della Tosa, per sollecitazione di alcuni frati, aveva nominato un sub-priore, frate Giovanni, perché la discordia seguita alla morte del priore in carica e nell'attesa dell'arrivo del successore era tanto grave che avrebbe potuto causare danno morale e materiale alla comunità.

Nonostante questo provvedimento la situazione all'interno del monastero non era migliorata, perché il 17 febbraio dello stesso anno<sup>15</sup> il Vescovo aveva dovuto confermare gli *Ordinamenta et Statuta*, i principi fondamentali della Regola, che erano stati stabiliti nel 1280 durante l'episcopato del suo predecessore Viviano.

Particolare attenzione era riservata ai rapporti interpersonali: Lottieri ammoniva la comunità e i singoli, uomini e donne di Santa Perpetua, ugualmente servi di Dio «... perché tra loro non rinnovassero alcun improprio o istigazione per una cattiva azione passata e non parlassero l'un l'altro rimproverandosi aspramente, poiché nessun uomo è senza peccato. La fragilità umana non può sostenere le ingiurie e la parola cattiva e obbrobriosa colpisce il cuore più veloce di una freccia e lo ferisce e lo avvelena». La scomunica era la pena prevista nei confronti di chi non avesse rispettato la Regola.

---

<sup>13</sup> G. MANETTI, *op. cit.* nota [3], doc.n.204.

<sup>14</sup> G. MANETTI, *op. cit.* nota [3], doc.n.131.

<sup>15</sup> G. MANETTI, *op. cit.* nota [3], doc.n.136.



Infine, sempre su richiesta dei frati del convento, il 18 febbraio del 1291<sup>16</sup> il vescovo Lottieri investì nella carica di priore di Santa Perpetua, Gregorio Frugerii, già priore del convento di San Francesco di Verona, con una formula che lo riconosceva persona di provata affidabilità, di sufficiente conoscenza e rispetto religioso, di comportamento lodevole, di adeguata età e costumi, nato da matrimonio legittimo, prudente, lodevolmente preparato per la predetta rettoria e amministrazione.

*Il codice di Lottieri della Tosa* ci permette di conoscere anche notizie sulla situazione economica del monastero. Le donazioni di denaro di piccola o media entità erano abbastanza frequenti e costituivano la maggiore fonte di reddito per le istituzioni religiose, tuttavia il bilancio del monastero di Santa Perpetua doveva essere tutt'altro che florido, perché i frati avevano chiesto più volte l'autorizzazione a vendere appezzamenti di terra per pagare qualche debito.

Il 21 luglio 1290<sup>17</sup>, chiedendo al Vescovo l'autorizzazione a vendere terre per una somma abbastanza importante (200 lire bolognesi), il frate massaro Tommasino e i frati del Capitolo si dichiaravano in condizioni economiche piuttosto difficili, gravati dai debiti e senza denaro per saldarli.

Il 31 agosto 1291<sup>18</sup> frate Lanfranco, *conversus lanifex*, chiese a Lottieri il permesso di vendere 18 pertiche<sup>19</sup> di terra *vineata*, impiantata a vigna, quindi vendibili ad un prezzo più alto, poste in Tagliavera, presso Ceparano, e di usare il denaro ricavato per esercitare l'arte della lavorazione della lana, che già aveva intrapreso presso il monastero (*figura 1*).

Il 26 novembre 1291<sup>20</sup> Frate Lanfranco chiese al Vescovo il permesso di vendere un altro podere, posto in San Silvestro, di 12 tornature e cinque pertiche per pagare i debiti contratti per la costruzione della sacrestia e del campanile. La parte finale del documento, molto danneggiato, permette comunque di leggere che frate Lanfranco chiedeva di poter usare il reddito derivante dal raccolto di una vigna per praticare l'arte della lavorazione della lana.

---

<sup>16</sup> G. MANETTI, *op. cit.* nota [3], doc.n.137.

<sup>17</sup> G. MANETTI, *op. cit.* nota [3], doc.n.101.

<sup>18</sup> G. MANETTI, *op. cit.* nota [3], doc.n.188. Nel monastero il *conversus* era chi vestiva abiti religiosi, ma non aveva pronunciato i voti ed era addetto ad un lavoro umile, in questo caso lavoratore della lana.

<sup>19</sup> 100 pertiche (superficiali) corrispondono ad una tornatura forlivese (mq 2383), ogni pertica (superficiale) corrisponde a 100 piedi (quadrati), *Dizionario Enciclopedico Italiano*, vol. IX p. 178, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1959.

<sup>20</sup> G. MANETTI, *op. cit.* nota [3], doc.n.202.

## 6. Suor Bartolomea de Francoli liberata dalla scomunica

Il priore Gregorio Frugerii da Verona compare nella doppia funzione di autorità religiosa e di notaio *tamquam notarius...imperiali auctoritate notarius* in una pergamena redatta da lui e sottoscritta da un altro notaio, il faentino Saxino Matheoli.

Il documento porta la data del 18 settembre 1293 ed è conservato presso l'Archivio di Stato di Faenza, quindi non è compreso nel *Codice di Lottieri*, anzi, il nome del Vescovo non compare. La pergamena permette di conoscere la vicenda di una *soror*, Bartolomea de Francolis, appartenente al gruppo femminile della comunità di Santa Perpetua in Faenza.

Suor Bartolomea, fuggita dal monastero, era stata punita con la scomunica, tramutata poi in una penitenza consistente nella recita di numerosi salmi e in 'salutari' digiuni.

Nel tardo Medioevo la scomunica era intesa come 'pena medicinale', *salutaris*, avente come scopo principale il ravvedimento del colpevole e non la sua punizione. Nel documento l'aggettivo *salutaris* viene attribuito alla recita di sette salmi e ai digiuni, di cui però non si specifica la durata. L'uso della scomunica era divenuto molto frequente, tanto che anche i debitori incorrevano in questa condanna. Nel *Codice di Lottieri* viene segnalata la scomunica di Taddeo conte di Montefeltro, reo di non aver pagato i suoi debiti a mercanti fiorentini<sup>21</sup>.

I *visitatores* o ispettori dell'ordine di San Marco, *Wido prior Sancti Thome de Vicentia* e *dominus Marinus subprior Sancte Trinitatis de Mutina*, avevano liberato suor Bartolomea dalla scomunica, incaricando il priore Gregorio di redigere un documento in forma ufficiale e le avevano concesso di scegliere un altro monastero in cui vivere e 'convertirsi'. La vita a Santa Perpetua non doveva essere gradevole, forse le discordie di cui abbiamo riferito nel precedente paragrafo erano frequenti, nonostante le sollecitazioni a superare risentimenti e maldicenze e probabilmente avevano causato la fuga di suor Bartolomea. La scomunica era stata annullata dai *visitatores*, che avevano anche concesso il trasferimento nel monastero di Santa Maria foris Portam, senza far ricorso all'autorità del Vescovo.

Questo fatto appare insolito, in quanto il nome di Lottieri non viene neppure citato anche se i due monasteri in cui si svolge la vicenda appartengono alla diocesi di Faenza. I documenti che riportano notizie relative alle suore

---

<sup>21</sup> G. MANETTI, *op. cit.* nota [3], doc.n.181.

sono piuttosto rari, questa pergamena è stata trascritta dal Mittarelli<sup>22</sup> e da Borsieri *et al.*<sup>23</sup> nelle loro opere.

## 7. L'Inchiesta (*Inquisitio*)

L'Inchiesta è contenuta nelle sette pergamene conservate presso l'Archivio Arcivescovile di Ravenna e comprende varie fasi dal 26 agosto al 3 novembre 1293: presentazione delle accuse, convocazione dei testimoni, risposte dell'accusato e sue motivazioni per difendersi.

Il procedimento, come affermava il vescovo Lottieri, era stato deciso perché gli erano giunte clamorose *insinuationes* che accusavano il priore Gregorio Frugerii di non aver rispettato la Regola dell'Ordine in alcune circostanze: non aveva cercato di mettere a tacere le discordie tra i confratelli e addirittura aveva rivelato i segreti appresi in confessione «*dictus prior est seminator discordie inter fratres et revelator penitentie*». Di fronte a questa accusa il Priore 'negava' di essere colpevole.

Un'altra *insinuatio* riguardava l'elezione della *magistra sororum*, suor Pacifica, che il Priore aveva nominato senza il consenso di tutte le suore: Gregorio si difese affermando di aver seguito i consigli di nove delle dieci sorelle.

I frati dovevano condurre una vita molto disciplinata e seguire rigidamente la Regola all'interno del monastero, ma qualche agio era stato permesso all'anziano e malato frate Giovanni Sanzanome (una stanza 'sua', un letto con piume anziché paglia, la dispensa dall'obbligo del silenzio): il Priore veniva accusato dai confratelli di avergli concesso troppe deroghe. Egli si difese affermando che si era limitato a confermare le decisioni del suo predecessore, perché frate Giovanni era un uomo buono, ma afflitto dalla vecchiaia, debole e ammalato da tempo.

All'interno della comunità il *massaro*, economo, ricopriva un ruolo importante, ed era obbligato a sovrintendere a tutte le attività 'finanziarie' facendole registrare da un confratello che fungeva da *scriptor*, segretario.

Tra Gregorio e il *massaro* Uberto si erano verificate alcune discordie, che avevano portato alla sua sostituzione. Considerando ingiusto il provvedimento, quest'ultimo accusava il priore di avere agito contro la Regola.

Gregorio, assistito dal notaio faentino Masconese, sostenne di aver punito

---

<sup>22</sup> G.B. MITTARELLI, *op. cit.* nota [6], col. 520-521

<sup>23</sup> G.B. BORSIERI e M. TABARRINI, *Cronache dei secoli 13 e 14*, Firenze, 1876, p. 761.

per due volte il *massaro* imponendogli la recita di preghiere e salmi, avendolo trovato colpevole di amministrazione negligente. Infine la terza volta lo aveva sostituito. Un'altra accusa da cui il Priore doveva difendersi riguardava la mancata registrazione della consegna di 25 lire al Conte di Romagna Ildebrandino Guidi di Romena, già vescovo di Arezzo, inviato da papa Onorio IV per mettere fine alle lotte tra guelfi e ghibellini. Erano frequenti le richieste che il Conte rivolgeva alle chiese e ai monasteri per ottenere il denaro con cui pagare i soldati che costituivano il suo esercito. Per esempio, il 12 ottobre 1291 il vescovo Lottieri incaricò il procuratore del clero faentino, *presbiter* Bencivenne, di trovare in prestito, a nome del clero, da chiunque volesse, la somma di 30 fiorini d'oro<sup>24</sup>, *boni et puri auri*, da consegnare al conte Ildebrandino per pagare una certa imposta, *pro solvenda quadam imposita*<sup>25</sup>.

Nell'inverno del 1292 il Conte si era rivolto al priore di Santa Perpetua, al vescovo di Forlì e all'abate di San Ruffillo richiedendo un *subsidium* per il pagamento dei soldati posti come *custodes* in alcuni castelli tra Forlì e Faenza durante le lotte contro i ghibellini, tra i quali c'era anche il capitano del popolo di Faenza, Maghinardo Pagano. Il Priore aveva dunque incaricato il *massaro* Roberto di portare al Conte 25 lire. La Regola prevedeva che il *massaro* avesse con sé lo scrivano o segretario, *scriptor*, ogni volta che riceveva o spendeva denaro, ma lo scrivano Lorenzo si era rifiutato di seguirlo *timore guerrarum*, per paura dei disordini che avvenivano continuamente, perché già una volta era stato rapinato passando da Forlì e Forlì *«fuerat spoliatus transeundo per Forum populi»*. Lorenzo era stato nominato *scriptor* perché il suo predecessore, Synibello, non poteva uscire dal chiostro senza pericolo, a causa di una ferita che gli era stata inferta nel petto. Il Priore aveva quindi autorizzato *massaro* Roberto ad adempiere da solo all'incarico, ma i confratelli avevano considerato questo comportamento gravemente irrispettoso nei confronti della Regola.

In merito all'ultima accusa che gli veniva rivolta il Priore si dichiarava colpevole, *confitetur*. Aveva inviato a Forlì il *massaro* Benvenuto, evidentemente tale incarico veniva assegnato con scadenze piuttosto brevi, senza la presenza

<sup>24</sup> Il fiorino è una moneta d'oro di 3,54 grammi a 24 carati coniata per la prima volta nel 1252 a Firenze. Il nome deriva dal giglio (in latino flos, simbolo araldico di Firenze) rappresentato al dritto della moneta. Nel XIII secolo e fino al rinascimento il fiorino, grazie alla crescente potenza bancaria di Firenze, divenne la moneta di scambio preferita in Europa, una sorta di dollaro dell'epoca (M. BERNOCCHI, *Le monete della repubblica fiorentina*, vol. III, Leo S. Olschki Editore, 1976, p. 66 tab. N. 1).

<sup>25</sup> G. MANETTI, *op. cit.* nota [3], doc.n.199.

del segretario, per comperare due pellicce che coprivano le spalle e la schiena, *duo renones*<sup>26</sup>, una per sé e una per frate Lorenzo. Gregorio ammetteva di aver fatto acquistare le due pellicce ottenendo un prestito, *mutuo*, da frate Pasqualino, che aveva ricevuto in deposito denaro di una certa 'Contessa' e sosteneva di aver restituito il denaro dopo cinque settimane. L'acquisto di due pellicce può apparire oggi singolare, se si considera che esse erano destinate a due frati, ma si giustifica leggendo il *Chronicon* del Cantinelli<sup>27</sup> a proposito di una eccezionale ondata di freddo e nevicate che si verificarono nel febbraio 1292 e che fecero morire molti animali, distrussero il cibo e provocarono una grave carestia. Anche il fatto che un frate possedesse denaro avuto in 'deposito' da una persona esterna si spiega, probabilmente, con la consuetudine di cui parla il Cantinelli di portare denaro e oggetti preziosi nei conventi o nella cattedrale, per salvarli in caso di saccheggi o distruzione delle case da parte dei nemici appartenenti alla fazione avversa.

Non è possibile conoscere la conclusione dell'indagine, perché la parte finale del documento è andata perduta. Rimangono le convocazioni dei frati in difesa del priore, innanzi tutto frate Giovanni Sanzanome, e di quelli chiamati dal Vescovo contro Gregorio: al primo posto il *massaro* sostituito Uberto, poi frate Giovanni de Sarsana e altri, evidentemente insoddisfatti della 'gestione' attuata nel monastero (stralcio in *figura 2*).

Non sono stati rinvenuti altri documenti che ci permettano di approfondire ulteriormente le vicende di Santa Perpetua in quel periodo. Siamo in grado di sapere solo, in base a un testamento del 1301<sup>28</sup> a favore di alcuni enti religiosi, che il monastero viene rappresentato dal nuovo priore, Giovanni de Sarsana, che era stato fra i testimoni citati contro il priore Gregorio nell'inchiesta del 1293.

<sup>26</sup> C. DUFRESNE, *Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis*, Parigi 1733, col.1430. *Rheno, reno: pellicium, vestis ex pellibus confecta, quae latera et humeros tegebat*. Il termine *reno* non si trova in altri documenti, viene usato invece *pellizone*. In un testamento del 26 agosto 1252 Iohannes Bonbatosii destinava cento soldi a Santa Perpetua e lasciava alla sua *sirvente Saldina unam pellem de vulpe et pellizonem nigrum* (ASFae, Philips, C 3,1-1)

<sup>27</sup> P. CANTINELLI, *op. cit.* nota [2], p. 70.

<sup>28</sup> Archivio di Stato, sezione di Faenza, ASFae, B, 1, 4-23, 1301, 20 gennaio.

## Allegato esplicativo in merito a documenti, uso del latino e abbreviazioni nel linguaggio notarile

### a. Documenti

Il codice di Lottieri della Tosa, contiene 224 documenti scritti dal notaio Giovanni Manetti, dal 26 novembre 1289 al 29 aprile 1292, è conservato presso la Curia di Faenza. Si tratta di trascrizioni di atti della cancelleria vescovile fatte dallo stesso Manetti per suo uso. Non sono le copie autentiche dei documenti richiesti, non hanno in calce le ‘firme’ delle persone che li sottoscrissero e neppure il *signum tabellionis*, un disegno che equivaleva al timbro attuale.

La grafia è una corsiva gotica con le caratteristiche della gotica italiana: lettere più arrotondate rispetto alle varianti europee, maggior spazio tra le parole, aste diritte; a volte il segno di abbreviazione si incurva fino a formare una specie di svolazzo sopra la parola abbreviata.

Appartiene a questo codice il documento riportato in figura 1 che riguarda la richiesta di autorizzazione per la vendita di alcune tornature di terra del monastero. Il ricavato servirà per incrementare la lavorazione della lana. Sul bordo destro uno studioso ha annotato con inchiostro nero il riassunto del contenuto. In basso a sinistra il disegno di una mano indica la parte del testo che si riferisce all’attività di lavorazione della lana.

Il testo dell’*Inquisitio* compiuta dal vescovo Lottieri contro il priore di Santa Perpetua, Gregorius, di cui si riporta in figura 2 un dettaglio, è stato redatto tra il 26 agosto e il 19 novembre del 1293, comprende sette pergamene di varia grandezza, alcune cucite tra loro, *suturate*, non tutte integre e a volte di difficile lettura, perché mancanti di alcune parti del bordo sinistro. La *sutura* viene segnalata dallo stesso notaio, quindi è contemporanea alla redazione.

Il documento contiene la convocazione di alcuni testimoni citati dalle due parti, vi sono i nomi di frati dell’ordine dei Minori e di rettori di chiese di Faenza. In fondo compare anche il *signum* del notaio.

Il gergo notarile è caratterizzato dalle formule che vengono ripetute ogni volta che il procedimento riprende dopo un’interruzione per la convocazione dei testimoni, i giuramenti etc.

\* \* \*

## b. Diglossia medievale

Tutti i documenti notarili fino al XIV secolo e oltre sono scritti in latino. La lingua latina veniva usata per i testi di carattere giuridico e per la cultura ‘ufficiale’, mentre il volgare ricorreva nella lingua parlata e in testi letterari quali la lirica e la narrativa.

Dante Alighieri, negli stessi anni, scriveva in volgare la *Divina Commedia*, ma in latino i trattati di politica o di retorica, come *De Monarchia* e *De vulgari eloquentia*.

\* \* \*

## c. Abbreviazioni del linguaggio notarile

Nel latino usato dai notai del XIII secolo non sono presenti i dittonghi, ma sono frequenti sigle e abbreviazioni convenzionali<sup>a</sup>, che costituiscono il sistema abbreviativo comune a tutte le cancellerie ed hanno un’origine molto antica.

Nell’età romana si faceva largo uso di abbreviazioni per le epigrafi, dove la necessità di incidere caratteri di grandi dimensioni creava problemi di spazio. Erano formate col sistema del ‘troncamento’, cioè dell’indicazione delle sole prime lettere dei vocaboli (es. *imp.* per *imperator*) o della sigla, cioè della sola prima lettera (es. C per *Caius*). Analoghi problemi si presentavano per la scrittura su tavolette, quando, trattandosi di documentare negozi giuridici, si faceva riferimento a formule rituali (es. *a.h.t.d.m.a.* per: *ab hoc testamento dolus malus abesto*).

Col nome di Note Tironiane si intende uno speciale insieme di abbreviazioni inventato da Tirone, liberto di Cicerone, da Vipsanio Filargio, da Aquila, liberto di Mecenate e da altri, che aggiunsero alla lettera o al nesso di lettere rappresentanti l’inizio di ciascun vocabolo segni convenzionali per la desinenza. Nacque in questo modo un altro sistema abbreviativo per ‘contrazione’: delle parole si scriveva l’inizio e la fine (es. *n-it* per *nescit*, *ins-er* per *insuper* etc.).

L’insegnamento delle *notae* era impartito nelle scuole romane e il loro uso era diffusissimo nell’amministrazione e nei tribunali, per riprendere stenograficamente i processi verbali (*notae iuris*).

---

<sup>a</sup> G. CENCETTI, *Dizionario di abbreviature latine ed italiane*, Hoepli, Milano, 1973.

Con le prime traduzioni della Bibbia entrarono in latino i simboli per *Deus*, *Iesus*, *Spiritus* (*DS*, *IHS*, *SPS*), poi *DMS* o *DNS* per *dominus*, *SCS* per *sanctus*. In seguito nei monasteri si incominciarono ad usare *CLRS* per *clericus*, *PBR* per *presbiter*, *NR* per *noster*, *EPS* per *episcopus*, *REVS* per *reverendus*. I segni convenzionali più comuni erano quelli per M ed N, con un semplice tratto sopra la parola (es. *cū* per *cum*, *nō* per *non*). Potevano essere abbreviate parole che iniziano con la lettera P, o con la lettera Q alla fine per il *–QUE* enclitico (es. *atq* per *atque*). Alla fine si abbreviava anche il genitivo plurale terminale *–RUM*. Una R all'interno della parola era spesso rappresentata da una curva ondulata oppure con un tratto obliquo sopra la lettera. La S, per indicare *SER* era allungata e con un tratto obliquo nell'asta.







CONCORSO  
“PROF. LIA LEONARDI CASTELLARI”  
SECONDA EDIZIONE



La II edizione del concorso dantesco ‘Prof. Lia Leonardi Castellari’, nato con l’intenzione di promuovere negli studenti, nel ricordo della prof.ssa Leonardi Castellari, la conoscenza e la passione per gli studi danteschi, è stata caratterizzata dalla partecipazione di sedici studenti frequentanti gli indirizzi classico e scientifico del nostro Istituto.

I testi dell’edizione 2012 offrivano agli studenti l’opportunità di confrontarsi con aspetti diversi ma al contempo complementari della cultura dantesca e della sua vitalità: dalla rivisitazione in chiave attualizzante della *Commedia* dantesca compiuta dall’attore toscano Roberto Benigni nel suo *tour* mondiale ‘Tutto Dante’, alla *longue durée* del mito di Ulisse, cui Dante stesso nel canto XXVI dell’Inferno ha contribuito, leggendo l’eroe greco come ‘tragico’ emblema dell’incontro delle cultura classica, medioevale e moderna, alla riflessione, mediata dalla magistrale lettura di Auerbach, sulla qualità della vita oltremondana, una vita che, non conoscendo più alcun divenire, ma solo un’intensificazione nel bene o nel male delle proprie qualità terrene, si colloca irreversibilmente al di fuori della storia, il che, dopotutto, può essere letto come un aspetto del problema ‘cosmico’ del ‘dopo la morte’.

Gli elaborati prodotti dagli studenti partecipanti all’edizione 2012 hanno messo in luce una conoscenza approfondita e in alcuni casi meditata e personalmente rielaborata di Dante, interpretato come nel caso del testo vincitore dell’edizione 2012, con ironica levità, a sottolineare un Dante davvero “vivo”, perché polo di una autentica dialogicità dell’atto di lettura come atto non subito, ma attivamente e sentitamente compiuto.

È un Dante, viene da concludere, che, senza negare le difficoltà linguistiche ed esegetiche che il suo studio impone, ancora oggi riesce a non deludere l’orizzonte di attesa’ degli studenti, un Dante la cui voce, caricandosi “bachtinamente” dell’accento di quella dei giovani lettori, acquista nuova vitalità.

*Silvia Berdondini*

1<sup>a</sup> Classificato: **Giorgio Cavalli**, Classe 1<sup>a</sup> B, indirizzo Classico  
Docente classe: **prof. Marisa Spada**

## Dante

Ci troviamo ormai nella bolgia dei consiglieri fraudolenti, sterminato paesaggio rurale illuminato a giorno da una miriade di fuocherelli. Il pellegrino, allora, azzera per un momento la voce della narrazione e ci riporta l'estrema meraviglia che lo coglie alla vista di ciò che gli ricorda certi contadi fiorentini quando nelle notti d'estate fanno la loro comparsa le lucciole. E proprio Dante, smarrito in una sorta di trance, racconta di come sarebbe sicuramente precipitato nel luccioleto se si fosse trovato sul ciglio dell'altura da cui lui e Virgilio ammiravano lo scenario, tanto era lo stupore [vv 25-45 lett.].

Detto questo, in un attimo Dante e il maestro si ritrovano circondati da errabonde fiammelle, così che quest'ultimo si sente in dovere di puntualizzare che ad ogni fiamma corrisponde un'anima dannata che vi dovrà bruciare all'interno per l'eternità; ma Dante stavolta precede la ragione e dice di averlo già capito. E allo stesso modo capisce ben presto che la fiamma bilingue che brucia splendente davanti ai suoi occhi ha qualcosa di molto singolare come quella che bruciò sulla pira di Eteocle e Polinice, figli di Edipo.

Dante è inspiegabilmente e magneticamente attratto da quella luce, come Eliseo, il profeta ammaestrato d'orsi, quando vide salire in cielo il carro di Elia. Il pellegrino è smanioso di rivolgere la parola a questa doppia brace di anime, ma Virgilio frena i suoi entusiasmi: - Sarà meglio che vi parli io – dice al discepolo – chè codeste anime son greche, e la tua lingua, il fiorentino, potrebbe risultargli sgradita – [vv 46-84].

L'alterigia dei greci era proverbiale nel medioevo, ma dobbiamo forse ritenere che Virgilio conoscesse la lingua ellenica se si offre di conversare con le anime? Certamente no, ma il maestro ha dalla sua parte l'essere stato un sommo poeta, il che dovrebbe conferirgli un po' di considerazione presso questi dannati. È così che comincia il dialogo leggendario tra il poeta latino e due pezzi da novanta della tradizione epica greca: le due lingue di fuoco, infatti, ospitano niente meno che Ulisse e Diomede.

Che Virgilio adduca a pretesto i suoi sommi versi affinché gli sia accordato di parlare con i due campioni omerici fa un po' sorridere, se immaginiamo Ulisse e Diomede intenti a sfogliare l'Eneide mentre vengono eternamente arsi e commentare che, in fondo, quel lombardo non se la cavava niente male con gli esametri, ma essi sembrano accettare la motivazione del maestro, e parlano a loro volta. La modalità è quanto meno singolare: già abbiamo

saggiato l'inventiva di Dante nel far parlare anime che per dannazione non sono antropomorfe, come l'albero Pier delle Vigne nel suo "sangue e parole", e anche in questo caso assistiamo ad una trovata del poeta: muovendo la punta della fiamma come una lingua, i dannati emettono uno sfrigolio che si fa parola [vv 85-90].

Mitologicamente parlando, questo canto XXVI non è dei più precisi, dopo tutto i capi d'imputazione dei due Achei sono sì coerenti con la loro storia, ma sono anche episodi talmente famosi che sarebbe stato difficile non farne menzione, mentre già il fatto che Ulisse e Diomede si trovino tra i consiglieri fraudolenti non è fedele alla fine che di loro viene narrata. Sono eroi pagani, quindi Dante avrebbe potuto inserirli nel limbo, magari all'interno della capsula di luce degli spiriti magni, ma valendo la regola che il peccato più grave è quello punito, prendiamo per buona la versione di Dante. Perché alla fine la verità è che i due eroi, ma soprattutto Ulisse, sono troppo funzionali all'economia del racconto, in quanto hanno molto da offrire in termini di spunti narrativi e di riflessione. Per questo la figura di Ulisse dovrà essere assunta non per il racconto esatto delle sue gesta ma per il significato intrinseco che la figura dell'eroe aveva assunto nei secoli. Dante, per esempio, non conosceva il greco, e perciò è improbabile che abbia mai letto Iliade o Odissea; tutto ciò che sapeva di Ulisse proveniva da citazioni dei suoi amati autori latini e anche il racconto del "folle volo" dell'ultimo viaggio in direzione dell'ignoto, presupponiamo sia un'invenzione del poeta nella sua interpretazione del personaggio Ulisse.

Congedando Diomede, che col suo rimanere in silenzio fa da ombra ad Ulisse e la cui lingua di fuoco è meno alta e fiera di quella del suo compagno, è chiaro come ci sia un solo catalizzatore di tutta la vicenda, ovvero Ulisse stesso: è lui la figura che ha fatto dibattere tutte le epoche, che ha fatto innamorare generazioni di lettori e che continua ad essere presa come sinonimo di curiosità, sete di conoscenza, astuzia e molto altro. Bisogna sottolineare come Ulisse, pur avendo rifiutato l'immortalità che Calipso gli aveva offerto, è diventato comunque immortale, grazie alla sua storia ma anche grazie a tutti quegli scrittori che nei secoli hanno rimesso in gioco il suo personaggio. Come fa Dante. Ulisse infatti narra di come ormai vecchio, dopo vent'anni passati lontano dalla sua casa, decida che c'è ancora tempo per provare un'ultima impresa. - Quando si è così vecchi - dice il re di Itaca - si ha ben poco da perdere, ma tutto da guadagnare in una nuova avventura -. Il suo equipaggio però, che l'ha sempre fedelmente seguito in ogni sua disperata impresa, stavolta non vuole accettare. Ma Ulisse ha dalla sua il potere della parola, che padroneggia meglio della spada, e così scuote gli animi della sua ciurma dal

loro più intimo torpore, ricordando loro di essere uomini creati per cercare virtù e sapere e non per vivere come animali, animati da nient'altro che istinti. Questa frase, che sembra rinascimentale e un po' all'avanguardia per l'epoca di Dante, (figuriamoci per quella di Ulisse), fa breccia nei cuori dei compagni di viaggio, così che in un battibaleno la nave, che tante acque aveva solcato, si ritrova Ceuta a sinistra, la costa dell'Andalucía a destra e l'ignoto, che Ercole aveva adornato di due colonne, davanti a sé [vv 102-126].

Oltrepassato lo stretto di Gibilterra, Ulisse e compagni si dirigono a sinistra, costeggiando l'Africa fino a che nel cielo notturno era scomparsa la stella polare e si erano palesate quelle australi.

La navigazione si protrasse per qualche mese, ci spiega l'eroe con una complicata perifrasi, fino a che davanti ai suoi occhi si ravvisa la montagna del Purgatorio, la più alta che l'Acheo abbia mai visto, situata, nell'immaginario dantesco, su un'isola al Polo Sud. Fu a quel punto che la punizione divina si abbatté sull'impavido esploratore sballottando la sua nave come un petalo al vento e facendola affondare. E dire che Ulisse aveva fronteggiato di peggio. Ma stavolta no, non riesce a cavarsela: Ulisse è Ulisse, Dio è Dio. Uno scontro impari. Sentita questa storia si è già più convinti che Ulisse, in fondo, non potesse finire in altro girone dantesco; sorvolando sull'inganno del cavallo, sul furto del Palladio e su Deidamia, questa sua ultima impresa, convincendo i compagni di qualcosa su cui neanche egli stesso era sicuro, sembra perfetta per questo tipo di dannazione. Dannato, ma Dante non lo condanna del tutto: molti studiosi nella figura dell'Ulisse dantesco hanno intravisto un uomo trasfigurato dall'ossessione compulsiva di conoscere, che dopo vent'anni di mancanza dalla propria casa abbandona per sempre un padre decrepito, un figlio sconosciuto e una moglie sfiorita nella fedeltà verso di lui, per catapultare se stesso e i malcapitati compagni verso un viaggio bizzarro e fallimentare in partenza, un suicidio assicurato [90-102].

Altri, invece, nell'Ulisse di Dante vedono il paladino dell'essere uomo, un pilastro della fiducia nei propri mezzi, del superare i propri limiti, un eroe irredento che sconta da solo la sua pena per aver assecondato un desiderio perfettamente umano che tutti noi abbiamo segretamente provato almeno una volta, quasi come un capro espiatorio. Ad ogni modo bisogna anche considerare l'epoca in relazione alla figura dell'eroe: al tempo di Dante la cultura medievale si stava lentamente avvicinando al declino, ma le sue idee, che vivevano da secoli, erano ancora molto forti nella coscienza generale. Un'epoca di grande rigidità culturale, dominata da una Chiesa detentrica di un sapere univoco, dalla filosofia Scolastica che imponeva alle persone di credere vere certe cose perché le diceva un certo autore e di non indagare mai il contrario, che



insegnava a conferire a qualsiasi argomento non il suo significato intrinseco, bensì uno allegorico che soddisfacesse ciò che ognuno voleva trarvi fuori; un mondo in soggezione di Aristotele e della sua visione del mondo, che veniva considerato il sapere definitivo. In poche parole non c'era spirito critico, soggettivismo, fiducia nell'uomo e nelle sue capacità, desiderio di varcare nuovi confini e via dicendo. Secoli bui.

Ora, non pensate che un personaggio come Ulisse, pervaso dalla voglia di conoscere, non influenzato da nient'altro che dalla sua mente, convinto di poter giungere agli dei grazie ai mezzi messi a disposizione, stridesse un tantino per la cultura di quel tempo? Alcuni potevano vederlo come un pazzo senza speranza, ma c'era anche il rischio che altri, catturati dal suo fascino, aprissero gli occhi dal loro torpore. Una figura che risveglia gli animi e le coscienze è sempre scomoda. Ma non per questo Dante lo punisce: il poeta, dall'alto della sua incrollabile fede religiosa, assegna ad Ulisse la pena più giusta per i suoi peccati, mettendo in atto una giustizia divina che non guarda in faccia a nessuno. Ma d'altro canto il poeta prova una sorta di timore reverenziale nei confronti dell'uomo dal multiforme ingegno, quasi in cuor suo lo ammirasse di non aver represso la curiosità più disinteressata, atta sola alla conoscenza, che forse Dante stesso aveva respinto più volte.

L'Ulisse che si delinea è una figura profondamente umana e moderna, uno dei prodotti migliori della cultura classica, un forte soldato, una raffinata mente e un cuore pieno di sentimento; umano perché rappresenta ciò che di più umano c'è al mondo, il sentirsi così piccoli di fronte ad una realtà sconfinata e piena di misteri, e per questo tentare di abbattere ogni segreto e avere il controllo sulla propria vita. Sicuramente se si fosse scritto per la prima volta di Ulisse in questi anni la cosa non avrebbe suscitato un grande scalpore, ma è proprio il suo essere così antico e moderno allo stesso tempo che lo rende una figura rilevante, quasi potessimo vedere nella sua storia un filo conduttore che arriva fino a noi e ci fa capire che l'uomo è cambiato molto nel tempo, rimanendo uguale.

Non è quindi da escludere che Dante abbia incluso nel suo eterno poema questo eterno eroe come monito per una cultura di cui avvertiva l'indirizzarsi proprio verso ciò che Ulisse rappresentava, una serenità pagana nell'indagare il mondo senza secondi fini se non quello del sapere, ma forse può essere stata la figura di Ulisse stesso così descritto da Dante, ad aver dato una piccola scossa verso un nuovo modo di pensare. Comunque sia da quella fiamma bifida che sprezzava il parlare del nostro eterno poeta, è stato impresso a fuoco un segno che fungesse da riferimento in un crocevia di culture, dalla classica alla medievale, a quelle che sarebbero state. E il "folle volo", che Dante fa dire ad

Ulisse riguardo alla fine della sua avventura? Viene descritto come una piena sensazione di libertà, che però è “folle”, cioè non deve essere neppure concepita dalla ragione. Guarda caso, l’aggettivo folle era già stato usato da Dante nel II canto, mentre esprimeva a Virgilio tutte le sue riserve nell’intraprendere il viaggio nell’oltretomba (“temo che la venuta non sia folle”).

Secondo il poeta quindi, il suo valicare la linea tra vivi e morti per scoprire i segreti più reconditi del mondo divino è cosa folle quanto attraversare in nave lo stretto di Gibilterra, se l’unico comune denominatore è il non sapere cosa ti aspetta una volta spiccato il salto. Eppure entrambi hanno chiuso gli occhi, fatto un bel respiro e sono saltati. E anche se a Dante è andata meglio, anche se la sua è una commedia cristiana con tutti i crismi e anche se Ulisse è una figura mitologica pagana, il poeta nel luccioleto dei consiglieri fraudolenti vuole fermarsi a parlare proprio con quel falò forse per fargli l’occhiolino e confessargli di essere un suo ammiratore: - Devo dirti grazie Ulisse, perché alla fine il tuo folle volo ha ispirato un po’ anche il mio - . Poi basta. Si sarà allontanato dalla fiamma e avrà fatto parlare Virgilio, dopo averla vista risplendere rigogliosa. Tra folli ci si capisce.

2^ Classificato: **Daniele Geminiani**, Classe 4^AS, indirizzo Scientifico  
Docente classe: **prof. Eleonora Conti**

### **Concorso Dantesco**

Tra i passi più famosi e conosciuti della Divina Commedia, nessuno è stato così attentamente studiato ed analizzato quanto la narrazione dell’ultimo viaggio di Ulisse. L’eroe omerico, portavoce dei più alti valori classici, è condannato ad un tragico destino. Dante, essendo immerso nella cultura medioevale, non può non affermare la superiorità di Dio rispetto alle intenzioni e volontà umane. Eppure, la presenza di questo racconto, la sfida di un uomo verso i limiti divini, lascia intravedere una sottile crepa nella cultura medioevale, che darà origine nei secoli successivi all’Umanesimo e al Rinascimento [vv 19-24].

L’analisi della figura di Ulisse rivela già una chiave di interpretazione del XXVI canto. Nel poema omerico Ulisse, il re di Itaca, viene presentato come

un uomo astuto, intelligente e furbo. Inoltre il suo lungo viaggio di ritorno verso casa dimostra la sua devozione familiare e la sua inesauribile tenacia. Il Sommo Poeta modifica ampiamente la sua caratterizzazione. L'insaziabile curiosità di Ulisse, eroe moderno, vince i rapporti affettivi con la moglie Penelope e con il figlio Telemaco, le sue responsabilità come re e l'amore per la patria. Perciò Ulisse e i suoi compagni, dopo la partenza da Gaeta, si dirigono verso Ovest per raggiungere le colonne d'Ercole. Infatti Ulisse intende trovare "*il mondo senza gente*", varcando i limiti divini per avventurarsi nell'ignoto. Egli, dopo aver esortato i compagni "*a seguir virtute e canoscenza*", si addentra nell'Oceano. Giunto Ulisse in vista del monte del Purgatorio, Dio invia una tempesta per punirlo e fa affondare la nave.

Dante stravolge completamente il protagonista e la conclusione dell'Odissea. Il ritorno a Itaca e la vendetta sui Proci sono sostituiti da un inedito viaggio, inventato dal poeta fiorentino. Il canto XXVI dimostra al tempo stesso la conoscenza della cultura classica e la capacità di innovazione di Dante, che non è intimorito dal confronto con Omero, e lo dimostra alterando il finale di Ulisse. Eppure Dante trova ispirazione in numerosi autori classici come Virgilio, Ovidio e Stazio, che riprende continuamente nella sua opera.

Il fattore innovativo di Dante sta nella sua rielaborazione delle fonti. In questo modo si allontana da una imitazione passiva dei classici.

Più netto è il confronto tra cultura medioevale e cultura moderna, di cui l'Ulisse dantesco è la perfetta sintesi. Il viaggio di Ulisse è definito dall'eroe stesso come un "*folle volo*". La follia dell'impresa consiste essenzialmente nel gesto provocatorio verso Dio. Ulisse pretende di giungere alla conoscenza assoluta senza l'aiuto divino, con la sola facoltà della ragione. Questa è la principale causa della sua condanna. L'eroe classico, simbolo della filosofia e della ragione, viene sottomesso da Dio. La sconfitta di Ulisse rappresenta la vittoria della teologia, la disciplina dal valore maggiore, poiché tende alla conoscenza di Dio mediante la fede. Invece la filosofia, che in questo brano rivendica una propria autonomia ed una maggior considerazione, viene asservita alla teologia. Infatti la filosofia nel medioevo era definita come "*ancilla theologiae*", costretta ad un rapporto di sudditanza.

Questa concezione è riscontrabile anche nella bibliografia di Dante. Il Convivio (banchetto della conoscenza) è un trattato filosofico del Sommo Poeta che unisce prosa e lirica. Le poesie, con fine didascalico, sono precedute da testi in prosa, che ne illustrano il significato. L'opera è rimasta incompiuta ed alcuni critici hanno avanzato l'ipotesi che la causa principale possa essere la crisi filosofica del poeta.

Dante realizza che la ragione è insufficiente senza la fede in Dio. Questa

concezione è presente nell'intera Commedia ed è illustrata nella concezione figurale delle due guide di Dante, Virgilio e Beatrice. Il poeta latino guida con sicurezza Dante nelle bolge infernali ma, nel Purgatorio, si dimostra insicuro e dubbioso. Virgilio, figura della Ragione, perde la sua sicurezza nel secondo regno poiché si avvicina sempre più a Dio. Infatti Dante necessita dell'intervento di Beatrice, figura della fede e dell'amore verso Dio, per varcare i cancelli del Paradiso.

Dante e Ulisse sono entrambi viaggiatori che varcano confini ma contraddistinti da grandi differenze. Ulisse, convinto difensore del valore della ragione, viene condannato per la sua mancanza di fede. Invece Dante unisce fede e ragione, riuscendo così a completare il suo viaggio. Ulisse è spinto unicamente dal suo desiderio di conoscenza mentre Dante è incaricato da Beatrice di compiere il viaggio, per redimere sé stesso e l'intera umanità attraverso la sua opera poetica. Nonostante Dante e Ulisse facciano parte di due schieramenti opposti, Dante dimostra una forte commozione per la vicenda di Ulisse. L'eroe greco è presentato come un nuovo Prometeo, in opposizione con Dio per la conoscenza e il benessere dell'uomo. L'ambiguità di questo passo sta proprio nel ribaltamento dei ruoli. L'uomo che si oppone a Dio non è più il semplice peccatore ma l'eroe moderno, mentre Dio ricopre i panni della divinità severa che preserva la sua onnipotenza [vv 129-142].

Il canto XXVI, ed in generale l'intera Commedia, possono essere lette come testimonianze della crisi culturale del '300. La filosofia lottava con la teologia per la propria indipendenza. Intanto la cultura classica era diventata accessibile solo a pochi eletti. Il greco antico era sconosciuto a molti intellettuali, tra cui Dante. Il latino era rimasto come lingua nelle corti, ma l'Italia era divisa da un'infinità di dialetti e volgari. Alla crisi culturale si somma quella politica. Infatti l'Italia era divisa in Comuni in lotta perenne tra loro e Dante auspicava l'arrivo di un imperatore che unificasse l'Italia e riportasse la pace. Eppure Dante, nel canto di Ulisse, profetizza un futuro che, a distanza di qualche secolo, diventerà realtà. Durante la rivoluzione scientifica scienza, filosofia e teologia diventeranno materie autonome e indipendenti tra loro. Gli umanisti e i filologi ridaranno valore ai classici antichi. L'Italia verrà unificata politicamente solo molto più tardi, ma Dante, con la Divina Commedia, aveva già unificato l'Italia dal punto di vista linguistico, grazie al suo volgare fiorentino.

3<sup>a</sup> Classificata: **Vittoria Musardo**, Classe 2<sup>a</sup>B, indirizzo Classico  
Docente classe: **prof. Marisa Spada**

Una volta varcate le soglie dell'Acheronte, "i giochi sono fatti", come si suol dire. La storia è finita. Ora che si sono giocate le carte assegnate, si ripassa dal "VIA" e si paga pegno o si riceve la giusta ricompensa a seconda della condotta di gioco. Alle anime non restano che le dirette conseguenze della loro azioni; dirette ed eguali o dirette e contrarie, a seconda del tipo di contrappasso. La loro condizione è di eterno ricordo della vita, percorso così breve e insignificante rispetto all'eternità, eppure unico che importi davvero e che possa determinare la natura di quel "per sempre". Ora che tutto è deciso, il giudizio è stato assegnato e "Non c'è da sperare né da temere alcun cambiamento", come riferisce Auerbach nel testo proposto; il ricordo della vita è unico pensiero in un regno da cui sono stati banditi la storia e il tempo, dove persino la pioggia è stata giudicata troppo reale. Di ricordi, perciò, è fatto il mondo dell'aldilà ed essi costituiscono il solo tramite tra umano e ultraterreno. Nulla più di quanto è già accaduto, accade e accadrà.

Fin dalle prime pagine dell'opera del Sommo Poeta, troviamo una costante che sarà caratteristica in tutte le anime: esse ancora soffrono, gioiscono, o ad ogni modo subiscono l'influenza del passato e dei suoi ricordi. Quale esempio potrebbe essere più lampante degli eterni innamorati Francesca e Paolo, ch'ancor non l'abbandona? Il loro amore intenso, quello ch'al cor gentile ratto s'apprende, li ha accompagnati fin oltre la barca di Caron Dimonio. Il ricordo del loro passato è così vivo, persino nel mondo dei morti, che Francesca nell'intento di raccontarlo, non può evitare di fare "come colui che piange e dice" [vv 121-138]. L'innamorata stessa ci fa sapere che l'amore di Paolo fu così profondo "che il modo ancor l'offende" e questo non soltanto perché questo fu causa della loro morte violenta, di cui è ancora vivido il ricordo, ma anche e soprattutto perché quel loro amore fu in grado di varcare le soglie del cielo e tenere accanto a Francesca colui che da lei "non fia diviso".

Il passato, per tutta la durata di questi versi dolcemente dannati, risulta tutt'altro che passato. Di ciò Dante ci rende un altro esempio particolarmente efficace grazie alla figura di Pier Delle Vigne. Costui racconta, dalla sua nuova forma di cespuglio sanguinante, che in vita dapprima cortigiano e amico di Federico II, fu lentamente corroso dagli odi, dagli intrighi e dalle maldicenze di corte che causarono la fine della sua amicizia con Federico. Egli si spinse ad uccidersi per sottrarsi all'ingiuria e per dimostrarne la falsità e anche ora, tra i supplizi della sua pena, la sua preoccupazione è spiegare le ragioni di quel suo

atto estremo, affinché Dante possa riferirle a coloro che l'hanno interpretato come una ammissione di colpa [vv 58-75].

Tanta è l'influenza che la vita ha ancora sulla morte.

Ma ciò in cui realmente cambiano gli uomini, dopo la morte dei loro corpi, non è la consistenza, bensì la conoscenza.

La morte diviene portatrice di luce.

Ogni anima sa e comprende le ragioni del suo giudizio e riesce a cogliere, in un solo colpo d'occhio, tutti quei dettagli che in vita sfuggono.

Epitome incontrastata di questo è Guido da Montefeltro, punito per un peccato che era sicuro di non aver commesso. Costui, uomo d'arme e grande generale, condusse la seconda parte della vita come frate «cordigliero» all'insegna della fede [vv 94-123].

Papa Bonifacio, chiedendo l'aiuto della sua abilità strategica per questioni militari, gli assicura che, in quanto Papa, egli è in grado di aprire e chiudere le porte del Paradiso a piacimento e che, pertanto, Guido non commetterebbe il peccato di consiglio fraudolento. Ma è proprio in virtù del mancato pentimento di quell'unico peccato che, sul letto di morte, un diavolo rivendicherà l'anima di Guido come proprietà di Satana e pertanto essa non potrà essere portata in Paradiso da San Francesco, nonostante una condotta irreprensibile nell'ultima parte della sua vita ed il pentimento di ogni suo peccato. Grazie a questa esperienza, Guido capisce il suo errore di giudizio e Dante, che ce lo riferisce, ci manda il suo monito.

C'è perciò qualcosa di intrinsecamente pedagogico nella visione che Dante ha del ricordo, tanto che potremmo quasi definirlo un empirista anzitempo.

### **La nostra conoscenza è tale in virtù della nostra esperienza.**

Questo è il principio che sta a monte della Divina Commedia, ed è Dante stesso ad ammetterlo: se i lettori avessero modo di apprendere dall'esperienza di altri ciò che per definizione non concerne l'esperienza umana, essi sarebbero meno tentati dal male, consci delle conseguenze.

Avremmo allora a nostra disposizione la conoscenza di tutte le regole del gioco e potremmo con facilità superare tutti gli "Imprevisti".

Allora?

A chi tocca la carta delle probabilità?

CONCORSO  
'ERASMO DA ROTTERDAM'  
SESTA EDIZIONE





Il concorso nazionale di traduzione dal latino medievale e moderno ‘Erasmus da Rotterdam’, nella sua sesta edizione, presenta alcune novità di rilievo. È stata richiesta, infatti, in luogo della consueta ‘versione’ di un passo singolo e decontestualizzato, la traduzione di più testi attinenti ad un unico argomento. Inoltre i testi medesimi sono stati corredati di un’opportuna documentazione, sul modello del ‘saggio breve’ proposto alla prima prova dell’Esame di Stato. Detti materiali sono stati attinti da diverse epoche storiche. Nella valutazione della prova è stata attribuita ampia rilevanza, non solo alla traduzione, ma anche al commento.

Si ritiene che la prova, con la sua valenza culturale, possa contribuire all’approfondimento delle tematiche oggetto di studio nei corsi liceali e alla formazione di una coscienza europea. Ma si confida altresì che la nuova impostazione – alla cui definizione ha contribuito in maniera decisiva il noto latinista prof. Francesco Piazza – contribuisca a rinnovare lo studio del latino, facendo prevalere la dimensione del significato nei confronti di quella astrattamente grammaticale.

È stata inoltre proposta una versione ‘minor’ del concorso riservata agli studenti del secondo e terzo anno del Liceo Torricelli.

Presentiamo qui di seguito i testi delle prove, predisposti dai componenti del Comitato Scientifico: Luciana Casadio, Luigi Neri, Francesco Piazza, Cesare Sangiorgi.

\* \* \*

## **Fede e dissenso**

L’adesione a una qualsivoglia fede, e la ferma convinzione che essa rappresenti la verità, autorizza a reprimere il dissenso? Di seguito sono proposti alcuni testi medievali e moderni in cui la questione è affrontata da varie prospettive differenti. Le visioni che emergono sono profondamente contrastanti.

Il problema del rapporto con il dissenso non si limita all’ambito religioso, né è circoscritto al Medioevo e ai secoli immediatamente successivi. Anche nel Novecento la repressione del dissenso è stata attuata nell’ambito dei sistemi totalitari. Dal canto suo il conformismo di massa tende, di per sé, a scoraggiare le posizioni dissenzianti. Tuttavia il pensiero filosofico moderno e contemporaneo, sia laico sia religioso, ha fatto valere le ragioni della tolleranza e del rispetto.

Si chiede al candidato di tradurre i passi latini di Nicolas Eymerich, inquisitore aragonese del secolo XIV, e del filosofo inglese John Locke. Tali passi sono messi in evidenza nei riquadri. Alla traduzione dovrà seguire un commento. Questo potrà tener conto delle vedute espresse dalla cultura illuministica (Voltaire) e da quella cristiana (Karol Wojtyła), delle quali si propongono due testi in italiano. Potranno altresì essere considerati altri due testi latini, di papa Innocenzo IV e dell'evangelico Sébastien Castellion, dei quali non si chiede la traduzione.

Si può dire che emerga, dallo sviluppo storico, una convincente risposta unitaria e condivisibile? Su quali fondamenti eventualmente essa si regge? Oppure, al contrario, è tuttora sostenibile la tesi di coloro che, in nome della verità, combattono il dissenso?

\*\*\*

#### TESTO DA NON TRADURRE

*SS Innocentius IV* – Bulla 'Ad Extirpanda', 1252

Promulgatio Legum, et Constitutionum contra Haereticos, eorumque complices, et fautores, a Magistratibus, et Officialibus saecularibus observandorum.

Lex 25.

Teneatur praeterea Potestas, seu Rector omnes haereticos, quos captos habuerit, cogere citra membri diminutionem, et mortis periculum, tamquam vere latrones, et homicidas animarum, et fures sacramentorum Dei, et Fidei Christianae, errores suos expresse fateri, et accusare alios haereticos, quos sciunt, et bona eorum, et credentes, et receptatores, et defensores eorum, sicut coguntur fures, et latrones rerum temporalium, accusare suos complices, et fateri maleficia, quae fecerunt.

\*\*\*

#### TESTO DA TRADURRE

*Directorium inquisitorum* f. Nicolai Eymerici ordinis praedicatorum, 1376

Prima pars. Quaestio X. Disputandumne sit publice de fide

Decima quaestio est utrum de fide liceat publice disputare.

Ad hanc respondemus iuxta mentem Sancti Thomae, quod in disputatione fidei duo sunt considerata. Unum quidem ex parte disputantis; aliud autem ex parte audientium.

Ex parte quidem disputantis est considerata intentio. Si enim disputet tanquam de fide dubitans, et veritatem fidei pro certo non supponens, sed argumentis experiri intendens, proculdubio peccat tanquam dubius in fide, et infidelis. Si autem disputet aliquis de fide ad confutandos errores, vel etiam ad exercitium, laudabile est.

Ex parte vero audientium considerandum est, utrum illi, qui disputationem audiunt, sint instructi et firmi in fide, an simplices, et in fide titubantes; et quidem coram sapientibus in fide firmis nullum periculum est disputare de fide. Si coram simplicibus, est distinguendum; quia aut sunt sollicitati sive pulsati ab infidelibus, puta Iudaeis, vel haereticis, aut paganis, nitentibus in eis corrumpere fidem; aut omnino non sunt sollicitati super hoc, sicut in terris in quibus non sunt aliqui infideles.

In primo casu necessarium est publice disputare de fide, dum modo inveniuntur aliqui ad hoc sufficientes et idonei, qui errores confutare possint. Per hoc nam simplices in fide confirmabuntur, et tolletur infidelibus decipiendi facultas; et ipsa taciturnitas eorum qui resistere deberent pervertentibus fidei veritatem, esset erroris confirmatio.

[...]

In secundo vero casu periculosum est publice disputare de fide coram simplicibus, quorum fides ex hoc est firmior quia nihil diversum audierunt ab eo quod credunt. Et ideo non expedit ut verba infidelium audiant disputantium contra fidem. Non enim debemus disputare de his, quae sunt fidei, quasi de eis dubitemus: sed propter veritatem manifestandam et errores confutandos.

\*\*\*

## TESTO DA NON TRADURRE

Sébastien Castellion, *De haereticis, an sint persequendi*, 1554

Quae verba dum mecum perpendo, nihil habeo quid addam, nisi ut dum agitur de aliquo damnando tanquam haeretico, hoc est sempiternis poenis addicto et a Deo in sempiternum reiecto (tales enim putantur haeretici) ad-

moneam omnes, ut septies considerent quid agant: et hic sententiam Pauli maioribus litteris (ut cursim legi possit) iterum adscribam

Nolite ante tempus quidquam iudicare, donec veniat Dominus, qui illustraturus est occulta tenebrarum, et patefaciet consilia cordum.

\*\*\*

## TESTO DA TRADURRE

John Locke, *Epistola de tolerantia*, 1685

Sed quod caput rei est et rem penitus conficit; etiamsi magistratus de religio potior sit sententia, et via quam inire iubet vere Evangelica; si hoc mihi ex animo non persuasum sit, mihi non erit salutaris. Nulla, quam reclamante conscientia ingredior viam, me ad beatorum sedes unquam deducet. Arte quam aversor ditescere possum, medicamentis de quibus dubito sanus fieri; religione vero de qua dubito, cultu quem aversor, salvus fieri non possum. Incredulus externos frustra induit mores, cum fide et interna sinceritate opus sit ut Deo placeat. Medicina utcunque speciosa, utcunque aliis probata, frustra propinatur, si statim sumptam reiciet stomachus, nec invito infundi debet remedium, quod idiosyncrasiae vitio mutabitur in venenum. Quicquid de religione in dubium vocari potest, hoc demum certum est, quod nulla religio, quam ego non credo esse veram, mihi vera aut utilis esse potest.

\*\*\*

Voltaire, *Trattato sulla tolleranza*, 1763

Non ci vuole una grande arte, né un'eloquenza molto ricercata, per provare che i cristiani devono tollerarsi gli uni gli altri. Mi spingo oltre: vi dico che bisogna considerare tutti gli uomini come nostri fratelli. Come! Mio fratello il turco? mio fratello il cinese? l'ebreo? il siamese? Sì, senza dubbio; non siamo tutti figli dello stesso padre, e creature dello stesso Dio?

Ma questi popoli ci disprezzano; ma ci trattano da idolatri! Ebbene! Dirò loro che hanno torto marcio. Mi sembra che potrei per lo meno turbare l'orgogliosa caparbietà di un imano o di un monaco buddista thailandese, se parlassi loro press'a poco in questo modo:

“Questo piccolo globo, che non è che un punto, ruota nello spazio, come tanti altri globi; noi siamo sperduti in questa immensità. L'uomo, alto all'incirca cinque piedi, è certamente poca cosa nella creazione. Uno di questi esseri impercettibili dice a qualcuno dei suoi vicini, in Arabia o nella terra dei Cafri: ‘Ascoltatemi, poiché il Dio di tutti questi mondi mi ha illuminato: vi sono novecento milioni di piccole formiche come noi sulla terra, ma non vi è che il mio formicaio che sia caro a Dio; tutti gli altri egli li ha in orrore dall'eternità; soltanto esso sarà felice, e tutti gli altri saranno in eterno disgraziati’.

Allora costoro mi arresterebbero, e mi domanderebbero chi è quel folle che ha detto questa sciocchezza. Sarei costretto a rispondere loro: “Siete voi stessi”. Cercherei in seguito di rabbonirli; ma la cosa sarebbe molto difficile.

\*\*\*

*Karol Wojtyła, Persona e atto, 1969*

Per mezzo dell'autodeterminazione ogni uomo domina attualmente se stesso, esercitando attualmente quello specifico potere nei confronti di sé che nessun altro può esercitare né condurre ad effetto. I pensatori medievali esprimevano tale concetto nella proposizione «*persona est alteri incommunicabilis*». Scegliere significa anzitutto decidere degli oggetti presentati alla volontà sul fondamento di una certa verità.

L'uomo realizza se stesso partecipando alla comunità umana. Per effetto del conformismo l'uomo toglie se stesso alla comunità. Il conformismo è *la negazione della partecipazione* nel vero senso di questo concetto. La vera partecipazione viene sostituita da un'apparente partecipazione, da un adeguarsi superficiale agli altri, senza convinzione e senza autentico impegno.

## CONCORSO ERASMO MINOR

### Un nuovo principio della fisica

René Descartes, *Principia philosophiae*, II, 37

Atque ex hac eadem immutabilitate Dei, regulae quaedam sive leges naturae cognosci possunt, quae sunt causae secundariae ac particulares diversorum motuum, quos in singulis corporibus advertimus. Harum prima est,

unamquamque rem, quatenus est simplex et indivisa, manere, quantum in se est, in eodem semper statu, nec unquam mutari nisi a causis externis. Ita, si pars aliqua materiae sit quadrata, facile nobis persuademus illam perpetuo mansuram esse quadratam, nisi quid aliunde adveniat quod eius figuram mutet. Si quiescat, non credimus illam unquam incepturam moveri, nisi ab aliqua causa ad id impellatur. Nec ulla maior ratio est, si moveatur, cur putemus ipsam unquam sua sponte, et a nullo alio impeditam, motum illum suum esse intermissuram. Atque ideo concludendum est, id quod movetur, quantum in se est, semper moveri. Sed quia hic versamur circa terram, cuius constitutio talis est, ut motus omnes qui prope illam fiunt brevi sistantur, et saepe ob causas quae sensus nostros latent: ideo ab ineunte aetate saepe iudicavimus eos motus, qui sic a causis nobis ignotis sistebantur, sua sponte desinere. Iamque proclives sumus ad illud de omnibus existimandum, quod videmur in multis esse experti: nempe illos ex natura sua cessare, sive tendere ad quietem. Quod profecto legibus naturae quam maxime adversatur: quies enim motui est contraria, nihilque ad suum contrarium, sive ad destructionem sui ipsius, ex propria natura ferri potest.

Si chiede di far seguire alla traduzione un breve commento (max quindici righe) che illustri il significato del principio fisico qui considerato.

La traduzione dovrà mostrare l'effettiva comprensione del contenuto.

FORUM  
DELLA FILOSOFIA  
UNDICESIMA EDIZIONE





## XI

### **“IL FORUM DELLA FILOSOFIA” TEMA CONCORSO ANNO SCOLASTICO 2011/2012**

#### **L'idea di nazione e il complesso rapporto tra nazione e Stato**

Nella realtà del mondo contemporaneo acquistano crescente rilevanza decisionale i centri di potere e economico e politico a carattere sovranazionale. Tutto questo determina, per molti aspetti, una crisi del vecchio rapporto di identità tra Stato e nazione. Ne deriva la necessità di un ripensamento del concetto di nazione e del suo significato politico.

Alla luce di queste considerazioni si chiede ai concorrenti di proporre una possibile risposta ai seguenti interrogativi.

- Quali sono gli elementi caratterizzanti della ‘nazione’?
- Quale rapporto sussiste tra la ‘nazione’ e lo Stato? Come si configura tale rapporto negli Stati democratici?
- Perché oggi è in crisi l’idea di nazione? In quale misura e a quali condizioni essa può tuttora mantenersi attuale?

Si chiede di trattare le questioni proposte con opportuni riferimenti alla storia e all’attualità.



CONCORSO  
SCIENTIFICO NAZIONALE  
“TORRICELLI WEB”



**Il cibo: una fonte di energia per l'organismo e,  
allo stesso tempo, la causa di numerose patologie**

Può la bioingegneria contribuire alla soluzione delle problematiche nutrizionali e alla prevenzione delle malattie degenerative?

In particolare, si faccia il punto sulle moderne tecnologie transgeniche e si indichi come queste possano eventualmente modificare la disponibilità mondiale di cibo e, al contempo, influenzare profondamente le interazioni tra cibo e organismo umano.





Finito di stampare nel mese di Giugno 2012  
dalla **STAMPA OFFSET RAGAZZINI & C.** snc  
48018 Faenza (RA) - Via Masoni, 26  
Tel. 0546 28230 - Fax 0546 680011  
E-mail: [info@offsetragazzini.191.it](mailto:info@offsetragazzini.191.it)