

# KEPOS

*Semestrale di Letteratura Italiana*

Num. 2/2021 (anno IV)



*Donne che scrivono... di uomini*

a cura di

**Antonello Fabio Caterino**

**Francesca Favaro**

**Alessia Marini**

**Alessandra Trevisan**

**Ururi**

**Al Segno di Fileta**

**MMXXI**



Al Segno di Fileta editore in Ururi (CB) [www.keposrivista.it](http://www.keposrivista.it)

ISSN 2611-6685, ANCE E247635 ISBN 9788832173123

*This is this a peer reviewed journal*

Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale.

Per leggere una copia della licenza visita il sito web

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> o spedisci una lettera a Creative Commons, PO

Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA. Illustrazione originale di Michele D'Alosio.



Rivista scientifica riconosciuta dall'ANVUR per l'area 10

## Kepos – Semestrale di letteratura italiana

### Direttori:

Antonello Fabio Caterino (Università degli Studi del Molise), Francesca Favaro (Università degli Studi di Padova)

### Comitato scientifico:

Luca Beltrami (Università degli Studi di Genova), Alberto Beniscelli (Università degli Studi di Genova), Francesca Bianco (Università degli Studi di Padova), Maria Grazia Bonanno (Università di Roma “Tor Vergata”), Lorenzo Braccesi (Università degli Studi di Padova), Eleonora Cavallini (Università di Bologna), Wafaa El Beih (Helwan University), Marco Faini (Università di Venezia), Fabio Finotti (University of Pennsylvania, Philadelphia), Marco Daniele Limongelli (University of Kyoto), Giuseppe Lozza (Università degli Studi di Milano), Quinto Marini (Università degli Studi di Genova), Valeria Melis (Università di Cagliari/ Università Ca’ Foscari), Nikica Mihaljevic (Sveučilište u Splitu), Antonio Montefusco (Università Ca’ Foscari), Salvatore Puggioni (Università degli Studi di Padova), Mario Andrea Rigoni (Università degli Studi di Padova), Cristiano Rocchio (Eberhard Karls Universität Tübingen), Enrica Salvaneschi (Università degli Studi di Genova), Mauro Sarnelli (Università degli Studi di Sassari), Jiří Špička (Univerzita Palackého v Olomouci), Francesco Toniolo (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), Barbara Tonzar (Univerzita Palackého v Olomouci), Alessandra Trevisan (Università Ca’ Foscari), Simone Turco (Università degli Studi di Genova), Gianni Venturi (Università degli Studi di Firenze), Stefano Verdino (Università degli Studi di Genova), Michelangelo Zaccarello (Università di Pisa), Claudia Zavaglini (Univerzita Palackého v Olomouci).

### Comitato di lettura:

Teresa Agovino (Universitas Mercatorum), Višnja Bandalo (University of Zagreb), Anna Cesaro (Università Orientale di Napoli), Mario Cianfoni (Sapienza – Università di Roma),

Maria Cicala (Università di Napoli Federico II), Angelo Mario del Grosso (CNR – Istituto di Linguistica Computazionale “A. Zampolli”), Maria Cristina Di Cioccio (Università degli Studi “G. D’Annunzio”), Fabrizio Foligno (Università di Pisa), Fausto Maria Greco (Università Federico II di Napoli), Alessia Marini (Università degli studi di Siena), Matteo Navone (Università degli Studi di Genova), Marcello Nobili (Sapienza – Università di Roma), Giulio Osto (Facoltà Teologica del Triveneto), Thomas Persico (Università degli Studi di Bergamo), Roberto Risso (Clemson University, USA), Giordano Rodda (Università degli Studi di Genova), Gennaro Tallini (Università di Verona).

Comitato redazionale:

Alessandro Carlomusto (Sapienza – Università di Roma), Valentina Caruso (Università degli studi della Campania “Luigi Vanvitelli”), Stefano Di Pino (Sapienza – Università di Roma), Sara Parisi (University of Strathclyde), Francesco Rizzo (Université Paris-Sorbonne), Abdelhaleem Solaiman (Aswan University), Francesco Toniolo (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), Alessandra Trevisan (Università Ca’ Foscari, Responsabile di redazione), Giorgia Zanierato (Università Ca’ Foscari).

Supporto informatico:

Alessia Marini (Università degli Studi di Siena).

Col patrocinio della società Dante Alighieri, comitato di Bergamo, del dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo (DIRAAS), Università degli Studi di Genova, del centro di ricerca “Lo stilo di Fileta, del dipartimento di Studi Umanistici dell’Università degli Studi di Trieste e Rotary Club di Termoli (CB).

## Indice

Call for papers Anno 2021 – numero 2, <b>Donne che scrivono... di uomini</b> .	5
Saggi .....	6
GEORGINA TORELLO, <b>A misura di donna. L'uomo nella scrittura femminile di fine Ottocento</b> .....	7
ITALA TAMBASCO, <b>Giosuè Carducci nei ricordi e negli scritti di Olga Marchini (Venezia 1877- Roma 1959)</b> .....	35
CÉLINE POWELL, <b>Ritratti di uomini illustri sotto la penna di Silvia Curtoni Verza e di Isabella Teotochi Albrizzi</b> .....	48
EMANUELE DELFIORE, <b>L'involuzione apparente di Paolo Cappello ne L'innamorata di Contessa Lara</b> .....	74
GENNARO TALLINI, <b>«uno spietato esame di coscienza». Elsa Olivieri Sangiacomo «demone di Respighi»</b> .....	100
GIUSEPPE MARRONE, <b>Sviluppo ed evoluzione dei personaggi maschili nel Fossile di Bianca Garufi</b> .....	130
NICCOLÒ AMELII, <b>Padri mancanti, figli scomparsi, fratelli sconosciuti. La rappresentazione della figura maschile in Caro Michele di Natalia Ginzburg</b> .....	148
CHRISTIAN KOTORRI, <b>Raccontare il genere maschile. Una lettura di Menzogna e sortilegio</b> .....	168
SALVATORE FRANCESCO LATTARULO, <b>«Non chiedermi parole». Per un piccolo canzoniere montaliano di Maria Luisa Spaziani</b> .....	195
SIMONE PETTINE, <b>Denuncia sociale e discriminazioni di genere. Osservazioni minime sulla fantascienza di Anna Banti</b> .....	227

VALENTINA RUSSI, <b>Della disparità. La figura di Giulio Preti nella poesia di Daria Menicanti</b> .....	244
CHIARA PINI, <b>Gianna Manzini e Lalla Kezich: unite da una separazione</b> .....	262
ALESSANDRA TREVISAN, <b>Milena Milani e il ritratto d'artista, tra prosa d'arte, diario e narrazione</b> .....	288
Varia .....	309
MARCO LIMONGELLI, <b>Petrarca estravagante e disperso nelle prime stampe *</b> .....	310
MANUELE MARINONI, <b>D'Annunzio, la memoria e la rêverie del non-finito. Note di lettura sulle prime Faville del maglio (1911-1913)</b> .....	358
Recensioni.....	387
TIZIANO F. OTTOBRINI, <b>Friedrich August Schulze, Fidanzate alla prova (a cura di A. Setaioli), Marietti 1820, Bologna 2021, pp. 159 (ISBN 978-88-211-1345-1)</b> .....	388

CALL FOR PAPERS ANNO 2021 – NUMERO 2, **Donne che scrivono... di  
uomini**

Grazie al fervore di studi degli ultimi decenni la scrittura delle donne, forma espressiva di una dimensione intellettuale e sentimentale non coincidente con quella maschile, ha iniziato a emergere dall'opacità in cui il canone l'aveva confinata, offrendo così a studiosi e lettori spunti molteplici per felici scoperte (o riscoperte). Grazie a quest'ambito di ricerca, di vasto respiro e in fieri, la storia letteraria di 'mano femminile' sta acquisendo sempre maggiore evidenza, per così dire incarnandosi, di secolo in secolo, in una serie di figure e personalità (nonché in un fertile 'sottobosco' culturale). Tale declinazione letteraria s'interseca, naturalmente, con le opere coeve di cui autori siano uomini, intrecciando con esse una sorta di dialogo, non meramente oppositivo. Interessante sembra poi considerare le pagine – di poesia e di teatro, di narrativa e di saggistica... – nelle quali le donne, per tanto tempo fatte oggetto dell'attenzione maschile in qualità di amate, ispiratrici, protagoniste di romanzi o racconti, pongono al centro un uomo o alcuni uomini, attraverso i cui comportamenti e le cui vicende interpretare la sensibilità maschile, cercando di accostarvisi e di meglio comprenderla, così da riuscire consapevolmente ad accettarne l'alterità... o a respingerla. Per il numero 2/2021 di «Kepos – Semestrale di letteratura italiana» si chiedono quindi contributi che esplorino visuali e prospettive femminili in testi di autrici che abbiano scritto di uomini. I saggi andranno consegnati entro e non oltre il 15 febbraio 2022 all'indirizzo [redazione@keposrivista.it](mailto:redazione@keposrivista.it), e dovranno già in fase di invio rispettare scrupolosamente le norme redazionali della rivista.

# SAGGI



## GEORGINA TORELLO, **A misura di donna. L'uomo nella scrittura femminile di fine Ottocento**

– «*Che cosa avete fatto?*» disse lei.  
– «*Ho letto tutti i quaranta volumi del Vasari sulle vite dei pittori*» rispose  
Henry Pierre.  
– «*Cielo! Siete pazzo? Volete rovinarvi? Corrugarvi la fronte colla riflessione?  
Arrossarvi le palpebre colla lettura?*»<sup>1</sup>.

Annie Vivanti adopera un aperto e giocoso rovesciamento di genere per creare Henry Pierre Van den Heuvel, l'uomo oggetto che passa di mano (femminile) in mano, in una gustosa giostra: dalla contessa che lo piazza nel suo salotto come «decorazione e per far rabbia alle sue amiche», alla poetessa che lo chiede in prestito come 'musa' perché ha offerto «un ciclo di dodici sonetti alla *Revue Litteraire*» e siccome «da mesi» non è innamorata non li può scrivere; passando per la pittrice che gli consiglia, come figura nell'epigrafe, di non rovinarsi i lineamenti per colpa del Vasari<sup>2</sup>. Per crearlo, la scrittrice impiega con *nonchalance* il repertorio di luoghi comuni che definirono e condizionarono la donna per secoli. Uno fra tanti, appunto, quello della lettura che guasta menti e corpi, e per fare questo riproduce anche il tono paternalistico e rigido – in questo caso dalla bocca della pittrice, cioè di colei che detiene il potere – per regolare questo pericolo. L'uomo oggetto – che soffre per la sua condizione e vorrebbe «essere amato unicamente per le sue qualità mentali e morali»<sup>3</sup> – deve rimanere tale, e le diverse donne che lo 'usano' glielo rammentano apertamente. Una reificazione accettata, diretta, non problematizzata nella diegesi del racconto, come d'altronde, fuori da essa, è spesso accettata, diretta, non problematizzata quella della donna.

---

<sup>1</sup> Vivanti (1918), p. 164. Nelle citazioni d'epoca si è mantenuta la grafia originale.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 160.

La costruzione dell'uomo oggetto interessa qui non solo per l'umoristico capovolgimento proposto dalla Vivanti, ma specialmente per il meccanismo di scatole cinesi in cui viene inserita la storia e per gli intrighi metaletterari che comporta: Van den Heuvel si trova nella novella *Il cieco amore* che, a sua volta, fa parte della novella *La scelta dell'argomento*, pubblicata sulla terza pagina del «Corriere della Sera», il 15 ottobre 1911<sup>4</sup>, e riproposta nel volume *Zingaresca*, del 1918. *La scelta dell'argomento* è la storia della giornalista/scrittrice esordiente che nella ricerca di storie per il suo articolo, scrive e scarta diverse possibilità e testi (una critica letteraria, la biografia di una scrittrice sconosciuta, *gossip* su Eleonora Duse, la storia di un bambino prodigo, inclusa la novella *Il cieco amore*), finché il suo editore decide di 'salvarli' tutti e, degli scarti 'fare' un testo unico: «L'indomani, sulla terza pagina c'era il mio articolo: *La scelta dell'argomento*. E se v'interessa leggerlo – non avete che a tornare indietro e ricominciare da capo»<sup>5</sup>. Si tratta di un «sarcastic meta-commentary on the editorial world»<sup>6</sup>, come afferma Erica Moretti, ma anche dell'occasione per una riflessione sui processi di scrittura e, nel caso preciso de *Il cieco amore*, di una costruzione che 'usa' il personaggio maschile per parlare carnevalescamente della condizione femminile di oggetto, nella letteratura e nell'arte. Un sovvertimento complesso, costruito per strati e passaggi: in definitiva, alla schiera di donne che 'utilizzano' Henry Pierre Van den Heuvel per i propri discorsi, si aggiungono sia la narratrice onnisciente del racconto sia, già fuori dalla diegesi, la stessa Vivanti. Il rovesciamento vivantiano, e ancora di più l'uso dell'uomo per una riflessione sullo *status quo* e la letteratura, e dunque il discorrere su di lui per denunciare altro – ennesimo 'impiego' – può essere letto come una versione tarda, non velata, e in un certo senso leggera, di quelle «complex strategies» implementate dalle scrittrici di fine Ottocento, non solo per burlare i «constraints of a representational system conterminuous with patriarchy»<sup>7</sup>, ma soprattutto per affermarsi nel campo letterario. In questo senso si possono analizzare le costruzioni maschili messe in opera dalle esordienti Carolina Invernizio e Matilde Serao, entrambe protagoniste chiave del momento di consolidamento

---

<sup>4</sup> Moretti (2016), p. 142.

<sup>5</sup> Vivanti (1918), p. 170.

<sup>6</sup> Moretti (2016), p. 135.

<sup>7</sup> Schor (1989), p. 114.

femminile nel campo della scrittura durante le ultime decadi dell'Ottocento, soprattutto attorno al 1870 quando, come afferma Patrizia Zambon, si dà una «specificità storico culturale»<sup>8</sup>, un'esplosione di riviste specialistiche e culturali e di case editrici che danno spazio al femminile come mai era successo prima. Scrittrici che, pur nella disparità stilistica e qualitativa che le distingue, costruiscono delle ur-versioni del Henry Pierre Van den Heuvel vivantiano.

Pensare l'uomo nella letteratura femminile suppone pensare in parallelo ai romanzi, racconti e poesie che lo concepiscono e costruiscono, ma anche alla critica femminista che, dagli anni '60 del Novecento in poi, ha lavorato incessantemente per dare visibilità a scrittrici spesso dimenticate e che in quel lavoro ha puntato principalmente sulla rappresentazione della donna, per una sacrosanta questione di urgenze soprattutto in adesione agli interessi che le stesse scrittrici avevano manifestato nelle loro opere. Perché è indubbio che quando la donna cominciò come gruppo distinto, verso la fine dell'Ottocento, a conquistare uno spazio 'tutto per sé' nel panorama letterario ed editoriale italiano, dovette confrontarsi non solo con un ambiente intellettuale ostile, ma anche con una lunga tradizione di rappresentazioni femminili problematiche, una vera e propria legione, per dirla con Bram Dijkstra, di «evil sisters»<sup>9</sup>, con donne di carta cioè che quasi mai coincidevano con le 'donne letterarie' che queste scrittrici avevano in mente. Dovettero, in sintesi, costruire altre donne di carta, alternative, nonché costruirsi come scrittrici. La critica femminista ha spesso saputo svelare, da punti di vista diversi, le strategie impiegate in questa direzione da molte autrici, mentre poca attenzione (per minor impellenza) hanno meritato i personaggi maschili messi in scena dalle intellettuali. Un gesto partigiano. Bisognava attendere alle necessità che *quella* letteratura femminile aveva palesato, ma anche fissare combattivamente delle priorità (ascoltare, finalmente, le voci delle donne) e degli obiettivi precisi (creare un dialogo intergenerazionale fra le scrittrici e le studiose, senza interferenze). Una posizione indispensabile che è servita a costruire una solida e necessaria riflessione sulla letteratura delle donne, e a ricostruire un robusto corpus letterario

---

<sup>8</sup> Zambon (1994), p. 273.

<sup>9</sup> Dijkstra (1996).

femminile, attraverso le ricerche bibliografiche e le innumerevoli (ri)scoperte. Ma, naturalmente, analizzare i personaggi maschili messi in scena dalle autrici di quel periodo si può rivelare altrettanto fruttifero e significativo.

«What strategies do women writers enlist to represent men? Are they different from those at work in men's writings about women? Do they cut across National boundaries and constitute a specificity of women's fiction?» si (e ci) domandava nel 1989 Naomi Schor nel suo saggio *The Portrait of a Gentleman: Representing Men in (French) Women's Writing*<sup>10</sup>, citando come (complesso) precedente in questo campo solo *Women Writing About Men* di Jane Miller<sup>11</sup>. Lo stesso che citano, pure discutendone i risultati, Joanne Ella Parsons e Ruth Heholt nell'introduzione al recentissimo dossier dedicato all'argomento sulla rivista «Women's Writing» (2021, Vol. 28)<sup>12</sup>. Un salto temporale eloquente nel (disin)interesse per la rappresentazione femminile dell'uomo che, anche in sede italiana, sembra concretarsi davvero solo adesso, nel dossier che ci ospita.

Rispondendo in parte alle ancora valide domande di Schor, il presente articolo prende in considerazione la costruzione del personaggio maschile – che non di rado si potrebbe intendere come 'l'uomo' *tout court* – non già nella variante dell'uomo oggetto vivantiano, sorta di *unicum* dell'epoca, ma in quella dello scrittore, 'utilizzato', appunto vivantianamente, come vettore per una riflessione sulla letteratura come istituzione, sulla propria scrittura, sulla questione della donna intellettuale. Si focalizzerà, quindi e specialmente, su pratiche, quando non propriamente metafinzionali, sì centrate sul «tema letterario»<sup>13</sup> presente in molte scrittrici dell'epoca e non sufficientemente trattato dalla critica.

Come nel caso di Vivanti, per quelli di Invernizio e Serao si può pensare ad una scrittura obliqua. Se spesso la letteratura femminile del periodo si legge – si vuole leggere – come

---

<sup>10</sup> Schor (1989), p. 114.

<sup>11</sup> Miller (1986).

<sup>12</sup> Parsons e Heholt (2021).

<sup>13</sup> Turi (2007), p. 37.

finestra prettamente realistica e genuina sul mondo, in questo caso bisogna pensarla, talvolta manganellianamente, come costruzione menzognera, camuffata, sbieca<sup>14</sup>.

## **La morte dell'autore, la nascita dell'autrice: *Un autore drammatico*. *Bozzetto sociale* di Carolina Invernizio**

Prima di pubblicare centinaia di volumi, di essere tradotta in diverse lingue, di apparire sui giornali di tutto il mondo e di sapere che sarebbe stata impunemente derisa da filosofi e critici letterari, l'amante delle trame *pulp* esordisce con un mite racconto tutto incentrato sul mestiere dello scrittore, sulla ricerca creativa, sul genio, sulle sconfitte intellettuali.

*Un autore drammatico. Bozzetto sociale* esce a Milano nel 1876, da Barbini, in fondo al secondo volume del romanzo storico *I Macellaj di Parigi. Episodii del secolo XV*, di Luigi Enrico Tettoni, zio materno dell'Invernizio<sup>15</sup>. Subito dopo una descrizione formulistica del contesto – in un vicolo oscuro del centro di Firenze, dentro una «cameretta modestamente arredata» – la lettrice<sup>16</sup> incontra lo scrittore e sua moglie in piena attività: lui scrive, lei ricama e dondola col piede una culla. In poche frasi, Invernizio conferma la tradizionale divisione dei ruoli sociali e sceglie per entrambi pochi ma eloquenti attributi, «rivelatori della natura psicologica e comportamentale dei personaggi», come segnala Federzoni, un'esemplarità che è perfettamente in sintonia con il paradigma criminologico lombrosiano, proprio della scrittrice nonché della letteratura d'appendice *tout court*<sup>17</sup>. Attributi fisici che, in questo caso, rafforzano la costruzione del «tema letterario». Lui, «un uomo sui venticinque anni, scriveva al languido chiarore di una lucernetta, che rischiarando i suoi *nobili e delicati* lineamenti,

---

<sup>14</sup> Alla base di questa 'menzogna' c'è la divergenza fra ciò che alcune scrittrici dichiarano, specialmente attorno alla questione femminile, e ciò che informa alcune delle loro opere. Sullo scarto, ad esempio, fra le dichiarazioni antifemministe e la narrativa 'di denuncia' di varie autrici dell'Ottocento (Neera, Serao, Marchesa Colombi) si veda: Mitchell (2014), pp. 54-58.

<sup>15</sup> L'ubicazione in chiusura del racconto all'interno del libro non deve però ingannare. Non di uno spazio 'di favore' concesso alla nipote debuttante si tratta, ma di uno di pregio a giudicare dalla dedica, con data 1876, che apre il primo volume di Tettoni: "A Carolina Invernizio. Omaggio d'affetto. Cara nipote, Ti dedico e di cuore questo libriccino. È cosa di poco conto. Il tuo bel nome, noto nella palestra letteraria, vi aggiunga quel valore che assolutamente gli manca. Amami".

<sup>16</sup> D'ora in avanti userò il termine 'lettrice' in senso generico – comprendente cioè lettori e lettrici – per via della predominanza femminile del pubblico di Invernizio, Serao e in generale delle scrittrici dell'epoca.

<sup>17</sup> Federzoni (1979), p. 37.

insinuavasi nella sua dorata capigliatura, che rilucevagli intorno alla fronte come un'aureola»; lei, «uno di quei tipi ideali che poeti e pittori immaginano talvolta, ma che di rado s'incontrano sulla terra»<sup>18</sup>. Di entrambi è possibile interpretare certe qualità personali, enuncia Invernizio, puntando lombrosianamente sulla possibilità di decodificare il corpo come un inequivocabile testo: «Sulla di lei fronte bianchissima, contornata da ricciute ciocche di neri capelli leggevasi la bontà dell'animo, il pudor verginale, l'amore materno, negli occhi azzurri, dolci limpidi come quelli di un fanciullo, scorgevasi un incanto degno del cielo»; mentre su di lui si «leggeva un ingegno precoce ed una nobile inclinazione per la letteratura»<sup>19</sup>.

L'azione vera e propria però comincia con un «sospiro pieno di indicibile affanno» che rompe il silenzio: «L'uomo che stava scrivendo aveva lasciato cadere la penna e portate con impeto le mani alla fronte, quasi per *comprimerne l'intensità del pensiero...*»<sup>20</sup>, in un gesto che solo pochi anni dopo fisserà Leonid Osipov Pasternak nel suo quadro *Tormenti* (1892). Questo primo capitolo condensa tutto il lavoro letterario del protagonista che implica la «... lotta contro me stesso, contro gli altri, lotta contro la indifferenza degli spettatori; l'invidia dei colleghi, la penna dei critici, lotta sublime, ma che talvolta fiacca l'anima, avvelena la vita, fa maledire allo studio. Oh! credilo, amor mio, triste assai triste è la sorte degli autori drammatici italiani»<sup>21</sup>. Ma apre anche una possibilità: la scena si svolge un'ora prima che lo scrittore finisca il suo dramma. Ciò che è stato interrotto è un lavoro *in progress*. I capitoli che seguono completano la storia dello scrittore, tranne il III – centro del racconto, sia in senso concreto che figurato – giacché sospende lo sguardo sul personaggio per introdurre un'altra prospettiva.

Il capitolo III è dunque fondamentale: colloca la lettrice 'in mezzo alla strada', cioè in un angolo preciso, quello dello storico caffè Doney, dove due personaggi, completamente estranei alla vicenda fin qui sviluppata, disquisiscono – con il pretesto del nuovo spettacolo al Teatro Niccolini, e cioè della imminente rappresentazione della *pièce* scritta dal

---

<sup>18</sup> Invernizio (1876), p. 87 e 88.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 88 e 95.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 88.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 90.

personaggio del primo capitolo – sulla scena drammatica contemporanea del paese. Attraverso una certa dinamicità, affidata sia al movimento fisico di questi personaggi – che a un certo punto si incamminano verso il teatro Niccolini – che alla forma tutta dialogistica, l'autrice inscena due posizioni contrapposte. Da una parte, quella classica, che concepisce lo spettacolo come contemplazione «del bello» e ritiene valide «le buone commedie italiane» e «le rappresentazioni domestiche»<sup>22</sup>. Dall'altra, la posizione moderna che invece si chiede:

*come si può aver la pazienza di ascoltare per tre o quattro ore le nenie di uno stesso argomento! Che importa a noi che una moglie saggia salvi un marito vizioso; che una donna libertina diventi un'onesta matrona - sono cose che accadono tutti i giorni, nè possono produrre alcuna sensazione. Ma un marito che ammazzi la moglie infedele; la donna che, tradita, si dà in braccio ad un rivale, scuotono le fibre sensibili. Oh! in quanto agli intrecci dei drammi, bisogna lasciare il vanto ai francesi - che inesauribile immaginazione!<sup>23</sup>.*

Il modello francese, dunque. Come per il romanzo, anche per il teatro – quello realista e, specialmente, naturalista che cominciava, proprio nel 1875, ad essere teorizzato da Emile Zola – la sperimentazione aveva la Francia come centro<sup>24</sup>. La discussione fra questi sconosciuti serve da cornice per pensare l'opera di questo scrittore:

*Il dramma di Enrico era la storia del cuore di una donna, che infedele al proprio marito, viene tremendamente punita dai rimorsi, dal pubblico disprezzo, dalle conseguenze dei disordini di famiglia, dalla vergogna di un processo scandaloso, dall'idea di doversi separare dai proprii figli. Ma il pubblico che non poneva mente a certe sfuggevoli idee, a mille gradazioni di pensieri e di sentimenti, di cui sovrabbondava il dramma; ma il pubblico che aveva sognato pugnali e veleni, indispettito di non scorgere che nobili e delicate idee, gli strazii dolorosi, si chiuse in un glaciale silenzio<sup>25</sup>.*

Invernizio costruisce così questo autore drammatico – suo coetaneo, la descrizione dice che è intorno ai 25 anni, gli stessi che nel 1876, anno della pubblicazione del racconto, aveva la stessa scrittrice – come modello del vecchio teatro e della vecchia scrittura, incapace di capire il pubblico moderno. Forse per questo motivo, per Enrico non ci sono che due

---

<sup>22</sup> Invernizio (1876), p. 101.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 102.

<sup>24</sup> Santovetti (2021), p. 59.

<sup>25</sup> Invernizio (1876), p. 115.

opzioni: quel vecchio teatro che non interessa più o una vita dedicata agli affari, come gli suggerisce un amico e alla quale, alla fine, cederà. Non esiste nel suo orizzonte la possibilità di considerare la nuova scrittura, vale a dire la scrittura francese: Invernizio non glielo permette. Enrico infatti è il primo uomo inverniziano - di una lunga schiera- che, dopo il «collasso del patriarcato arcaico», come afferma Vittorio Spinazzola, «si rivela oramai inetto ad addossarsi le responsabilità che gli competono» mentre «il sesso femminile libera tutte le sue potenzialità positive e negative»<sup>26</sup>.

Il racconto finisce senza sbalzi o morti violente, ma a livello simbolico Enrico è la sua prima vittima. Se i libri posteriori dell'autrice regaleranno al pubblico infinite quantità dei sognati «pugnali e veleni», bisogna chiedersi che ruolo abbia questo piccolo dramma borghese incentrato sulla costruzione di uno scrittore demodé che si nega a prendere la direzione che la stessa Invernizio prende, e celebra. Serve per esorcizzare le incertezze esordiali di Invernizio o piuttosto a posizionare la sua (futura) letteratura scabrosa, erede del romanzo d'appendice? Bisogna chiedersi dunque se questo racconto – con il personaggio del disadatto al centro e con la sua rinuncia all'arte – non sia una lucida presa di posizione e, perché no, un (efficace) programma/manifesto inaugurale della sua scrittura. Se Edoardo Sanguineti segnala giustamente, a proposito della sua conferenza su *Le operaie italiane* del 1890, la lucida conoscenza inverniziana della «tradizione alla quale si connette e, ad un tempo, si oppone»<sup>27</sup>, sarebbe forse d'uopo (ri)pensare l'operazione inaugurale della scrittrice in termini freddamente strategici, propositivi<sup>28</sup>. Il personaggio maschile decede letterariamente, l'autrice del racconto, nasce.

### ***La storia di Mario: un caso di travestimento letterario in Dal vero***

Diversi scrittori (non scrittrici) abitano *Dal vero* di Matilde Serao. La presentazione innocentemente bozzettistica della raccolta nasconde un onnipresente motivo letterario racchiuso nelle metafore e similitudini usate, nella presenza costante di lettori, lettrici, libri

---

<sup>26</sup> Spinazzola citato in Violi (2020), p. 23.

<sup>27</sup> Sanguineti (1986), p. XIII.

<sup>28</sup> Sulla percezione negativa della scrittrice in campo critico, torna Patrizia Violi recentemente, vedi: Violi (2020), p. 23.



e autori celebri, e soprattutto di intellettuali, scrittori e poeti perlopiù incompetenti<sup>29</sup>. Una letterarietà che pervade insistentemente la raccolta – cruciale per noi –, ma scarsamente notata all'epoca e successivamente. La maggioranza dei recensori, infatti, accettarono *at face value* l'etichetta verista<sup>30</sup>, per quanto qualche voce discordante si fece sentire. F. B. dalla «Rivista minima di scienze, lettere ed arti» intuì dell'altro', problematizzandolo vistosamente in termini di genere:

*Essa studia i sentimenti, il cuore umano, le passioni, l'uomo con una profondità di vedute poco comune, e se in fronte al libro non si leggesse il nome di una signorina appena ventenne, si giurerebbe esser quella roba d'un uomo che avesse studiato un bel pezzo sui libri; tanto più si giurerebbe inquantochè l'autrice ha delle velleità mascholine e ad ogni costo vuol mostrare al colto pubblico che a lei, benchè donna e benchè giovane, certe discipline noiose, astruse non sono nuove, e con certi nomi tanto di scienze quanto di autori, con certi studi, lei ci ha dimestichezza ed è in grado di parlarne con successo. E questo la guasterà, se non si corregge in tempo. Lasci cotali cose poco divertenti ai signori uomini; ella non guadagnerà per nulla a mostrarci che è addentro 'alle segrete cose'. (...) Le donne hanno il vantaggio su di noi di saper descrivere certi sentimenti, certi affetti, certe passioni con una delicatezza, con un sentimento che noi altri uomini, resi volgari dalle nostre occupazioni, non sappiamo generalmente trovare. E perchè quando si ha questa potenza, come l'ha la Serao, non se ne profitta?<sup>31</sup>.*

Serao dunque, sta scrivendo come un uomo. Ci si occuperà qui di *La storia di Mario*, che si presenta, a prima vista, come una 'rapida' avventura di formazione, una sorta di *Künstlerroman* miniaturizzato. L'inizio – la sua cornice, la chiave di lettura – è tutto (auto/meta)riflessivo: indaga sulle modalità in cui si guarda, si pensa, lo scrittore. Perché, si chiede la voce narrante, «nell'ammirazione provata per un'artista s'infiltra sempre un sentimento di compianto?»<sup>32</sup>. Segue poi, un celere 'attraversamento' di una storia letteraria

---

<sup>29</sup> Il motivo letterario, infatti, è presente in 26 racconti su un totale di 35, incluso il commiato con cui Serao riferisce del proprio libro. Fra questi si trovano i protagonisti di "Giornata" e "Domenica" che non riescono a scrivere; il poeta di "Per le fanciulle" che racconta "fandonie"; l'intellettuale di "La moglie di un grand'uomo" che nonostante la sua magnifica biblioteca non legge una riga e passa il tempo davanti allo specchio, a "provare una dozzina di sorrisi ed otto pose diverse" p. 213.

<sup>30</sup> Sul verismo più o meno riuscito del libro versano le recensioni di *Dal vero* di C. D. B. (1879); Manfredo (1879); Anonimo (1879). Questa chiave di lettura del libro si è mantenuta fino ad oggi: si veda, fra gli altri, l'introduzione di Ilaria Puggioni alla bella edizione anastatica di *Donna Paola*, Puggioni (2011), pp. XI-XII e Reyes Ferrer (2018), p. 23.

<sup>31</sup> F. B. (1879), pp. 639-640.

<sup>32</sup> Serao (1879), p. 161.

universale, fatta di grandi figure, che va dai novellatori trecentisti a Hugo, passando in rassegna Rabelais, Sterne, Béranger, Goethe e Leopardi, per poi abbandonare tali astri e occuparsi dei minori: «questo ho pensato, quando ho risaputa la storia di Mario, un piccolo»<sup>33</sup>. Di lui si dice che «cominciò per essere molto felice, perché era stupido...», che sua madre soffriva perché il figlio non voleva studiare, e che poi incontrò la letteratura. Praticamente il modo con cui viene spesso raccontata la formazione dalla stessa scrittrice<sup>34</sup>. Come già Invernizio, Serao fa coincidere l'età anagrafica del personaggio-scrittore con la sua, come peraltro farà altre volte, lasciando – coscientemente o no, poco importa – un indizio per la lettrice della conversione di Matilde in Mario. L'operazione, si diceva, non è rara nella sua successiva produzione e pare far parte, come segnala Carpentieri, di «un autobiografismo ambiguo, mai realmente svelato, ma sempre affidato a voci narranti, sia femminili che maschili, molto somiglianti a lei e sempre nascosti dietro nomi diversi». Una Serao che come è stato significativamente notato «alimenta la pratica del fingere»<sup>35</sup>.

Ma più che i richiami biografici generici nella costruzione di Mario sono rilevanti gli agganci materiali di questo travestimento, l'operazione testuale di *camouflage*. E questi si trovano, precisamente, nella costruzione di Mario come scrittore, cioè del rapporto con la propria scrittura:

*Si sentiva la fantasia troppo piena, mille immagini chiedevano di uscire, per andare a danzare giocondamente nel mondo, il cuore scoppiava di affetto, tutta l'anima traboccava all'esterno. Nella febbrile attività del suo ingegno, in quel succhio giovanile che irrompeva dalla corteccia, scrisse molto e di tutto... furono bozzetti piccoli, graziosi, affettuosi; furono filze di paradossi, difesi splendidamente, simili allo scoppiettio del fuoco di artificio; furono novelle ora gaie, ora meste, dove apparivano tante belle figurine, profilate, fuggevoli, sorridenti, innamorate teneramente o freddamente crudeli, sempre originali; furono critiche teatrali dove erano posti da banda i dommatismi, i preconetti, i subbiettivismi, dove si scorgeva una fede profonda nell'avvenire dell'arte, un sentimento di equità rarissimo; poi dialoghi, schizzi, polemiche letterarie, articoli, bibliografie; una produzione continua, gittata qua e là sui giornali politici, sulle riviste, nelle strenne, dappertutto»<sup>36</sup>.*

---

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 162.

<sup>34</sup> Serao in Banti (1965), p. 8; Verdile (2017), pp. 12-13.

<sup>35</sup> Carpentieri (2009), p. 2.

<sup>36</sup> Serao (1879), p. 163.

È possibile rintracciare, infatti, il grafomane Mario, quasi *verbatim*, nella lettera che una giovane Matilde invia a Gaetano Bonavenia il 22 marzo 1878, dove si rappresenta come scrittrice in ascesa:

*Come salute morale sono in un periodo di produttività febbrile da far paura: scrivo dappertutto e di tutto con un'audacia unica, conquisto il mio posto a forza di urti, di gomitate, col fitto ed ardente desiderio di arrivare, senza aver nessuno che mi aiuti o quasi nessuno<sup>37</sup>.*

Descritto brevemente a Bonavenia, nella sua «produttività febbrile» questo privato «desiderio di arrivare» – non bisogna dimenticare il contesto epistolare delle sue parole – viene amplificato dal suo personaggio in una vertiginosa lista di 'generi', temi, audacie, chiavi<sup>38</sup>.

Ma *La storia di Mario* non è in realtà una storia di formazione, ma di decadenza. Il racconto si costruisce, precisamente, sull'ansia che produce la «produttività febbrile», sui rischi di scrivere «dappertutto e di tutto», sul passaggio dal successo iniziale alla scrittura dozzinale:

*Seguitò a prodigarsi nelle gazzette, nelle riviste dove lo chiamavano, dove gli corrispondevano una ricompensa, non rifiutando mai il lavoro, senza tregua, senza riposo. Era una meraviglia la versatilità del suo ingegno, la potenza di assimilazione, la luce che gittava sui soggetti più aridi, la forza di volontà che gli faceva affrontare tutte le quistioni, il coraggio con cui si slanciava in tutte le lotte. Pure in quello che scriveva, si scorgeva una furia, una fretta di giungere alla fine per respirare, per mutar lato come l'inferma di Dante - quasi quasi si comprendeva che egli aveva l'ansia d'intascare quei pochi soldi che gli rendeva l'articolo. (...) Perciò s'incominciò a susurrare di lui: Mario si vuota, egli non scriverà mai nulla di duraturo; forse non ne è capace<sup>39</sup>.*

Si ritrova qui quella tensione fra il mestiere dello scrittore e le difficoltà economiche che può implicare e che pare tema ricorrente: se già aveva condizionato il personaggio di Invernizio, pochi anni dopo limiterà il poeta del romanzo *Prima morire* (1881) della Marchesa

---

<sup>37</sup> Serao (1938), p. 405.

<sup>38</sup> Il presente saggio non considera la questione della "mascolinizzazione" della scrittrice, proclamata dalla propria Serao e ripresa più volte dalla critica. La discussione naturalmente è ampissima ma esce dallo scopo principale di questo studio. Sull'uso del genere epistolare come dispositivo direttamente letterario, si veda: Romani (2009).

<sup>39</sup> Serao (1879), p. 165.

Colombi per poi apparire, in vesti femminili, nella poesia dell'esordiente Annie Vivanti, *Lirica* (1890) che infatti si chiude con la domanda, wolfianamente *ante litteram*, «chi comprenderà i miei versi?»<sup>40</sup>. Grazie a questa 'trasposizione', Serao sembra interrogarsi, come prima la scrittrice di *La vendetta di una pazza*, su uno dei problemi fondamentali non già dello scrittore in generale, ma soprattutto della scrittrice moderna. Se per le autrici che precedettero Invernizio e Serao la scrittura era fondamentalmente un *hobby*, adesso può diventare un lavoro *full time* – e lo fu infatti per entrambe – e concedere un alto grado d'emancipazione, sebbene non privo di pericoli<sup>41</sup>. Per l'alter ego seraiano, nel racconto, significa l'impossibilità di raccogliere e pubblicare le sue opere in volume, lasciandole sparse nei periodici, con conseguente 'fine' della sua carriera di scrittore.

Come gli altri racconti di *Dal vero*, *La storia di Mario* era stato pubblicato previamente su periodico. Il passaggio al libro è significativo: sul giornale Mario serve alla giovane scrittrice per condensare le sue ansie sul futuro, ma una volta entrato nel volume *Dal Vero* il racconto necessariamente si risignifica. Non è più leggibile solo come un possibile specchio delle sue ansie, e rimarca, in realtà, il suo trionfo come scrittrice: lei, a differenza del suo personaggio, è riuscita ad arrivare in libreria e la prova è, precisamente, il volume che abbiamo fra le mani. È una possibilità che proprio l'intuizione di questa rivincita abbia provocato la recensione di F. B. citata all'inizio e il suo energico *rappel à l'ordre*.

Sempre nella raccolta *Dal Vero* Serao dà spazio a un altro tipo di travestimento. *Pseudomino*, il terzo testo della raccolta è imperniato sui vantaggi, e la modernità, dello pseudonimo in scrittura. Lo pseudonimo permette di «sbizzarrirsi», di «punzecchiare l'amico», di «dire sciocchezze, paradossi, financo verità»<sup>42</sup>. Sinonimo di libertà, il discorso viene declinato anche in termini di genere: «Si stabilisce un dualismo, uno sdoppiamento, una impersonalità piena di diletto; l'uomo arrischia le sue riserve senza paura, la donna anche si mette in campo»<sup>43</sup>. Serao riflette sul rapporto fra lo scrittore/la scrittrice e la sua lettrice e sulla possibilità di nascondersi e – come mette in bocca a «uno dei contrari alla

---

<sup>40</sup> Vivanti (1890), pp. 229-230.

<sup>41</sup> Sulla questione del lavoro nella narrativa femminile dell'Ottocento si veda: Positano (2014).

<sup>42</sup> Serao (1879), p. 23.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

innovazione» – di usare «sotterfugi» e «bugie»<sup>44</sup>. Ovverosia, una scrittura apertamente insincera. Non si tratta di una semplice dichiarazione di intenti, ma di uno spazio che, di fatto, esisteva già nel suo impiegare diversi pseudonimi – così come varie scrittrici del XIX secolo, da George Sand a Bruno Sperani –: Tuffolina seguito, nel tempo, da Chiquitta e da una schiera di nomi da uomo, Angelo di Cabruna, Paolo Spada, Paolo Joanna, Riccardo Joanna, Capitan Fracassa, Gibus<sup>45</sup>. «Non ci deve stupire se le maschere indossate dalla Serao sono state prevalentemente maschili: servivano, probabilmente, alla scrittrice per dissimulare meglio il gioco autobiografico, troppo innovativo per una donna, per poter essere suffragato», annota Carpentieri, e il suo contributo interessa particolarmente per il nostro caso: la fabbricazione dello scrittore Paolo Spada<sup>46</sup>.

### **Paolo Spada sono io, Paolo Spada non sono io: ambiguità produttive in *Fior di passione e Le amanti***

Se l'uso dello scrittore per parlare di sé ne *La storia di Mario* risulta relativamente camuffato, in questo caso, vale la massima flaubertiana: Paolo Spada è sia uno dei suoi pseudonimi sui giornali, sia il protagonista dei racconti *Paolo Spada* e *L'amante sciocca*, inseriti, rispettivamente, nelle raccolte *Fior di passione* (1888) e *Le amanti* (1894).

«L'uomo di cui leggete il nome – nome poetico e predestinato – qui sopra, era uno scrittore di novelle e di romanzi»<sup>47</sup>. *Paolo Spada* apre con una dichiarazione apertamente (meta)letteraria: il deittico dedicato al titolo «qui sopra», mentre allude al proprio libro, obbliga la lettrice, pur fugacemente, a pensare non alla sua storia, bensì alla sua costruzione attraverso le parole: Paolo Spada è, in primo luogo, un titolo. Solo in secondo luogo, un personaggio che, malgrado il «nome poetico e predestinato», cioè quel cognome-arma apertamente letterario, tradisce le aspettative delle lettrici come ci riferisce, *en passant*, la voce narrante prima di addentrarsi nella sua descrizione. Paolo – che condivide con la Serao

---

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>45</sup> Bianchi (1998), p. 448.

<sup>46</sup> Carpentieri (2009), p. 3.

<sup>47</sup> Serao (1888), p. 39.

l'età, come già Mario qualche anno prima – è definito in negativo: non corrisponde all'ideale del romanziere, né per l'aspetto («basso, robusto, tarchiato, la fronte breve...»), né per le abitudini («dormiva profondamente per sette ore ogni notte (...) pranzava benissimo (...) pattinava»), né per l'umore («quasi sempre allegro»), né per il tipo d'ingegno («nessuna morbosità nella sua intelligenza, nessuna nervosità malaticcia nella fantasia: una sanità austera e franca, una robustezza quasi muscolare nella sostanza e nella forma»)<sup>48</sup>. Insomma, era un «bravo galantuomo così somigliante ad un altro qualunque galantuomo»<sup>49</sup>. Il suo ideale poetico, invece, era in perfetta linea con quello del suo tempo:

*Egli ammirava tutti gli scrittori il cui ingegno, per cause misteriose, quasi sempre fisiologiche, diventa una malattia; egli era pieno d'entusiasmo per le visioni paurose, lugubri, sanguinanti, desolanti, che escono dai cervelli alcoolizzati per l'amore, per l'acquavite o per l'arte. Ma era l'ammirazione di contrasto, di opposizione, quella che l'avversario dà all'avversario, il saluto di scherma, l'omaggio di giustizia reso al nemico. Poiché egli era sano di mente e sano di corpo»<sup>50</sup>.*

Trasparente il modello di scrittore, e di scrittura, decadenti. E ugualmente trasparente la costruzione dell'incompetente nel corso del racconto. Lo scrittore ha, infatti, una imperdonabile pecca: riesce solo a elaborare finali difettosi che comunicano «al lettore, un senso di malessere, come un imbarazzo penoso, come un pensiero latente che arriva a distrarre dai pensieri attivi»<sup>51</sup>. E questo perché piuttosto che seguire la regola 'd'arte' e uccidere le sue protagoniste, verso la fine dei racconti le salva:

*le sue protagoniste belle, buone, cattive, umane, simpatiche durante tutto il romanzo, alla fine diventavano triviali e ridicole. Coi che si suicidava, non sapeva suicidarsi abbastanza bene per morirne; quella che era distrutta da una tisi al terzo grado, trovava una medicina miracolosa che la salvava, o sposava il medico; quella che era presa dalla meningite, faceva una cura violenta di chinino e si guariva; quella che per un amor tradito era ridotta all'ultima disperazione ed al desiderio della morte, si consolava senza una ragione al*

---

<sup>48</sup> *Ivi*, pp. 39-41.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 46. Descritto quasi in termini boccacciani sia per gli effetti – è difficile non ricordare Madonna Oretta e il suo malessere fisico, un “sudore e uno sfinimento di cuore, come se inferma fosse, e fosse stata per terminare” (VI, I) mentre ascolta la storia mal raccontata dal cavaliere –, sia per le difficoltà – il cavaliere in effetti non riesce a finire il racconto come Paolo – possibile riferimento colto che aggiunge un ulteriore effetto comico al racconto.

*mondo, borghesemente. Qualcuna poi, come nelle prime novelle, scompariva improvvisamente e non se ne aveva più notizia. Così un intiero e spasimante dramma psicologico si risolveva in un matrimonio ed in una scampagnata. Così tutta l'opera d'arte era guastata, rovinata da quella fine illogica, assurda, borghese. Così quel tratto finale in cui tutta la valentia dell'artista era perduta, perdeva il libro<sup>52</sup>.*

Il testo è efficacissimo nello stabilire un dialogo con la letteratura del momento e con i *must* sanciti dalla medesima. La scrittrice offre qui una casistica dei salvataggi che invita la lettrice a ripensare la storia della letteratura come storia di (dovute) violenze, arrivando alla contemporaneità. Non è una coincidenza che la mancata suicida inizi la lista e il secondo caso sia quello della tistica, vi possiamo comodamente ritrovare le due protagoniste tragiche più famose del momento: Bovary e Gauthier. Una storia che, se seguiamo la filosofa Adriana Cavarero e la sua lettura rinnovata del mito, comincia nella letteratura occidentale, con Orfeo:

*Traendo da Euridice ormai morta la sua ispirazione, Orfeo canta appunto di lei ma non a lei. Forse per questo, maliziosamente, si volta. Se si fosse voltato dopo, infatti - fuori dalla bocca degl'inferi dove il vedere Euridice, ormai salva, era concesso - avrebbe dovuto raccontare proprio a lei quella storia di lei che gli aveva aperto anche le porte dell'inferno. Se si fosse voltato dopo, insieme a un improbabile happy end, avremmo potuto godere di un amore ricondotto alla scena narrativa della relazione: un amore banalmente felice, un amore alla portata di tutti, un amore dei giorni di festa. Invece, come sappiamo, si è voltato prima: ricacciandola indietro per entrare nel mito<sup>53</sup>.*

Paolo Spada è l'anti Orfeo – si accenna alla sua mancanza di «poesia»<sup>54</sup> – e colui che nega, per apparente debolezza, le declinazioni violente del mito sviluppate nella seconda metà dell'800 da Laforgue, Mendés, Mirbeau, Zola, Tarchetti e Verga: quasi Serao volesse dimostrare che si può far risparmiare il finale tragico, ingiustamente punitivo, subito dalle varie eroine del suo secolo<sup>55</sup>.

A questo punto però è necessario tornare alla questione di fondo: la costruzione di Paolo Spada come alter ego della Serao. Laura A. Salsini nel suo lavoro ancora rilevante *Gendered*

---

<sup>52</sup> *Ivi*, pp. 47-48.

<sup>53</sup> Cavarero (2001), p. 131.

<sup>54</sup> Serao (1888), p. 42.

<sup>55</sup> Dottin-Orsini (1996), pp. 337-343.

*Genres. Female Experiences and Narrative Patterns in the Works of Matilde Serao* (1999) ha giustamente segnalato non solo i vantaggi per la scrittrice dell'uso dello pseudonimo maschile *tout court*, ma specificamente quello di Paolo Spada – sia come proprio *nom de plume* che come personaggio – usato come mezzo per denunciare le convenzioni letterarie de suo tempo<sup>56</sup>. Questa funzione esemplare fa senz'altro parte della strategia della scrittrice, ma è anche necessario rilevare l'ambiguità che soggiace all'uso di questo pseudonimo e cioè, la presenza intradiegetica della voce narrante, nello stesso racconto<sup>57</sup>, di un interlocutore o interlocutrice che prima ne riferisce e poi lo interpella:

*Io seppi il suo segreto. Una sera, in un'ora di espansione amichevole, mentre io lo interrogava con gli occhi senza parlare, egli mi narrò, lungamente e con frasi entusiaste, tutto un suo nuovo romanzo. Lo lasciai dire, ammirando quella robusta fisionomia di uomo gagliardo che si rischiarava.  
– E la protagonista, come finisce? – domandai.  
Ma mi pentii subito, poiché lo vidi impallidire<sup>58</sup>.*

La costruzione del suo personaggio è parallela ad una voce interna al racconto che lo pensa. La scrittrice napoletana è Paolo Spada ed è, allo stesso tempo, diversa da Paolo Spada. Mette in atto, sapientemente, lo «sdoppiamento» che aveva proposto nel già citato testo sullo pseudonimo di Dal Vero. Ma non solo: anche in questo caso, nel rapporto con l'*alter ego* maschile Serao si colloca in una posizione privilegiata. Come abbiamo visto, a differenza di Mario, Serao riesce a pubblicare (dando alla luce, come accennavamo, il libro che contiene il racconto) e rispetto a Paolo, totalmente rapito dalle sue creature muliebri («io le amo, non posso vederle declinare [...]. Io, che le amo, dovrei ucciderle [...]. Il cuore mi si strazia e non posso»<sup>59</sup>) la scrittrice riesce a mantenere una distanza assoluta dal suo personaggio<sup>60</sup>. Una distanza riscontrabile anche nella lettera scherzosa a Gaetano Bonavenia, scritta nel giugno 1877, cioè una decina di anni prima della pubblicazione di *Fior*

---

<sup>56</sup> Salsini (1999), pp. 79-80.

<sup>57</sup> Sebbene Laura A. Salsini affermi che “... the use of a male character also protects her to a degree, for it removes her from the text and, therefore, from the explicit challenges to the literary establishment that it raises” (79), la narratrice non è in realtà situata fuori dal testo, ma ne è una attiva partecipe.

<sup>58</sup> Serao (1888), p. 49.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 50-51.

<sup>60</sup> La critica ha segnalato spesso l'empatia della scrittrice verso i personaggi femminili, fra gli ultimi accenni al tema si veda: Palumbo (2020).



*di male*, associata precisamente al tema della violenza, della morte come soluzione narrativa: «Poi ti fo conoscere che ho commesso vari *assassini* nelle appendici del *Giornale di Napoli* e mi preparo a commettere degli altri nella *Roma Capitale*; te ne accorgerai dalla mortalità. Nel caso di qualche grosso delitto di cui è prossima la perpetrazione te ne darò parte (...)»<sup>61</sup>. Questa linea criminale non esiste in *Paolo Spada* giacché l'uomo non viene ucciso, però la fine del racconto coincide, come ne *La storia di Mario*, con il suo trapasso come scrittore: «Queste adorate figure che io non so uccidere, uccidono in me tutto: la felicità e la gloria. Io muoio della loro vita»<sup>62</sup>. L'omicidio simbolico è interpretabile come eloquente risposta al problema del racconto stesso perché non tutte le scritture hanno bisogno di soluzioni violente. È possibile aggirarle e mantenere la qualità? sembra chiedersi Serao, c'è una sola via o ve ne sono diverse? Il racconto non risolve questi interrogativi, ma nel suo insieme la raccolta offre una varietà di soluzioni al riguardo<sup>63</sup>.

Questa volta in vesti violente, quasi fosse una rivincita, Paolo Spada torna come co-protagonista del racconto *L'amante sciocca*, ne *Le Amanti*. Il libro fa parte di un dittico – *Le amanti* e *Gli amanti* – che offre due punti di vista *gendered, par condicio* narrativa nel quale Serao congegnava personaggi maschili e femminili che, a loro volta, parlano dell'altro sesso nei toni più diversi, dal comico al tragico con l'intenzione di approfondire sulla specificità dei 'generi'. Significativo a questo riguardo, e appena un esempio fra molti, l'incipit del primo racconto de *Gli amanti*: «Donna Grazia scrive così, di questo amante»<sup>64</sup>.

*L'amante sciocca* – dedicato a Luigi Gualdo, scrittore fra lo scapigliato e il decadente – offre alla lettrice, dunque, un Paolo Spada differente. Non più il fallito, ma «l'artista squisito, narratore di storie sentimentali e crudeli, cesellatore di versi ora sonori, ora dolenti, sempre

---

<sup>61</sup> Serao (1938), p. 402.

<sup>62</sup> Serao (1888), p. 52.

<sup>63</sup> Altri casi integrano *Fior di passione*. Sintomatico, in generale, il trattamento del triangolo amoroso costruito da personaggi razionali che eludono le tradizionali soluzioni tragiche date al tema – si pensi per esempio a quelle di Giovanni Verga –: è il caso dei racconti "Scena" e "Novella d'amore", entrambi esercizi di distanza letteraria sui temi delle relazioni sentimentali e passionali. Parzialmente ironico appare dunque il titolo scelto da Serao per la raccolta.

<sup>64</sup> Serao (1928), p. 9.

alti, sempre nobilissimi»<sup>65</sup>. Qui il conflitto non coinvolge, almeno così sembra, la scrittura, ma l'ideale amoroso:

*Egli aveva realizzato, finalmente, dopo alcuni anni vissuti fra i tormentosi piaceri di amori inconsciamente complicati, dopo aver adorato delle bizzarre e inquietanti creature che eran tali, naturalmente, o che si affrettavano a diventare bizzarre e inquietanti al suo contatto, dopo essere stato adorato nelle forme più turbolente, più folli e più tetre dalle medesime creature, finalmente, egli aveva realizzato un suo antico desiderio: desiderio fluttuante sempre in quell'anima, ora sommersa in fondo al naufragio di qualche stravagante passione, ora galleggiante sul mare cheto che segue le tempeste, il desiderio, cioè, di amare una donna semplice e di esserne amato. Anzi, nei suoi momenti di accasciamento passionale, quando il più perfido ingranaggio psicologico e le mistificazioni dei sensi avevano esaltato i suoi nervi e il suo cuore, quando più egli aveva provato le stanchezze supreme e le nausee profonde di qualche amore complesso, impreciso ed enigmatico, egli non diceva di desiderare una donna semplice, diceva: una donna stupida<sup>66</sup>.*

Eccessiva ed eloquente è la catena di subordinate impiegate dalla Serao per descrivere la 'realizzazione' di Spada e il suo desiderio, come eccessive saranno le misure che Spada si impone per vivere quest'amore e le misure crudeli che impone a lei, Adele Cima, quando finalmente la trova. E se *questo* Spada non assomiglia a quello precedente innamorato delle proprie creazioni e incapace di fargli del male, la costruzione del personaggio non è di certo univoca e va al di là di quella che a prima vista potrebbe essere una semplice inversione operata da Serao, per cui se il primo Spada non riusciva a portare alle estreme conseguenze, nella finzione, la malvagità e l'eccesso disseminati nella sua opera, il secondo Spada, fuori dalla finzione, dopo aver vissuto di eccessi e malvagità, si costringe a un finale di vita (apparentemente) tranquillo. «L'artista squisito» si trasforma infatti, nella programmatica ricerca di un'amante sciocca, in uomo ordinario: «egli arrivava alla volgarità di certi uomini comuni, i quali vantano, per aver inteso vantare ad altri, l'amore umile delle donne che non conoscono l'ortografia»<sup>67</sup>. Frase che condensa efficacemente le posizioni più retrograde, ma ancora in voga, riguardanti l'educazione della donna.

---

<sup>65</sup> Serao (1894), p. 220.

<sup>66</sup> *Ivi*, pp. 219-220.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 220.

Centrata sulla figura dello scrittore e di Adele Cima, *L'amante sciocca* è due storie allo stesso tempo. Quella di Adele, del suo amore, della sua ignoranza, degli intenti falliti di superamento personale attraverso la formazione autodidatta (una delle opzioni più realistiche per le donne dell'epoca) atta a compiacere il fidanzato, e quella della violenza inflittale da Paolo. Una violenza che prende svariate forme (plagio, umiliazioni, costrizioni), ma evita quella fisica. Una storia nei cui dettagli, dato il tema del presente lavoro, non entreremo ma che è rivelatrice per pensare alla costruzione dell'ambito femminile e i rapporti fra i sessi all'epoca, considerando soprattutto che il racconto moltiplica le strategie narrative e le focalizzazioni, oscillando fra il distacco onnisciente e l'immedesimazione, introiettando la visione violenta di lui e la vittimista di lei.

Paolo Spada serve alla scrittrice per (ri)porre il problema del travagliato rapporto fra arte e vita, in termini decisamente di genere:

*Per troppo tempo, la donna era stata per lui elemento di curiosità vivacissima nella vita e nell'arte ed era, quindi diventata sorgente di disordine e di squilibrio: per troppo tempo, egli aveva errato per i paesi dove il peccato era anche romanzo e dove il romanzo conduceva al peccato: per troppo tempo, egli aveva cercato nella donna il pascolo della immaginazione artistica e l'urto obliquo e complicato dei sensi. Adele Cima era il riposo della sua stanchezza, era l'equilibrio dell'asse della sua vita, era la relazione posata e lunga, lunga e sicura, dove il peccato perdeva ogni tinta turpe e acquistava gentilezza mite coniugale. Mentr'ella era fuori centro, spostata, messa a contatto di una esistenza che aveva capovolte tutte le sue poche idee, messa a contatto con un uomo cento volte a lei superiore, della cui superiorità ella era un'adoratrice ma anche una vittima, mentre Adele Cima non giungeva più a riunire le sue forze per vivere, disperse in un'atmosfera troppo alta per i suoi polmoni, Paolo Spada si sprofondava nella beatitudine egoistica di colui che ha trovato, per una rarissima fortuna, lo strumento più adatto alla propria felicità. Per pensare, per leggere, per lavorare, egli aveva bisogno di non aver più nè lettere amorose da scrivere o da andar a prendere alla posta; di non aver più convegni da chiedere o da aspettare; di non aver più sciarade da sciogliere o drammi da annodare, tutte cose che impediscono, a uno scrittore, il pensiero, la letteratura, la scrittura. Adele Cima, in quei tempi di travaglio, mentre era intorno a lui, non vi era, camminava piano, non urtava gli oggetti, non chiudeva i libri, non muoveva le carte, spariva, riappariva, senza domandare di uscire, di pranzare, di dormire: nella sua semplicità o, piuttosto, nella sua stupidaggine, era un arnese umile e perfetto di pace amorosa e di paziente tenerezza<sup>68</sup>.*

---

<sup>68</sup> *Ivi*, pp. 272-273.

Se in passato la donna per Spada era stata un problematico *trait d'union* fra la vita e l'arte (facendo coincidere le donne peccaminose in letteratura con quelle reali: è interessante notare che seppur tutto rimandi al *topos* della *femme fatale*, questa non venga mai menzionata), la *quête* dell'amante sciocca è la separazione definitiva fra vita letteraria e quotidiana e, dunque, fra donna di carta e donna reale. Ma paradossalmente, benché il suo approccio alla vita cambi, il ruolo della donna rimane quello che era stato in precedenza per Spada: prima «*pascolo* dell'immaginazione artistica» ora «strumento adatto alla propria felicità», «*arnese* umile e perfetto di pace amorosa e di paziente tenerezza», in definitiva un dispositivo funzionale al desiderio maschile. Forse l'apice della misoginia di Spada si rivela nella progressiva e completa, ma non fisica, cancellazione della donna in connessione, giustamente, con l'atto di scrivere: se all'inizio del racconto Paolo riferisce a Adele come possa lavorare esclusivamente in solitudine, giacché «la presenza di una persona, anche silenziosa, non mi fa scrivere»<sup>69</sup>, alla fine del processo di rassegnazione totale della ragazza alle bizzarrie e abusi dell'uomo, Spada «tollerava perfettamente [...] Adele Cima, tanto ella si rendeva piccola, minuta, inesistente. Anzi, la voleva presso di lui. Era come un mobile che si ama, sui cui si posano gli occhi volentieri e le cui linee corrispondono a non so quale bisogno estetico interiore»<sup>70</sup>. La reificazione, cioè disumanizzazione, della donna – ridotta a mobilio – è una delle stazioni di una *via crucis* che Adele soffre perché «per lei l'amore era la sola passione, la sola occupazione, il solo pensiero e il solo affare»<sup>71</sup> e non può che accettare qualsiasi sofferenza per sperimentarlo: «Ella era fatta per seguire Paolo Spada in ogni suo vagabondaggio e per obbedirgli in ogni suo capriccio»<sup>72</sup>. Da notare che è in fondo l'arte, la letteratura (le «*ore d'inchiostro*» come le chiama lo scrittore) ciò che distrae continuamente Spada da Adele Cima, e lei stessa lo nota: «ma questa frase *ore d'inchiostro* le faceva l'effetto di un gran buco nero nero, dove precipitassero Paolo Spada e l'amor suo»<sup>73</sup>. Ancora una volta, la scrittrice napoletana inscena la creazione letteraria in maniera

---

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 235.

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 260.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 262.

<sup>72</sup> *Ivi*, pp. 256-257.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 251.

artificiale, riproducendo tic e temi che in altri scritti denuncia, come aveva fatto anni prima in *La moglie di un grand'uomo* dove il 'diario' della consorte di un intellettuale importante lo ritrae impietosamente, come uno che «nei momenti di ispirazione [...] somiglia tal quale uno stupido»<sup>74</sup>. Infatti, il tono e la violenza di questo *Paolo Spada* sono talmente esacerbati che questo nuovo travestimento di Serao è perfetto non solo per riprodurre, ma anche per amplificare paradossalmente i discorsi maschili(sti) sull'intelligenza e l'educazione femminile che trovavano eco nelle teorie positiviste ottocentesche. A Adele non viene data neppure la soddisfazione di suicidarsi come Emma Bovary, e infatti il suo tentativo fallisce grazie al «medico e Paolo Spada»<sup>75</sup>, finendo poi per accettare i tradimenti dell'amato come lo sfogo necessario di un'anima elevata, che le proibisce accedere alla sfera intellettuale, come si evince da questo dialogo fra gli amanti:

– Tu leggi troppo, ti fa male, Adele.  
– Perchè, mi fa male?  
– La tua testa è debole, non leggere tanto<sup>76</sup>.

Con queste parole Spada ci riporta all'inizio del nostro articolo, alla sua epigrafe. Le citazioni di Vivanti e Serao si assomigliano e quasi sono sovrapponibili, come si assomigliano gli usi che all'interno delle storie gli artisti (la poetessa, la pittrice, lo scrittore) fanno dei loro 'strumenti'. Alla fine, l'accettazione cieca di un proprio fantomatico destino, fa sì che «ella, che sarebbe stata felice con un uomo limitato e buono e onesto come lei, fosse infelicissima con un grande artista»<sup>77</sup>. Riecheggia, come in negativo, un altro finale di Serao, proprio quello di *La moglie di un grand'uomo* in cui la protagonista, per niente sciocca, conclude: «– Grandi uomini... Ammirarli sì, sposarli mai»<sup>78</sup>.

---

<sup>74</sup> Serao (1879), p. 212.

<sup>75</sup> Serao (1894), p. 297.

<sup>76</sup> Serao (1894), pp. 281-282.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 299.

<sup>78</sup> Serao (1879), p. 213.

Georgina Torello  
Universidad de la República (Uruguay)  
[georgina.torello@gmail.com](mailto:georgina.torello@gmail.com)

## Riferimenti bibliografici

### Testi

Invernizio (1876)

Carolina Invernizio, *Un autore drammatico. Bozzetto sociale in I Macellaj di Parigi. Episodii del secolo XV*, di Luigi Enrico Tettoni, Milano, Barbini, 1876, pp. 85-119.

Serao (1879)

Matilde Serao, *La storia di Mario in Dal Vero*, Milano, Casa editrice sociale Perussia & Quadro, 1879, pp. 161-170.

Serao (1879)

Matilde Serao, *Pseudonimo in Dal Vero*, Milano, Casa editrice sociale Perussia & Quadro, 1879, pp. 21-25.

Serao (1879)

Matilde Serao, *La moglie di un grand'uomo in Dal Vero*, Milano, Casa editrice sociale Perussia & Quadro, 1879, pp. 207-213.

Serao (1888)

Matilde Serao, *Paolo Spada in Fior di passione*, Milano, G. Galli editore, 1888, pp. 37-52.

Serao (1894)

Matilde Serao, *L'amante sciocca in Le amanti*, seconda edizione, Milano, Treves, 1894.

Serao (1928)

Matilde Serao, *Gli amanti*, terza edizione, Napoli, Editrice Tirrena, 1928 (1894).

Serao (1938)

Matilde Serao, *A furia di urti, di gomitate... Lettere giovanili*, «Nuova Antologia», 73, 1594, 16 agosto 1938, pp. 402-412.

Vivanti (1918)

Annie Vivanti, *La scelta dell'argomento in Zingaresca*, 2 ed., Milano, Riccardo Quintieri Editore, 1918, pp. 149-170.

Vivanti (1890)

Annie Vivanti (George Marion), *Lirica*, 2 ed., Milano, Fratelli Treves editori, 1890.

### **Studi critici**

Anonimo (1879)

Anonimo, *Bibliografia*, in «Gazzetta letteraria», IIL, 32, 1879, p. 256.

Banti (1965)

Anna Banti, *Matilde Serao*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1965.

Bianchi (1998)

Patricia Bianchi, *La riscoperta di 'Tuffolina': le prime prove narrative di Matilde Serao*, «Filologia&Critica», settembre-dicembre 1998, XXIII, III, pp. 444-458.

Carpentieri (2009)

Angela Carpentieri, *Elementi di modernità nella scrittura femminile: Matilde Serao in Moderno e modernità: la letteratura italiana*. Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Roma, 17-20 settembre 2008, Clizia Gurreri, Angela Maria Jacopino, Amedeo Quondam (ed) - Redazione elettronica Emilio Bartoli, Sapienza Università di Roma, Roma, 2009, <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/moderno-e-modernita-la-letteratura-italiana> (ultima consultazione 3/2/2022).



Cavarero (2001)

Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 2001.

C.D.B. (1879)

C.D.B., *Pubblicazioni nuove*, in «Rivista nuova di scienze lettere ed arti», 1, 1879, pp. 516-517.

Dijkstra (1996)

Bram Dijkstra. *Evil Sisters. The Threat of Female Sexuality and the Cult of Manhood*. New York: Knoff, 1996.

Dottin-Orsini (1996)

Mireille Dottin-Orsini, *¡Que maten a esa mujer!'*, in *La mujer fatal (según ellos)*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1996, pp. 337-343.

Federzoni (1979)

Marina Federzoni, *Carolina Invernizio*, in U. Eco (ed), *Invernizio, Serao, Liala*, Firenze, La Nuova Italia, 1979.

F. B. (1879)

F. B., *Libri Nuovi*, in «Rivista minima di scienze, lettere ed arti» IX, 8, 1879, pp. 639-640.

Manfredo (1879)

Manfredo, *Rassegna Letteraria e Bibliografica*, in «Rivista europea. Rivista internazionale», nuova serie, X, XV, 1879, pp. 370-371.

Miller (1986)

Jane Miller, *Women Writing About Men*, Londra, Virago Press, 1986.

Mitchell (2014)

Katharine Mitchell, *Italian Women Writers. Gender and Everyday Life in Fiction and Journalism, 1870-1910*. Toronto, Buffalo, Londra, University of Toronto Press, 2014.

Moretti (2016)

Erica Moretti, *A Literary Collaboration: Annie Vivanti and the Corriere della Sera in Annie Chartres Vivanti. Transnational Politics, Identity, and Culture*, Lanham, Fairleigh Dickinson University Press, 2016, pp. 129-143.

Palumbo (2020)

Valeria Palumbo, *Non per me sola. Storia delle italiane attraverso i romanzi*, Bari, Laterza, 2020 (edizione digitale).

Parsons e Heholt (2021)

Joanne Ella Parsons e Ruth Heholt (ed.), *Introduction*, «Women's Writing» 28, 2, 2021, pp. 155-159 <https://doi.org/10.1080/09699082.2021.1880354>.

Positano (2014)

Sara Positano, *Donne e lavoro nella letteratura italiana di fine Ottocento. Tra merce di scambio e impresa identitaria*, Bari, Progedit, 2014.

Puggioni (2011)

Ilaria Puggioni, *Presentazione*, in M. Serao, *Donna Paola*, Sassari, Carlo Delfino, 2011, pp. VII-XXI.

Reyes Ferrer (2018)

María Reyes Ferrer, *La excepcional figura de Matilde Serao*, in M. Reyes Ferrer, D. Ramírez Almazán, M. Arriaga Flórez e C. Duraccio *Matilde Serao*

*Artículos periodísticos en torno a la condición femenina*, Sevilla, Benilde Ediciones, 2018, pp. 9-85.

Romani (2009)

Gabriella Romani, *From Letter to Literature: Giovanni Verga, Matilde Serao and Late Nineteenth-Century Epistolary Fiction*, «MLN»,124, 1, gennaio 2009, pp. 177-194.

Salsini (1999)

Laura A. Salsini, *Gendered Genres. Female Experiences and Narrative Patterns in the Works of Matilde Serao*, Madison: Farleigh Dickinson University Press, 1999.

Sanguineti (1986)

Edoardo Sanguineti, *L'eccezione e la regola*, in R. Reim (ed), C. Invernizio, *Nero per signora*, Roma, Editori Riuniti, 1986, pp. VII-XIX.

Santovetti (2021)

Olivia Santovetti, *Libri, scaffali e biblioteche nei romanzi della lettrice*, in G. Capitelli e O. Santovetti (ed.), *Lettrici italiane tra arte e letteratura*, Roma, Campisano editore, 2021, pp. 49-65.

Schor (1989)

Naomi Schor, *The Portrait of a Gentleman: Representing Men in (French) Women's Writing*, in *Misogyny, Misandry, and Misanthropy*, R. Howard Bloch e Frances Ferguson, Berkeley, Los Angeles, Londra, University of California Press, 1989, pp. 113-133.

Turi (2007)

Nicola Turi, *Testo delle mie brame. Il metaromanzo italiano nel secondo Novecento (1957-1979)*, Firenze, Società editrice Fiorentina, 2007.

Verdile (2017)

Nadia Verdile, *Matilde Serao, 'A Signora*, Lucca, Marina Pacini Fazzi editore, 2017.

Violi (2020)

Patrizia Violi, *Breve storia della letteratura rosa*, Perugia, Graphe.it edizioni, 2020.

Zambon (1994)

Patrizia Zambon, *Novelle d'autrice tra Otto e Novecento: appunti per un sistema*, in Aa. Vv., *Les femmes-écrivains en Italie (1870-1920): ordres et libertés*, Parigi, «Chroniques Italiennes - Université de la Sorbonne Nouvelle», 39-40, 1994, pp. 271-292.

*Feminist criticism has often focused on the construction of women by female authors denouncing, at the same time, those created by male writers, often vessel of men's dominance and fears. However, male characters created by women have deserved little attention. Set at the end of the 19th Century Italy – when female writers began to conquer a space as a specific group in the editorial universe – this essay engages with early works by Carolina Invernizio and Matilde Serao to analyze a shared practice: the construction of the failed, imperfect, feeble male writer as a character. While engaging in highly metafictional literature – a creative strategy rarely considered by critics of women writers – Invernizio and Serao use these male figures as a vehicle to reflect on their own starting professions.*

*Parole-chiave:* metaletteratura, ottocento, travestimento, Invernizio, Serao.

## ITALA TAMBASCO, Giosuè Carducci nei ricordi e negli scritti di Olga Marchini (Venezia 1877- Roma 1959)

Olga Marchini nacque a Venezia nel 1877<sup>1</sup>. Moglie dello storico Carlo Capasso<sup>2</sup>, appartiene alla modesta schiera di donne che agli albori del secolo scorso riuscirono a conseguire, a pieni voti, la Laurea in Lettere presso l'Università di Bologna<sup>3</sup>. Allieva di Giosuè Carducci e di Severino Ferrari, il suo studio più noto – frutto di un *labor limae* della sua tesi sul teatro settecentesco<sup>4</sup> – si intitola *Goldoni e la Commedia dell'Arte* e fu pubblicato in occasione del bicentenario dalla morte del commediografo veneziano, nel 1907<sup>5</sup>.

Mentre la critica, specie quella oltralpe, concentrava la sua attenzione sul rapporto fra Goldoni e il teatro francese, non vedendo in lui che «un pedestre imitatore di Molière»<sup>6</sup>, la Marchini si sforzava, invece, di ricondurre in patria il merito del suo conterraneo, seguendo l'orientamento della critica coeva e lasciandosi orientare dallo «stretto rapporto» che legava l'opera goldoniana alla Commedia dell'Arte, nonostante lo stesso Goldoni mostrasse di

---

<sup>1</sup> Un breve profilo biobibliografico è riportato nel *Dizionario delle scrittrici italiane contemporanee*, curato dall'editore Mario Gastaldi, a cui la scrittrice si rivolse per la pubblicazione di alcune sue opere. Gastaldi (1961).

<sup>2</sup> Carlo Capasso fu storico e accademico, autore di numerosi studi sul periodo comunale e signorile dell'Italia settentrionale; di lui si ricordano in particolare *Italia e Oriente* (1932) e *La politica di Paolo III e l'Italia* (1901). Dopo la guerra vinse il concorso bandito nel 1926 presso la Scuola di Storia Moderna in Roma, e nel 1928 divenne professore di Storia Moderna nella Facoltà di Scienze Politiche a Perugia; cfr. Volpe (1967); Pontieri (1933). L'incontro con Olga Marchini risale agli anni degli studi universitari, condotti presso l'Università di Bologna. Morì a Napoli il 2 Maggio 1933, stroncato da un male contratto in guerra. A lui la poetessa dedica il componimento *Cose carine*, Marchini (1954).

<sup>3</sup> Dal 1885 al 1900 si laurearono in Lettere e Filosofia, presso l'Università degli Studi di Bologna, solamente otto donne; Dalla Casa, Tarozzi (1988), p. 170.

<sup>4</sup> Nell'archivio storico dell'Università degli studi di Bologna, tra i fascicoli degli studenti, è presente anche la scheda della studiosa che registra in data 18 Luglio 1900 (lo stesso giorno della laurea di Carlo Capasso) la data di discussione della tesi dal titolo *La commedia dell'arte e Goldoni*. Gli archivi sono oggi pubblicati anche online: <<http://www.archivistorico.unibo.it/it/struttura-organizzativa/sezione>> (data di ultima consultazione 02/02/21).

<sup>5</sup> Cfr. Marchini (1907).

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 9.

disprezzarla<sup>7</sup>. Nel rimarcare l'originalità del suo contributo, la studiosa dichiara di battere un terreno ancora vergine, soffermandosi sulle commedie d'esordio e notando come «nessuno, fra tanti studi generali e particolari, ha preso ad analizzare pazientemente l'opera iniziale di Goldoni [...] per cui passò la sua idea artistica prima di prendere forma definitiva e giungere all'opera buona, in secondo luogo [il suo studio indaga] tutti i rapporti che l'opera iniziale può avere con la tradizione dell'Arte e i quadri del mondo reale»<sup>8</sup>.

È il primo importante segnale di una presenza, quella del maestro Carducci, destinata a orientare tutta la sua attività critica. La scelta di indugiare sulla prima fase della produzione goldoniana è, infatti, perfettamente allineata alla tendenza del bolognese a tener conto principalmente delle commedie d'esordio, sulla base del forte interesse suscitato dalla coincidenza fra le vicissitudini autobiografiche e gli esiti letterari che agitarono la sua scrittura dal 1737 al 1752<sup>9</sup>. Carducci fu antesignano della tendenza esegetica volta alla smentita dell'autobiografia goldoniana. La critica coeva ha impiegato molto più tempo a mettere in discussione l'autoritratto che l'autore volle dare di sé, che il poeta bolognese invece indebolisce già a partire da queste pagine. La vita di Goldoni impressionava il maestro al punto da dedicare uno spazio preponderante all'analisi della sua autobiografia. Goldoni uomo sovrasta, nell'immaginario carducciano, il Goldoni scrittore al punto da ispirargli l'afflato poetico della lirica encomiastica che suggella la magnanima potenza del veneziano nei versi *Carlo Goldoni*.

*E Florindi e Lindori e Pantaloni*  
*Fûr la famiglia tua: d'entro i suoi scialli*

---

<sup>7</sup> La scrittrice, infatti, dichiara di inserirsi nell'alveo di una «nuova e recentissima critica goldoniana», indicando, come affini al suo gli studi di Ortiz (1905), Musatti (1902) e Falchi (1907).

<sup>8</sup> Sono considerazioni che la studiosa affida alle avvertenze, poste in apertura del proprio lavoro, al fine di segnalare la *novitas* del suo studio, rintracciabile già a partire da un'analisi più approfondita dell'opera d'esordio del commediografo veneziano, fino ad allora non molto indagata Marchini (1907), p. 10.

<sup>9</sup> «Ci si può allora chiedere: perché Carducci sceglie di mettere a fuoco il primo periodo goldoniano? Questa attenzione gli permette intanto di ricostruire la vicenda di un uomo che si autodefinisce "sereno"». Lo scritto costituì la materia delle lezioni VI e VII del Corso di letteratura italiana tenuto nell'Università di Bologna nell'anno accademico 1877-78. La Biblioteca carducciana conserva l'autografo in un grosso fascicolo che ha per titolo: *Note per le lezioni su la storia letteraria italiana del secolo XVIII. II. Vita e opere di C. Goldoni fino al 1753*; Carducci (1942), pp. 151-191.

*Rosaura ti dicea — Bon dí, putelo*<sup>10</sup>.

È lo stesso impulso del maestro a muovere la penna della Marchini mentre scrive *Venezia al sole*. La lirica è costruita sul paritetico scenario suggestivo nel quale Carducci immagina Goldoni destreggiarsi ilare fra le maschere della sua commedia, la sua famiglia, mentre Rosaura (*La vedova scaltra*), gli rivolge un saluto – «bon dì, putelo» – in dialetto veneziano.

Così, dalla Venezia soleggiata della lirica marchiniana, Goldoni, affacciato a un ponte, saluta Nane, Toni, Bepi e Lucieta, con un'espressione simile: «cari i miei tosi»<sup>11</sup>.

*Dall'altana fiorita  
d'erba cedrina e rose,  
Bettina e Nane fa cenno,  
saluta,  
Nane fa «ciao»,  
la gondola passa,  
Toni e Bepi motteggiano arguti,  
Lucieta sognando  
all'ombra del felze.  
Carlo Goldoni sul ponte s'affaccia  
«cari i me tosi»  
mormora, e sorride*<sup>12</sup>.

Asserire che Goldoni, con la riforma, non si fosse opposto alla Commedia dell'Arte, ma anzi, che andasse continuamente rielaborandola e tenendola presente nella sua stessa produzione<sup>13</sup>, è senza dubbio l'aspetto più rilevante e originale della critica carducciana ed è anche lo stesso principio da cui muove la Marchini nella sua tesi di laurea – di cui Carducci fu relatore – pubblicata nel 1912 con il titolo *Goldoni e la Commedia dell'Arte*. Sicuramente fu il lavoro più fortunato della sua produzione critica, stando al giudizio di Mazzoni e dei più

---

<sup>10</sup> Carducci (1987), p. 33.

<sup>11</sup> L'espressione veneta, usata dalla Marchini, che possiamo agilmente parafrasare con 'cari miei fanciulli', riproduce il medesimo saluto bonario che Carducci fa pronunciare a Rosaura nei confronti di Goldoni: 'buongiorno fanciullo'.

<sup>12</sup> Marchini (1954), p. 36.

<sup>13</sup> «Altri getterebbe al mondezzaio, o torce gli occhi con disgusto pur dai titoli delle commedie a soggetto, che il Goldoni fece a istanza dei comici dell'arte: [...] mi dispiace per questo. Il Goldoni, pur intendendo a liberare il teatro italiano dalle commedie dell'arte, fu de' comici nostri letterari quello che più prese dalla Commedia dell'Arte, e vedere fino a qual punto il riformatore seguitò, continuò, si giovò della Commedia dell'Arte sarebbe utile»; Carducci (1942), pp. 187-188.

autorevoli studi goldoniani di Attilio Momigliano che si predisponeva a percorrerne il sentiero da tracciato<sup>14</sup>.

Negli stessi anni, la Marchini pubblicava un saggio sul *Tresor* di Brunetto Latini, inserendosi nel groviglio filologico dei manoscritti provenzali per contestarne la presunta originalità. A finire 'sotto accusa' è il codice bergamense<sup>15</sup>, oggetto della sua polemica, con cui si introduceva in una *querelle* ancora vivace, avviata nel secolo precedente da grandi nomi come Alessandro D'Ancona, Adolfo Mussafia e dal francese Polycarpe Chabaille<sup>16</sup>. Una sola copia del suo studio critico sopravvive oggi nel Fondo Zingarelli, gelosamente custodito dalla Biblioteca Provinciale di Foggia, con un'annotazione finale del dello studioso cerignolano che non siamo ancora in grado di sciogliere, poiché in parte compromessa<sup>17</sup>.

La Marchini ebbe sicuramente modo di conoscere Nicola Zingarelli, autorevole linguista contemporaneo di cui seppe apprezzare in particolare gli studi danteschi. La sua lettura pubblica del XV canto dell'*Inferno*, tenuta il 30 gennaio 1900 nella sala di Dante in Orsanmichele<sup>18</sup>, la suggestionò a tal punto da dedicargli uno studio sullo stesso canto dantesco, intitolandolo *Il canto della gratitudine*<sup>19</sup>.

---

<sup>14</sup> Nel suo studio *Il mondo poetico del Goldoni*, anche Momigliano mostra assoluta simpatia nei confronti del commediografo veneziano e del suo mondo di figure leggere, delineato con arte profonda; Momigliano (1907). In un saggio successivo, tuttavia, forse sotto l'ascendenza del giudizio desanctisiano, distingue un Goldoni maggiore da uno più grossolano, quello che maggiormente aveva subito l'influsso della Commedia dell'Arte; lo studioso rintracciava proprio in tale continuità i limiti della produzione artistica goldoniana; Momigliano (1912).

<sup>15</sup> Nello specifico si tratta del codice della biblioteca di Bergamo, segnato *Gabinetto, Δ, Fila VIII, 22*, come dichiarato dalla studiosa in apertura del suo saggio; Marchini (1908), p. 252.

<sup>16</sup> L'autrice stessa si avvale dei loro studi per la stesura del suo lavoro critico. Per una ricognizione aggiornata sulla questione si fa riferimento agli studi di Alfonso D'Agostino (1995) che ha segnalato ottantacinque testimoni manoscritti (61 completi, 11 incompleti, 13 frammentari). Ma si vedano anche Divizia (2008) e Giola (2010).

<sup>17</sup> La breve annotazione, trascritta su due righe, consta di dieci parole e fa riferimento alla città di Bergamo, in cui il manoscritto è stato ritrovato, per legami con la corte di Avignone da parte del cardinale Longo, come precisa la stessa Marchini (1908), p. 261. Dal confronto con i numerosi documenti manoscritti, custoditi dalla biblioteca foggiana, si può facilmente asserire che la calligrafia dell'annotazione, posta in chiosa, è chiaramente riconducibile a quella di Nicola Zingarelli. La difficoltà di decifrare alcune parole deriva dalla compromissione dell'inchiostro che ha finito col tempo per aderire alla pagina precedente, imbrattandola.

<sup>18</sup> Ci sia consentito il rinvio al personale studio; cfr. Tambasco (2016).

<sup>19</sup> A un certo punto della conferenza fiorentina, infatti, Zingarelli dichiarava: «se per ciascuno dei divini canti dell'Alighieri si volesse trarre un titolo dall'anima sua stessa, questo dovrebbe chiamarsi 'della gratitudine' [...] poiché a questo canto è legato un brandello del suo cuore; Zingarelli (1933), p. 12. «Al suo caro e nobile animo, per metterla di buon umore»: è la dedica che Marchini scrive a penna, sulla copertina del



Al di là del titolo, nel quale rinveniamo i segni di un affettuoso omaggio al linguista pugliese, la sua *lectura* si discosta totalmente da quella di Zingarelli, che si limita a uniformarsi alla consolidata tendenza critica che riteneva Brunetto colpevole di sodomia, senza per questo svilirne la magnanimità e negare l'immensa devozione di Dante nei confronti del suo maestro. Olga Marchini è di tutt'altro avviso e dichiara sin dalle prime battute di voler dare un contributo nuovo e originale agli studi esistenti: «vediamo se si può portare un po' di luce dove di solito si rimane incerti»<sup>20</sup>, asserisce in apertura del suo studio. La studiosa segnala subito al lettore la modernità esegetica del suo studio e tiene a rimarcare la novità ermeneutica della sua materia nell'affollato *entourage* di studi danteschi sul noto canto infernale: «proviamoci quindi a dare un'interpretazione tutta nuova del canto XV, sgombri dalla preoccupazione di violare una tradizione che ha una data così antica»<sup>21</sup>.

Marchini entra 'a gamba tesa' in un dibattito letterario *in itinere* che ancora discuteva (e discute) su quale fosse la vera colpa di Brunetto. Tra studiosi come Parodi, Merlo, D'Ovidio – per citarne solo alcuni – che ritenevano di dover a tutti i costi scagionare il Latini dall'ignobile accusa di sodomia, incompatibile con la considerazione in cui Dante teneva Brunetto, la Marchini approda a una originalissima interpretazione del peccato, avanzando l'ipotesi che la colpa del maestro di Dante fosse quella di aver scritto il suo *Tresor* in lingua francese:<sup>22</sup>

*Dante si trova adunque dinanzi al maestro di scienza ma anche dinanzi a colui che avrebbe potuto diffondere meglio di molti altri il volgo degli scienziati del proprio paese la sua dottrina, se la sua enciclopedia fosse stata scritta nel volgare nativo, che egli avrebbe dovuto naturalmente amare, e non nel volgare*

---

suo estratto critico, non sappiamo se consegnato personalmente o spedito allo Zingarelli, che in quegli anni doveva trovarsi a Palermo, dove rimase fino al 1916, occupando la cattedra di Storia di Lingue e Letterature Neolatine; Marchini (1909).

<sup>20</sup> Ivi, p. 4.

<sup>21</sup> Ivi, p. 9.

<sup>22</sup> A supporto della sua tesi, la studiosa ricorre ad un noto passo del *Convivio*: «questa semiceità avrebbe invece, secondo la interpretazione proposta da me, una spiegazione migliore se ci riferiamo al passo del *Convivio* dove si parla “delli malvagi uomini d'Italia che commendano lo volgare altrui e il proprio dispregiano; dico che la loro mossa viene da cinque abominevoli cagioni, la prima delle quali è di CECITÁ di discrezioni”»; ivi, p. 10.

*altrui. Ecco secondo me il grande peccato di Brunetto: il tesoro scritto in lingua francese*<sup>23</sup>.

Non abbiamo notizie circa la risonanza circa la risonanza che la novità di tale lettura ebbe fra gli studiosi danteschi, ma questo già di per sé costituisce la riprova della scarsa considerazione in cui era tenuta. A torto o a ragione non lo sappiamo. L'unica certezza che ci resta è la stroncatura dello Zingarelli, posta in chiosa all'affettuoso omaggio della Marchini, scritta con una nota a penna – questa volta ben leggibile – degna del finale di ogni favola che si rispetti: «stretta è la foglia, larga la via, dite la vostra che ho detto la mia», commentava sarcasticamente lo studioso<sup>24</sup>. Era il 1909. Nel 1950, a distanza di circa quarant'anni, il francese André Pèzard dedicò un intero libro eruditissimo allo sforzo di dimostrare che il peccato per cui fu punito Brunetto non fosse sodomia vera e propria, ma «sodomie spirituelle»<sup>25</sup>, cioè l'aver usato la lingua francese per scrivere la più grande delle sue opere<sup>26</sup>. Mentre la Marchini era ancora in vita, il noto studioso pubblicava il suo *Dante sous la pluie de feu*, una monografia di 465 pagine in cui, con una perizia quasi maniacale, analizzava ogni aspetto dell'incontro-confronto fra Dante e Brunetto, per giungere alla medesima conclusione della veneziana, che tuttavia non compare tra le sue fonti.

È necessario precisare che la prospettiva tracciata fino a questo punto su Olga Marchini si riallacci ai personali studi compiuti in precedenza<sup>27</sup>, nei quali non si teneva conto (per la grande difficoltà riscontrata nel reperimento di documenti bibliografici)<sup>28</sup> della sua discepolanza al maestro Carducci. Si tratta di un elemento di non poco conto se si considera che molte sono ancora le lezioni dantesche inedite del poeta bolognese. Ciò rende necessaria quantomeno una ridefinizione del primato esegetico personalmente attribuito alla Marchini. Nel vasto scenario degli studi carducciani dedicati a Dante mancano esegesi

---

<sup>23</sup> Marchini (1909), p. 4.

<sup>24</sup> *Ibidem*; l'autore condensa con questa sarcastica considerazione, scritta a penna nella parte finale dell'opuscolo, il suo giudizio sulla lettura della Marchini.

<sup>25</sup> Pèzard (1950), p. 302.

<sup>26</sup> Dell'intero studio, sono in particolare i capitoli IV-V ad indagare sulla 'colpa linguistica' di Brunetto; Pèzard (1950).

<sup>27</sup> Cfr. Tambasco (2016).

<sup>28</sup> Gli esigui riferimenti bibliografici sulla studiosa provengono dal contenuto di alcune lettere private, reperite personalmente presso archivi storici, oltre che da riferimenti disseminati nelle sue raccolte poetiche, particolarmente nelle liriche (molte) di contenuto autobiografico.

organicamente costruite sul canto di Brunetto, ma nel suo lungo e interessante studio sui poeti provenzali il poeta finisce inevitabilmente per toccare la questione, abbozzando una polemica sulla colpa del Latini per la quale esclude categoricamente che l'uso del francese possa essere per Dante oggetto d'accusa e di biasimo<sup>29</sup>.

È chiaro che la disputa carducciana ci obblighi a ridefinire la prospettiva del primato esegetico in due direzioni: da una parte è necessario prendere coscienza del fatto che la presunta sodomia linguistica di Brunetto sia una prospettiva ermeneutica anteriore anche allo studio della Marchini, composto nel 1909 (oltre che a quello di Pézard). Dall'altra è possibile ipotizzare (ma questa è un'idea destinata, per ora, a esaurirsi in termini di suggestione) che la controversia critica sia stata oggetto di alcune questioni dibattute nel chiuso delle aule bolognesi durante il ciclo di lezioni dantesche tenute da Carducci, edite solo in parte<sup>30</sup>.

Tutti gli studi letterari di Marchini alimentano il germe della riflessione critica del maestro. La sua ammirazione trasuda dalle pagine di ogni suo lavoro e permane indelebile nel ricordo che la studentessa, ormai ottantenne, confida alle pagine del quotidiano *La Sicilia*, il 4 luglio 1956. *Carducci in cattedra alle tre del pomeriggio*, titola così il limpido scorcio accademico del periodo bolognese<sup>31</sup>. Il batticuore degli studenti scandisce il ritmo incalzante che accompagna l'ingresso in aula del professore dalla infaticabile e severa compostezza. Il ritratto che emerge è quello ormai stereotipato del rigido accademico che si infastidiva per la ressa e il clamore delle sue lezioni a cui accorrevano da ogni parte: «sotto il suo sguardo si rimane sempre un po' turbati. Lo sguardo del maestro trafigge, penetra dentro»<sup>32</sup>. Di quel giorno in particolare, Marchini ricorda che il poeta cacciò malamente dall'aula un uomo accorso ad ascoltarlo che trascriveva sui suoi appunti ogni parola che uscisse dalla sua bocca. Sopraggiunge poi, come un *flashback*, l'eco sonora di una contestazione di studenti che gridavano «abbasso Carducci», per le sue idee repubblicane; provocazioni a cui il

---

<sup>29</sup> Carducci (1944).

<sup>30</sup> Cfr. Florimbii (2014).

<sup>31</sup> Il contenuto del documento è reperibile presso la Biblioteca di Casa Carducci (Bologna) dove sono conservati numerosi ritagli di giornale riguardanti il maestro bolognese.

<sup>32</sup> Marchini (1956), p. 3.

maestro rispondeva «gettando boccate di sigaro in faccia ai suoi avversari»<sup>33</sup>. L'allieva giustifica poi la rigidità del maestro e la ascrive «all'alto concetto che egli aveva della Scuola [...] in ogni scolaro suo egli avrebbe voluto che lo lasciassero in pace per forgiare un lavoratore serio»<sup>34</sup>, sicché il ricordo austero della sezione incipitaria cede subito dopo il passo alla devozione:

*Ebbene. Io ho nel mio studio un grande ritratto del mio Maestro. Siede sulla modesta poltroncina di malato, con in mano il suo indivisibile bastoncino. La nobile testa coronata di canizie, levasi altera. Lo sguardo fiero come quello di Farinata s'affissa lontano. Sul limite dell'aldilà il male non ha domato il suo gran cuore*<sup>35</sup>.

Ma il ricordo più prezioso è certamente quello della sua laurea di cui la poetessa ricorda e riferisce, nitida, ogni parola dell'elogio espresso dal «burbero benefico» professore:

*Ricordo alla mia laurea, avevo lavorato alla mia tesi per un anno intero, con vero accanimento, Lui lo aveva saputo da Severino Ferrari, il suo assistente che gli faceva il resoconto su ciascuno scolaro. Il giorno della discussione sedette al gran tavolo della commissione considerandomi lungamente. Mi lasciò parlare e parlare ascoltandomi con attenzione. Alla fine si alzò e mi si avvicinò col suo passo strascicato. Vestivo un bell'abitino bianco, ero esile esile. Mi squadro da capo a piedi col suo occhiale. Credo che in quel momento la Scuola sparisse e che mi trasfigurassi nella «fanciulla di gentil bellezza creata con desio di Paradiso»<sup>36</sup>. Sorrise, guardò il pubblico e «questa è una dottoressa» disse con tenero compatimento, come se quel titolone guastasse la sua visione poetica. [...] così quando la donna fulgida e bionda gli si presentava nell'adamantina luce del deserto o china sulle agili corde del liuto, perché pensare che ne fosse innamorato volgarmente? Visione di poeta!*<sup>37</sup>

Una vita di lutti e di sofferenze – dilaniata dal dolore per la morte dei figli e del marito Carlo – la condussero gradualmente a una vecchiaia di precarietà e di solitudine. Le assenze dalla scuola, protratte per i continui lutti e per l'impegno di conferenziera del regime in varie parti d'Italia e d'Europa, le valsero persino l'esonero da parte del ministero. A una delle ripetute lettere scritte per tentare la legittima richiesta di un ausilio economico affida

---

<sup>33</sup> *Ibidem.*

<sup>34</sup> *Ibidem.*

<sup>35</sup> *Ibidem.*

<sup>36</sup> È una citazione carducciana del componimento *Poeti di parte bianca*; Carducci (1941), p. 309.

<sup>37</sup> Marchini (1956), p. 3.

il personale rammarico per l'epilogo indecoroso della sua vita e della sua carriera, 'ridotta' persino all'ufficio di affittacamere per potersi mantenere. È allora che alla sua mente tornò lo sguardo austero del professore bolognese che le rivolgeva, forse, il suo ultimo sguardo severo dal dipinto della sua camera mentre dallo scrittoio Olga stendeva le ultime, disperate righe a Giovanni Gentile, senza mai riceverne risposta:

*Sì, Eccellenza, accanto alla mia laurea in Lettere ho messo questo bel diploma [di affittacamere] – che ne direbbe il mio Maestro Carducci?*<sup>38</sup>

Itala Tambasco  
Università degli studi di Foggia  
[itala.tambasco@unifg.it](mailto:itala.tambasco@unifg.it)

---

<sup>38</sup> Olga Marchini, Lettera a Giovanni Gentile. Roma 7 febbraio 1941. Il documento è reperibile presso l'archivio della Biblioteca di Casa Carducci. Archivio, *Lettere* 137.

## Riferimenti bibliografici

Carducci (1941)

Giosuè Carducci, *Levia Gravia*, in *Opere*, vol. II, Bologna, Zanichelli, 1941.

Carducci (1987)

Giosuè Carducci, *Rime e Ritmi*. Luigi Banfi (a cura di), Milano, Mursia, 1987.

Carducci (1942)

Giosuè Carducci, *Vita e opere del Goldoni fino al 1753*, in *Opere*, vol. XXIII, Bologna, Zanichelli, 1942.

Carducci (1944)

Giosuè Carducci, *I trovatori e la cavalleria*, in *Opere*, vol. IX, Bologna, Zanichelli, 1944.

D'Agostino (1995)

Alfonso D'Agostino, *Itinerari e forme della prosa*, in *Storia della letteratura italiana*, Roma, Salerno Editrice, 1995.

D'Ovidio (1904)

Francesco D'Ovidio, *Cenni sui criteri di Dante nel dannare o salvare le singole anime*, Napoli, Tipografia della Regia Università, 1904.

Divizia (2008)

Paolo Divizia, *Aggiunte (e una sottrazione) al censimento dei codici delle versioni italiane del "Tresor" di Brunetto Latini*, in «Medioevo romanzo», vol. 32, 2008, pp. 297-314.

Dalla Casa-Tarozzi (1988)

Daniele Dalla Casa-Fiorenza Tarozzi, *Da 'studentinnen' a 'dottoresse': la difficile conquista dell'istruzione universitaria tra '800 e '900*, in Tarozzi Fiorenza (a cura di) *Alma Mater Studiorum. La presenza femminile dal XVIII al XX secolo. Ricerche sul rapporto Donna*, Bologna, Clueb, 1988, pp. 159–174.

(Falchi 1907)

Luigi Falchi, *Intendimenti sociali di Carlo Goldoni*, Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 1907.

Florimbii (2014)

Giovanni Florimbii (a cura di), *Per Giosue Carducci lezioni disperse. Di Giovanni Pascoli*, Bologna, Patròn, 2014.

Gastaldi (1963)

Mario Gastaldi-Carmen Scano (a cura di), *Dizionario delle scrittrici italiane contemporanee (arte, lettere, scienze)*, Milano, Gastaldi, 1963.

Giola (2010)

Marco Giola, *La tradizione dei volgarizzamenti toscani del Tresor di Brunetto Latini, con un'edizione critica della redazione alfa I.1-129*, Verona, Quiedit, 2010.

Guidotti (2007)

Angela Guidotti, *Carducci e il '700: Goldoni Parini e Alfieri*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 1-2, 2007, pp. 135-167.

Marchini (1956)

Olga Marchini, *Carducci in cattedra alle tre del pomeriggio*, in «La Sicilia», 4 luglio 1956, p. 3.

Marchini (1908)

Olga Marchini, *Di un presunto originale del Livres dou Tresor di Brunetto Latini*, in «Bollettino della Civica Biblioteca di Bergamo», II, (4), 1908, pp. 252-263.

Marchini (1909)

Olga Marchini, *Il canto della gratitudine. Inferno XV di Dante*, Bergamo, Coop. Bergamasca d'arti grafiche, 1909.

Momigliano (1907)

Attilio Momigliano, *Il mondo poetico del Goldoni*, in «L'Italia moderna», V, vol. I (5), 1907, pp. 472-491.

Musatti (1902)

Cesare Musatti, *I drammi musicali di Carlo Goldoni*, Venezia, Visentini, 1902.

Ortiz (1905)

Maria Ortiz, *Il canone principale della poetica goldoniana: memoria presentata alla Regia Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti*, Napoli, Tip. della Regia Università, 1905.

Ortiz (1906)

Maria Ortiz, *La cultura del Goldoni*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XLVIII, 1906, pp. 71- 112.

Pézard (1950)

André Pézard, *Dante sous la pluie de feu*, Librairie Philosophique, Paris, 1950.

Pontieri (1933-34)

Ernesto Pontieri, *Carlo Capasso*, in Archivio della Regia Società romana di storia patria, LVI-LVII, 1-8, 1933-34.



Tambasco (2016)

Itala Tambasco, *'Il Canto della gratitudine', Inferno XV letto da Nicola Zingarelli*, in Valerio Sebastiano-Anna Maria Cotugno-Palmieri Rossella (a cura di) *Nicola Zingarelli e gli studi danteschi*, Foggia, Edizioni del Rosone, 2016, pp. 221-237.

Volpe (1967)

Gioacchino Volpe, *Storici e maestri*, Firenze, Sansoni, 1967.

*All of Marchini's literary studies feed the germ of the critical reflection of her teacher, Giosuè Carducci. From his best-known study Goldoni e la commedia dell'arte, to the commentary of Inferno XV, passing through the philological analysis carried out on a manuscript of Brunetto's Tresor, his admiration for the Bolognese poet exudes from the pages of each of his works and remains indelible in the memory that the student, now in her eighties, confides in the pages of the newspaper La Sicilia, on 4 July 1956: Carducci in cattedra alle tre del pomeriggio.*

*Parole chiave:* Marchini; Carducci; Goldoni; Brunetto; maestro.

CÉLINE POWELL, *Ritratti di uomini illustri sotto la penna*  
di Silvia Curtoni Verza e di Isabella Teotochi Albrizzi

Numerosissimi nella storia letteraria sono gli esempi di ritratti di uomini illustri raccolti da altri maschi. Nell'età moderna però emergono non solo le prime raccolte di ritratti di uomini curati da donne, ma anche le prime opere con ritratti di donne. A titolo di esempio si può prendere il bellissimo *Almanacco delle donne*, pubblicato nel 1750 a Venezia da Luisa Bergalli, la stessa ad aver pubblicato, un quarto di secolo prima, l'antologia *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo*. Questo almanacco prende la forma di una «'gallery' of famous women, whose biographies are exhibited like medallions for the readers, male or female, to admire»<sup>1</sup>. Mentre la Bergalli descrive soltanto donne, altre raccolte dipingono esclusivamente uomini.

È il caso, ad esempio, di una delle raccolte al cuore di questo saggio: i *Ritratti* della contessa veneziana Isabella Teotochi Albrizzi<sup>2</sup> (1760-1836) pubblicati nel 1807<sup>3</sup>. Nello stesso anno<sup>4</sup>, la letterata veronese Silvia Curtoni Verza<sup>5</sup> (1751-1835) manda alle stampe i suoi *Ritratti d'alcuni illustri amici*. In una lettera in data del 6 ottobre 1806, cioè poco prima della pubblicazione, la Veneziana encomiava la *salonnière* veronese per aver scelto di ritrarre anche donne: «so che voi più di me

---

<sup>1</sup> Chemello (2000) p. 139. (una 'Galeria' di donne famose, le cui biografie sono esposte come medaglioni da ammirare per i lettori, maschi o femmine.)

<sup>2</sup> Per informazioni biografiche si veda Favaro (2003).

<sup>3</sup> Si sottolinea che le edizioni successive vengono ampliate e corredate da nuovi ritratti.

<sup>4</sup> Tranne A. Chemello che sostiene, nell'articolo pubblicato nella raccolta di L. Panizza, che fu la raccolta della Teotochi Albrizzi ad esser stata pubblicata per prima (si parla di un mese prima), tutti i riferimenti biografici sulla Curtoni Verza sembrano indicare il contrario.

<sup>5</sup> Per informazioni biografiche si veda Bandini Buti (1941) p. 183.

coraggiosa, i difficili e pericolosi delineamenti delle donne avete pur disegnati»<sup>6</sup>. In effetti, la raccolta della Curtoni Verza considera sia donne che uomini e costituisce così uno dei pochi esempi in cui vi sono presenti ritratti di ambi i sessi.

Mentre Girolamo Da Rio scrive nel suo *Giornale dell'italiana Letteratura*

*Scevero d'ogni rivalità, pregio non ordinario al suo sesso, godette lo spirito della brava letterata nostra [Silvia Curtoni Verza] di far noti senza adulazione i lineamenti di quattro donne sue amiche, e sono queste Paolina Castiglioni Litta, Marianna Aleardi Carminati, Maddalena Lerchenfeld [Nogarola] e Paolina Secco Soardi Grismondi [sic]*<sup>7</sup>

alcune fonti, però, lasciano intuire che la Curtoni Verza e la Grismondi fossero rivali<sup>8</sup>. Ma questo aspetto potrà essere approfondito in un apposito studio, poiché, in questo saggio, a noi interessano, i ritratti maschili. In effetti, attraverso l'analisi dei testi della Curtoni Verza e della Teotochi Albrizzi, si cerca di individuare, nelle opere delle nostre letterate, quali aspetti divergono e quali coincidono in modo da svelare come queste donne hanno scritto di uomini nell'arte del ritratto nel primo Ottocento.

«Dedicò la Verza a don Baldassare Odescalchi duca di Ceri il suo volumetto, l'altra il suo al figliuolo Giuseppino, d'anni sette»<sup>9</sup> scrive il Montanari nella sua *Vita di Silvia Curtoni Verza*. In effetti, la letterata veronese aveva incontrato il duca durante un soggiorno romano<sup>10</sup> e questa dedica serve da «contraccambio», per riprendere l'espressione del Montanari<sup>11</sup>, per ringraziare coloro che le hanno

---

<sup>6</sup> Montanari (1851), p. 146.

<sup>7</sup> Da Rio (1808), p. 167.

<sup>8</sup> Si veda l'*Archivio Storico Italiano* (1883), p. 441.

<sup>9</sup> Montanari (1851), pp. 141-142.

<sup>10</sup> Negli ultimi decenni la questione delle donne e il *Grand Tour* ha fatto l'oggetto di vari studi. Per le grandi linee si veda "Travel writing 1750-1860" di Ricciarda Ricorda (2000). Il tema è stato considerato sotto vari punti di vista; l'approccio letterario di Tiziana Plebani è secondo me molto interessante. Si veda Plebani (2019), pp. 167-173.

<sup>11</sup> Montanari (1851), p. 142.

«ispirato l'amore alle belle lettere»<sup>12</sup>: «A Voi indirizzo questi Ritratti, i quali non per vaghezza di lode, ma per sentimento di grato animo piacquemi delineare; tributo, ch'io debbo agli amici, in compagnia de' quali, pendente dal loro labbro, passai le sere più liete ed utili della mia vita»<sup>13</sup>. Quindi, alcuni ritratti inseriti nel volumetto si vogliono un tributo alle persone che hanno partecipato alla formazione della letterata, come ad esempio, Girolamo Pompei, il quale la educò alla poesia, o ancora Alessandro Carli alla tragica recitazione, o Michele Sagramoso che «le diede per la vita civile eccellenti norme»<sup>14</sup>, ma anche le persone a lei care, come il medico Leonardo Targa «alle cui mediche industriose cure, scrive la Curtoni, io debbo la vita»<sup>15</sup>. Insomma, Silvia ha scritto questi ritratti non per ambizione letteraria, bensì per gratitudine ai suoi amici<sup>16</sup>. Una simile dimensione elogiativa è presente nella raccolta della Teotochi Albrizzi, poiché ella ha inserito nella *Galeria* di ritratti il suo maestro nella tragica recitazione, Benedetto Châteauneuf<sup>17</sup>.

Oltre a ciò, va notato che i *caractères*, cioè schizzi delle caratteristiche essenziali di una persona, erano diventati un esercizio letterario diffuso sul finire del Settecento<sup>18</sup>. In questo modo, i due volumetti ci aprono le porte dei salotti delle due letterate venete. In poche pagine, le *salonnières* riescono a rendere un'immagine completa e palpitante della loro cerchia di frequentatori. Ci si rende conto che illustri letterati (Bettinelli, Cesarotti, Foscolo), politici (Giovanni Danese Buri, podestà di Verona) e artisti (Canova<sup>19</sup>) vistarono questi salotti, e che

---

<sup>12</sup> Curtoni Verza (1807), p. 35.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. V.

<sup>14</sup> Montanari (1851), p. 142.

<sup>15</sup> Curtoni Verza (1807), p. 54.

<sup>16</sup> Segler-Meißner (1997), p. 165.

<sup>17</sup> Montanari (1851), p. 143.

<sup>18</sup> Chemello (2000), p. 141.

<sup>19</sup> Inserito però nella seconda edizione dei *Ritratti* di Isabella Teotochi Albrizzi.

alcune personalità frequentavano entrambi i salotti<sup>20</sup>, come ad esempio l'autore delle *Poesie campestri*, Ippolito Pindemonte.

Tranne alcuni *emigmas*, così chiamati da Susan Dalton<sup>21</sup>, presenti nel componimento della Teotochi, entrambe le *salonnières* hanno descritto persone realmente esistite e hanno proseguito in maniera simile. Tutti i ritratti si aprono con la breve descrizione delle peculiarità fisiche e dei lineamenti dei protagonisti. Però rispetto alla tradizione ritrattistica, la Curtoni Verza e la Teotochi Albrizzi hanno innovato conferendo ai loro ritratti una dimensione morale.

### **Da ritratto fisico a ritratto morale**

Come ricorrente nell'arte del ritrarre, un ritratto si apre con una descrizione di alcune caratteristiche fisiche. Molto spesso la Teotochi Albrizzi e la Curtoni Verza accennano alla chioma, come ad esempio quella dorata dell'Alfieri<sup>22</sup>; alla tinta, «di fuoco» del seduttore<sup>23</sup> o a quella fresca del Danese Buri<sup>24</sup>; alla statura, «mezzana» del Lorgna<sup>25</sup> e a quella «dignitosa [...] quantunque tirasse al piccolo» del Balì Sagramoso<sup>26</sup> e pure ai vestiti, come l'«abito schietto e disadorno» del Cesarotti<sup>27</sup>, il «tabarro rovescio» d'Hancarville<sup>28</sup> o la «larga ed inutile spoglia» del Châteauneuf<sup>29</sup>.

---

<sup>20</sup> Alcuni studiosi ricercano le reti e connessioni fra letterati del Sette-Ottocento. Si veda Cheek (2019), capitolo primo "Networks of women writers", pp. 1-41.

<sup>21</sup> Dalton (2006) p. 93. Gli *enigmas* sono ritratti che non sono riconducibili a persone fisiche, anzi rappresentano una caratteristica, come ad esempio il ritratto IX che rappresenta il seduttore.

<sup>22</sup> Teotochi Albrizzi (1808), p. 59.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>24</sup> Curtoni Verza (1807), p. 42.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>27</sup> Teotochi Albrizzi (1808), p. 52.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 59.

Le nostre compilatrici si soffermano poi su alcuni elementi del viso. Spesso dedicano alcune linee alle labbra e al sorriso, come ad esempio nei ritratti del Pindemonte, del Lorgna e del Danese Buri nella raccolta veronese<sup>30</sup>. È interessante notare che, a differenza della Curtoni Verza, le descrizioni della bocca e del sorriso nella raccolta della Teotochi Albrizzi fanno intravedere tratti della personalità delle persone rappresentate.

«[Q]uelle labbra – scrive la contessa veneziana a proposito dell’amico d’Hancarville – che si toccano appena, [sono] indizio dell’interna smania di veder tutto, di conoscer tutto»<sup>31</sup>. Questa descrizione ci fa capire che il barone d’Hancarville era un uomo erudito e curioso con un ingegno avido di novità. Al contrario la «bocca chiusa»<sup>32</sup> del Cesarotti lascia indovinare la sua personalità taciturna, sulla quale torneremo più in avanti.

Un simile atteggiamento è notevole nella descrizione degli occhi, il «*miroir de l’âme*» [lo specchio dell’anima] come scrisse Flaubert nel *Dictionnaire des idées reçues* (1913). Il ritratto comincia spesso con le caratteristiche fisiche degli occhi, come il colore<sup>33</sup> o la forma<sup>34</sup>, ad esempio. Poi vengono aggiunte indicazioni sugli occhi, le quali forniscono ulteriori precisazioni sul carattere della persona ritratta. Mentre le descrizioni della bocca, che svelano la personalità delle persone descritte, sono presenti soltanto nella raccolta della Veneziana, le descrizioni degli occhi che rispecchiano la personalità, si ritrovano in ambe le raccolte. Ad

---

<sup>30</sup> Curtoni Verza (1807) Pindemonte «All’aprirsi della sua bocca s’irradia tutto il suo volto, non essendo mai quell’aprirsi scompagnato da lieto e soavissimo sorriso.» (pp. 1-2); Lorgna «un sorrider frequente, né sempre spontaneo» (p. 13); Danese Buri «spontaneo il sorriso» (p. 42).

<sup>31</sup> Teotochi Albrizzi (1808), p. 39.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>33</sup> Cfr. Teotochi Albrizzi (1808) ritratto IX del seduttore «quegli occhi cerulei e vivacissimi» (p.31); ritratto X del Teotochi «I suoi occhi picciolissimi, nerissimi» (p. 35); ritratto XV del Chateaneuf «Gli occhi son neri» (p. 59). Cfr. Curtoni Verza (1807) ritratto del Pindemonte «L’occhio ha ceruleo» (p. 8); ritratto di Sagramo «Azzurro avea l’occhio» (p. 22).

<sup>34</sup> Curtoni Verza (1807), p.42. Gli occhi «rotondetti» del Danese Buri.

esempio, le indicazioni sugli occhi del Pindemonte mettono in evidenza la personalità viva del poeta veronese, poiché «l'occhio brilla più aperto, e tutto vi si compone con dolce giocondità»<sup>35</sup> scrive la Curtoni Verza e la Teotochi Albrizzi sottolinea «la vivace espressione degli occhi suoi»<sup>36</sup>. Nel caso del Bettinelli, ad esempio, gli occhi lasciano intuire che nonostante l'avanzare degli anni, la sua mente rimane vivace: «l'occhio ancora sfavilla» nota la Curtoni Verza (p.18). Di fronte agli occhi brillanti, troviamo esempi di «occhi immobili», come quelli del Cesarotti<sup>37</sup> o quelli del Lorenzi che ha «l'occhio sovente immobile in atto di riflessione»<sup>38</sup> come osserva la Curtoni Verza. Tale qualifica permette di accennare alla personalità meditativa e ragionata dei modelli.

Insomma, descrivendo l'esteriorità del modello, i ritratti della Curtoni Verza e della Teotochi Albrizzi seguono lo schema delle collezioni francesi di ritratti del Seicento. A differenza di questi ultimi però, lo sguardo delle nostre letterate non si limita all'aspetto fisico, bensì penetra all'interno della persona. Contrariamente alle *femmes de lettres* francesi del Seicento, la letterata veronese, così come la *salonnière* veneziana,

*geht jedoch nicht ohne Rücksicht auf die Bildwirkung die einzelnen Körperteile durch, sondern konzentriert sich auf die Physiognomie und die daraus resultierenden Charaktereigenschaften*<sup>39</sup>.

al semplice ritratto fisico viene inserita una dimensione morale, preannunciata, in qualche modo, dalle indicazioni trovatosi nei singolari particolari del viso.

---

<sup>35</sup> Curtoni Verza (1807), pp. 8-9.

<sup>36</sup> Teotochi Albrizzi (1808), p. 1.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>38</sup> Curtoni Verza (1807), p. 1.

<sup>39</sup> Segler-Meißner (1997), p. 167. (ella [Curtoni Verza] non descrive le parti del corpo senza tener presente l'effetto dell'immagine, ma si concentra invece sulla fisiognomia e il carattere che ne risulta.)

Lo scopo della Teotochi, come scrive Dalton, era quello di far intravedere il carattere della persona, mettendolo a confronto e in relazione con indicatori esterni<sup>40</sup>. Per riuscirci ha impiegato varie strategie, fra le quali:

*decoding strategies of physiognomy, [...] application of judgment through observation of expression, bearing and behavior, judgment through taste, and, finally, judgment based on lived experience and recommendations*<sup>41</sup>.

La Teotochi prende spunto dalla fisiognomia, cioè l'arte di leggere le caratteristiche psicologiche delle persone dal loro aspetto fisico, in particolare dai lineamenti del viso. A partire dalla seconda metà del Settecento, infatti, sotto l'influsso delle *Physiognomische Fragmente* (1775-1778) dello svizzero Johann Casper Lavater – il quale viene nominato più volte nella raccolta della Teotochi, questa para-scienza si è largamente diffusa in Europa e nei primi dell'Ottocento era di gran voga. Però, come sottolineato da Susan Dalton, la *salonnière* veneziana si è allontanata dai concetti dello svizzero, considerando le espressioni del viso più esplicite dei lineamenti. Anche se la letterata veronese non si riferisce direttamente al lavoro di Lavater, sembra aver ripreso il suo insegnamento in fisiognomia. In ogni ritratto la Curtoni Verza deduce il carattere della persona dalla sua espressione, ma rispetto alla Teotochi Albrizzi, lo fa in modo meno preciso<sup>42</sup>. A titolo di esempio, sono state riportate sotto le espressioni del Cossali, il cui profilo fa parte della raccolta della Curtoni Verza e quelle del Cesarotti, il cui ritratto è inserito nella raccolta della Teotochi Albrizzi.

---

<sup>40</sup> Dalton (2006), p. 90.

<sup>41</sup> *Ibidem*. (decodificare le strategie della fisionomia, [...] l'applicazione del giudizio attraverso l'osservazione dell'espressione, del portamento e del comportamento, il giudizio attraverso il gusto e, infine, il giudizio basato sull'esperienza vissuta e sulle raccomandazioni.)

<sup>42</sup> Segler-Meißner (1997), p. 172: «[Isabella Teotochi Albrizzi] unterminiert die Setzung eines generalisierenden Formschemas dadurch, dass sie weitaus pointierter als Curtoni Verza die Widersprüche der jeweiligen Person thematisiert.» ([Isabella Teotochi Albrizzi] mina l'impostazione di uno schema generalizzante affrontando le contraddizioni di ogni personalità molto più acutamente della Curtoni Verza.)



### Ritratto di Pietro Cossali

«Espressiva di lui medesimo è la sua fisionomia; e malgrado la vivacità degli occhi mobilissimi alcuna volta componesi in calma, e taciturnità, con inchinamento di capo per abitudine di lungo profondo studio.» (p.27)

### Ritratto XIV- Cesarotti

«freddo, taciturno, imbarazzato di sé e degli altri? Osservalo tutto raccolto nella sua personcina, inanimato nel volto, occhi immobili, bocca chiusa, braccia incrociate, qual uom che voglia rannicchiare, impicciolir o poco meno che annullare sé stesso.» (p.52)

Da questo confronto emerge inoltre un'altra caratteristica di scrittura della letterata veronese: adatta il suo stile alla personalità che descrive. Come nota Silke Segler-Meißner «mit der Vielfalt der äußeren Erscheinungen korrespondiert in den Porträts Curtoni Verzas die unterschiedliche Colorierung bzw. Nuancierung des Einzelnen und die entsprechende Veränderlichkeit der Stilebenen»<sup>43</sup>. La maniera in cui la Veronese elabora i suoi ritratti mette in luce il carattere pittorico e plastico di essi. Questo si vede bene nel confronto tra Cossali e Cesarotti riportato sopra. Il Cossali da uomo pensoso e riservato viene ritratto, sembra, con ampie e delicate pennellate. Una tale impressione proviene dall'uso di un lungo e unico periodo poco scandito. A contrario Cesarotti, pure lui uomo silenzioso e meditativo, viene ritratto dalla Veneziana con dinamismo e zelo, come se le brevi e pungenti incisioni del periodo fossero in realtà ritocchi di colore.

---

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 166 (La varietà delle apparenze esterne nei ritratti della Curtoni Verza corrisponde al diverso colorito o diversa sfumatura dell'individuo e alla corrispondente mutevolezza dei livelli stilistici.)

Tutto sommato, nonostante le difficoltà relative alla presenza/assenza di espressioni, le descrizioni danno ai protagonisti uno spessore morale. Siccome i tratti sul viso o i comportamenti erano fugaci, non erano sempre disponibili ad essere interpretati. Ciò impediva di conseguenza la lettura della moralità nel viso o nel comportamento della persona e poteva addirittura portare ad un'interpretazione errata del carattere. Troviamo un bellissimo esempio nel ritratto di Ottaviano Guasco inserito nella raccolta veronese:

*pallido, scarno, smunto, e più a larva, che ad uomo rassomigliante, con gli occhi quasi sempre socchiusi per non poter sostener luce diretta; nondimeno più per vivacità dello spirito, che per vigor delle membra ancor ritto reggeva quel suo gracile corpo, e vi conservava un movimento destro e spedito<sup>44</sup>.*

Il suo aspetto malaticcio cela in realtà una mente vivace e acuta. Una simile ingannevole espressione si ritrova nel componimento della Teotochi, come ad esempio nel profilo di suo padre, Antonio Teotochi, il cui aspetto freddo svela una calorosa personalità:

*I suoi occhi picciolissimi, nerissimi, sembrano voler tradire il segreto d'una qualità che pur esiste in lui, ma della quale tu difficilmente t'accoggeresti: la vivacità. Né di questa avviene mai che avvedertene tu possa, se non quando il cogli a soccorrere un infelice, a servire un amico. La sua pazienza, la sua fermezza, la sua tranquillità non hanno pari<sup>45</sup>.*

Questi due esempi ci mostrano quanto le espressioni possano essere ingannevoli. In questi casi, però, hanno esiti 'positivi', nel senso che esteriorità gracili o gravi nascondono menti brillanti. La Teotochi, attraverso gli *enigmas*, mostra inoltre come belle espressioni possano celare una natura maliziosa.

---

<sup>44</sup> Curtoni Verza (1807), pp. 50-51.

<sup>45</sup> Teotochi Albrizzi (1807), p. 35.

I *caractères* raffigurati negli *enigmas* nascondono in effetti la propria identità. Il pigmeo (ritratto III), il misantropo (ritratto V) e il seduttore (ritratto IX) «were pretenders in some way, though, striving to incarnate the qualities proper to amiable men of letters but always falling short»<sup>46</sup>. Susan Dalton ne conclude che

*[t]he enigmas are parodies, poor copies of men of true worth, talent, and virtue. What distinguished men worthy of admiration from those worthy of contempt was their deficient character. The subjects of the anonymous portraits were selfish, manipulative, and mean-spirited. This was indicated not only in their behavior, - but also [...] in the paucity of their intellectual talent*<sup>47</sup>.

Nonostante le varie tecniche impiegate dalle letterate per interpretare il carattere dei modelli, come la lettura delle espressioni e del comportamento, il ricorso alle opere può essere un tappa necessaria per levare possibili ambiguità occorse nelle letture. Nel caso della Teotochi Albrizzi, in effetti, il rinvio alle opere serve da ultima risorsa per valutare il carattere di una persona, nel caso in cui i segni del corpo o del comportamento sembrassero contraddittori. Ne troviamo prova nel ritratto del Pindemonte, il cui «metodo di vita è così inalterabilmente uniforme» che «lo rende un essere alquanto isolato e singolare»<sup>48</sup>, spiega la Teotochi. Siccome questo isolamento lascia che poche occasioni per conoscere il Pindemonte, il rinvio alle sue opere permette di scoprire «la [sua] profonda cognizione del cuore umano, la sensibilità, il candore, i santi e puri costumi del suo cuore ad ogni linea appaiono»<sup>49</sup>.

---

<sup>46</sup> Dalton (2006), p. 93. (erano in qualche modo degli aspiranti, che si sforzavano di incarnare le proprie qualità degli amabili letterati ma che fallivano sempre.)

<sup>47</sup> *Ibidem.* ([g]li enigma sono parodie, pessime copie di uomini di vero valore, talento e virtù. Ciò che distingueva gli uomini degni di ammirazione da quelli degni di disprezzo era il loro carattere debole. I soggetti dei ritratti anonimi erano egoisti, manipolatori e meschini. Ciò era indicato non solo nel loro comportamento, - ma anche [...] nella scarsità del loro talento intellettuale.)

<sup>48</sup> Teotochi Albrizzi (1808), p. 2.

<sup>49</sup> *Ivi*, pp. 2-3.

Una simile concezione è evidente nell'altro ritratto del Pindemonte, in cui il poeta viene descritto dalla Curtoni Verza come «taciturno e astratto»<sup>50</sup> nel conversare, ma la penna della letterata pone l'accento su «il profondo politico, il filosofo conoscitore delle grandi e violente passioni, poste in movimento da circostanze straordinarie»<sup>51</sup>. A differenza della raccolta della Teotochi, quella della Curtoni propone un'ulteriore finalità, quella di approfondire il carattere della persona ritratta per apprezzare meglio le sfaccettature della sua personalità. Sempre a proposito di Pindemonte, scrive:

*Nelle sue Opere egli dipinge la Natura, cui vagheggiò nelle amene campagne, dipinge gli affetti del cuore umano in tutte le sue gradazioni con allato la severa Sofia, ch'egli abbellisce d'immagini poetiche, colorando ogni cosa di quella sua melanconia, che sì dolcemente s'insinua nell'anima, e per tutto spargendo quel gusto, che attinse dai classici autori Greci, e Latini*<sup>52</sup>.

Il confronto con le opere fa capire al lettore che l'autore delle *Poesie campestri* non è un essere taciturno bensì un'anima malinconica.

Se da un lato i ritratti sono il frutto di varie strategie di scrittura impiegate dalla letterate, dall'altro lato sono stati posti all'influsso di una certa sensibilità, quella femminile.

### **Sensibilità femminile**

Queste raccolte sono esemplari di una peculiarità della scrittura femminile sviluppata durante il Sette e l'Ottocento: il giudizio attraverso le emozioni. Nel Cinquecento circolava già l'idea che le donne erano facilmente commosse dal bello. Poi durante il Settecento, sotto l'influsso della scienza empirica combinata

---

<sup>50</sup> Curtoni Verza (1807), p. 9.

<sup>51</sup> *Ivi*, pp. 11-12.

<sup>52</sup> *Ivi*, pp. 10-11.

alla filosofia sperimentale, gli studiosi hanno preso spunto da un 'metodo scientifico impegnativo'<sup>53</sup> per determinare i fattori materiali alla base della differenza tra uomini e donne. Elisabetta Caminer Turrà, una coetanea e concittadina delle nostre letterate, in un articolo pubblicato nell'*Europa letteraria*, trova le parole giuste per riassumere la diffusa convinzione che la costituzione femminile fosse più adatta a recepire le emozioni:

*Sembra che un'organizzazione più delicata, fibre più sottili e sensibili, un sangue più abbondante e più sottile, un fluido nervoso più puro rendano le donne più atte a riuscire nelle cose di diletto, di gusto, di finezza<sup>54</sup>.*

La risposta emotiva delle donne conferiva loro una sensibilità più acuta, rispetto a quella degli uomini, e di conseguenza, rendeva loro particolarmente idonee ad esprimere il buon gusto<sup>55</sup>. Tale qualità trova la sua massima espressione nel campo artistico e nell'ambito letterario. L'acutezza della sensibilità femminile legittimava l'idea che le donne potessero esprimere giudizi letterari basandosi sulla propria esperienza sensibile, cioè prendendo spunto dalle emozioni scaturite dal testo. Oltre a ciò, l'espressione di un parere in base alla sensibilità offriva alle donne la possibilità di scrivere senza temere la censura maschile, come scrive un'altra celeberrima *femme de lettres* veneziana, Giustina Renier Michiel, nella premessa di *Opere drammatiche di Shakespeare volgarizzate da una cittadina veneta*:

*[i]o sarei stata inclinata a premettere in questa prefazione generale le mie riflessioni sulle sensazioni che destano le rappresentazioni drammatiche, per esaminar poscia nelle*

---

<sup>53</sup> Messbarger (2002), p. 50. Il metodo in questione («exacting scientific method») consisteva nella sistematica osservazione e l'«esperienza» delle caratteristiche anatomiche, fisiologiche, sociali e psicologiche del sesso femminile.

<sup>54</sup> Caminer Turra (1769), p. 51.

<sup>55</sup> Dalton (2006), p. 86. «Taste was defined in the eighteenth century as the ability to discern beauty based either on judgment or feeling».

*prefazioni particolari il sentimento dominante in ciascheduna Tragedia. Questo e forse il solo argomento su cui una donna possa ragionare senza temer le accuse degli uomini.*<sup>56</sup>

Con la diffusa pratica del «judgment through feeling»<sup>57</sup> non c'è da stupirci se, nei loro *Ritratti*, Isabella Teotochi Albrizzi e Silvia Curtoni Verza hanno valutato la qualità delle opere letterarie attraverso lo spettro delle emozioni. Affermando che la percezione dei visitatori del salotto non prende spunto da una conoscenza razionale, bensì da una conoscenza emozionale del cuore, la Curtoni Verza riproduce il postulato secondo cui le donne siano più sensibili e quindi in grado di passare un giudizio. A questo proposito, è interessante notare che Silke Segler-Meißner parla di «einer weiblichen Empfindsamkeit»<sup>58</sup> (una sensibilità femminile) e sostiene che:

*[d]iese Wissenschaft des menschlichen Herzens manifestiert sich in der profunden Kenntnis der Gefühle und Leidenschaften. Erst mit dieser Kenntnis ist der Gelehrte aus der Sicht Curtoni Verza in der Lage, seine eigenen Affekte zu beherrschen und den anderen als Vorbild zu dienen.*<sup>59</sup>

Questa modalità di giudizio è percepibile nei ritratti del Lorenzi e del Del Bene nella raccolta della Curtoni Verza. La letterata sottolinea ad esempio «la squisitezza del [...] gusto»<sup>60</sup> di Del Bene, allude inoltre allo stile elegante e alla «bellezza dell'invenzione»<sup>61</sup> del Lorenzi e specifica l'effetto che i suoi versi

---

<sup>56</sup> Renier Michiel (1797), *Prefazione della traduttrice*, pp. 9-10. Per maggiori informazioni sulle traduzioni shakespeariane della Renier Michiel si veda Bianchi (2019).

<sup>57</sup> Dalton (2006), p. 94.

<sup>58</sup> Segler-Meißner (1997), p. 165. È importante notare la scelta lessicale dell'autrice. Il termine *Empfindsamkeit* (≈ sensibilità), difficilmente traducibile in altre lingue, sancisce una corrente di pensiero centrale nella storia letteraria tedesca. Quindi ipotizzare che ci sia una *Empfindsamkeit* di stampo femminile nel panorama letterario italiano è molto interessante.

<sup>59</sup> *Ivi*, p.169. (Questa scienza del cuore umano si manifesta in una conoscenza profonda dei sentimenti e delle passioni. Dal punto di vista della Curtoni Verza, è soltanto dopo aver acquisito tale conoscenza che un erudito sia in grado di reprimere i propri sentimenti e possa fungere da modello per gli altri.)

<sup>60</sup> *Ivi*, pp. 58-59.

<sup>61</sup> Curtoni Verza (1807), p. 5.

producono sul pubblico: «poscia dopo alcuni versi infiammasi la fantasia, l'occhio scintilla, la voce più sicura risuona, [...] [egli] agli spettatori infonde meraviglioso trasporto»<sup>62</sup>. La Veneziana si applica invece a rendere con tanta minuziosità la sensibilità degli autori, come ad esempio «la profonda cognizione del cuore umano, la sensibilità, il candore, i santi e puri costumi del [...] cuore» del Pindemonte<sup>63</sup>, o «le dottissime opere» d'Hancarville «col suo facondo ed immaginoso parlare»<sup>64</sup> o ancora il «cuore sensibilissimo» del Cesarotti<sup>65</sup>. L'esempio più eloquente del *judgment through feeling* si trova nel ritratto del Bertola:

*Quando ti racconta un'istoria, provi la maggiore commozione; vuoi ripeterla, non v'ha più nulla, e t'accorgi allora che lui solo ne stava tutto l'incanto. La sua sensibilità non ha pari, ma variandola ed estendendola sopra successivi ed infiniti oggetti, ne cangia ad ogni istante il soggetto su cui esercitarla: pure, se valutare si volesse la sensibilità per gradi, te ne donerebbe egli in un giorno solo più che ogni altro in più anni*<sup>66</sup>.

Il profilo del traduttore del Gessner si chiude poi con un'osservazione esemplare di questa sensibilità femminile: «se non piangi, in quel *Capo-Scala*, in quella *Tavola*, a quel cantar *de' Figli*, ah! – scrive la Teotochi al figlio – sei pure insensibile»<sup>67</sup>.

Dando del tu al lettore, ovvero il figlio, la Teotochi gli dà le chiavi per interpretare il carattere. Al contempo, l'uso di tale apostrofa dà l'impressione che la sua maniera di descrivere sia direttamente influenzata dalla propria esperienza di *salonnière*<sup>68</sup>. In effetti, come nota la Segler-Meißner, rispetto al tono

---

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>63</sup> Teotochi Albrizzi (1808), pp. 2-3.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>66</sup> *Ivi*, pp. 43-44.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>68</sup> Dalton (2006), p. 98.

convenzionale e formale della Curtoni Verza, le descrizioni della Teotochi sono caratterizzate da un tono personale<sup>69</sup>. «Diventano visibili in ogni ritratto, sia i punti di forza e di debolezza della persona rispettiva, che la sua prospettiva soggettiva»<sup>70</sup> spiega la Segler-Meißner. Nonostante la sua fervida ammirazione per il Foscolo, il sincero affetto per il marito Giuseppe Albrizzi, o ancora il profondo rispetto per suo padre Antonio Teotochi, la scrittrice veneziana cerca sempre di rendere giustizia all'aspetto individuale della persona, senza «diminui[re] anzi i difetti, ed esagera[re] le virtù»<sup>71</sup>. Però come ammette lei stessa, l'amicizia con i modelli poteva in alcuni casi impedirle di ritrarre oggettivamente: «Tu ben sai – scrive la Veneziana a proposito del Cervoni – che l'amicizia vera, siccome il vetro colorato il color degli oggetti, altera il giudizio nostro»<sup>72</sup>.

Oltre a ciò, è interessante rilevare che nella sua raccolta, la Teotochi Albrizzi evoca il rapporto di alcuni modelli con il bel sesso. Ad esempio sottolinea l'indifferenza del Pindemonte («Ma ciò che v'ha di più singolare nol dissi; l'arte difficilissima, che a maraviglia possiede, di farsi perdonare [...] dalle donne l'indifferenza.» p. 4), l'avvenenza di Vivente De Non («fu egli sempre carissimo agli uomini, benchè infinitamente lo fosse alle donne.» p. 8) o ancora l'astuto intelletto del d'Hancarville per nascondere una certa timidezza:

*Con le donne, ove sappiamo usare l'arte di mostrarsi da principio convinte delle sue idee, e di muovergli poi accortamente dei dubbj con parole che li velino, cede, e con quella docilità che domanda grazia, e l'ottiene sempre, suol dire: convenite almeno, che se la cosa non è vera, è ben immaginata.*<sup>73</sup>

---

<sup>69</sup> Segler-Meißner (1997), p. 171.

<sup>70</sup> *Ivi*, pp. 171-172. «In alle ihren Skizzen werden sowohl die Stärken und Schwächen der jeweiligen Person als auch ihre subjektive Perspektive sichtbar».

<sup>71</sup> Teotochi Albrizzi (1808), p. 49.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 41 (citazione di d'Hancarville in corsivo nell'originale).



Tali precisioni permettono di affinare e completare il profilo del modello. Come nel caso del d'Hancarville, ad esempio, la descrizione del suo rapporto con le donne spinge il ritratto nei confini dell'introspezione, poiché veniamo a conoscenza delle debolezze dello storico dell'arte francese. Sarebbe un'ulteriore maniera per la scrittrice di enfatizzare le qualità morali e le virtù di questi uomini e di rivendicare la capacità delle donne a percepire la virtù? Si nota tra l'altro che nella raccolta della Veronese non viene esaminato il rapporto degli uomini con le donne. Si tratta in effetti di una peculiarità della raccolta della Veneziana.

Come nota Susan Dalton, tramite il *judgment through feeling* le donne hanno non solo delimitato il proprio terreno nel mondo della letteratura, ma hanno anche lasciato la loro influenza nella società, poiché «in an age where dissimulation was always a lurking threat, the ability to see men for what they were was socially pertinent»<sup>74</sup>.

### **Sguardo nostalgico all'antico aureo passato**

In quei «tempi sciagurati, in cui la virtù è sì difficile»<sup>75</sup> scrive la Veneziana, e nei «tempi nostri corrotti»<sup>76</sup> aggiunge la Veronese, essere in grado di vedere il vero volto degli uomini era diventato una preziosa qualità. In effetti, nella scia della caduta della Serenissima nel 1797 si sono moltiplicate le opinioni politiche, fra gli slanci democratici da un lato e i ricordi nostalgici della vecchia amministrazione marciana dall'altro. È proprio in questo contesto di instabilità politica dove regnava falsità e corruzione che sono radicate le due raccolte. Come riassume bene Silke Segler-Meißner:

---

<sup>74</sup> Dalton (2006), p. 98. («In un'epoca in cui la dissimulazione era sempre una minaccia in agguato, la capacità di vedere gli uomini per quello che erano, era socialmente pertinente».)

<sup>75</sup> Teotochi Albrizzi (1808), p. 1.

<sup>76</sup> Curtoni Verza (1807), p. 1.

*Im Gegensatz zur zeitgenössischen Gegenwart, die durch Korruption und Heuchelei gekennzeichnet ist, wird die Antike auf der einer Seite zum Inbegriff heroischer Größe und auf der anderen Seite zum Idealbild einer wahrhaften, unverstellten tugendhaften Vollkommenheit<sup>77</sup>.*

Già nella dedica a Silvia Curtoni Verza, il lettore capisce sin da subito il culto della scrittrice per la Classicità: «Fu la squisitezza del vostro gusto – scrive l'autore della dedica il Duca di Ceri, che m'indicò eruditamente gli *avanzi maravigliosi della veneranda antichità*, ch'io contemplai con tanto entusiasmo»<sup>78</sup>. Numerosi sono, di fatto, i rinvii alla cultura classica antica. Si notano innanzitutto i riferimenti diretti all'Antichità, i quali permettono di pregiare i modelli, come Bartolommeo Lorenzi che assomiglia un «Apollo Oracoleggiante»<sup>79</sup> quando declama poesie, o Girolamo Pompei chiamato «redivivo Teocrito»<sup>80</sup> per i suoi talenti poetici (in particolare nelle poesie pastorali), o ancora il richiamo al medico greco Ippocrate per encomiare le «mediche industriose cure»<sup>81</sup> di Leonardo Targa. Si osserva poi che tutto ciò che è riconducibile alla cultura antica diventa motivo di lode. Sempre nel ritratto del Targa, ad esempio, la Curtoni Verza loda il medico perché nel suo tempo libero si applica allo «studio delle antiche medaglie, di cui fece utile ed illustre raccolta»<sup>82</sup>.

Interessante è questo proposito sul Pompei: «Profondo conoscitore dell'idioma Greco, ed ammiratore appassionato di quella grande, colta, e gentile nazione, egli più volentieri vivea coi morti Greci, che coi vivi moderni»<sup>83</sup>.

---

<sup>77</sup> Segler-Meißner (1997), p. 166. «In contrasto con il presente contemporaneo [cioè gli anni dopo la caduta della Repubblica di Venezia], caratterizzato da corruzione e ipocrisia, l'Antichità diventa tanto un modello di grandezza eroica quanto un'immagine ideale di una perfezione virtuosa vera e non mascherata».

<sup>78</sup> Curtoni Verza (1807), p. VII. (dedica di D. Baldassare Odescalchi, Duca di Ceri). L'enfasi in corsivo è mia.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 56.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 32.

Quest'osservazione fa capire che la scrittrice mette in opposizione il mondo antico, geniale e raffinato, alla depravata e sgarbata contemporaneità. Tale opposizione si ritrova più volte nella raccolta, come ad esempio, nell'encomio al matematico Antonio Cagnoli per la sua incorruttibilità di fronte alla perversione delle città e delle corti contemporanee: «La sua illibatezza di costumi non restò mai alterata dalla corruzione delle grandi città, ov'egli soggiorno lungamente [...]»<sup>84</sup>. Poi, nel ritratto del Sagramaso, la letterata elenca i tranelli della corte:

*[n]on compariva a Corte, che ricercato: conosceva quel mare ammagliato, com'egli dicea, e tempestuoso, ove illuminata ragione naufraga miseramente, ove anima elevata s'involga, ed ambizione orgogliosa s'inchina, e s'avvolge strisciando umilmente nella polvere, che cinge il solio, per vieppiù innalzarsi davanti alla moltitudine.*<sup>85</sup>

Il ritratto del Lorenzi permette alla scrittrice di avanzare una dissimulata ma aspra critica alla società contemporanea<sup>86</sup>, poiché il Lorenzi, «uomo, che, sembra appartenere [...] alla virtuosa antichità»<sup>87</sup> e che viveva «in una campestre dilettevole solitudine»<sup>88</sup>, quando si recava a corte:

*L'anima sua ingenua mal soffriva di veder l'uomo ansiosamente affaccendato per dimostrarsi qual egli non è, dire ciò, che non pensa, adular chi nel fondo del suo cuore disprezza, mentir se medesimo, e la verità, onde non offendere l'altrui amor proprio, e sempre aggirarsi intorno a uno sfuggevole scopo, che difficilmente, e forse non mai può raggiungere*<sup>89</sup>.

---

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 24, corsivo nell'originale.

<sup>86</sup> Anche nella raccolta della Teotochi si verifica un rifiuto di ogni forma di ipocrisia personale e sociale. A titolo di esempio: nonostante un «amor proprio [...] facilmente irritabile», il Cervoni rimane «un uomo non corrotto dalla educazione e dell'esempio» - Teotochi Albrizzi (1808) p.48; o ancora quando ironizza sottilmente sulla «mezza virtù» del marito compiaciuto di «possiede[re] il difficile dono di saper star bene con tutti.», p.31

<sup>87</sup> Curtoni Verza (1807), p. 1.

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 2.

<sup>89</sup> *Ivi*, pp. 3-4.

Nella raccolta della Curtoni Verza, come spiega la Segler-Meißner, «[a]ll'opposizione tra Antichità e presente si collegano altri opposti come Salone contro Corte e Essere contro Apparenza e mettendosi in atto gli uni contro gli altri, costituiscono così la cornice esterna della descrizione»<sup>90</sup>.

Così come nella raccolta della Veronese, l'Antichità costituisce un punto di riferimento nella collezione di ritratti della Teotochi Albrizzi<sup>91</sup>. Se per la Veronese questo periodo d'oro funge da contraltare alla realtà contemporanea, come si è appena visto, per la Veneziana serve piuttosto da cornice storico-intellettuale in cui può schizzare il profilo del suo cenacolo. Ne troviamo un bellissimo esempio nel ritratto del Cesarotti, il quale viene messo a confronto dell'eroe antico Ulisse<sup>92</sup>. Tuttavia, come nota la Segler-Meißner, la Veneziana «non si accontenta di accennare all'esemplarità dell'eroe antico, ma usa invece lo stratagemma del 'ritratto nel ritratto' per sottolineare l'autenticità di quanto detto»<sup>93</sup>. In effetti, in un primo tempo, la Teotochi ricorda al lettore il passo in cui Ulisse si trova a Troia dal Parlamento, perché possa ricontestualizzare la scena e ideare il parallelo. Come Ulisse dall'esteriorità riluttante in questo passaggio dell'*Iliade*, il Cesarotti viene dipinto dalla scrittrice nelle sue *nuances* più scure:

*freddo, taciturno, imbarazzato di sè e degli altri? Osservalo tutto raccolto nella sua personcina, inanimato nel volto, occhi immobili, bocca chiusa, braccia incrocicchiate, qual uom che*

---

<sup>90</sup> Segler-Meißner (1997), p. 167. («Mit der Opposition Antike versus Gegenwart verbinden sich die Gegensätze Salon versus Hof und Sein versus Schein, die gegeneinander ausgespielt werden und damit den äußeren Rahmen der Beschreibung konstituieren».)

<sup>91</sup> Il ritratto del Pindemonte che apre la raccolta dà il tono: «La dotta e felice penna dell'immortale Plutarco richiederebbesi per dipingere l'uomo che appartenere punto non sembra a questi tempi sciagurati, in cui la virtù è sì difficile, la dottrina sì pericolosa, il fino e squisito gusto quasi da non isperarsi.» Teotochi Albrizzi (1808), p. 1.

<sup>92</sup> «Il Ritratto che ti presento è la copia appunto di quell'originale [Ulisse].» scrive la Teotochi Albrizzi a proposito del Cesarotti, p. 51.

<sup>93</sup> Segler-Meißner (1997), p. 174. «Teotochi Albrizzi begnügt sich jedoch nicht damit, auf den Vorbildcharakter des antiken Helden zu verweisen, sondern bedient sich des Kunstgriffs des ‚Porträts im Porträt‘, um die Authentizität des Ausgesagten zu unterstreichen».

*voglia rannicchiare, impicciolire o poco meno che annullare sè stesso*<sup>94</sup>.

Però, come per Ulisse, quest'aspetto esteriore sfavorevole nasconde in realtà un uomo affascinante, che la scrittrice chiede al lettore di immaginare<sup>95</sup>.

## **Conclusioni**

L'analisi dei ritratti presenti nelle due raccolte ha svelato come Silvia Curtoni Verza ed Isabella Teotochi Albrizzi, due figure di spicco della scena letteraria veneta di primo Ottocento, sono riuscite a rinnovare l'arte del ritratto, grazie alla dimensione morale inserita nelle descrizioni e ai contenuti espressi nonché all'idea tipica della cultura veneta settecentesca di rappresentare in brevi cammei personalità degne di essere ricordate creando così una vera e propria rinnovata *Galeria*. Come nota Susan Dalton, le donne mostravano una predilezione per le raccolte con ritratti morali, perché, in base all'idea che le donne fossero più sensibili, erano modelli di civiltà e potevano riconoscere le virtù degli altri attraverso il gusto<sup>96</sup>.

Anche se ambe le letterate scrivono di uomini proseguendo in maniera simile, come ad esempio, la lettura del viso in base ai principi della fisionomia, o ancora il privilegio femminile di poter giudicare a partire della propria esperienza sensibile, la loro visione dell'ordinamento sociale era diversa. Il fatto di aver inserito ritratti femminili, che a prima vista sembra denotare un'apertura mentale della Curtoni Verza, svela in realtà quanto la sua concessione fosse legata all'ideale maschile illuminato e classico della «donna classica», poiché «mentre la fisionomia dell'uomo riflette la sua funzione e il suo ruolo in pubblico – spiega

---

<sup>94</sup> Teotochi Albrizzi (1808), p. 52.

<sup>95</sup> *Ibidem*. «Ora vuoi tu, quasi a un tocco di magica verga, cangiare questo essere insignificante o trasognato in un uomo che al sol vederlo a parlare ognuno vi legga il genio nel lampeggiare degli occhi [...]».

<sup>96</sup> Dalton (2006), p.100.

Segler-Meißner, il volto femminile diventa l'immagine delle virtù domestiche e familiari»<sup>97</sup>. Nella Teotochi invece è percepibile una critica alla pretesa patriarcale al potere<sup>98</sup>.

Le raccolte sono però accomunate da un simile sguardo nostalgico all'Antichità. Come si è visto, tale componente conferisce dignità e rispetto agli uomini ritratti. Infatti, dà l'impressione che le raccolte fossero memorie collettive, in cui si raffigura una comunità ideale così come era prima dell'occupazione di Venezia<sup>99</sup>.

Le due raccolte di ritratti esaminate in quest'articolo propongono una risposta, fra tante, a *come le donne hanno scritto degli uomini* nello specifico caso dell'arte del ritratto.

Céline Powell

Ludwig-Maximilians-Universität München

[celine.powell@campus.lmu.de](mailto:celine.powell@campus.lmu.de)

---

<sup>97</sup> Segler-Meißner (1997) p. 170. «Reflektiert sich in der Physiognomie des Mannes bereits seine Funktion und Rolle in der Öffentlichkeit, so wird das weibliche Antlitz zum Abbild der häuslich-familiären Tugenden.»

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 177.

<sup>99</sup> Idea ricavata dall'articolo di Susan Dalton (2006) sui *Ritratti* di Isabella Teotochi Albrizzi, p. 100, però tale idea è anche valida per la raccolta della Curtoni Verza.

## Riferimenti bibliografici

Archivio Storico Italiano (1883)

*Archivio Storico Italiano*, Serie Quarta, Vol. 12, No. 138, 1883, pp. 437-462. < <https://www.jstor.org/stable/44454107> > (Ultima consultazione: 06/12/2021)

Bandini Buti (1941)

Maria Bandini Buti, *Poetesse e scrittrici*, Vol. 1, Roma, Tosi, 1941.

Barozzi (1856)

Niccolò Barozzi, *Alcune lettere d'illustri Italiani ad Isabella Teotochi-Albrizzi: Pubblicate per cura di Niccolò Barozzi*, Firenze, Le Monnier, 1856. < <https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV019918160> > (Ultima consultazione: 30/12/2021)

Bianchi (2019)

Laura Sofia Bianchi, *Giustina Renier Michiel traduttrice di Shakespeare: il caso dell' "Ottello o sia il Moro di Venezia"* in «Acme» 2/2019, p. 107-133. < <https://riviste.unimi.it/index.php/ACME/article/view/13673> > (Ultima consultazione: 10/12/2021)

Caminer Turrà (1769)

Elisabetta Caminer Turrà, *Europa letteraria*, articolo del primo maggio 1769.

Cheek (2019)

Pamela L. Cheek, *Heroines and local girls: the transnational emergence of women's writing in the long eighteenth century*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2019.

Chemello (2000)

Adriana Chemello (trad. Peter Brand), *Literary critics and scholars, 1700-1850* in *A history of women's writing in Italy*, a cura di Letizia Panizza e di Sharon Wood, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 135-150.

Curtoni Verza (1807)

Silvia Curtoni Verza, *Ritratti d'alcuni illustri amici*, Verona, Gambaritti, 1807. < <https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV001696629> > (Ultima consultazione: 30/01/2022)

Dalton (2006)

Susan Dalton, *Searching for Virtue: Physiognomy, Sociability, and Taste in Isabella Teotochi Albrizzi's "Ritratti"* in «Eighteenth-Century Studies», Vol. 40, No. 1, 2006, pp. 85-108. < <https://www.jstor.org/stable/30053493> > (Ultima consultazione: 27/12/2021)

Da Rio (1808)

Girolamo Da Rio, *Giornale dell'Italiana letteratura*, tomo XX, Padova, 1808, pp. 165-171.

Favaro (2003)

Adriano Favaro, *Isabella Teotochi Albrizzi : la sua vita, i suoi amori e i suoi viaggi*, Udine, P. Gaspari, 2003.

Fois (2019)

Eleonora Fois, *Shakespeare Translated by a Woman: Giustina Renier Michiel's Othello* in «transLogos», Vol. 2, Issue 2, pp. 134-158. < <https://doaj.org/article/1adc5dd48efd4f3c9404dcf19ca636f0> > (Ultima consultazione: 04/01/2022)

LeGates (1976)



Marlene LeGates, *The Cult of Womanhood in Eighteenth-Century Thought in Eighteenth-Century Studies* in «The Johns Hopkins University Press », Vol. 10, No. 1, 1976, pp. 21-39. < <https://www.jstor.org/stable/2737815> > (Ultima consultazione: 02/01/2022)

Montanari (1851)

Bennassù Montanari, *Vita di Silvia Curtoni Verza veronese*, Verona, coi tipi di Dionigio Ramanzini, 1851.

Messbarger (2002)

Rebecca Messbarger, *The Century of Women. Representations of Women in Eighteenth-Century Italian Public Discourse*, Toronto, Univ. of Toronto Press, 2002.

Penso (2020)

Andrea Penso, *Robinson Crusoe and the Others: On the Early Conceptualization of the English Novel* in «Italy Journal for Literary and Intermedial Crossings», Vol. 2020, No. 5.2., 2, pp. b1-b20.

Pizzamiglio (2016)

Gilberto Pizzamiglio, *Sull'«antologia» poetica al femminile di Luisa Bergalli* in «Quaderni Veneti», Vol. 5, Num. 1, Giugno 2016, pp. 55-67. < <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/quaderni-veneti/2016/1/sullantologia-poetica-al-femminile-di-luisa-bergal/> > (Ultima consultazione: 08/12/2021)

Plebani (2019)

Tiziana Plebani, *Le scritture delle donne in Europa. Pratiche quotidiane e ambizioni letterarie (secoli XIII-XX)*, Roma, Carocci editore, 2019.

Renier Michiel (1797)

Giustina Renier Michiel, *Opere drammatiche di Shakespeare volgarizzate da una cittadina veneta*, Tomo I, Venezia, Eredi Costantini, 1797. <

<https://play.google.com/books/reader?id=KktgAAAACAAJ&hl=it&pg=GBS>.

[PR3](#) > (Ultima consultazione: 30/01/2022)

Ricorda (2000)

Ricciarda Ricorda (trad. Sharon Wood), *Travel writing 1750-1860 in A history of women's writing in Italy*, a cura di Letizia Panizza e di Sharon Wood, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 107-119.

Segler-Meißner (1997)

Silke Segler-Meißner, *Zwischen Empfindsamkeit und Rationalität: Der Dialog der Geschlechter in der italienischen Aufklärung*, Berlin, Eric Schmidt Verlag, 1997.

Teotochi Albrizzi (1808)

Isabella Teotochi Albrizzi, *Ritratti* (seconda edizione) Padova, Niccolò Zanon Bettoni, 1808.

<

[https://books.google.de/books?id=BuWfjySQz2gC&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.de/books?id=BuWfjySQz2gC&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) > (Ultima

consultazione: 30/01/2022)

von Kulesa (2015)

Rotraud von Kulesa, *Elisabetta Caminer Turrà e l'Europa Letteraria: riflessioni sulla traduzione* in «Circula: revue d'idéologies linguistiques», n° 2, 2015, pp.18-30. <

<http://hdl.handle.net/11143/7989> > (Ultima consultazione: 07/01/2022)

*In order to contribute to the interesting quest of mapping how women wrote about men, this essay proposes an immersion in the early 19th century Veneto region. The analysis of the male portraits published in the Ritratti by the famous Isabella Teotochi Albrizzi and the Ritratti d'alcuni illustri amici by Silvia Curtoni Verza, evidenced how female sensibility and feminine taste combined with the political background have influenced these portraits.*

*Parole-chiave: Ottocento; ritratti; caractères; Isabella Teotochi Albrizzi; Silvia Curtoni Verza*

## EMANUELE DELFIORE, *L'involuzione apparente di Paolo Cappello ne L'innamorata di Contessa Lara*

Il romanzo *L'innamorata*, pubblicato solamente quattro anni prima della tragica scomparsa della sua autrice<sup>1</sup>, costituisce l'opera narrativa più ambiziosa di Evelina Cattermole, conosciuta in ambito letterario, come pure nei salotti aristocratici della Roma umbertina, con lo pseudonimo di Contessa Lara<sup>2</sup>.

Forte di una lunga esperienza poetica e cronachistica<sup>3</sup>, all'inizio dell'ultimo decennio del secolo XIX Contessa Lara decise per la prima volta di porre alla prova le proprie abilità di prosatrice, già adoperate con buoni risultati nella raccolta di novelle *Così è*<sup>4</sup>, dedicandosi all'elaborazione di uno scritto di maggior respiro narrativo rispetto a quelli precedentemente composti.

Aderendo ad un genere, quello romanzesco, che si mostrava assai congeniale al recupero ed all'approfondimento di numerose suggestioni tematiche e stilistiche caratterizzanti i suoi racconti maggiormente ispirati<sup>5</sup>, la scrittrice d'origine inglese pervenne alla realizzazione di

---

<sup>1</sup> *L'innamorata* fu dato alle stampe nel 1892 per i tipi dell'editore Giannotta a Catania, neppure un lustro prima della morte della sua autrice Evelina Cattermole, uccisa nel 1896 dal suo amante Giuseppe Pierantoni per ragioni di carattere economico; per un approfondimento sull'omicidio di Contessa Lara e sul successivo processo, vd. Jotti (1981), pp. 38-43; cfr. anche Schisa (2011).

<sup>2</sup> Frequente è l'adozione, da parte delle scrittrici di fine Ottocento, di pseudonimi contenenti dei riferimenti espliciti ad alcuni titoli nobiliari (Contessa Lara, Marchesa Colombi, Regina di Luanto), probabilmente con l'intento di elevare lo *status* della loro produzione in prosa ed in versi; lo pseudonimo adottato da Evelina Cattermole potrebbe essere letto anche come un omaggio al poemetto *Lara* di Lord Byron, riferimento fondamentale per le composizioni romantico-sentimentali di poeti (Prati, Aleardi) e scrittori (De Amicis) italiani dell'Ottocento; a riguardo cfr. Moreni (2002), pp. 34-45.

<sup>3</sup> Prima del romanzo *L'innamorata* Contessa Lara aveva pubblicato le raccolte di poesie *Canti e ghirlande* (1867; l'unica recante in copertina il nome di Evelina Cattermole), *Versi* (1883) ed *E ancora versi* (1886), incluse ora in Lara (2018); per la vastissima produzione in rivista di Contessa Lara, vd. Moreni (2002), pp. 46-54.

<sup>4</sup> Il novelliere *Così è* fu pubblicato nel 1887, e comprende alcune novelle precedentemente apparse su varie riviste, per cui vd. Moreni (2002), pp. 46-54, 55-58.

<sup>5</sup> Se la novella *Miss Hope* costituisce il chiaro ipotesto del romanzo *L'innamorata*, decisive sembrano anche l'ambientazione romana efficacemente descritta ne *Le prime bruciate*, la drammaticità de *Il Natale in famiglia* e *Le rose di Natale*, e, soprattutto, la figura negativa e priva di passione del marito nel racconto *La bambola*.

un prodotto artistico rilevante, degno di un approfondimento critico da includere entro una migliore messa a fuoco del ricco e variegato patrimonio letterario femminile risalente alla fine dell'Ottocento<sup>6</sup>.

*L'innamorata* narra i complessi sviluppi della relazione amorosa fra Leona, una combattiva e passionale cavallerizza spagnola del circo Alhambra<sup>7</sup> dotata di uno straordinario potere seduttivo<sup>8</sup>, e Paolo Cappello, un giovane conte perennemente alle prese con problemi di natura economica e sentimentale. Se la personalità di Leona appare delineata con precisione fin dall'inizio ed i suoi comportamenti si mostrano coerenti pure nello scioglimento finale, per quel che concerne Paolo Cappello è possibile rilevare nel corso della vicenda dei mutamenti rispondenti, in realtà, ad un progressivo svelamento della sua vera natura caratteriale agli occhi tanto dell'amata, quanto del lettore<sup>9</sup>. L'involuzione (dunque soltanto apparente) del conte rappresenta a ben vedere il principale motore della storia, dal momento che sono proprio le sue continue alternanze fra moti affettuosi più o meno sinceri e nuove cadute in un'apatica ed incomprensibile indifferenza nei confronti di Leona a determinare le varie decisioni della donna in merito al proseguimento o meno della relazione con l'amato.

Il maldestro corteggiamento tentato durante uno spettacolo del circo e l'imprudente bacio dato a Leona in pubblico presso Villa Borghese per una scommessa con gli amici evidenziano come le azioni di Cappello siano dettate più da ragioni di goliardia giovanile e di apparenza sociale, che non da una vera passione. La reazione rabbiosa di Leona al comportamento inappropriato del suo pretendente con una stiletta in pieno volto costringe Paolo ad un lungo periodo di riposo, ma induce anche la circense, pervasa da forti sensi di colpa, a svelare al conte i reali sentimenti da lei nutriti nei suoi confronti:

---

<sup>6</sup> Sull'argomento vd. Arslan (2013); cfr. anche Morandini (1997).

<sup>7</sup> Nella prosa di Contessa Lara è ravvisabile, oltre ad una prevalenza delle situazioni mondane, anche una notevole attenzione di sapore verghiano agli strati umili della società; su tale questione vd. Moreni (2002), pp. 21, 27-28.

<sup>8</sup> Il potere seduttivo posseduto da Leona l'accomuna a diversi personaggi femminili delle novelle di Contessa Lara; su ciò vd. Moreni (2002), p. 26.

<sup>9</sup> Su un rovesciamento dei ruoli dei personaggi all'interno delle novelle di Contessa Lara e sulla messa in rilievo di tale inversione mediante l'accorto ricorso ad una calibrata aggettivazione, cfr. Moreni (2002), p. 25.

Una sera Paolo le domandò:  
 «Ma come sei venuta, dopo quello che c'è stato?»  
 Ella arrossì fino alla cima dei capelli; voltò la testa dall'altra parte, e rispose piano:  
 «Così.»  
 «Ma pure?...»  
 «Così. Perché ti amo.»  
 «Ma se mi ami, perché mi hai trattato a quel modo?...»  
 «Perché... così. Ma non parliamo di ciò, ti prego. Che t'importa? Non basta che ti ami? Non volevi questo<sup>10</sup>?»

Una volta appurata la corrispondenza d'affetti esistente fra i due, la riabilitazione di Paolo si sviluppa seguendo in modo puntuale quella di Andrea Sperelli ne *Il piacere* di Gabriele D'Annunzio<sup>11</sup>, il principale modello di riferimento per il romanzo di Contessa Lara<sup>12</sup>. Lo scritto del Vate, pubblicato soltanto due anni prima de *L'innamorata*, presenta infatti numerose zone di contatto con lo scritto dell'autrice fiorentina, evidenti soprattutto nella minuziosa descrizione<sup>13</sup> dal sapore impressionistico<sup>14</sup> dei luoghi più suggestivi di Roma e della campagna laziale:

*Il conte Paolo Cappello si era levato da poco dopo il tocco, ed era uscito per far colazione, secondo il suo costume, al caffè di Roma. Piazza di Spagna, mezzo deserta, pareva più lustra e più larga sotto la pioggia che lavava le facciate dei palazzi chiari, avvolgeva di una nebbia leggera la triplice gradinata della Trinità dei Monti e dava maggior risalto agli alberi rinverditi del Pincio e di Villa Medici. In fondo, lo stelo altissimo dell'Immacolata Concezione si levava nell'aria, come proteggendo la piazza; le vetrine dei gioiellieri, dei mosaicisti, dei librai, dei mercanti di oggetti religiosi, gocciavano di pioggia. Ogni tanto un omnibus pieno di gente passava scuotendo rumorosamente il selciato; poi tutto tornava in una quiete prodigiosa, in mezzo alla quale non si udiva fuorché il gocciolio insistente e monotono della fontana foggiate a barca, sullo sbocco di via dei Condotti<sup>15</sup>.*

---

<sup>10</sup> Lara (2020), p. 26.

<sup>11</sup> Oltre allo sviluppo di una relazione amorosa fra il malato e la donna che se ne prende cura, affini al *Piacere* sono anche duelli, scene di caccia alla volpe e descrizioni di salotti romani.

<sup>12</sup> Sulla possibile relazione amorosa fra Contessa Lara e D'Annunzio, vd. Mazzei (1988), pp. 89-91; comune ai due autori è anche la profonda ammirazione per Eleonora Duse, compagna del Vate dal 1895 al 1904, e presente in diverse poesie di Contessa Lara, per cui vd. Rampazzo (2017).

<sup>13</sup> L'abilità di Contessa Lara di «fotografare, con una sensibilità immediata, che assicura il massimo dell'esattezza documentaria» la realtà e di tradurla sulla pagina, affine a quella dannunziana, è sottolineata da Baldacci (1958), p. 1124.

<sup>14</sup> Di una tecnica descrittiva affine alla pittura impressionistica ed a quella dei macchiaioli nella prosa di Contessa Lara parla acutamente anche Carlotta Moreni; in merito vd. Moreni (2002), pp. 23-24.

<sup>15</sup> Lara (2020), pp. 127-128.

Gli esiti più felici della scrittura di Contessa Lara sono riscontrabili infatti proprio nell'evocazione della vivace temperie culturale della città *fin de siècle* tra feste<sup>16</sup>, avventure galanti, incontri nei caffè e passeggiate per le strade del centro<sup>17</sup>:

*Sotto la luce chiara delle migliaia di candele che ardevano nei lampadari, era uno scintillio vivo di ori, di gemme, di diamanti, di perle; un fruscio largo e non interrotto di rasi, di broccati, di trine, di velluti; un lampeggiar caldo di pupille nere, grigie, verdi, cerulee, di chiome nere, rosse, bionde, cineree, color di rame; di braccia bianche e fiorenti, di seni colmi, di spalle lunate. Di quando in quando le marsine nere dei gentiluomini rompevano severamente la folla varia e gioconda di quelle forme e di quei colori abbaglianti; delle coppie passavano, si incontravano, si fiancheggiavano, si fermavano, si dividevano, si mescolavano, lentamente e continuamente: i cavalieri, con il gibus sotto un braccio e l'altro inarcato a sostenere il braccio inguantato delle dame, si chinavano ad ascoltare o a rispondere, discretamente, sbirciando ogni tanto istintivamente lo strascico della loro compagna, per paura di mettervi un piede sopra. Passavano signore giovani e signore attempate; vecchi funzionari dall'aspetto grave e austero; giovani snelli che davano il braccio a signorine; signore sole, rialzando con una mano leggermente lo strascico; ufficiali in gran tenuta. E gli specchi alti riflettevano e moltiplicavano, da una parte e dall'altra, quell'avvicinarsi vertiginoso di invitati, i lumi dei lampadari, i gruppi e le coppie, gli agitamenti dei ventagli, gli inchini dei gentiluomini e i sorrisi delle dame<sup>18</sup>.*

Al di là di questi aspetti, degni di nota sono soprattutto i numerosi punti di tangenza riscontrabili istituendo un parallelo fra Paolo Cappello ed Andrea Sperelli del *Piacere* dannunziano<sup>19</sup>. Accomunati dalla giovane età e dal medesimo titolo nobiliare<sup>20</sup>, i due personaggi sono contraddistinti entrambi dai seguenti aspetti caratteriali: un rapporto conflittuale con l'autorità genitoriale, non apprezzata, ma neppure distanziata in maniera decisa e definitiva; un'insoddisfazione continua che li conduce a contrarre diversi debiti per soddisfare i propri desideri di divertimento e di possesso di beni materiali ricercati e dal

---

<sup>16</sup> Sulla presenza delle feste, ed il tema del Carnevale in particolare, nella produzione novellistica di Contessa Lara, vd. Moreni (2002), p. 27.

<sup>17</sup> La ricerca della complicità del lettore è uno dei vari influssi dell'esperienza cronachistica di Contessa Lara rilevabili nel romanzo *L'innamorata*; sull'argomento vd. Moreni (2002), pp. 28-29; cfr. anche Zoggia (1996-1997).

<sup>18</sup> Lara (2020), pp. 107-108.

<sup>19</sup> Cfr. Tiozzo (2008b), p. 220, nota n. 112; sugli echi del *Piacere* udibili nei romanzi sentimentali risalenti ai primi anni del XX secolo, vd. Tiozzo (2004-2008a).

<sup>20</sup> Particolarmente significativo per la messa a fuoco dello stretto rapporto intercorrente fra i due romanzi è il fatto che un ritratto dei due giovani conti sia posto in apertura del secondo capitolo del primo libro in entrambe le opere.

notevole pregio estetico; un appagamento sentimentale che si esaurisce subito, a causa di un narcisismo che li rende inadatti a delle relazioni sentimentali durature e che li spinge, a causa della rapida assuefazione al godimento, verso frequenti momenti d'indolenza ed apatia; una debolezza caratteriale che si evince nella completa incapacità di prendere decisioni risolutive in qualsiasi ambito, sia esso di natura artistica, economica o sentimentale.

Il carattere meschino e la pochezza morale di Paolo Cappello si mostrano soltanto nel corso del soggiorno a Napoli, da egli voluto per sottrarsi alle riserve familiari in merito alla sua unione amorosa con una donna appartenente ad uno strato sociale inferiore. L'iniziale situazione paradisiaca connotante la relazione fra Paolo e Leona è scandita da tenerezze, effusioni in pubblico e gite in alcuni dei luoghi più incantevoli della città partenopea, e trova un corrispettivo nella descrizione del carattere del conte, che comincia a prendere forma mediante la messa in rilievo di aspetti positivi («sebbene educato con quella leggerezza d'animo e di costumi che usa oggi nella nostra aristocrazia, conservava ancora, in grazia della sua estrema giovinezza, molte illusioni»<sup>21</sup>) che costituiscono, agli occhi della voce narrante (e di Leona), degli elementi di eccezione entro il corrotto ambiente aristocratico romano:

*In quell'età quando la fantasia ha il sopravvento sulla ragione Paolo vedeva Leona con tutt'altro occhio che gli amici. Persino ciò che a loro sembrava più spregevole in lei, l'origine e la condizione, le conferiva grazia e poesia nell'immaginazione del giovane. Per uno scettico e per un uomo di mondo, una cavallerizza non era altro che una saltatrice da Circo; per il giovane era, quale egli l'aveva vista con il cuore ardente e inesperto, una forma aerea e gentile, fatta di luce, di profumo e di fiamme; una creatura del mondo superiore e inaccessibile onde vengono radianti; tutta veli e sorrisi, bella come un angelo, leggera come il vento, luminosa come l'aurora e penetrante come la fragranza di un fiore tropicale<sup>22</sup>.*

I sentimenti di Paolo paiono delinearsi come dettati da un amore sublime che corrisponde ad una nobiltà del cuore quasi di stampo stilnovista, così come della stessa risma appare la sua amante, creatura superiore che si eleva su tutto ciò che vi è di mediocre e di comune nel

---

<sup>21</sup> Lara (2020), p. 33.

<sup>22</sup> *Ivi.* 33-34.



mondo, tanto da indurre il conte ad immaginare che «una donna così diversa dalle altre, dovesse amare in un modo nuovo, più etereo e più caldo, senza le piccolezze e le volgarità degli amori di tutti»<sup>23</sup>; di lì il desiderio in lui di «trovare un nido misterioso e incantevole, dove andare a nascondere quel suo primo sogno di piacere e d'amore; dove andare a morire delle beatitudini, delle ebbrezze, dei rapimenti indicibili che se ne riprometteva»<sup>24</sup>, giacché «Leona che, per un vecchio libertino, sarebbe stato tutt'al più il capriccio di qualche settimana, fu per lui l'amore vero, perché il primo; l'ideale desiderato e cercato; la forma di donna spirituale e divina a cui egli tendeva inutilmente le braccia nei sogni della sua prima adolescenza»<sup>25</sup>.

Lo stile di vita di Paolo, mantenuto intatto nonostante il mancato invio di finanze da parte della madre e l'aumento conseguente della pressione dei creditori, inducono il conte ad accumulare sempre più debiti per soddisfare il proprio gusto per il lusso e lo sfarzo<sup>26</sup>, ma tali problemi economici inizialmente non si ripercuotono sul suo atteggiamento nei confronti di Leona, come dimostra il dettagliato affresco di una felice passeggiata condotta dagli amanti per le strade di Napoli:

*Tutti i negozi scintillavano: nelle vetrine dei salumai si ammonticchiavano sul davanti intere lingue affumicate, interminabili nodi di sanguinacci paonazzi, fette enormi di galantina, sul cui mosaico bianco, verde, nero, rossiccio, tremolavano cerchi di gelatina luminosa e giallognola, prosciutti crudi e prosciutti cotti, zamponi di Modena, budini di Milano, soppresse di Sicilia. Dietro sorgevano castella di formaggi: il gorgonzola venato come un bel marmo antico, lo stracchino morbido come il burro, il formaggio d'Olanda in grosse palle vinose, le larghe fette butterate del gruiera, le forme del cacio romano e sardo, del pecorino, del formaggio di Cotrone. Ai lati si ergevano pile di scatole di sardine, di vasi di olive di Spagna, di scatole di tonno sott'olio, di gamberi e di aragoste in conserva, di salmone e di caviale*<sup>27</sup>.

---

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>26</sup> Un saggio dell'iniziale ricchezza del conte è costituito dalla minuziosa descrizione, dalle venature dannunziane, di una stanza della casa in cui Leona e Paolo vivono insieme a Napoli: «Il mobilio della stanza da pranzo, arredata in stile Cinquecento, era composto di due alte dispense di legno scolpito, di una dozzina di seggioloni coperti di cuoio antico e di un divano largo e profondo come un letto. Alle pareti pendevano arazzi rappresentanti motivi di caccia: un trofeo di armi e di pelli di belve sorgeva in un angolo; nei tre altri, delle statue di ninfe reggevano dei vasi mobili di cristallo con frutta e con dolci», Lara (2020), p. 38.

<sup>27</sup> *Ivi*, pp. 55-56.

La relazione prosegue in maniera serena per alcuni mesi, ma proprio all'apice della soddisfazione sentimentale, come sovente accade nella narrativa di Contessa Lara<sup>28</sup>, l'incanto svanisce, ed una sottile inquietudine inizia già a serpeggiare nella mente di Leona, quasi presentando quelli che di lì a poco saranno i radicali cambiamenti di Paolo:

*Come sarebbe stata contenta di vivere sempre in una casa come quella, fra tanti oggetti carini, con l'amante suo... Oh, mio Dio, se codesto avesse potuto durare! Un'ombra nera, a volte, le sorgeva nel cuore; ma ella si consolava pensando che non aveva ragione di sospettare. Paolo l'adorava; perché non avrebbe seguitato a volerle sempre lo stesso bene<sup>29</sup>?*

L'idillio napoletano s'incrina infatti non molto tempo dopo, in seguito all'incontro degli amanti con Amalia, artista del trapezio nella stessa compagnia di Leona. La donna, recatasi a Napoli sperando in aiuti pecuniari da parte dell'amica unitasi sentimentalmente con il conte Cappello, irrompe nella vita di Leona e di Paolo provocando un primo turbamento della fino ad allora intatta serenità coniugale della coppia. Se il conte non accondiscende alle sfacciate richieste della donna, i mancati rimbrotti di Leona nei confronti dell'invadenza dell'amica ed alcune sue allusioni sguaiate ad un precedente rapporto fra la cavallerizza ed un ballerino costituiscono una vera e propria rivelazione epifanica per Paolo, il quale realizza che la differenza di status sociale fra sé e la giovane spagnola rimane incolmabile, ed il suo sentimento in realtà non così intenso e resistente. Soffermandosi su Leona, Paolo comprende che i suoi propositi di «raggentilirla»<sup>30</sup> sono stati definitivamente disattesi dalla scoperta di aver adornato invero la propria donna di qualità differenti da quelle da lei realmente possedute, e di aver fatto ciò, in maniera del tutto inconsapevole, in virtù del suo «temperamento fantastico e debole», causa sia della propria continua esagerazione di «ogni impressione esterna, grata o sgradevole», che anche del progressivo raffreddamento, una volta svanito il «primo bollore dell'affetto»<sup>31</sup>, di qualsiasi sua passione amorosa.

---

<sup>28</sup> Cfr. Moreni (2002).

<sup>29</sup> *Ivi*, pp. 43-44.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 71.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 62.

Nonostante un certo «dispetto [...] per la propria dappocaggine»<sup>32</sup>, sarà l'improvvisa richiesta di matrimonio di Leona per scrupoli di natura religiosa a suscitare nell'animo di Paolo «un senso invincibile di paura e di ripugnanza», «un grande imbarazzo» ed «un'improvvisa freddezza»<sup>33</sup>, seguiti da un continuo atteggiamento «acre e nervoso»<sup>34</sup> che mina di riflesso l'umore di Leona:

*Ella soffriva e taceva; ma si era accorta da un pezzo che l'amore di Paolo andava scemando ogni giorno, e ciò l'accorava più di tutte le cattiverie, più di tutti gli sgarbi. Egli in casa non conosceva più neanche quella pacatezza del gentiluomo, che aveva mostrato sempre e seguitava a mostrare in pubblico. Era smanioso e collerico; gridava per nonnulla; se si rompeva un bicchiere, se la minestra era fredda, se un ordine non era eseguito, erano urli, smanie, proteste che a quel modo non si poteva più andare avanti, al punto che perfino Marianna, in cucina, si sfogava con la signora: «Ma esso che ha? è diventato il diavolo»<sup>35</sup>»*

La disforia fra i sentimenti dei due amanti cresce con il passare dei giorni, e se Paolo si mostra sempre più algido e sprezzante nei confronti di Leona, quest'ultima si sacrifica per sanare i dissesti finanziari causati dalla crescente passione del compagno per il gioco d'azzardo, portando «a poco a poco, tutti i suoi gioielli, tutti i suoi abiti [...] al Monte di Pietà»<sup>36</sup>, secondo un motivo autobiografico frequente negli scritti di Contessa Lara<sup>37</sup>. Oltre alla vendita di alcuni oggetti personali, Leona si dedica a dei lavori in grado di fornire dei piccoli guadagni utili a lenire le difficoltà pecuniarie di Paolo, il quale, però, reagisce con insofferenza e sdegno verso l'amante, in virtù di ciò che la società nobiliare romana avrebbe potuto pensare di lui:

*Le faceva il viso arcigno, la maltrattava, le rimproverava, con frasi maligne, la loro miseria; ma quando ella gli domandava se desiderava di vederla andar via, non rispondeva o rispondeva che era lei che voleva abbandonarlo»<sup>38</sup>.*

---

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 72.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 75.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 76.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> Per l'origine di questo motivo autobiografico, vd. Borgese (1930), p. 197; cfr. anche la novella *Al Monte di pietà*, leggibile in Lara (2002), pp. 209-213.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 86.

Leona cerca nella religione qualche conforto per le sue pene d'amore<sup>39</sup>, ma la relazione si trascina senza alcun mutamento positivo, dal momento che del Paolo premuroso e romantico di Roma e del primo periodo napoletano non è più possibile ravvisare alcuna traccia. Tuttavia, il proprio carattere debole e meschino impedisce al conte di prendere una decisione risolutiva e di lasciare la donna nonostante non la ami più, e perciò l'offerta recapitatagli inaspettatamente dall'amico Gabriele Caligaris per conto della madre si rivela un'ottima occasione per sanare i propri problemi pecuniari e per risolvere, al contempo, il problema costituito da Leona:

*«Ma tu l'ami o non l'ami, colei?»*

*«Amarla? o no, francamente! Circa otto mesi di intimità, di intimità di tutti i giorni, di tutte le ore! Ti garantisco che non c'è amore che resista a una prova simile.»*

*«E allora che pensi di fare?»*

*«Io? nulla. Mi lascio vivere, aspettando che il caso mi levi dall'impiccio.»*

*[...]*

*«Te lo farò io il servizio.»*

*«Che servizio?»*

*«Il servizio di dire a Leona la tua situazione, e come dipenda da lei che tu esca da ogni imbarazzo.»*

*«E lei cosa credi che faccia?»*

*«Non so; ma voglio tentare.»*

*Paolo si mise a riflettere: provava, a quella promessa, un sollievo che non voleva confessare a se stesso. Dopo alcuni istanti, riprese:*

*«Se ti chiedesse del denaro, qualunque somma, rispondi di sì.»*

*«Lascia fare a me – concluse Gabriele con il suo sorriso tagliente<sup>40</sup>.»*

L'intervento di Gabriele in favore dell'amico sortisce gli effetti sperati, e dopo l'ennesimo atteggiamento cinico e scostante di Paolo nei confronti di Leona, la giovane spagnola, al termine di una furiosa litigata, decide di dirigersi alla stazione e di abbandonare definitivamente Napoli e Paolo.

Accettata la proposta di Caligaris di divenire la sua amante ufficiale, Leona trascorre con il facoltoso amico di Paolo un periodo tranquillo all'insegna della libertà, dei viaggi e del

---

<sup>39</sup> Nelle protagoniste delle novelle di Contessa Lara è ricorrente una profonda fede religiosa; cfr. in proposito Moreni (2002), p. 26.

<sup>40</sup> Lara (2020), pp. 94-95.

lusso, mentre il conte intraprende, per ragioni di interesse economico, una relazione clandestina con la signora von Moos, moglie di un ricco banchiere israelita.

Una cena organizzata da Leona costituisce l'occasione per il primo incontro fra lei ed il conte dopo la conclusione del loro rapporto; se inizialmente Paolo ripensa all'abbandono della donna spagnola a Napoli ricordando il «sospiro d'interna soddisfazione, quasi che si fosse liberato da un peso che gli stava sullo stomaco»<sup>41</sup> da egli provato, una volta osservata l'indifferenza di Leona nei suoi confronti e quella degli astanti in merito agli effetti (in realtà quasi nulli in un primo momento) che egli sperava di suscitare nella sua precedente fidanzata, colpito fin nel profondo del suo orgoglio, Paolo prova un irrefrenabile senso di fastidio per una situazione che appare nettamente diversa da quella che egli sperava di vivere in casa Caligaris:

*Paolo guardava attorno a sé tutta quella folla varia e rumorosa, e provava un'uggia indefinibile. Si aspettava, entrando in quella casa, di suscitare almeno la curiosità; e si era dovuto accorgere che nessuno gli aveva badato, né quando egli era entrato, né quando aveva salutato la sua antica amante, né quando lei l'aveva lasciato lì per andare a dare qualche ordine nella sala da pranzo. [...] Ma dai loro gesti, dall'ardore della conversazione, si capiva che tutto quel tempo non avevano neanche avuto l'idea di guardare quel che facesse Paolo; il quale, con suo sommo dispetto, si trovava a non aver preso importanza nella vita di Leona, né agli occhi di lei, né agli occhi della società dove più avrebbe desiderato che quella avventura si fosse risaputa<sup>42</sup>.*

L'atteggiamento distaccato, ma cordiale di Leona, non rinverdisce in Paolo i sentimenti da egli provati nella fase iniziale del soggiorno napoletano, bensì innesca nel giovane aristocratico il desiderio, per puro puntiglio narcisistico, di riuscire a suscitare nella donna, se non la stessa devozione del passato, quanto meno la medesima attenzione da lei dimostrata in quel momento nei confronti dei suoi amici:

*Lontano da Leona, attorno a cui cresceva ogni momento la rumorosa allegria dei giovani più noti per le loro abitudini di lusso e di galanteria, egli si sentiva solo, dimenticato; e provava un'invidia segreta per coloro che si trovavano nelle grazie della sua amante dell'anno avanti, un sentimento angoscioso di averla lasciata partire, di averla quasi buttata nelle braccia di un altro. La guardava spesso, senza riuscire mai a incontrare gli occhi di lei; e alla vista di quella*

---

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 111.

<sup>42</sup> *Ivi*, pp. 116-117.

*bellezza così fresca, così fiorente, così originale, non sapeva capacitarsi come avesse potuto stancarsene. Anche l'umiliava alquanto il pensiero di non averle potuto mai procurare il lusso in cui ella adesso viveva; e dava a se stesso la colpa di averle fatto conoscere questo nuovo genere di vita, al cui confronto non poteva certo guadagnarci quello, assai più modesto, che egli le aveva potuto offrire e permettere. Ma quello che pareva più strano, era che egli non sentiva di desiderarla: avrebbe voluto soltanto che ella dimostrasse per lui almeno tanta premura quanta ne dimostrava per il capitano Mineo, per Ozanil, per Sant'Elmo, per tutti quegli altri che ora, a pranzo finito, le si affollavano dattorno<sup>43</sup>.*

Sentendosi trascurato da Leona, il conte riesce ad avvicinarla ed a parlarle, sfruttando l'occasione di un ballo:

*Così stretto a lei, stringendole forte la mano e circondandole con un braccio la vita, egli le disse con voce rotta, come poteva nei giri del ballo, tutto ciò che aveva patito quella sera; le protestò che l'amava, che l'amava ancora, perduto; le domandò perdono dei torti che aveva avuto verso di lei; le ricordò i baci, le carezze, le dolci sere di Napoli. Parlava, parlava, ebbro di dolore, ebbro di musica, cercando di persuadere, di esaltare, di commuovere, dimenticando il luogo ove si trovavano, con la sensazione di volare come in una nuvola calda e profumata, in alto, in alto, per aria<sup>44</sup>.*

L'azione di Paolo consegue l'obiettivo prefissato, e Leona, impietosita dal finto malessere del conte e convinta dalle sue parole melense, decide di incontrarlo nuovamente nei giorni seguenti e di concedergli un'opportunità per riconquistare il suo amore. Ricevuto il suo ex fidanzato nella casa di via Varese, gli antichi sentimenti di Leona risorgono alla vista di Paolo, il quale si mostra pentito e fragile come in occasione della sua convalescenza, suscitando nella donna il desiderio di dimenticare le sofferenze passate e di ricominciare una vita meno sicura a livello economico, ma più appagante, in quanto dedicata unicamente all'amore. Il sentimento di Leona si mostra come puro e disinteressato, e sembra inizialmente trovare un perfetto corrispettivo in quello del conte, che vagheggia la felicità del soggiorno napoletano, auspicandone un pieno recupero nel presente, dato che «la memoria dei baci dati e resi con tanta passione, si faceva sempre più viva, si accendeva in desiderio di baci nuovi, gli metteva un brivido di voluttà per tutte le fibre»<sup>45</sup>:

---

<sup>43</sup> *Ivi*, pp. 121-122.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 124.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 133.

*Quella donna era stata sua, tutta sua, già una volta; perché non lo sarebbe stata di nuovo? E a poco a poco la stanza spariva, la tavola spariva, tutto spariva agli occhi del giovane; egli la rivedeva in un'altra stanza tappezzata di azzurro, le cui finestre si aprivano sul mare ceruleo; e fiochi voci lontane di pescatori salivano, nel tramonto, dalla spiaggia. E quella visione fantastica era così intensa, così viva, così presente, e le sensazioni che gli procurava erano tanto simili a quelle già provate altra volta, che egli, senza neppure dover fare forza a se stesso per uscire da quello stato di illusione sentimentale in cui si annegava dolcemente e volontariamente, prese una mano della donna, e la strinse<sup>46</sup>.*

La situazione ricalca puntualmente l'evoluzione dei comportamenti adottati da Paolo nei confronti di Leona a Napoli: la passione amorosa del conte, apparentemente sincera, è in realtà frutto di un'illusione, inconscia costruzione da parte di uno spirito desideroso di soddisfare la sua voglia di avere al proprio fianco una donna avvenente desiderata dagli esponenti di spicco della società aristocratica; esaurito l'effetto della novità ed il godimento iniziale della conquista appena avvenuta, l'animo di Cappello vede gradualmente crescere un senso d'insofferenza verso una realtà circostante inferiore alle proprie aspettative; l'assuefazione ad una quotidianità priva di emozioni appaganti agli occhi dell'uomo insoddisfatto suscita in lui un mutamento radicale che ha i suoi riflessi negativi sull'amata, la quale si vede suo malgrado tramutata, da dea venerata con assidue cure dal compagno premuroso, in vittima sentimentale alla mercé del suo subdolo carnefice.

Memore delle gioie passate, Leona cede subito alle lusinghe di Paolo, attentamente ponderate con un freddo calcolo che pone in luce un aspetto cruciale del carattere del conte, ovvero la sua mancanza di trasparenza. Contessa Lara dedica quindi alcune pagine alla delineazione di una fenomenologia dell'indole, degli atteggiamenti e delle strategie degli «uomini femminei», contrapposti alle caratteristiche peculiari delle «donne violente»:

*È uno dei fenomeni più singolari della vita interiore, l'attrazione esercitata dagli uomini femminei sulle donne violente. La donna violenta è quasi sempre sincera; come l'uomo femmineo è quasi sempre falso, insidioso, calcolatore e cattivo. Sembra che egli profitti della fiducia ispirata dalla sua apparenza timida e delicata per maturare gli inganni più perversi, le malizie più sottili, i tradimenti più inaspettati. E la donna violenta, la donna vivace e ingenua, quella che ha sempre pronto il riso e le lacrime, quella che ha le ire terribili e fuggitive e le tenerezze improvvise, quella che non medita mai la vendetta ed è*

---

<sup>46</sup> *Ivi*, pp. 133-134.

*pronta sempre al perdono, quella appunto è la donna che rimane colta alle panie dell'amante così amabile e così perverso<sup>47</sup>.*

L'«uomo femminile» è egoista e falso, un astuto seduttore che calibra ogni parola e tutte le sue azioni per vincere le resistenze della «donna violenta», una sincera ed appassionata sognatrice che non s'avvede degli inganni orditi ai suoi danni. Posti sullo stesso piano, l'uomo riesce a vincere per mezzo dell'artificio la battaglia d'amore contro la donna, troppo vera ed onesta per riuscire a non cadere sotto i colpi del ben più esperto ed accorto avversario. Ogni comportamento dell'uomo appare dal punto di vista dell'autrice come privo di naturalezza, ma proprio la disinvolta capacità di mentire e di calcolare cinicamente ogni minimo dettaglio rendono le sue mosse irresistibili e capaci di pervenire all'agognata conquista della fiducia della donna, la quale in breve si sente tutta pervasa d'amore per colui che, ottenebrata dalla passione, lei non vede che come il meritato signore del suo cuore:

*L'uomo femminile è supremamente egoista. Avendo comuni con le donne tutti gli artifizii, tutte le civetterie, tutte le piccolezze, e non avendo d'altra parte gli istinti di protezione e di imperio dell'uomo completo, codesto individuo neutro, senza sesso, non si lascia sedurre dai vezzi che egli istintivamente conosce e talvolta esercita; cosicché la maggior attrattiva della donna, la grazia, non ha presa su di lui. Vanitoso egli stesso, intende e sa valutare gli effetti premeditati del sorriso, dell'acconciatura, dell'apparato decoramentale, onde le donne lusingano e soggiogano gli uomini. Nelle battaglie dell'amore egli adopera le stesse armi di cui le donne, spesso, si servono in buona fede; ma egli se ne serve pensatamente, misurando bene i colpi, numerando le ferite. Le donne, pur conoscendo quelle arti, da parte di uomo non se le aspettano, e vi restano prese: allora, se sono esse pure come il loro amante, ne ridono insieme a lui, e diventano amici e alleati; se sono ingenua e sincera, ne rimangono vittime<sup>48</sup>.*

Entro la descrizione dell'«uomo femminile» degna di rilievo risulta una puntualizzazione cronologica, volta a perimetrare temporalmente il fenomeno illustrato. L'autrice mostra, infatti, come gli uomini identici a Paolo siano «non punto rari nella promiscuità decadente di questa fine di secolo»<sup>49</sup>, cogliendo dunque l'occasione per inserire, nel vivace affresco della perversione di una parte dell'universo maschile, una puntata polemica nei confronti

---

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 135.

<sup>48</sup> *Ivi*, pp. 135-136.

<sup>49</sup> *Ibidem*.



della società contemporanea, in altre circostanze oggetto di attacchi portati dalla scrittrice mediante il ricorso ad un'efficace ironia<sup>50</sup>.

Completata tale disamina dalla portata generale, Contessa Lara si sofferma sul caso particolare di Paolo, perfetto esempio dell'«uomo femminile», poiché «qualche volta egli aveva creduto di amare, per un delirio della fantasia o per un ardore momentaneo delle vene; ma ingenuamente e pienamente non aveva amato mai»<sup>51</sup>. Leona non costituisce un'eccezione a quello che appare uno schema d'azione ben consolidato che si ripete ogni volta con assoluta puntualità; esso si perpetuerà infatti anche con la signora Moos, giacché Paolo soleva sempre cercare «la donna per procurarsi un godimento, qualche volta dei sensi, qualche volta dell'amor proprio: non appena il suo amore richiedesse il più piccolo sacrificio, egli lo gettava via da sé, come un peso intollerabile»<sup>52</sup>.

Il conte e Leona tornano a vivere insieme, ma come accaduto a Napoli, la felice vita coniugale desiderata dalla giovane dura poco. Paolo inizialmente non fa mancare le proprie attenzioni nei confronti di Leona, inconsapevolmente esposta, durante le passeggiate in centro ed in occasione degli incontri nei salotti mondani<sup>53</sup>, come un trofeo in grado di suscitare l'«invidia di tutti coloro che aspiravano invano alle grazie della bizzarra spagnola»<sup>54</sup> e di soddisfare, al contempo, l'infido amor proprio del conte. L'inganno di Paolo viene compiuto e perpetrato con grande efficacia, come dimostra lo straordinario ed incontenibile appetito di Leona, di solito abituata a mangiare pochissimo, durante una gita in campagna, efficacemente raffigurata dall'autrice in un quadro dalle tinte impeccabili:

*Una volta andarono fuori di porta San Sebastiano, verso la tomba di Cecilia Metella. Era una limpida e luminosa mattinata di aprile; l'aria, il cielo, gli alberi in lontananza, tutto pareva irradiarsi quasi di una trasparenza luminosa e leggera, entro la quale le forme ondeggiavano lentamente, un po' velate, come entro un mare non distinguibile che avvolgesse e cullasse ogni cosa. Le vie, le piazze erano popolate di gente che andava o veniva allegramente; gli abbaini*

---

<sup>50</sup> L'ironia di Contessa Lara è apprezzata da Tiozzo, che però contesta all'autrice il suo scarso ricorso ad essa e, di contro, una prevalenza dei toni patetici nella maggior parte delle sue novelle; per un approfondimento vd. Tiozzo (2008b), pp. 237-241.

<sup>51</sup> Lara (2020), p. 136.

<sup>52</sup> *Ivi*, pp. 136-137.

<sup>53</sup> Per una comprensione dei rapporti di Contessa Lara con gli ambienti mondani di Roma, vd. Lara (2010).

<sup>54</sup> *Ibidem*.

*delle case, le cupole delle chiese, le guglie dei campanili, i vetri delle finestre mandavano lampi: dappertutto si udiva un cinguettio lieto e confuso di passeri. Di quando in quando, su una strada meno frequentata, una povera donna, con uno scialle nero gettato sulle spalle e un fazzoletto rosso sulla testa, suonava l'organetto; e un uomo, vicino a lei, cantava una canzone dolce e monotona: una dozzina di sfaccendati si erano raccolti intorno a loro, e ascoltavano<sup>55</sup>.*

La serenità imperturbabile della giovane spagnola si riflette nelle accorte scelte lessicali compiute da Contessa Lara, attenta a mettere in evidenza la purezza assoluta e l'ingenuità della protagonista, i cui atteggiamenti, nonostante le precedenti delusioni di Napoli, sono spesso connotati da elementi d'infantilità che denotano l'enorme scarto intercorrente fra la genuinità di Leona ed il cinismo di Paolo entro una relazione sbilanciata nella quale la donna appare chiaramente in una posizione subordinata all'uomo sotto il profilo sentimentale e psicologico:

*«Non lo farò più» seguitava a gridare lei, con l'accento di una bambina colta in fallo «quando ti giuro che non lo farò più<sup>56</sup>.»*

Leona viene infatti paragonata più volte ad una bambina per le sue reazioni ai comportamenti di Paolo, oppure per il suo stupore nei confronti dell'ambiente circostante, come quando Leona «taceva e alzava la testa, con infantile curiosità, a mirare gli uccelli che si allontanavano»<sup>57</sup>. L'ingenua fiducia nutrita dalla protagonista verso il conte la conduce a provare un piacere indescrivibile per quella che in realtà è a tutti gli effetti una «gioia infantile»<sup>58</sup>, una splendida, ma fugace illusione, frutto di un'inesperienza del mondo e dell'amore, come ben mostra l'attrazione bambinesca di Leona per dei dolci e, soprattutto, per una «pupattola»<sup>59</sup>, quasi una prefigurazione del suo destino di creatura passiva ed indifesa nelle mani di Paolo:

*Ma quella Leona era tanto curiosa! Si fermava come incantata davanti a una pupattola che poteva costare mezza lira; diventava rossa dall'entusiasmo per una frusta col fischiello da pochi soldi. Una bambina, una vera bambina! Dalle*

---

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 144.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 69.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 149.

<sup>58</sup> Il medesimo sintagma figura in numerose zone del romanzo; cfr. Lara (2020), pp. 43, 52, 122.

<sup>59</sup> Per il motivo della bambola in Contessa Lara, vd. le acute riflessioni contenute in Tiozzo (2008b).

*vetrine dei dolcieri, poi, non si sarebbe staccata mai. Quei larghi pasticci a ghirigori e a disegni colorati, quelle paste leggere e trasparenti, di un bel colore d'oro, quei marroni canditi nei panierini di carta pieghettata, quelle chicche verdi, gialle, nere di cioccolatte, color rosa, color di arancio, color fragola, quelle larghe fette di cocuzzata le facevano venire l'acquolina in bocca. A lasciarla fare, avrebbe portato a casa dei monti di roba<sup>60</sup>.*

Il motivo della bambola è ricorrente nell'immaginario poetico di Contessa Lara<sup>61</sup>, ma nel romanzo quel che differisce dai numerosi precedenti, rilevabili in particolar modo nelle novelle, consiste nella reazione della donna nei confronti dell'uomo, in un ribaltamento che segna il riscatto e l'affrancamento della bambola dal suo padrone. A tale risultato Leona perverrà solamente al termine dell'opera, dopo aver patito altri comportamenti sgradevoli del proprio compagno e, soprattutto, una cocente delusione che squarcia in maniera definitiva il velo d'amore che aveva precedentemente ottenebrato le capacità della giovane spagnola di comprendere la reale natura di Paolo, la quale, «debole e nervosa, sotto un'apparenza di fredda correzione, aveva un'estrema mobilità di volere e di sentimento; ma nessuna costanza, nessuna tenacia, nessuna fedeltà di propositi»<sup>62</sup>. Dato che «un meraviglioso egoismo dominava tutte le sue azioni», è chiaro come il conte fosse tornato ad amare Leona «violentemente e sinceramente, a segno da immaginarsi che sarebbe morto d'amore per lei» dopo che «gli era parso umiliante che la Leona fosse di un altro, e che nessuno sapesse o mostrasse di ricordarsi che era stata anche sua»<sup>63</sup>; ma «quando poi Leona gli si era abbandonata di nuovo, egli, soddisfatto nell'amor proprio, era tornato ben presto al suo stato abituale di indifferenza; ora poi, che se la vedeva ancora, contro sua voglia, fra i piedi, provava un'uggia sorda, un dispetto non confessato contro gli altri e, più, contro se stesso»<sup>64</sup>.

Non pago dunque della relazione ufficiale con Leona e dei remunerativi rapporti occasionali con Vittoria Moos, il conte Cappello s'invaghisce della sua nipote Margherita, un'avvenente ragazza che suscita l'interesse di Paolo per i benefici economici ricavabili da

---

<sup>60</sup> Lara (2020), pp. 56-57.

<sup>61</sup> Cfr. Tiozzo (2008b).

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 155.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

un'unione coniugale con la giovane, in possesso di «poco meno di due milioni di dote, senza contare ciò che le sarebbe toccato dopo la morte degli zii»<sup>65</sup>. I lunghi e frequenti soggiorni di Paolo lontano da casa per motivi poco chiari causano a Leona un forte dispiacere, acuito dalla freddezza mostrata dal conte quando si trova insieme a lei; l'indifferenza di Paolo, uomo viziato dal carattere fanciullesco<sup>66</sup>, s'interrompe solo in taluni momenti, come quando al mattino la sua compagna esce di casa «vestita modestamente come la moglie di un piccolo impiegato», suscitando in lui uno sdegno che viene bilanciato però dalla completa «sottomissione di lei», dal compiacimento per la sua «servilità devota, quotidiana»<sup>67</sup>, derivante dalla repressione, da parte di Leona, degli «scatti del suo temperamento»<sup>68</sup>, e dalla sua conseguente trasformazione in una donna «umile, sottomessa, pronta a qualunque sacrificio»<sup>69</sup> per il suo amante. Al fine di mantenere il proprio stato di superiorità all'interno della coppia, Paolo riserva qualche volta alcune attenzioni premurose nei confronti di Leona, ancor più incline, dopo tali frangenti, ad illudersi sulla sincerità dell'affetto professato dal suo compagno; ma con il passare del tempo subentra nell'uomo una *voluptas* straordinaria nel vedere la sua donna struggersi d'amore per lui:

*Egli seguitava a interrogarla, a tormentarla, per urtarle i nervi a farle dire qualcosa di dispiacente: allora erano grida, minacce, recriminazioni che non finivano più; finché Leona non si fosse ritirata in camera a piangere e singhiozzare come una disperata. Ma quel dolore irritava vieppiù il padrone di casa, che sentiva, senza avere punto voglia di correggersene, la propria crudeltà e la propria viltà; e il battibecco seguitava più violento, anche a proposito delle lacrime: alla fine Leona bisognava che domandasse pietà, in ginocchio, al proprio persecutore; il quale, rabbonito, quasi compiendo un atto di sovrana clemenza, la sollevava, la baciava in fronte e usciva, con il cuore libero e la testa alta<sup>70</sup>.*

---

<sup>65</sup> *Ivi*, pp. 156-157.

<sup>66</sup> Il carattere infantile di Paolo è visto dalla voce narrante unicamente come negativo, al contrario della fanciullesca ingenuità di Leona.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 168.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 163.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 170.

Posta dunque Leona in una posizione di scacco all'apparenza definitiva, Paolo si dedica al corteggiamento di Margherita, la cui «fantasia un po' depravata»<sup>71</sup> favorisce le operazioni meschine del conte, che si trasforma in un tutore *sui generis* capace di indirizzare sempre di più verso il vizio e la perversione la nipote del banchiere Moos e la sua amica Adele:

*Fra il conte Paolo Cappello e le due viziose ragazze si stabilì presto una simpatia fondata sulla comunanza dei gusti, dei caratteri e degli istinti malsani. Per mezzo di Paolo, Margherita e Adele poterono riuscire ad avere dei libri che non avrebbero osato andare a comprare dai librai e che lo zio non avrebbe permesso di leggere; era Paolo quello che dava loro dei ragguagli precisi su certi scandali della vita galante dei quali sentivano parlare confusamente in famiglia; sulle abitudini di certe donne; su tutte quelle cose che nelle case per bene si nascondono gelosamente alla curiosità delle fanciulle. Paolo diceva tutto, narrava tutto, con una certa circospezione, scegliendo le parole e mostrando di avere riguardo al pudore delle sue amiche: le quali, dovendo così lavorare un po' con la propria immaginazione, si accendevano ancor più in quella vaga atmosfera di peccato che respiravano appena<sup>72</sup>.*

L'educazione sadiana di Paolo<sup>73</sup>, «tanto delicato, che pareva quasi una donna»<sup>74</sup>, riesce a trasformare Margherita in una ragazza completamente priva di inibizioni e disponibile all'appagamento dei piaceri carnali anche in pubblico; in una fanciulla abile nel celare, mediante il ricorso ad una conversazione codificata ricca di doppi sensi, i reali pensieri sgorganti dalla sua «interna scostumatezza»<sup>75</sup>. La notizia improvvisa della partenza di Margherita programmata dagli zii spaventa molto Paolo, convinto che «tutte le sue arti, tutte le sue malizie, tutto quel piano così audacemente concepito e accortamente condotto, sarebbe andato per aria»<sup>76</sup> se non fosse riuscito a conquistare la ragazza di lì a poco. In occasione di una passeggiata a cavallo Margherita rischia una caduta, ma l'intervento di Paolo evita il peggio, ed offre al conte la possibilità di vincere le ultime, deboli resistenze della giovane, con la quale egli ha un intenso rapporto sessuale nel bel mezzo della natura:

---

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 173.

<sup>72</sup> *Ivi*, pp. 174-175.

<sup>73</sup> Significativo è un paragone istituito dall'autrice fra Paolo ed un serpente, per il quale vd. Lara (2020), p. 175.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 177.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 178.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

*Immediatamente egli saltò giù di sella, e prese fra le braccia la fanciulla che si sveniva. Quel viso pallido e sorridente sotto i capelli disciolti, il calore di quel corpo agile e palpitante, la commozione del pericolo, accesero i sensi di Paolo, come la scintilla dà fuoco a una batteria già carica. Fremendo, egli cinse delle due braccia la vita dell'amazzone, e le avvolse di baci umidi e caldi tutta la bocca. A quella carezza inaspettata, Margherita, ebbra di desiderio e ancora vibrante di tenerezza riconoscente per colui che le aveva salvato la vita, si avviticchiò con tutto il corpo al corpo di lui, rantolando come una giovane belva in amore. Egli si guardò attorno: la grande campagna era silenziosa e deserta fino dove giungeva, attraverso il gruppo di alberi che li proteggeva della loro ombra, lo sguardo; solo i due cavalli pascolavano a pochi passi di distanza, senza curarsi dei due giovani: egli la prese, la trascinò dove le fronde più spesse formavano quasi una siepe di verzura; e lì, sotto il cielo che fiammeggiava turchino, sotto l'occhio vibrante del sole, innanzi alla campagna immobile e sonnolenta, la fanciulla gli si abbandonò tutta, con tutta l'anima, quasi in un sogno luminoso e voluttuoso<sup>77</sup>.*

Le relazioni clandestine intessute da Paolo con Vittoria Moos e sua nipote Margherita costringono Leona a trascorrere molto tempo da sola, e l'unica comunicazione possibile con il conte, quella epistolare, si dimostra per lei avara di soddisfazioni, in quanto, alle lettere lunghe ed appassionate traboccanti d'amore e di dolore della donna, corrispondono quelle brevi e fredde del compagno infastidito. Trascorsi due mesi senza vedere il suo amato, Leona gli prepara una sorpresa facendogli trovare sul suo scrittoio «una coppa di Murano in stile del cinquecento», comprata con i suoi risparmi; ma il conte, «più freddo e più disamorato di prima», pur sentendo «la tenerezza timida e sottomessa di quell'accoglienza»<sup>78</sup>, non lasciandosi commuovere rivolge alla donna soltanto un flebile e manierato ringraziamento.

L'assoluta indifferenza di Paolo nei suoi confronti induce Leona a riflettere sulla propria vita sentimentale e sulla necessità di comprendere le reali ragioni del distacco del conte; pur desiderosa di porre fine ai propri patimenti d'amore per una persona vile e sprezzante, per un uomo «così vano, così ambizioso, così egoista», Leona non riesce inizialmente a risolversi per una separazione definitiva, in quanto pervasa da una passione dominante, da «un amore fatto di tenerezza, di dolore, di abitudini, di rimpianti e di sogni»<sup>79</sup> che aumenta sempre di più in virtù dell'attrazione per la natura ignobile e perversa di colui che lo suscita.

---

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 182.

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 191.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 201.

Nonostante ciò, l'ennesima partenza del conte ed i forti dubbi sulla sua fedeltà coniugale, acuiti da un colloquio avuto con Gabriele Caligaris, spingono Leona a controllare delle carte conservate in un cassetto chiuso a chiave nello studio di Paolo; la scoperta di alcune lettere indirizzate da quest'ultimo a Vittoria Moos e viceversa svelano non soltanto il vero carattere del rapporto intercorrente fra i due, ma anche l'appoggio della donna alla richiesta dell'amante di convolare a nozze con la giovane Margherita, che Leona crede essere la figlia del banchiere.

Accecata dalla rabbia e dal disgusto per le rivelazioni scottanti contenute nelle lettere, Leona decide di affrontare l'argomento con Paolo, il quale però, non pentito minimamente delle proprie azioni, rivendica con soddisfazione la possibilità di ricavare notevoli vantaggi economici dall'unione con Margherita, la quale permetterebbe anche di porre fine alla relazione con Leona, che ai suoi occhi appare da tempo soltanto come una seccatura avara di soddisfazioni. Disgustata dalle parole del conte, che giunge addirittura ad offrirle a modo di elemosina risarcitoria una cifra qualsiasi per togliere definitivamente il disturbo, e decisa a vendicare il grave affronto da egli subito, Leona tenta in un primo momento di consegnare le lettere fra Paolo e Vittoria alla madre del conte (che però rifiuta di incontrarla), per poi optare per la soluzione più lucida ed efficace, ovvero quella di recapitare la corrispondenza fra i due amanti direttamente al banchiere Moos.

Venuto a conoscenza del tradimento della moglie, che ben presto diviene di dominio pubblico presso la società mondana di Roma, il signor Moos decide di annullare il matrimonio previsto fra Margherita e Paolo e di riscattare l'oltraggio arrecatogli dal conte sfidando quest'ultimo a duello, in una scena soltanto accennata da Contessa Lara, ma che si rifà in maniera piuttosto limpida allo scontro di scherma, più diffusamente narrato da D'Annunzio nel *Piacere*<sup>80</sup>, fra Andrea Sperelli e Giannetto Rutolo, amante di Ippolita Albonico. Pure ne *L'innamorata* è il protagonista ad uscire sconfitto dal duello con il compagno della propria amante, ma se la convalescenza costituirà una nuova possibilità sentimentale per Andrea, che la sprecherà al termine dell'opera chiamando per errore la

---

<sup>80</sup> Cfr. D'Annunzio (1989), pp. 157-171.

premurosa Maria Ferres con il nome della precedente fidanzata Elena Muti, per Paolo Cappello, che ha già avuto la sua opportunità di riscatto durante la seconda convivenza con Leona, non sono previste ulteriori prove d'appello da parte dell'autrice.

Conclusa la dolorosa relazione con il conte e paga della vendetta compiuta, Leona, tornata alla propria vita passata di cavallerizza del circo, apprende da Gabriele Caligaris la notizia del ferimento di Paolo con sereno distacco, segnando dunque un completo ribaltamento rispetto al tragico suicidio di Miss Hope nella novella omonima<sup>81</sup>; pur non celando a se stessa un senso di tristezza dovuto alla fine di un grande amore, la donna s'accorge infatti di sentire «una gran calma, un benessere di rinnovamento, quale si prova in convalescenza, dopo una malattia lunga e mortale»<sup>82</sup>.

Se la messa in rilievo dell'equivalenza fra amore e malattia costituisce un tentativo di nobilitare il dettato di un romanzo d'amore di fine Ottocento mediante il ricorso ad un *topos* trecentesco dalla notevole tradizione letteraria, una significativa valenza ideologica possiede la conclusione dell'opera, in quanto gli interrogativi interiori di Leona sulla natura illusoria dell'amore, il cui sogno infranto è rappresentato simbolicamente dalla caduta e dalla conseguente rottura di un vasetto di pomata, offre al lettore un affresco piuttosto efficace delle riflessioni sviluppate dall'autrice su un tema che permea tutta la sua produzione in versi ed in prosa, costituendone il denominatore comune. Nel romanzo come nelle poesie<sup>83</sup>, nelle novelle come negli articoli mondani e nella vita reale<sup>84</sup>, è l'insondabile ed incomprensibile potenza dell'amore il vero centro del complesso e tormentato orizzonte concettuale ed esistenziale di Contessa Lara:

*Eppure l'uomo che ella aveva creduto di amare fino a due giorni avanti, si trovava in fin di vita, e lo aveva perduto per sempre. Si era dunque ingannata?*

---

<sup>81</sup> La novella *Miss Hope* si conclude con il suicidio della protagonista, molto affine alla figura della Saffo leopardiana; per il frequente recupero di tale personaggio nei versi di Contessa Lara attraverso il ricordo della lezione del poeta recanatese, vd. Rampazzo (2016), pp. 1-5.

<sup>82</sup> Lara (2020), p. 217.

<sup>83</sup> Nello stesso torno d'anni sono ravvisabili risultati poetici più maturi nel trattamento del binomio amore e morte, ad esempio nel componimento *Contrasti*, contenuto nell'edizione postuma *Nuovi versi* (pubblicata nel 1897, questa raccolta include poesie composte almeno dieci prima della morte dell'autrice); vd. in proposito Amendolara (1998), p. 9.

<sup>84</sup> Vd. Speroni (2003); cfr. anche Reim (2007), pp. 12-17.



*Non lo aveva mai amato? Ma due giorni avanti le era parso di morire dalla disperazione. Era forse l'orgoglio offeso? E l'amore non era fatto d'altro che di abitudine e di amor proprio? Non sapeva, non comprendeva; questo sentiva soltanto, che il suo cuore, improvvisamente, era entrato nel buio, si era chiuso come una tomba, dove non c'era più né desiderio, né speranza, né dolore, né nulla. Era questo, dunque, l'amore? E, come l'orchestra attaccò un tempo di galoppo, ella con il frustino, si mise a batterne il tempo sulla pettiniera ingombra: un vaso di pomata rosea cadde per terra, e si ruppe<sup>85</sup>.*

Emanuele Delfiore

Università degli Studi di Pavia

[emanuele.delfiore01@universitadipavia.it](mailto:emanuele.delfiore01@universitadipavia.it)

---

<sup>85</sup> Lara (2020) pp. 217-218.

## Riferimenti bibliografici

Arslan (2013)

Antonia Arslan, *Dame, galline e regine: la scrittura femminile italiana fra '800 e '900*, a cura di Marina Pasqui, premessa di Siobhan Nash-Marshall, Milano, Guerini, 2013.

Baldacci (1958)

Luigi Baldacci, *Poeti minori dell'Ottocento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958.

Borgese (1930)

Maria Borgese, *La contessa Lara. Una vita di passione e di poesia nell'Ottocento italiano*, Milano, Fratelli Treves, 1930.

D'Annunzio (1989)

Gabriele D'Annunzio, *Il piacere*, con un racconto storico sulla nascita de *Il piacere*, una cronologia e una bibliografia a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1989.

Jotti (1981)

Rolando Jotti, *Le Silfidi: le vite. La Contessa Lara*, in *Contessa Lara, L'innamorata*, biografia di Rolando Jotti, presentazione di Ernesto Ferrero, Roma, Il sigillo, 1981, pp. 13-43.

Lara (1998)

Contessa Lara, *Poesie*, a cura di Marco Amendolara, Roma, Edizioni dell'Oleandro, 1998.

Lara (2002)

Contessa Lara, *Tutte le novelle*, a cura di Carlotta Moreni, Roma, Bulzoni, 2002.

Lara (2010)

Contessa Lara, *Lettere ad Angelo De Gubernatis*, a cura di Carlo Caporossi, Milano, Otto/Novecento, 2010.

Lara (2018)

Eva Cattermole, *Versi*, antologia, introduzione e commento di Elena Rampazzo, prefazione di Patrizia Zambon, Padova, Padova University Press, 2018.

Lara (2020)

Contessa Lara, *L'innamorata*, Villaricca, Cento Autori, 2020.

Mazzei (1988)

Francesco Mazzei, *Una donna in fiamme. Storia della Contessa Lara*, Milano, Camunia, 1988.

Morandini (1997)

Giuliana Morandini, *La voce che è in lei. Antologia della narrativa femminile italiana tra Ottocento e Novecento*, Milano, Bompiani, 1997.

Moreni (2002)

Carlotta Moreni, *Introduzione, Note biografiche, Note bibliografiche, Note ai testi* in Contessa Lara, *Tutte le novelle*, a cura di Carlotta Moreni, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 11-58.

Rampazzo (2016)

Elena Rampazzo, *Tra Eva Cattermole e Paolo Buzzi: il leopardismo di Saffo*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014)*, a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016.

Rampazzo (2017)

Elena Rampazzo, *Spigolature poetiche di una performance teatrale: Eleonora Duse ritratta dalla Contessa Lara*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di Beatrice Alfonzetti, Teresa Cancro, Valeria Di Iasio, Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2017.

Reim (2007)

Riccardo Reim, *La "Contessa Lara": un'eroina tragico-moderna*, in *Contessa Lara, L'innamorata*, a cura di Riccardo Reim, Roma, Avagliano, 2007, pp. 7-17.

Schisa (2011)

Brunella Schisa, *Dopo ogni abbandono. Il romanzo della Contessa Lara: scandalo, amore e morte nella Roma dell'Ottocento*, Milano, Garzanti, 2011.

Speroni (2003)

Gigi Speroni, *La contessa Lara. Breve e scandalosa vita di una poetessa malata d'amore*, Milano, Libri Scheiwiller, 2003.

Tiozzo (2004-2008a)

Enrico Tiozzo, *Il romanzo blu: temi, tempi e maestri della narrativa sentimentale italiana del primo Novecento*, voll. 5, Roma, Aracne, 2004-2008 .

Tiozzo (2008b)

Enrico Tiozzo, *La bambola e il mostro. Un'indagine tematica sull'opera della Contessa Lara*, Roma, Aracne, 2008.

Zoggia (1996-1997)

Anjusca Zoggia, *Contessa Lara. Tra narrativa e giornalismo*, Padova, Università degli Studi, 1996-1997.

*In 1892 Contessa Lara published the novel "L'Innamorata", which tells the love story between a Spanish circus woman, Leona, and a young count, Paolo Cappello. In the novel the character of Paolo develops in a negative way, thus, he progressively unveils his "feminine man" nature, the one of an underhand, narcissistic and egoist aristocrat who is very mean with his lover. At the end of the story, Leona takes her revenge impeding Paolo's marriage with the rich heir Margherita von Moos, which he had stipulated for economic reasons. Hence, she decides to come back to her previous life, as a happy horsewoman.*

*Parole-chiave: Lara, Paolo, femminile, apparenza, svelamento.*

GENNARO TALLINI, «uno spietato esame di coscienza». Elsa  
Olivieri Sangiacomo «demone di Respighi»

Elsa Olivieri Sangiacomo (Roma 1894-1996) e Ottorino Respighi

«A remarkable woman [...]»<sup>1</sup>

«[...] Ero sbigottita, felice e insieme angosciata... E i miei studi? Come avrei potuto seguire a frequentare la sua classe? E mi sarebbe stato possibile lavorare ancora? ... Uno spietato esame di coscienza per convincermi di essere degna di diventare la compagna del Maestro e insieme di poter rinunciare a tutto quanto formava allora la mia vita per dedicarmi interamente a lui fu il mio tormento per due mesi».<sup>2</sup>

In queste due frasi è racchiusa la vicenda biografica di Elsa Olivieri Sangiacomo e il suo personale e familiare rapporto con Ottorino Respighi prima suo docente di composizione a Santa Cecilia e poi marito e compagno di vita fino alla morte avvenuta nel 1936. Figlia di Arturo Olivieri Sangiacomo maggiore dell'esercito e romanziere con un certo seguito di pubblico alla fine dell'Ottocento,<sup>3</sup> fu eccellente pianista e compositrice, valente mezzosoprano e regista teatrale appassionata volta alla ricezione del grande teatro della poesia a lei contemporanea da Gabriele D'Annunzio (poeta preferito dallo stesso Respighi) a Pirandello.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Buchanan (1993), p. 3.

<sup>2</sup> ASR, *Fondo Respighi*, inv. F 14-15.

<sup>3</sup> Arturo Olivieri-Sangiacomo, «capitano romanziere» scrisse *Il Colonnello* (1900). collaborò a «La Nazione» di Firenze e al quotidiano romano «La Tribuna» e fu vicino a diversi scrittori e artisti a lui contemporanei da Domenico Oliva e Ugo Ojetti a Gabriele D'Annunzio (cfr. *Anniversari* (1997) pp. 611-694).

<sup>4</sup> Non molte sono le testimonianze del rapporto tra i coniugi Respighi e il Vate, ma sicuramente significativi sono il biglietto di ringraziamento che egli invia al maestro in occasione dell'esecuzione di una delle *Quattro liriche* per canto pianoforte del 1920 («Mio caro Maestro, grazie del delicatissimo *Un sogno* che è passato attraverso la voce e l'anima di Luisa Baccara, qui dove tutti i sogni sono evidenti! Ecco la licenza per le altre canzoni. Gabriele D'Annunzio», ASR, *Fondo Respighi*, inv. F 32) e la lettera di condoglianze scritta in occasione della morte del Maestro e indirizzata a Elsa.

Costretta a lasciare una precoce e promettente carriera come pianista a causa di una nevrite, terminati gli studi di composizione decise di abbandonare anche la carriera di compositrice per dedicarsi completamente al marito accompagnandolo in giro per il mondo ed eseguendo le composizioni scritte dal marito molte delle quali espressamente composte pensando al colore e agli effetti vocali della sua voce.

*«[...] A soli sei anni... [cominciai] a studiare il pianoforte, incoraggiata da mio padre, che era scrittore, giornalista e grande amatore di musica. È un fatto che quando mi guardo indietro, nella vita, non vedo che musica in me e intorno a me, sempre e dovunque... Nel 1909 ... ebbi da [Giovanni Sgambati] delle lezioni indimenticabili, perfette in quanto a stile, a tecnica, a interpretazione... mi aveva preparato per dare un concerto alla Ambasciata Russa dove il fratello di Ciaikowsky, allora ministro, organizzava concerti di prim'ordine, quando – proprio due giorni prima – fui colpita al braccio destro dal cosiddetto crampo dei pianisti; una nevrite acuta che aveva colpito i nervi del braccio, malattia che si protrasse per anni e che mi impedì per sempre di dedicarmi allo studio del pianoforte. Per me fu un colpo terribile... Avevo sedici anni, mi pareva che la vita fosse finita... Ma è la passione per il comporre che mi riavvicina alla musica... Contro il parere di tutti, che trovavano assurdo lo studio della composizione per una donna, mi iscrivo al Concorso per Armonia Superiore a Santa Cecilia: una pazzia fu detto! Due soli posti e molti concorrenti, e naturalmente ero l'unica donna. Quando mi venne la comunicazione di essere stata ammessa non potevo crederci e fu certamente una delle gioie più grandi della mia vita. In tre anni presi la licenza di Armonia Superiore e quella di Contrappunto; furono anni di studio durissimi, ma io avevo un'ansia grande di arrivare alla classe di Fuga e Composizione tenuta da Ottorino Respighi fin dal 1913 [...]».<sup>5</sup>*

*«[Nel giugno 1918] sentii il Maestro dire [...]: Ecco: la Signorina Olivieri è l'unica che in questi giorni non mi procuri delle noie [...] è sempre contenta e di buon umore e non chiede mai nulla. Meriterebbe un bacio. Ed io di rimando: Ebbene, Maestro, se il mio lavoro avrà successo, lei mi darà un bacio come premio. Nel saggio della classe di composizione il poema sinfonico Serenata di maschere da me presentato ebbe delle accoglienze particolarmente calorose e, dopo essere uscita parecchie volte a ringraziare il pubblico, mi trovai davanti Respighi che reclamava il bacio promesso. Vibrante per l'inaspettato successo e con un'infinita gioia nel cuore, abbracciai il Maestro con tutta l'anima... dopo pochi giorni mi chiese di sposarlo. Da tanti anni avevo sentito Respighi parlare con così grande orrore del matrimonio che mi venne spontaneo di rispondergli: Oh no, Maestro, io le voglio troppo bene per sposarla! [...]».<sup>6</sup>*

*«Bologna 24 Agosto 1918, Elsa mia cara, veramente la calligrafia che ogni tanto vedo ricomparire, causa il pennino che non va, non mi piace affatto: non sembra la calligrafia di un artista. La tua "vera" è così simpatica: grande*

---

<sup>5</sup> ASR, Fondo Respighi, inv. n. F II.

<sup>6</sup> ASR, Fondo Respighi, inv. F 32-33.

*rotonda intellettuale, degna di te insomma e l'amo assai. E poi che cosa è in te che non amo? Amavo prima la tua musica, e... anche l'autrice, ma allora in quei tempi preistorici il maestro rimaneva, diciamo, neutrale e zitto come un pesce. Ma un giorno, finalmente, il maestro, o per meglio dire il pesce, ha parlato e fortunatamente anche tu parlasti nello stesso tono e... la modulazione fu fatta. Anch'io tante volte penso a tutto ciò che è passato, mi pare da tanto e mi rammarico pensando che questa grande felicità potevamo averla già da tanto tempo. Ben, pazienza, per la gioia non è mai troppo tardi. Lavoreremo insieme, come tu dici fra un bacio e l'altro, alle traduzioni che spero fra non molto potremo avere l'autorizzazione per l'esclusiva proprietà per la lingua italiana. Sarà un lavoro lungo perché solo Schönberg sono 470 pagine di fitta stampa e pure lunghi sono gli altri volumi; ma sarà un buon esercizio e tu pure imparerai queste lingue. Mi chiedi se ricordo la piccola alunna addormentata? Allora dormiva il tuo spirito musicale, si trattava solo di svegliarlo ed era più facile che svegliare la persona quando dorme. La tua lezione era ad ore pazze, alle 9! So che son stato senza pietà allora, ma ci rifaremo e ti rifarai delle ore di sonno perduto. Dormirai così sul mio petto e fra le mie braccia ed io non mi moverò nemmeno un poco per non destare il mio tesoro. E poi ti sveglierai ed un bacio dolce dolce ti darà il buon giorno e ti rammenterà la felicità che tu dai al tuo maritino al tuo compagno al tuo amore che ti amerà tanto da averne il cuore tanto pieno da spezzarsi. Passo un altro legame, quello dei libri. Lego come un libraio, non so come lega Mimì, e vedrai che farò grandi progressi anche in questo ramo e alla peggio, potrò cambiare mestiere e fare le legature ai libri piuttosto che ai violini! A Clausetti scrivi che faccia una proposta lui stesso, poi ai primi di Settembre lo vedrò io stesso a Milano prima della mia andata a Pinerolo. Mio padre ha scritto alla tua mamma: la quale gli ha risposto e la lettera è qui e la porterò in persona fra due o tre giorni quando andrò a trovarlo. Contraccambia alla mamma i miei saluti ed i più affettuosi e figlioli. Le voglio già tanto bene tutto il bene che la sua Elsa vuole a me. Ma, me ne vuole veramente? Le "Fontane" sono già cedute a Ricordi e già stampate, partitura e parti, soltanto non sono ancora in vendita al pubblico. Del libretto ne parlerò alla mia andata a Milano. Illica è un certo pazzo! Ti bacio tante volte. Tuo Nino».*

Il rapporto tra i due coniugi è stato per tutta la vita un continuo scambio paritetico di conoscenze, impressioni, e sensazioni che assegnano ad Elsa non soltanto il compito di porsi come autentica musa ispiratrice del marito, quanto anche quello di organizzatrice e promotrice delle sue opere: è lei, infatti, che tiene i contatti con personalità di spicco per tutto il Novecento, dai figli di Toscanini al padre di Uto Ughi, da Luisa Baccara (compagna e amante di D'Annunzio) a Lyda Borrelli attrice e soprattutto moglie del conte Vittorio Cini.

Non solo compagna, dunque, ma anche punto di riferimento irrinunciabile per proposta estetica e stilistica, lettura interpretativa e stimolo produttivo; tale ruolo di musa peraltro, confermata anche da diversi personaggi vicini alla coppia, è sempre stato riconosciuto anche da Respighi non solo all'interno dell'autoanalisi del proprio discorso creativo, quanto anche



all'interno del più intimo rapporto tra i due. È il caso di Claudio Guastalla, librettista di Ottorino e tra i più cari amici della coppia, il quale, al fine di rendere molto chiaro il ruolo di Elsa non solo nel rapporto di coppia, ma anche nella produzione musicale e nella visione estetica del compositore, afferma che Elsa fu «il “démone” di Respighi [...] lo spirito buono, il *Genius*, che incita a ben fare. Tutti gli artisti hanno bisogno del conforto d'un giudizio sincero: Respighi ebbe la singolare fortuna di trovare nella sua compagna una consigliera intelligentissima, di rapido intuito, acuta e pronta, schietta fino alla crudeltà [...]».

*«Torino 19 – IV – 919. Mia piccola mogliettina, oggi con un poco di calma ti scrivo e scusami se non troppo a lungo, ma a forza di prove sono impegnato tutto il giorno. Mercoledì sera Mancinelli (hélas!) dirigerà le “Fontane” ma fortunatamente potrò assistere ad alcune prove dove cercherò di porre qualche cataplasma allo “strazio”. Il violinista Ballarini 17 eseguisce / molto bene la “Sonata” e per parte mia me la cavo abbastanza bene su di un magnifico Steinway. Il tuo maritino pare quasi un pianista sul serio! Ho parlato con alcuni giornalisti i quali hanno proposto Semirâma per la prossima stagione al Regio, io per conto mio a Milano da Sonzogno spingerò la cosa. Dio ce la mandi buona e che si possa rappresentare! Allora la moglietta dovrà sfoggiare qui in questo bellissimo teatro e fare la moglie dell'autore e speriamo non fischiato! Sai che tutti i direttori che vengono a Torino a dirigere questi concerti avevano messo in programma le Fontane! Toscanini pure verrà e lo hanno pregato di dirigerle ugualmente tanto più che verrà fra un mese. Vedi che settimana gravida di avvenimenti! E tu sei già alzata? Questa mia ti raggiungerà a casa tua, già guarita e allegra come un pesciolino. Povero amore, sarai stata diversi giorni senza mie lettere, perché non so come la posta funzionava con queste benedette feste. E gli auguri che ti mando come saranno? Credo che saranno grandi come il mondo e profondi dal più profondo dell'anima. Come mi pari lontana ma tanto vicina di cuore a me, a me che ti voglio tanto bene, da morirne! Ancora non ho ricevuto notizie da te. Desidero tanto una tua lettera per baciarla e sentire il profumo della tua bella personcina. Saluta mamma. Ti bacio tanto tanto. Tuo Nicchio».*

Tale *sodalitas* fu tanto stretta e vincolante per Respighi che l'influenza e la conoscenza del repertorio gregoriano di Elsa (diplomata proprio in canto gregoriano) furono decisivi per la scrittura di importanti composizioni solistiche come il *Concerto gregoriano* P135, terzo e ultimo concerto per violino e orchestra (1921).

*«[...] Eravamo sposati da un po' di tempo quando un giorno domandai al Maestro se non aveva mai pensato a studiare il canto gregoriano. Mi rispose che era una cosa che voleva fare da molto tempo, ma che non ne aveva mai avuto l'occasione. Forte di un diploma ottenuto con il massimo dei voti qualche mese prima [1919] – materia che avevo studiato con una particolare passione*

*– mi offrì come insegnante: ma devo dire che i miei sforzi non furono grandi. In effetti, in qualche giorno, Respighi aveva assimilato tutto quello che sapevo [...]».*<sup>7</sup>

Non a caso il librettista romano continua affermando che «[...] senza di Elsa [...] Respighi non avrebbe certo composto più d'una delle sue opere maggiori, certo non sarebbe andato in America, non avrebbe guadagnato denaro, acquistato così larga fama, conseguito i più alti onori. Respighi fu artista ammirevole e squisito, ma uomo semplice e bonario, ingenuo e contemplativo [...] nella vita pratica era un timido, facile allo scoramento [...] non avrebbe potuto vivere senza di Elsa che gli si era resa indispensabile nelle piccole come nelle grandi cose [...]» e conclude, « [...] Una verità è ben certa: l'unione di Ottorino e di Elsa fu un capolavoro. In questa felice associazione Ottorino apportò il suo grande talento d'artista, Elsa tutto il resto. Senza una così meravigliosa animatrice Respighi avrebbe dato al mondo qualche bella opera di meno. Senza Respighi, probabilmente Elsa avrebbe avuto una vita meno splendida, ma sarebbe pur sempre stata qualcuno».<sup>8</sup>

La condizione paritetica che Respighi assegna al dialogo pubblico e privato con la moglie è evidente non solo dalla ricca corrispondenza tra i due quanto dal credito che la stessa Elsa si guadagna come compositrice, poetessa e solista respighiana; è comprensibile, dunque, quale sacrificio lei abbia sostenuto nell'abbandonare la carriera: un problema di coscienza e di riflessione lunga e meditata sulla propria vita, sulle proprie esperienze di studio e professionali e sulla sua stessa realtà di donna nel contesto culturale e sociale dei primi anni Trenta del Novecento.

Tale senso di vitalità combattuta filtra e si rende evidente tra le note delle sue musiche e va ben oltre la linea simbolista e dannunziana dei titoli e delle sue composizioni più rappresentative; infatti, gran parte della struttura stessa di quei brani, non solo si palesano come perfetta sintesi tra ritmo poetico e musicale e come ideale rappresentazione sonora delle impressioni proposte dal testo, quanto anche, si mostrano come espressione di un comune sentire estetico. È il caso di citare qui, come esempio specifico di questa identità di

---

<sup>7</sup> Respighi (1997) p. 125.

<sup>8</sup> FGC, *I quaderni di Claudio Guastalla 1932-1933*, Venezia; ASR, *Fondo Respighi*, III, 1927-1942).

linguaggi e costanti della ricezione e delle risultanti estetiche, da un lato, *Deità Silvano*, cinque liriche di Antonio rubino dedicate alla contessa Anna Piccolomini che Respighi scrive nel 1917 per soprano e pianoforte; la raccolta, otto anni più tardi, è arrangiata dal compositore per soprano e orchestra ed eseguita, con i coniugi in prima linea impegnati nell'esecuzione come voce solista e direttore, a New York nel febbraio del 1926. Dall'altro, ancor più indicativa di questa condizione sono le quattro liriche estrapolate dal *Poema Paradisiaco* di D'annunzio (1920): *Un sogno*, *La naiade*, *La sera* e *sopra un'aria antica*; di esse, la prima e l'ultima sono rappresentative di quella condizione produttiva e della qualità interpretativa che si scopre direttamente figlia di una languidezza e malinconia frutto non della dimensione poetica e imitativa, ma della condizione stessa delle scelte armoniche e melodiche imposte dalla partitura. Analogamente, e come segno indelebile della sintonia perfetta tra coniugi, anche le partiture respighiane, pur se dotate di un respiro analogo, ma diverso per matrice e scelta estetica, lo stesso espongono una condizione simile, figlia della consapevolezza del ruolo e della professionalità nascosta e repressa della musa Elsa.

### **Poetiche condivise**

In esse, Respighi raccoglie, attraverso uno stile di scrittura tipicamente novecentesco per andamento e scelte accordali, una serie di impressioni musicali che tendono a sottolineare e nello stesso tempo a rappresentare ritmicamente l'andamento metrico dannunziano; in tal modo l'immagine estetica prodotta dalla composizione diventa rappresentativa dell'intera sezione da cui essa è stata estrapolata creando una serie di accoppiamenti figurativi e immaginifici che rimandano al complesso della poetica dannunziana in termini di estetismo, abbandono spirituale e confusione totale ed edonistica con *l'hortulus*, piccola e conclusa sezione che racchiude il giardino (*paradisus*).

# I. UN SOGNO

G. D'ANNUNZIO

TONO ORIGINALE

Ottorino Respighi  
(1920)

*Lento*

*p*

*poco rit*

*a tempo*

I - o non o - do i miei passi nel  
a tempo

via - le mu - to per o - ve i So - gno mi con - du - ce

VI

IV 3 6

IV V

I

Figura 1: O. Respighi, *Quattro Liriche da D'Annunzio*: 1. *Un sogno*, Bologna, Pizzi, 1921, p. 3

La prigione dei sensi diventa restituzione di una necessità dell'uomo di vivere in una dimensione piccola, accogliente e rassicurante in cui le larve, insidiose ed enigmatiche, divengono forma della corruzione del mondo e del tentativo della vita stessa di portarci fuori da quella dimensione decadente ed estetizzante per il quale il piccolo mondo crepuscolare di Gozzano diventa il rifugio, lo *xenodochio* in cui trovare sostegno, pace e rassicurante tranquillità. In tutto questo Ottorino ed Elsa (compositore e musa) costruiscono un percorso ritmico-sillabico particolarmente efficace; in questo senso soprattutto *Sogno* è fondamentale, non solo perché apre la piccola silloge, quanto perché impone una coerenza

interpretativa e stilistica che si trasferisce anche sui brani successivi in una sorta di identità stilistica e tematica che si evidenzia già nella codificazione di cellule ritmico-vocali specifiche e caratterizzanti come l'intervallo di quarta crescente del primo pezzo che si rovescia in un analogo intervallo discendente nel secondo brano o nell'uso sistematico della terzina alla parte solistica caratterizzante di tutti e quattro i piccoli componimenti.

A fronte di un impianto sostanzialmente tonale, il prodotto musicale è una esasperazione armonica degli accordi di tonica, del VI grado e della relativa cadenza attraverso una serie di modificazioni delle alterazioni di alcune note dell'accordo fondamentale e della dominante che servono a introdurre l'ascoltatore in un'area indeterminata, di sogno appunto, in cui la linea melodica scompare, sommersa com'è dall'armonia e dal continuo susseguirsi di note alterate. Da questa forma indistinta esce il tema assegnato alla voce di soprano; essa non ha punti di riferimento per l'intonazione e pertanto trasmette al fruitore la stessa indeterminatezza che viene fuori dalle prime quattro battute di apertura.

Le parti evidenziate in figura 1 sottolineano il quadro delle alterazioni e la successione armonica di base; è evidente, riducendo gli arpeggi a soluzioni accordali isolate dal contesto vocale e strumentale, che le scelte espressive sono volute e cercate nell'ambito di un'indeterminatezza sonora che trasforma ogni nota in accordo di se stesso in modo che, intervenuta la prima nota del soprano, essa risulti quasi vuota, sospesa nell'aria e assolutamente distante dalla melodia che si sta proponendo.

La successione accordale arpeggiata, già nell'introduzione del brano, gioca sulle alterazioni dell'accordo di undicesima di Mi mag. e della terza maggiore relativa creando un ambiente sonoro non risolutivo né orientativo che ben s'adatta ad alcuni specifici punti del testo: «non odo i miei passi» caratterizzato dall'intonazione della settima di Mi mag. non più sensibile e imitata dal pianoforte come nota di passaggio discendente, il «viale muto» sottolineato e adattato sul salto di settima diminuita discendente, la parola «sogno», caratterizzante il testo e la resa sonora, sottolineata dall'accordo momentaneo di Fa magg. (estraneo all'ambiente della tonalità di partenza) che invece funziona come semplice abbassamento cromatico delle due note (Fa diesis e Do diesis) che sono quinta e nona dell'accordo di Si mag. dominante della tonalità di partenza.

Il gioco armonico tonale, dunque, non si interrompe, ma crea un'ambiente sonoro aperto, indistinto e continuo in cui la modificazione degli accordi è solo apparente e non sostanziale e in cui proprio la voce gioca il ruolo di tramite tra la specificità accordale e la dimensione immaginifica che ne deriva. Senza la parte vocale (e qui sta l'intelligenza compositiva di Respighi e la forza vocale, evocativa ed espressiva di Elsa) la parte pianistica sarebbe un esercizio tecnico vuoto, inutile e anche un po' démodé che tutt'al più potrebbe essere rapportato a quel simbolismo pianistico (evocativo e non altro) di certa scuola francese tardo-ottocentesca o di certe romanze per pianoforte che affollavano i salotti borghesi del secolo precedente o che si affastellavano incoerentemente sui pianoforti di ogni ragazza con una buona educazione.

*Io non odo i miei passi nel viale  
muto per ove il Sogno mi conduce.  
È l'ora del silenzio e de la luce.  
Un velario di perle è il cielo, eguale.*

*Attingono i cipressi con oscure  
punte quel cielo: immoti, senza pianto;  
ma sono tristi, ma non sono tanto  
tristi i cipressi de le sepolture.*

*Il paese d'in torno è sconosciuto,  
quasi informe, abitato da un mistero  
antichissimo, dove il mio pensiero  
si perde, andando pe 'l viale muto.*

*Io non odo i miei passi. Io sono come  
un'ombra; il mio dolore è come un'ombra;  
è tutta la mia vita come un'ombra  
vaga, incerta, indistinta, senza nome.<sup>9</sup>*

L'intelligenza e la complicità dei due nostri coniugi invece, mostra una capacità di scrittura ed esecuzione figlia della lettura consapevole e approfondita del testo e dell'intima conoscenza del linguaggio poetico dannunziano e dei suoi colleghi, non dimentichiamo infatti che i testi adottati dai due coniugi sono tutti scritti nel periodo tra il 1889 e il 1900 e coprono, dunque, non solo la prima stagione della produzione dannunziana (quella panica

---

<sup>9</sup> D'Annunzio (1892).

ed edonistica soprattutto), quanto anche le prove e le imitazioni di tutto un filone produttivo di derivazione simbolista che non disdegna però di rivolgere lo sguardo anche ad altre influenze, dal sibarismo al giapponismo e all'arte primitiva.<sup>10</sup> Non a caso, ai fini di una specifica scelta produttiva, entrambi i coniugi colgono, della musica e della indeterminatezza sonora (soprattutto) della musica antica, nel senso di immaginifico e rappresentativo di una visione ideale (al pari dei quadri di Rossetti) che possa rendersi reale solo all'interno della sua resa musicale. In questo senso, perfino la musica suonata da altri diventa il tramite per una costruzione-rivelazione di un'essenza del linguaggio musicale tutta rivolta alla sola considerazione della sua idealità estetica e della sua trasformazione in semplici emozioni figlie di una lettura nient'affatto filologica.

*«Segovia: una rivelazione! Non avevamo mai sentito trarre dalla chitarra dei suoni e delle emozioni così grandi: virtuosismo trascendentale e intima spiritualità. Alle volte era un cembalo che suonava, altre volte un liuto, e altre ancora un'arpa, un'arpa eolica, dal timbro lieve ed aereo [...]».*<sup>11</sup>

Lo stesso discorso vale per il primo intervento di *Deità Silvane* (figura 1) dove l'indeterminatezza non solo è armonica nel senso orchestrale del termine (quasi due fagotti che si dividono un pedale Sib-Do che apre, dopo quattro battute, ad un altro accordo in rivolto di Re minore), quanto tematica visti gli strappi ritmici di semicrome e biscrome che preparano la linea melodica del canto e annunciano il «murmureggiare» (altro termine dannunziano per proposta e scelta metrica e linguistica) dei «saltellanti rivi [...] per le forre astruse». Anche in questo caso la scelta armonica è tonale, ma con accidenti tecnici e salti melodici così diffusi e variegati da lasciare ogni riferimento al solo testo poetico.

*S'odono al monte i saltellanti rivi  
Murmureggiare per le forre astruse,  
S'odono al bosco gemer cornamuse  
Con garrito di pifferi giulivi.  
E i fauni in corsa per dumeti e clivi,  
Erti le corna sulle fronti ottuse,  
Bevono per lor nari camuse  
Filtri sottili e zeffiri lascivi.*

---

<sup>10</sup> Su queste questioni rimandiamo a Tallini (2020) e Fantasia-Tallini (1994), pp. 21-49.

<sup>11</sup> Respighi (1977), p. 95.

*E, mentre in fondo al gran coro alberato  
Piange d'amore per la vita bella  
La sampogna dell'arcade pastore,  
Contenta e paurosa dell'agguato,  
Fugge ogni ninfa più che fiera snella,  
Ardendo in bocca come ardente fiore.*

La voce di Elsa corre all'interno del testo senza ripetizioni e senza soffermarsi su diversi aspetti testuali, se non nel caso di pochi punti (compreso il finale dell'ultimo verso) decisivi non per la resa musicale, quanto per la sottolineatura delle impressioni che il testo stesso e la musica devono suggerire insieme all'ascoltatore di turno, un'accidente compositivo questo che compare come espediente tecnico voluto e progettato in tutte le liriche, come nel caso di *Crepuscolo* quinta sezione della raccolta.

### **Elsa, «le cose di musica» e la Generazione dell'Ottanta**

Uno sguardo al catalogo delle opere e degli scritti di Elsa Respighi Olivieri Sangiacomo evidenzia non solo titoli legati alla dimensione poetica sopra descritta, quanto una precisa scelta stilistica in termini di fonti e testi da utilizzare o da impiegare in musica che rovesciano l'immagine di una donna tanto legata al coniuge da interrompere ogni pratica musicale e ogni studio quotidiano. In effetti, nel periodo 1920-1932 Elsa accompagna il marito in tutti i concerti programmati nelle Americhe e in Europa eseguendo non solo musiche di Ottorino, ma anche sue composizioni, segno che la scrittura musicale alla fine non fu abbandonata del tutto, anzi: ella non rinunciò mai completamente alla propria produzione artistica poetica e musicale e la quantità di scritti, prove, appunti e pagine sparse databili a dopo il 1936 smentiscono completamente l'immagine della moglie devota, musa per altri e non di sé stessa.<sup>12</sup>

Probabilmente a costruire tale immagine, ha contribuito anche la condizione sociale degli anni del fascismo e certe convenzioni borghesi che volevano la donna soprammobile salottiero da arredamento che può sfoggiare la propria cultura solo in casa e comunque mai scavalcando gli interessi e la figura del marito, condizione che non vale per Elsa proveniente

---

<sup>12</sup> Buchanan (1993), p. 5; «[...] Dopo la scomparsa del maestro [*scil.* Respighi] Elsa si gettò a capo fitto nella cose della musica [...] come dimostrano appunti confluiti in vari testi» (Pedarra (2016), p. 97-112: 98).



da un'ambiente familiare fortemente moderno (il padre romanziere e militare di carriera, la mamma di lontane origini messicane e buona chitarrista) per il quale, la visione salottiera e borghese dell'*italietta* fascista male s'addice.

Come per i musicisti della cosiddetta Generazione dell'Ottanta (che comprendeva non solo Respighi, ma anche G. F. Malipiero, L. Dallapiccola, I. Pizzetti e A. Casella) così anche per Elsa, dunque, la cultura è letteratura e quindi, per necessità, non può non rinunciare a confrontarsi con correnti e scelte produttive dal Selvaggismo di Maccari, Papini, Soffici e Malaparte a Bontempelli.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Nell'ambito della cultura musicale del tempo, molto importante, ai fini di una considerazione pienamente culturale del fatto musicale e letterario insieme, è la questione relativa alle affinità tra cultura prettamente letteraria e sue attinenze generiche con le arti in genere e la cultura artistica unitaria, questa ultima intesa come aspetto sociologico di una diatriba piuttosto ampia tra cultura cosiddetta cittadina e rurale. La presenza del Fascismo nelle arti (con esclusione della musica e dei musicisti), infatti (Asor Rosa (1975), Albertina (1983), Riviste (1975), ai fini della determinazione di un'arte e di un'espressione propriamente fasciste, si è sempre divisa tra adesione alla modernità, all'industrialismo e conservazione della tradizione. Una dialettica siffatta, ha dunque portato a non accettare, da parte del Fascismo e dei fascisti, né i caratteri tipici della modernità letteraria (vedi l'accantonamento – causa anche una popolarità ed un seguito enormi, molto più ampio di quello di Mussolini – di Gabriele D'Annunzio e di Marinetti), né quelli tipici, invece, della tradizione contadina o per lo meno di un certo legame – mai interrotto – con la tradizione rurale. Il risultato di questa dicotomia incompiuta è stata, da un lato la nascita di correnti artistiche ben delineate (Selvaggismo e Novecentismo appunto, che hanno contribuito a rendere inconclusa la rivoluzione artistica del Fascismo ed anzi larga parte hanno avuto nell'orientare esteticamente ed organizzativamente le aree culturali di riferimento attraverso il collegarsi ideale alle riviste del primo Novecento) e dall'altro l'incapacità di gestire la crisi in cui la cultura artistica liberale, avanguardista e vociana, era finita dopo la prima guerra mondiale. Così, in maniera involontaria, essi superano la cultura liberale dichiarandosi lontani, parimenti, sia dall'avanguardia storica che dal vocianesimo; da un lato, infatti, l'Avanguardia – e molti Novecentisti erano stati Futuristi convinti – se aveva rappresentato una svolta nuova e moderna rispetto alla cultura tardo-ottocentesca, sembrava adesso non poter dire nulla di nuovo ad un movimento che si proponeva di essere propositivo e ricostruttivo insieme, tutto al più poteva esserne la matrice, ma anche in questo modo, comunque doveva essere necessariamente superata nei fatti e nelle teorie (Asor Rosa (1975) pp. 1500-1501). Dall'altro lato, il Vocianesimo, in quanto primo esempio di letteratura impegnata, intellettualistica e morale ad un tempo, non sembrava essere l'orizzonte militante dei nuovi intellettuali fascisti, né sembra essere fascista in senso lato. Il paradosso è che il fascismo, da un versante opposto (ma se pensiamo ai trascorsi socialisti di Mussolini non dobbiamo meravigliarci troppo) addossa alla cultura del tempo la stessa accusa che, negli anni Dieci del Novecento, Gian Pietro Lucini rivolgeva alla cultura a lui contemporanea. Lì, sul banco degli imputati, si metteva il dannunzianesimo e la stessa politica antiproletaria ed antisocialista dei vari governi (Giolitti compreso), qui invece, si contesta alla borghesia l'incapacità di saper conciliare le istanze del modernismo con quelle della tradizione o di non saper trovare una propria, idonea identità nel segno della modernità. L'identità, invece, per Selvaggisti e Novecentisti c'è ed è il fascismo stesso, pur con tutte le sue contraddizioni. Il problema che le due correnti si pongono non è l'identità fascista, ma come interpretare il movimento, considerandone compiti e funzioni all'interno di diverse realtà e situazioni. Il Futurismo esce dal movimento fascista proprio perché la modernità del fascismo non può essere perennemente sperimentale; il Fascismo, infatti, considerandosi come coincidente con l'ordine esistente, non può essere continuamente rivoluzione e dunque,

I nuovi compositori non condividevano le proposte e le polemiche di quelle correnti poiché né comprendevano né contemplavano, all'interno delle loro poetiche di riferimento, né il rispetto della tradizione (in questo caso rappresentata dal teatro lirico e soprattutto dalla corrente verista e dai pucciniani), né, tanto meno, l'ossessiva tendenza alla ricerca di un'arte prettamente moderna e fascista. Anzi, come per le avanguardie letterarie, anche per la nuova generazione di compositori che si affaccia al primo trentennio del Novecento il rapporto con la letteratura del tempo passa direttamente per due vie, entrambe attive e dotate di senso, collaborative e parimenti ideali: le riviste (che vivono uno sviluppo molto ampio, simile per certi versi a quello delle riviste letterarie del primo Novecento, per importanza dei contenuti e per proposte poetiche) e il diretto rapporto con gli autori, particolarmente D'Annunzio e Pirandello. Se, ad esempio, Gozzano teme di morire «gabrieldannunziano» e Saba considera quanto meno inutile il *puer* pascoliano, non nella stessa maniera la pensano Respighi, Pizzetti e Casella (proprio nei confronti del Peschese) o Malipiero (nei confronti di Luigi Pirandello). Per di più, sono proprio gli studi musicali a determinare le nuove capitali della musica italiana (non solo nella composizione, ma anche nella ricerca storico-musicale) in un ambito che è anche letteratura e ricerca letteraria e musicologica, si pensi, per questo, oltre che a Venezia, anche e soprattutto a Torino.<sup>14</sup>

Morto Puccini (1924) ed emigrato negli Stati Uniti Toscanini (1931), a parte il fascistissimo Mascagni, la musica dei compositori dell'Ottanta (e di coloro che ne avevano recepito gli insegnamenti) mantenne una sua dignità artistica ed intellettuale, anche quando, dopo una stagione iniziale fatta di atonalismo e ricerca del moderno (per stili e linguaggi), si tornerà alla tonalità ed alla ricerca di un suono aristocratico, in sintonia con la tradizione antica e progettato proprio nell'ottica di quella. Del resto, sarebbe sin troppo facile ridurre a contrapposizione polemica le visioni estetiche dei compositori appartenenti alla

---

non può ospitare al suo interno una contraddizione così forte come il futurismo, per definizione continuamente *in Progress*.

<sup>14</sup> Su Torino e sulla cultura torinese durante il fascismo, cfr. D'Orsi (2000). Soprattutto intorno al Teatro Regio si muovono le fila di un tentativo di rinnovamento grazie all'opera di Guido M. Gatti, prima attraverso le riviste (la «Rassegna Musicale» in opposizione alla positivista «Rivista Musicale Italiana») e poi attraverso la riflessione crociana sull'arte e sulla ricerca musicologica Mila (1974a), pp. 121-127, Mila (1974b) 1974 e Gatti (1967) pp. 80-88).

Generazione dell'Ottanta: i poli opposti di Ildebrando Pizzetti e Alfredo Casella, sia pure effettivamente contrastanti ad esempio sulla musica di Schoenberg (che il primo definiva addirittura «rancidume sostanziale [...] opera di un poveretto» mentre il secondo se ne faceva paladino)<sup>15</sup> non saranno mai davvero lontani nelle scelte estetiche e produttive e nei linguaggi adottati.

In questo dualismo avanguardia/retroguardia il fattore essenziale, infatti (questione che tocca anche i coniugi Respighi), non è l'adattamento e la scelta di formule teorico-pratiche dell'armonia e dello stile, quanto l'adozione di linee compositive che fossero moderne per il linguaggio adottato: considerare il gregoriano come cifra tematica e linguistico-espressiva della propria scrittura non è una scelta mirata all'accoglimento di paventati favori di pubblico, quanto un rovesciamento concreto della prospettiva con cui si considera il rapporto tra opera, linguaggio e visione estetica.

La «Musica Nuova», dunque, considerata all'interno di una ricerca artistica e stilistica volta a trasformare l'agonizzante tardo-romanticismo in una categoria nuova in cui l'arte e la musica assumano un ruolo catalizzatore delle tensioni latenti che emergevano nel Nuovo Secolo, si offre al fruitore in una nuova temperie culturale ed ideologica in cui non solo lo stile, ma anche la visione stessa dell'autore si modifica con l'accettazione di nuovi modelli (la Francia di Debussy, Mallarmé e Ravel ad esempio) e con la costruzione di una nuova società, fatta di giovani di talento che si associano al fine di creare dal basso un movimento artistico nuovo e moderno.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Pizzetti (1926) pp. 2–3. Casella (1913) p. 2. La polemica si ricomporrà pochi anni più tardi, al termine della tournée italiana del *Pierrot lunaire*, quando lo stesso Casella definirà la atonalità una «prigione» e sintomo di «alienismo mentale [...] nevralgia iper-acuta [...]». Ciò che fu creduto magnifica aurora, non era che un ricchissimo, ma inesorabile crepuscolo [...] che non poteva trovare ascolto né posto nella cultura italiana (Casella (1924) p. 301). Tali affermazioni trovano concorde perfino l'antiaccademico Malipiero: «Arnold Schönberg, come lo Strauss, non è un innovatore, ma un rifacitore di vecchie musiche. [...] Dove la materia musicale non è dominata dal "pensiero", risalta l'artificio, perciò le astruserie armoniche dello Schönberg non appartengono ad una nuova tendenza, ma sono come l'ossigeno per l'agonizzante. [...] Il fenomeno Schönberg si ripete in tutti i tedeschi: la ricerca affannosa per alimentare un fuoco che languisce, una musicalità esaurita» (Malipiero (1917) pp. 108–110).

<sup>16</sup> Ne siano testimonianza le parole che Malipiero rivolge a Pizzetti proprio in merito alla costruzione di un movimento artistico siffatti: «Io ci tengo a parteciparle il progetto per primo perché conoscendo da diversi suoi articoli i suoi concetti, ci terrei che lei subito si mettesse tra i fondatori della Casa impedendo, con la sua

La riscoperta di Monteverdi, Marenzio, i due Gabrieli e Frescobaldi e di tanti altri autori tra Cinquecento e Settecento, unita alla ricerca di sonorità orchestrali e non che proponessero continuamente e nuovamente l'aspetto intimistico tipico di tanta musica da camera o che affidassero a pochi strumenti la ricerca di sonorità nuove (vedi per esempio la chitarra) e la ricerca di soluzioni espressive ed armoniche anticate certo, ma moderne per il loro uso e per gli effetti scatenati a livello estetico e di gusto (vedi l'uso di armonie modali o la soluzione di cadenze gregoriane con l'abolizione della sensibile), determinano nuove linee compositive, certo intese secondo una lettura Novecentista, ma non miranti a determinare uno stile nuovo, capace di imporre linguaggi e trasfigurare estetiche e poetiche.<sup>17</sup> Ciò che interessa loro è superare i principi stessi cui tutto il Novecento si era fino allora uniformato e cioè spiritualismo ed estetismo, superamento della nozione di arte come esperienza eccezionale avulsa dalla realtà italiana, sfiducia nel rapporto tra individuo e società e comprensione della figura dell'artista come coscienza superiore alla società.

In questa direzione si muoveranno soprattutto Luigi Dallapiccola, Ottorino Respighi e consorte e poi Goffredo Petrassi, Giorgio Federico Ghedini. Tutti cercheranno un territorio di ricerca stilistica ed espressiva comune, basato sull'arcaismo, sull'antico moralismo

---

persona, tutti i concetti dilettanteschi che affliggono l'Italia. Bisognerebbe riunire tutti quei giovani che vivono o per meglio dire imputridiscono in Italia, nelle piccole città, e che dispersi e cacciati dalla miseria, si sono ritirati dalla vita musicale perché questa da noi non esiste. E perché? Perché non sono né dei dilettanti né degli accademici! Lei stesso sul "Secolo" parlava di un giovane che ha scritto un libro su Mascagni! Ne conosco anch'io uno o due che vivono solitari e abbandonati. [...] Bisogna muoversi, e organizzare qualche cosa di italiano per non morire di consunzione» (ASIEI-RM, sc. 5).

<sup>17</sup> La riscoperta degli autori italiani, soprattutto del Cinquecento e Seicento, ma anche del Settecento (particolarmente veneziano), è compiuta sia sul piano dell'utilizzo delle formule e delle tecniche compositive da quegli autori utilizzate, sia sul piano della riscoperta anche delle correnti di appartenenza e quindi su di un più generale piano storico-musicale; soprattutto la «Associazione dei Musicologi Italiani», cui appartiene il giovane Fausto Torrefranca, si muove in questo senso. Si veda Gasperini (1911) pp. 637-639, in cui si reclama, a gran voce, la necessità di «procedere alla ricerca, alla ricognizione e alla catalogazione di tutta la musica antica, teorica e pratica, manoscritta e stampata, esistente nelle biblioteche e negli archivi pubblici e privati d'Italia, per servire di base ad una grande edizione critica delle opere complete dei nostri migliori autori» (p. 638). La rivendicazione cade a proposito per comprendere al meglio la necessità dei compositori della cosiddetta Generazione dell'Ottanta di trovare stimoli, se non nell'antico, almeno nella percezione che la cultura del tempo aveva della musica del passato, soprattutto italiano. Nel riscoprire quei musicisti e quelle partiture, non c'è dunque una rivendicazione nazionalistica, ai limiti dello sciovinismo musicale (che pure il Fascismo tenterà, senza alcun successo, di imporre come lettura culturale), ma soltanto un interesse linguistico e storico-musicale (nel senso della ricerca delle fonti della musica italiana moderna) che mira a ricostruire un rapporto filologico diretto tra le pratiche musicali (esecuzione ed interpretazione) e la composizione stessa.

armonico e sul gregoriano. Accanto a questi temi, essi affiancano una serie di suggestioni letterarie contemporanee (D'Annunzio, Papini, Cardarelli) e/o più antiche (particolarmente duecentesche e prima ancora greco-antiche) o legate all'età d'oro della letteratura italiana (Lorenzo il Magnifico, Boiardo).

Ciò che li contraddistingue, rispetto ai compositori che li hanno preceduti, è la mancanza di una necessità critica che giustifichi le proprie scelte poetiche. Mentre per Dallapiccola (che pure ha svolto nel tempo una notevole attività critica) scrivere della propria idea di musica, è più che altro un chiarire a se stesso (piuttosto che ad un pubblico), Petrassi e Ghedini mai sentiranno il bisogno di tradurre in parole ciò che investe la propria produzione.

La ricerca sul linguaggio, pur se non mira ad un radicalismo aperto (come nel caso del coetaneo Messiaen), pure, cerca una propria autonomia e indipendenza. Pertanto, la loro eredità, non deve esser vista come una ricerca incompleta, quanto piuttosto come testimonianza di un compito morale e civile dal quale la musica non può prescindere, soprattutto nel gioco di rimandi che dal passato vanno verso la loro contemporaneità.

Ecco perché Petrassi ricorre alla messa in musica del *Coro di Morti* (dal *Dialogo di Federigo Ruysch con le sue mummie*), Dallapiccola raccoglie le voci di prigionia di grandi del passato (nei *Canti di prigionia*) e Ghedini intona il *Pianto de la Madonna* di Jacopone da Todi, autore a cui anche Dallapiccola e la stessa Elsa dedicano proprie riflessioni e scritture.

Leopardi, Jacopone e le *Lamentationes captivitatis* di Maria Stuarda, Boezio e Girolamo Savonarola rappresentano non *un* modello, ma *il* modello, *casus* tanto inarrivabile quanto utilissimo per raccontare la tragicità del presente attraverso l'invocazione e la denuncia del mondo moderno in preda al caos. Si ripristina dunque l'antica idealità, tutta classica, della *lamentatio* come forma massima dell'espressività dolorosa; il lamento, il pianto divengono infatti unica dimensione dicente, sia per quanto riguarda la semplice comunicazione, sia per quanto concerne la validità estetica di quello stesso dire.

In questo solco sono evidenti i richiami alla produzione corale di Elsa, sia quella incentrata sui testi tratti da Angelo Poliziano che da Jacopone da Todi. In tali casi, infatti, sono evidenti le situazioni che abbiamo fin qui certificato come parte essenziale della

produzione e dello stile della Generazione dell'Ottanta, del marito e suo. Nello specifico le polizianee *Ballata delle rose* (per voce e orchestra da camera o in alternativa per piccolo coro e orchestra da camera), *Deh udite un poco amanti* (a tre voci maschili), *Vergine santa* (a quattro voci miste), *Burlesca* (per quattro voci maschili) e il *Pianto de la Madonna* (seconda versione, definitiva, per soli, coro e orchestra; prima stesura per soli, coro, arpe, percussioni e 4 pianoforti, 1938), già a partire dagli organici prescelti, sono testimonianze dirette non tanto e non solo della ripresa compositiva e della definitiva liberazione dal ruolo di donna-moglie devota, quanto della sapienza compositiva e della consapevolezza stilistica e formale della compositrice.<sup>18</sup>

La prima versione della *Ballata delle rose* vede la luce già nel 1918 quando il non ancora marito la sollecita, in una lettera datata 24 luglio, a terminare il lavoro, più tardi eseguito in forma breve poco prima dell'esecuzione della seconda versione del *Pianto* jacobeo del quale si segnala l'innovativo impiego dei quattro pianoforti, fortemente assimilabile al coevo organico petrassiano del *Coro leopardiano*. Altrove, nella *Preghiera di Santa Caterina* (cantata per soprano, archi, organo, pianoforte e arpa, 1948-1949), l'organico è ancora più innovativo per effetti timbrici e ricerca sonora, al punto che la prima versione della stessa cantata (*Caterina da Siena* per soprano, coro misto e orchestra, 1947-1948) sembra essere stata scritta molto più tempo addietro viste non solo le differenze stilistiche e le novità di strumentazione, ma anche la quantità di scritture autografe delle varie riduzioni per canto e pianoforte approntate. Non solo: ma la struttura stessa del testo sembra ricondurre, non tanto alla mano di Guastalla che non portò a termine la scrittura del testo per la morte prematura, ma della stessa Elsa che ha sicuramente rimaneggiato la partitura e la strumentazione successivamente ragionando sugli equilibri fonici da adottare emergenti dalla sua idea di testo.

Tali accorgimenti, tale lavoro continuo sulla resa strumentale e vocale (e finanche sulla riduzione pianistica) segnalano una volontà artistica solida, conscia delle proprie scelte e sicura di poter gestire il linguaggio musicale in nome di un'idea personale e di una visione

---

<sup>18</sup> Pedarra (2016) pp. 124-17:126-127.

estetica nuova, in cui il “vecchio” e il passato sono ripresi come novità assoluta che si trasforma in vitale essenza estetica della coscienza dell’artista. L’uso di ottave raddoppiate o di linee melodiche chiuse entro l’intervallo di quinta sono la testimonianza di una ricerca strumentale e vocale in cui gli strumenti devono restituire un ambiente sonoro variegato, legato a sonorità prodotte da altri strumenti, in questo modo evocati, ma non presenti in organico.

Nella trascrizione per voce e pianoforte de *La muerte del Payador* (in origine per voce e orchestra, 1919) già l’apertura del brano è caratterizzato da un pianissimo della tastiera che, nel pizzicato, deve restituire il pizzicato degli violoncelli senza accompagnarne né intonarne i punti d’appoggio armonico o la stessa melodia; il ritmo di fandango è così evidente che la voce quasi sembra emergere come parte indistinta dell’accordo di Fa pur essendo la settima della nota fondamentale.



variabilidad temática, rítmica e finanche silábica poiché ad ogni fase accordale corrisponde una ben precisa sezione del testo, sia essa silábica o verbale, che caratterizza una ben precisa fisionomia del testo stesso: la prima sezione, infatti, rimanda al poeta e al soggetto poetico, la seconda richiama direttamente il mito di Santos Vega e la terza rimanda alla malinconia per la morte dimenticata.

*Bajo el ombú corpulento,  
de las tórtolas amado,  
porque su nido han labrado  
allí al amparo del viento;  
en el amplísimo asiento  
que la raíz desparrama.  
Donde en las siestas la llama  
de nuestro sol no se allega,  
dormido esta Santos Vega,  
aquel de la larga fama.*

[...]

*Alzó Vega la frente,  
y le contempló un instante,  
enseñando en el semblante  
cierto hastío indiferente.  
"Por fin, dijo fríamente  
el recién llegado, estamos  
juntos los dos, y encontramos  
la ocasión, que éstos provocan,  
de saber cómo se chocan  
las canciones que cantamos".*

*Así diciendo, enseñó  
una guitarra en sus manos,  
y en los raigones cercanos  
preludiando se sentó.  
Vega entonces sonrió,  
y al volverse al instrumento,  
la morocha hasta su asiento  
ya su guitarra traía,  
con un gesto que decía:*

[...]

*Al dar Vega fin al canto,  
ya una triste noche oscura  
desplegaba en la llanura  
las tinieblas de su manto.  
Juan Sin Ropa se alzó en tanto,*



*bajo el árbol se empinó,  
un verde gajo tocó,  
y tembló la muchedumbre,  
porque echando roja lumbre,  
aquel gajo se inflamó.*

[...]

*Como en mágico espejismo,  
al compás de ese concierto,  
mil ciudades el desierto  
levantaba de sí mismo.  
Y a la par que en el abismo  
una edad se desmorona,  
al conjuro, en la ancha zona  
derramábase la Europa.  
Que sin duda Juan Sin Ropa  
era la ciencia en persona.*

*Oyó Vega embebecido  
aquel himno prodigioso,  
e inclinando el rostro hermoso,  
dijo: "Sé que me has vencido".  
El semblante humedecido  
por nobles gotas de llanto,  
volvió a la joven su encanto,  
y en los ojos de su amada  
clavó una larga mirada,  
y entonó su postrer canto:*

*"Adiós luz del alma mía,  
adiós, flor de mis llanuras,  
manantial de las dulzuras  
que mi espíritu bebía;  
adiós, mi única alegría,  
dulce afán de mi existir;  
Santos Vega se va a hundir  
en lo inmenso de esos llanos...  
¡Lo han vencido! ¡Llegó, hermanos,  
el momento de morir!"*

*Aún sus lágrimas cayeron  
en la guitarra, copiosas,  
y las cuerdas temblorosas  
a cada gota gimieron;  
pero súbito cundieron  
del gajo ardiente las llamas,  
y trocado entre las ramas  
en serpiente, Juan Sin Ropa  
arrojó de la alta copa  
brillante lluvia de escamas.*

*Ni aun cenizas en el suelo  
de Santos Vega quedaron,  
y los años dispersaron  
los testigos de aquel duelo;  
pero un viejo y noble abuelo,  
así el cuento terminó:  
"Y si cantando murió  
aquel que vivió cantando,  
fue, decía suspirando,  
porque el diablo lo venció.*

L'accompagnamento pianistico (e quello orchestrale) è indipendente dalla voce; anche quando il ritmo di fandango si sposta all'ottava superiore avvicinandosi al registro grave cantato dalla solista, l'atmosfera, nonostante la stessa armonia, rimane comunque rarefatta e la linea melodica delle battute 11-14 si presenta o come flusso sonoro non invasivo che sottolinea adeguatamente le parole «manantial de las dulzuras» ("pura sorgente di dolcezza", figura 3), oppure come formula imitativa di questo stesso passaggio al pianoforte nelle battute 37-39 (figura 4).



Figura 3: E. Respighi, *La muerte del Payador*, Milano, Ricordi, 1919, batt. 11-14



Figura 4: E. Respighi, *La muerte del Payador*, Milano, Ricordi, 1919, batt. 34-39

Tali approcci, sommati ad una linea melodica costruita al limite del recitativo (soprattutto in figura 4), sono specifici di una ben chiara dimensione esecutiva e sono caratteristica portante di altre composizioni di Elsa, da *Momento* (in cui la linea del canto è esposta in un susseguirsi monocorde di note ribattute che richiamano volutamente il recitativo in stile monodico delle prime forme galileiane) a *Duormete mi alma* dove ritorna, ma in ottava superiore, il ritmo di fandango de *La muerte del Payador*, sia pur inframmezzato da un andamento a terzine che imita l'arpeggio di una lontana chitarra solitaria che ben si presta a ricreare i contesti poetici del testo.

Come si vede, dunque, Elsa Respighi Olivieri Sangiacomo è parte, al pari del marito e al pari degli altri autori della Generazione dell'Ottanta, di quel movimento artistico che è stato rivoluzionario senza esserlo e senza proporre rivoluzioni, ma solo fondando la propria estetica su di un linguaggio musicale e poetico completo, derivato certo dalla tradizione, ma rispetto ad essa, sicuramente innovante come aspetti produttivi e modello propositivo. Certo, resta l'incognita di un'arte assolutamente panica ed elitaria, ma questo, dati i tempi in cui essi stessi agiscono, è momento artistico di riferimento e vitale punto di contatto con la realtà stessa delle estetiche e delle ideologie del loro tempo.

Gennaro Tallini  
Centro di Ricerca "Al Segno di Fileta"  
Conservatorio "Bonporti" Trento  
gennaro.tallini@conservatorio.tn.it

## Riferimenti bibliografici

*Anniversari* (1997)

*Gli anniversari musicali del 1997*, a cura di P. Pedarra e P. Santi, Milano, Centro Culturale Rosetum, 1997, pp. 611-694.

ASIEI - RM

Archivio Storico dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana (ASIEI - RM), Roma, *Fondo Pizzetti*, ante 1883–1985, s. 1, Carteggio, 1894–1968, ss. 5 “Amici”, 1897–1967, fasc. 66, G. F. Malipiero, 1910/07/11–1962/08/05, docc. 168, sc. 5.

ASR 1942

Archivio Storico Ricordi, *Fondo Respighi*, III, 1927-1942, Milano.

Albertina (1983)

Vittoria Albertina, *Le riviste del duce. Politica e cultura del regime*, Guanda, Parma, 1983

Asor Rosa (1942)

Asor Rosa Alberto, *La cultura*, in *Storia di Italia*, IV/2 *Dall'Unità ad oggi*, a cura di Romano Ruggero e Vivanti Corrado, Einaudi, Torino, 1975.

Bragaglia (1983)

Leonardo Bragaglia, *Ardendo vivo: Elsa Respighi (tre vite in una)*, Roma, Bulzoni, 1983.

Brandt (2017)

Penny R. S. Brandt, *A Marriage and its Music: The Work of Elsa Olivieri Sangiacomo Respighi in Fascist Italy*, (2017). Doctoral Dissertations. 1461, <https://opencommons.uconn.edu/dissertations/1461>.

Buchanan (1993)

Mary Lenn Buchanan, *The songs of Elsa Respighi Olivieri Sangiacomo*, Louisiana State University Historical Dissertation and Theses 5489, 1993, [https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool\\_disstheses/5489/](https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/5489/).

Buran (2008)

Martina Buran, *Il riordino e l'inventariazione dell'archivio documentario di Ottorino Respighi*, in *Ottorino Respighi, manoscritti musicali e archivio documentario alla Fondazione "Giorgio Cini" di Venezia*, a cura di M. Buran e V.Fano, DVD- Rom edito con il contributo della Sovrintendenza Archivistica del Veneto e Fondazione "G. Cini", 2008.

Casella (1913)

Alfredo Casella, *Arnold Schönberg et ses œuvres*, «L'Homme libre», 1/72, 15 luglio 1913, p. 2 attualmente in *Alfredo Casella. Gli anni di Parigi. Dai documenti*, a cura di R Calabretto, Olschki, Firenze 1997, pp. 297–299.

Casella (1924)

Alfredo Casella, *Arnold Schönberg e la nuova musica italiana*, «Musica d'oggi», 6/10, ottobre 1924, p. 301.

D'Annunzio (1892),

Gabriele D'Annunzio, *Hortulus Animae: Un Sogno*, in *Poema paradisiaco*, 1892.

Degrada (1981)

Francesco Degrada, *La Generazione dell'Ottanta e il mito della musica italiana*, in *Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'Ottanta*, a cura di F. Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981, pp. 45-62.

D'Orsi (2000)

Angelo D'Orsi, *La cultura a Torino tra le due guerre*, Einaudi, Torino, 2000.

Fantasia - Tallini (1994),

Rita Fantasia, Gennaro Tallini, *Poesia e rivoluzione. Simbolismo, crepuscolarismo, futurismo*, Milano, Franco Angeli, 1994.

Flamm (2004)

Christoph Flamm, «*Tu, Ottorino, scandisci il passo delle nostre legioni*»: Respighis “*Römische Trilogie*” als musikalisches Symbol des italienischen Faschismus?, in *Italian Music during the Fascist Period*, a cura di R. Illiano, Brepols, Turnhout, 2004, pp. 331-369.

Flamm (2008)

*Ottorino Respighi und die italienische Instrumentalmusik von der Jahrhundertwende bis zum Faschismus*, 2 voll., Laaber, Laaber-Verlag, 2008 (Analecta musicologica 42).

Fondazione Giorgio Cini (FGC)

Fondazione Giorgio Cini (FGC), *I quaderni di Claudio Guastalla 1932-1933*, Venezia.

Gasco (1920)

Alberto Gasco, *Una musicista italiana*, «Musica d'Oggi», XIII, 1920 (successivamente in *Gli anniversari musicali del 1997*, a cura di Potito Pendarra e Piero Santi, Milano, Rosetum, 1997, pp. 617-620).

Gasperini (1911)

Guido Gasperini, *L'Associazione dei musicologi italiani*, «Rivista musicale italiana», XVIII (1911), pp. 637-639.

Gatti (1967)

Guido Maria Gatti, *Torino musicale nel passato*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», I (1967), pp. 80-88.

Gherardi (1980)

Luciano Gherardi, *Riscoperta del Medioevo negli studi letterari e ricerca musicale, tre esiti: Respighi, Pizzetti, Dallapiccola*, in *Medievalismi e folklore nella musica italiana del '900*, Siena, Accademia Musicale Chigiana, XVII, 1980, pp. 35-50.

Guarnieri Corazzol (2000)

Adriana Guarnieri Corazzol, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000, pp. 131-190.

Lanza Tomasi (1981)

Gioacchino Lanza Tomasi, *Il gusto musicale di D'Annunzio e il dannunzianesimo musicale*, in *Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'Ottanta*, a cura di F. Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981, pp. 393-403.

Malipiero (1917)

Gian Francesco Malipiero, *Orchestra e orchestrazione II*, «Rivista Musicale Italiana», 24, 1917, pp. 108-110

Mila (1974a)

Massimo Mila, *L'opera di Guido M. Gatti nella cultura musicale italiana*, in «SP», III (1974), pp. 121-127.

Mila (1974b)

Massimo Mila, *La Pro Cultura e la musica a Torino*, introduzione di E. Bassi, prefazione di M. Mila, Pro Cultura, Torino, 1974.



Pedarra (2016)

Potito Pedarra, *Elsa Olivieri Sangiacomo: due canzoni per chitarra*, in *Elsa Respighi e il suo tempo. Verona e l'Italia nel Primo Novecento*, atti del convegno (11 ottobre 2015), concorso internazionale "Elsa Respighi", Verona palazzo Verità-Poeta, a cura di L. Zecchinelli, Verona, Cierre Edizioni, 2016.

Pinamonti (1987)

Paolo Pinamonti, *Note sul pensiero estetico di Oscar Chilesotti*, in *Oscar Chilesotti diletto e scienza agli albori della musicologia italiana*, a cura di G. Morelli, Firenze, Olschki, 1987, pp. 407-435.

Pinamonti (1988)

Paolo Pinamonti, *Musicologia estetica ed estetica musicologica: eclettiche fusioni critiche alle origine del Novecento musicale*, in *Il Novecento musicale italiano, tra Neoclassicismo e Neogoticismo*, a cura di D. Bryant, Firenze, Olschki, 1988, pp. 53-66.

Pizzetti (1926)

Ildebrando Pizzetti, *Di Arnold Schönberg e di altre cose*, «*Il Marzocco*», 21/51, 17 dicembre 1916, pp. 2-3.

Respighi (1921)

Ottorino Respighi, *Quattro Liriche da D'Annunzio: 1. Un sogno*, Bologna, Pizzi, 1921.

Respighi (1954)

Elsa Respighi, *Ottorino Respighi - Dati biografici ordinati da Elsa Respighi*, Milano, Ricordi, 1954.

Riviste (1975)

*Le riviste di "Strapaese" e "Stracittà". «Il Selvaggio», «L'italiano», «'900», a cura di L. Troiso, Treviso, Canova, 1975.*

Respighi (1985)

*Ottorino Respighi, a cura di G. Rostirolla, Torino, ERI, 1985.*

Respighi (1994)

*Elsa Olivieri Sangiacomo. La vita, le opere, in Gli anniversari musicali del 1997, a cura di P. Pedarra e P. Santi, Milano, Centro Culturale Rosetum, 1997, pp. 655-669.*

Respighi (1997)

*Elsa Respighi Olivieri Sangiacomo, Cinquant'anni di vita nella musica, Roma, Trevi, 1977.*

Tallini (2020)

*Gennaro Tallini, La seduzione dell'arte. Estetica, letteratura e musica tra Ottocento e Novecento, Stamen, Roma, 2020.*

Tallini (in c.d.s.)

*Gennaro Tallini, Massimo Mila e Dino Buzzati: per un'idea dell'immaginario alpino tra pratica e visione letteraria, in Buzzati e il confine, atti della giornata di studi su Dino Buzzati, Merano, Accademia di Studi Italo-Tedeschi, 26-27 maggio 2021, a cura di J. Butcher, Francoforte sul Meno, Peter Lang, in corso di stampa.*

*Elsa Respighi Olivieri Sangiacomo, wife and muse of Ottorino Respighi, leaves her musical career to stay with her husband. Only after his death, Elsa resumed her compositional activity only recently studied by critics. In this essay, therefore, we shows her activity as a musician and composer and her aesthetic choices, relocating her figure within the Generation of the Eighties, musicians and composers (Malipiero, Casella, the same Respighi, Pizzetti) who have always looked to the past not*

*as a formal and limiting act, but as a linguistic and expressive model capable of renewing the declared modernity of their writings.*

*Parole-chiave:* Elsa Olivieri Sangiacomo; Ottorino Respighi; Gabriele D'Annunzio; Simbolismo in Italia; Generazione dell'Ottanta.

## GIUSEPPE MARRONE, **Sviluppo ed evoluzione dei personaggi maschili nel *Fossile* di Bianca Garufi**

### **Verso *Il fossile***

Elemento portante nell'esperimento tentato nel 1946 da Cesare Pavese e Bianca Garufi, dato alle stampe come centesimo volume dei «Coralli» einaudiani solo nel 1959 col titolo – voluto dall'editore – *Fuoco grande*, fu la rigida alternanza nella stesura dei capitoli: Pavese, autore dei capitoli dispari, dava voce al protagonista maschile della vicenda, Giovanni, mentre la Garufi si occupava dei capitoli pari e quindi della deuteragonista femminile, Silvia. Un'architettura lucida, sebbene non priva di difetti – primo tra tutti proprio la sopracitata rigidità del meccanismo narrativo – che risultarono presto evidenti agli stessi autori.

Scrivendo Pavese il 18 febbraio 1946, giunti al sesto degli undici capitoli di cui sarà composto il romanzo:

*Mi accorgo rileggendo, che l'alternanza di scatti avanti miei e di riprese modulate tue che non vanno mai oltre il mio punto di arrivo, ingenera monotonia. Qualche tua ripresa dovrebbe materialmente portare la storia più avanti nel tempo. Per es. il tuo VII capitolo potrà sì sviscerare quello che passa per la testa di Silvia durante la cena (con tutti i ricordini annessi) ma dovrebbe soprattutto andare avanti<sup>1</sup>.*

Quando l'incompiuto «romanzo bisessuato» trova la via della pubblicazione, in Bianca Garufi, trasferitasi nel frattempo a Parigi, si riaccende il desiderio di dare una conclusione alla storia nata sotto l'ala protettiva di Pavese. Desiderio tutt'altro che ingiustificabile tenendo conto della volontà di proseguire la stesura del romanzo già manifestata

---

<sup>1</sup> Pavese e Garufi (2011), p. 29. La numerazione del capitolo presente in questa lettera non coincide ancora con quella definitiva. Il VII capitolo cui accenna Pavese diverrà il VI.

dall'autrice nel luglio 1946, di fronte al progressivo inaridirsi dell'interesse di Pavese<sup>2</sup>, e del clamore mediatico destato dall'uscita di *Fuoco grande*, che aveva visto parte della critica rivolgere le proprie attenzioni alla misteriosa scrittrice che aveva saputo entrare nell'altrimenti impenetrabile laboratorio creativo dell'autore piemontese. Tra gli altri e più esplicitamente degli altri, Giorgio Bergamini, recensendo il romanzo a quattro mani sulle pagine del «Piccolo» di Trieste, si era augurato di vedere presto «una prova tutta sua, liberata dall'influenza e dalla suggestione del maestro»<sup>3</sup>, che permettesse di esprimere un vero giudizio sulla scrittura della Garufi.

Il 31 agosto 1959 Bianca Garufi comincia quindi la stesura della continuazione di *Fuoco grande* – la stampa della cui prima edizione era terminata solo poco più di due mesi prima, il 16 giugno –, che procede discontinua, tra slanci creativi e lunghe pause, fino al 27 gennaio 1961, quando l'autrice può annunciare all'amico Luciano Foà, tenuto al corrente dell'intero processo di scrittura, che finalmente il «“Seguito a *Fuoco Grande*” è finito», anche se, pur mantenendo l'espedito narrativo dell'alternanza dei punti di vista dei due protagonisti, «è diventato nel frattempo una cosa abbastanza a sé e indipendente; infatti non è più “Fuoco”, né grande né piccolo, bensì *Un fossile di più*»<sup>4</sup>. Inizialmente, l'autrice valuta di proporre il romanzo tradotto in francese nella sua interezza, completo cioè dei capitoli suoi e di Pavese risalenti al 1946, a Gallimard, ma il proposito resta tale e il testo passa in valutazione presso Einaudi. Un'edizione francese uscirà anni dopo, nel 1965, per il Mercure de France col titolo *Le fossile*.

Il romanzo desta non poche perplessità tra i lettori einaudiani, anche tra quelli – come lo stesso Foà e Bruno Fonzi – che si esprimono a favore della pubblicazione; in particolare, si valuta l'opportunità di pubblicare il romanzo in un volume a sé piuttosto che riunirlo all'interrotto *Fuoco grande*. Intanto, giunge il parere di Italo Calvino, al ritorno a fine aprile da un soggiorno in Scandinavia<sup>5</sup>:

---

<sup>2</sup> Si veda la lettera di Bianca Garufi del 12 luglio 1946: «Ho la tentazione di buttarti alle ortiche e di continuare il romanzo da sola. Però di questo ne vorrei parlare prima con te». *Ivi*, p. 90.

<sup>3</sup> Bergamini (1959).

<sup>4</sup> Si veda la *Nota ai testi* di Mariarosa Masoero in Pavese e Garufi (2019), pp. XXXIII-XXXIV.

<sup>5</sup> Non è un periodo semplice per Calvino, che in quei giorni scrive all'amico Mario Socrate di avere «la sensazione di stare annegando in un mare di attività inutili». Calvino (2000), p. 680.

*Bianca Garufi ha voluto dare un seguito a Fuoco grande, sempre a capitoli alterni in prima persona di «Silvia» e di «Giovanni», scrivendo lei anche quelli di «Giovanni», cioè facendo lei anche la voce di Pavese.*

*Da una idea riprovevole come questa non poteva sortire certo una realizzazione lodevole. Dirò però, per dare un giudizio editoriale obiettivo, che non siamo sul piano della impubblicabilità, della follia e del sacrilegio, ma su quello d'una tranquilla mediocrità. Già conosciamo il valore della prosa della Garufi nei capitoli del troncone di romanzo a due mani, che è quello d'una testimonianza di gusto d'una stagione letteraria precocemente soggetta a invecchiamento. Ma allora c'era dentro una carica, una tensione, che veniva e dalla giovinezza dell'autrice e da Pavese e dall'aria dei tempi. Anche qui il linguaggio è lo stesso, con quella pretesa di creare un alone mitico-erotofunereo ma fatto più stracco, monotono come una cantilena. Certo questo linguaggio potrebbe essere migliorato prendendosi la briga di trovare passi da correggere e tagliare, dai più discreti («era lo stesso come respirare quel tendermi ad ogni percezione», p. 1) ai più tonitruanti («Chi può dire quali correnti percorrano la materia bruta quando nel ventre della terra s'agita il fuoco, l'energia scatenata, il principio per cui ogni cosa a suo tempo si ribella, la legge-forza che vince l'ostinazione?», p. 70).*

*Ma anche il contenuto è annacquato. Il 1945 era un anno in cui tutto scottava come brace, nel 1961 in pieno boom neocapitalistico, valla a ritrovare l'atmosfera di tragedia greca nel paese sottosviluppato! Il rapporto di Silvia col padrigno già perde tutta la sua fatale attrattiva. Un tentativo d'evasione di lei con un cugino si risolve in un casto episodietto da film americano d'anteguerra. La vecchia terribile madre muore in un incidente d'auto ma è più una liberazione che l'accanirsi del fato sulla casa del crimine. E il padrigno deluso per esser stato diseredato abbandona anche lui la scena rintanandosi solo nel suo feudo.*

*Ma il più mutatus ab illo è il personaggio di Giovanni. Nella parte Pavese-Garufi non a caso il vero carattere tragico era lui, col suo grumo di disperazioni che, anche se restavano piuttosto oscure, comunicavano un tale magone al lettore da fargli accettare anche la scena di licanthropia notturna; il mistero familiare di Silvia prendeva luce quasi come proiezione delle angosce di Giovanni. Bisogna dare atto alla Garufi della sua discrezione nel non aver nemmeno tentato di rifare la voce di Pavese. Però ha finito quasi per cancellarlo, questo Giovanni. La drammaticità dei suoi rapporti con Silvia viene ora spiegata col fatto che Silvia era stata la sua ragazza mesi prima, poi lei l'aveva piantato e s'era rifatta viva solo per pregarlo d'accompagnarla a Maratea. E tutto il significato di Giovanni si limita a essere quello dell'uomo del nord, che queste cose non le capisce, e considera Silvia e il suo mondo ancestrale come "un fossile".*

*Detto tutto questo, ripeto, il libro non è impubblicabile. È solo mediocre. [...]*

*Soluzioni editoriali:*

- a) rifiutarlo (cioè lasciarlo pubblicare da un altro editore).*
- b) pubblicarlo come Bianca Garufi, Fuoco grande, volume secondo.*
- c) pubblicare il romanzo completo «Bianca Garufi, Fuoco grande (con sei capitoli di Cesare Pavese)». Questa soluzione c) potrebbe anche venire in un secondo tempo dopo la b)<sup>6</sup>.*

---

<sup>6</sup> La scheda di lettura è tratta dalla *Nota ai testi* in Pavese e Garufi (2019), pp. XXXII-XXXIII.

Al termine di tutte le valutazioni richieste dal caso, l'editore opta proprio per la pubblicazione del *Fossile* in un volume autonomo, slegato da *Fuoco grande*. Il 19 gennaio 1962 è ultimata la stampa del volume, a cura delle Officine Grafiche U. Panelli di Torino.

## Ridefinire il ruolo di Giovanni

Come sottolineato da Calvino, il punto di maggior discontinuità del *Fossile* rispetto al precedente romanzo a quattro mani è costituito dal radicale snaturamento del personaggio di Giovanni, passato da figura chiave, motore della vicenda di *Fuoco grande*, che anche nei capitoli firmati dalla Garufi raccontava essenzialmente la sua discesa – tra tensione mitica e intimo tormento, come nella migliore narrativa pavesiana<sup>7</sup> – a Maratea, l'incontro-scontro con la famiglia di Silvia e la scoperta del legame segreto che la unisce al "fratello minore" Giustino, a figura di contorno, a tratti persino marginale<sup>8</sup>. Anche da un punto di vista strutturale, a Silvia è assegnata una nuova centralità: se *Fuoco grande* si apre infatti con un capitolo scritto dalla prospettiva di Giovanni, *Il fossile* inizia con un capitolo di Silvia e per tutto il resto del romanzo le parti narrate dal protagonista maschile appaiono in netto secondo piano, scolorite.

Fin dal secondo capitolo del *Fossile*, che come si è detto dà voce a Giovanni, la rottura con Silvia più volte paventata e mai realizzata in *Fuoco grande* – dove d'altronde lo schema dei capitoli originario prevedeva una separazione, sebbene a causarla sarebbe stata proprio Silvia, fuggendo con il patrigno Dino – è immediatamente sancita. A indurla, in maniera forse troppo frettolosa e prematura, è una lettera della comune amica Flavia, desiderosa di avere notizie del viaggio a Maratea e preoccupata dai rischi che Silvia corre tornando in quella casa che ha riempito di dolore la sua infanzia. Di colpo il dissidio interiore che in

---

<sup>7</sup> Per Tommaso Tarani la condizione emotiva di Giovanni ricalca quelle «descritte dall'autore nel suo diario e in varie lettere», prima ancora che quelle delineate in altri personaggi dei suoi romanzi. Tarani (2015), p. 241.

<sup>8</sup> Nella ridefinizione della personalità di Giovanni nel *Fossile* molto è dovuto al fatto che a scrivere è una donna che pertanto adotta un *punto di vista femminile*. Fondamentale in questo senso l'osservazione di Anna Santoro, secondo la quale «il punto di vista non è solo (!) un posizionamento diverso di fronte al mondo, è vedere un altro mondo». Santoro (2001), p. 45.

*Fuoco grande* aveva animato Giovanni, tra desiderio di restare e slanci d'abbandono, stringendolo in una ricorsività a tratti estenuante, è sommariamente messo da parte.

L'ultimo dei capitoli pavesiani, conclusivo di *Fuoco grande*, mostra ancora con chiarezza i segni dell'incertezza del protagonista maschile. Nonostante l'attacco in cui Giovanni sembra ormai convinto di «poter fare a meno di lei perché tanto è giunto a toccare qualcosa di più profondo della sua presenza» e di non avere più «nulla da dirle, nemmeno i pensieri che aveva fatto su di lei lungo il giorno»<sup>9</sup>, il tempo trascorso in compagnia della madre di Silvia innesca subito in lui il germe del ripensamento e, causa le allusioni a Salvatore Alcantra, vecchio pretendente della ragazza, di una certa malcelata gelosia: «A me seccava di non essere andato alla fiera, non mica per star dietro a Silvia, ma per sfuggire ai pensieri assurdi che, non pensandoli io, la madre mi suggeriva»<sup>10</sup>.

Nel *Fossile* la situazione si presenta rovesciata, rispetto all'atteggiamento di Giovanni e rispetto all'inizialmente ipotizzata fuga di Silvia e del patrigno. Non solo, infatti, la lettera di Flavia convince Giovanni della necessità di separarsi da Silvia, ma con una risolutezza estranea al personaggio tratteggiato in *Fuoco grande* è proprio lui a “fuggire” senza preavviso:

*Ero stanco e disgustato, adesso però toccavo il colmo, sentivo che l'unico filo si spezzava ed era proprio l'amica a compiere senza volerlo questa rottura, per un eccesso di sollecitudine. [...] Che ci stavo a fare lì ancora?*

*Dovevo andarmene, e alla svelta, senza nemmeno dare spiegazioni. Spiegarsi, lì, era la cosa più assurda che si potesse pensare. Era un mondo di pietra, impenetrabile come la pietra. [...]*

*Non avrei detto niente. Non meritavano neppure una parola né la più piccola reazione da parte mia. Non riuscivo più a fare distinzioni fra Silvia e gli altri della sua famiglia; quello che in lei poteva sembrare diverso era qualcosa di superficiale, una scorza di cui credevo adesso poterne misurare lo spessore<sup>11</sup>.*

La decisione è ferma e irrevocabile. Quando il personaggio di Giovanni torna ad avere la parola, nel quarto capitolo del romanzo, Silvia e Maratea sono già lontane. Il ricordo dell'ultimo colloquio tra i due è condito dal desiderio di rivalsa di Giovanni, desiderio di

---

<sup>9</sup> Pavese e Garufi (2003), p. 63.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>11</sup> Garufi (1962), pp. 18-19.



ottenere una vendetta dopo le ferite e l'incerta vita scontata in *Fuoco grande* a causa della giovane («Mi venne in mente di dirle tutto quello che sapevo di lei ormai [...]. Ma mi ero troppo affezionato all'idea di prendermi una rivincita e questo poteva avvenire soltanto se avessi agito tenendo nascoste le mie intenzioni»<sup>12</sup>).

Perfino il contatto fisico tra Silvia e Giovanni è cambiato, a certificare uno stravolgimento della personalità del personaggio nel passaggio da *Fuoco grande* al *Fossile*:

*Mi avvicinai e presi a carezzarle la testa come per farla addormentare e anche questo era la prima volta che succedeva. Altre volte toccarla significava subito per me essere trascinato; carezzarle i capelli, baciarla sulla fronte erano sempre stati pretesti pur di toccarla. Adesso invece era toccarla un pretesto, uno qualunque, un mezzo per sviare l'attenzione, come può esserlo accendere una sigaretta o far finta di chinarsi per raccattare qualcosa<sup>13</sup>.*

La passionalità repressa e spesso frustrata di Giovanni<sup>14</sup>, pienamente pavesiana, lascia così spazio nell'opera della sola Garufi a un repentino raffreddamento e distacco sentimentale da Silvia.

Distaccatosi dalla giovane, a partire dal sesto capitolo, comincia per Giovanni il periodo di «vita umiliata» che per lui era stato prospettato sin dagli indici provvisori di *Fuoco grande*. Una lunga parentesi che la Garufi riempie arricchendo il profilo psicologico del personaggio, approfondendo aspetti soltanto accennati nella versione di Pavese – è il caso del rapporto con l'amico Giorgio – e aggiungendone altri del tutto inediti, come le diverse incursioni nel suo ambiente familiare, evidentemente tese nelle intenzioni dell'autrice a definire le ragioni delle sue azioni:

*Il taxi si fermò davanti a casa mia. Qui non c'era niente da prevedere, né che fosse imprevedibile; tutto mi apparteneva ma in verità niente mi apparteneva, anche se a volte arrivavo persino a illudermi che ci fosse qualcosa di mio; ogni cosa quindi si svolgeva secondo leggi sue proprie che mi lasciavano indifferente. Salutai i bambini che stavano facendo i compiti di scuola e, come ogni volta che*

---

<sup>12</sup> *Ivi*, pp. 40-41.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Cfr. Beneduci (2019), p. 117.

*ritornavo da un viaggio, mi ricordai, nello stesso momento in cui li rivedevo, che avrei dovuto portar loro qualcosa<sup>15</sup>.*

E ancora, ripensando alla vicenda di Maratea:

*Ma tutto questo ormai era acqua passata. Ritrovavo il mio guscio, casa, libri, famiglia, questa famiglia che contrabbandavo per mia come se il calore che mi circondava fosse generato da me e non fosse la casa di mio fratello, e quella moglie la sua, e figli suoi quei bambini che per me erano soltanto una distrazione o un fastidio a seconda del mio umore<sup>16</sup>.*

L'inserimento di questi elementi, oltre a riflettere gli interessi personali della Garufi – che nel 1951 si era laureata in Lettere e Filosofia presso l'Università di Messina con una tesi sulla metodologia junghiana, *Struttura e dinamica della personalità nella psicologia di C.G. Jung*, proseguendo poi gli studi e affermandosi come psicoterapeuta – e a vivacizzare il ritratto del personaggio, concorre a ridare slancio narrativo ai capitoli assegnati al protagonista maschile, finito a questo punto sostanzialmente ai margini della vicenda principale, che continua intanto a svolgersi imperterrita a Maratea.

Sarà interessante notare come i dettagli sulla famiglia di Giovanni avvicinino il personaggio allo stesso Pavese, che a Torino risiedette sempre nell'appartamento di via Lamarmora 35 con la sorella Maria, il marito di lei Guglielmo Sini e le nipoti Cesarina e Maria Luisa, e contribuiscano a staccarlo dal personaggio di *Fuoco grande*, presentato da Pavese come un uomo di fatto solo.

Nell'ultimo capitolo del romanzo della Garufi, Giovanni torna infine a Maratea sulle tracce di Silvia, solo per scoprire che la ragazza è ormai partita e più nulla del mondo che aveva lasciato ha resistito all'urto degli eventi narrati nei capitoli scritti dalla prospettiva della protagonista. Da questo momento, egli ha dunque il compito di dare una conclusione a tutte le linee narrative ancora sospese, passando in rassegna e liquidando i vari personaggi incontrati nell'arco dell'intera vicenda.

È il calzolaio marateota con cui Giovanni si ferma a parlare il primo a informarlo sugli ultimi eventi che hanno riguardato la famiglia Sargarra:

---

<sup>15</sup> Garufi (1962), p. 62.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 63.

*Man mano che lui parlava io cercavo di farmi un'idea, di capire, di assuefarmi, di assestarmi in questa nuova dimensione. Come se avessi lasciato dieci giorni prima un esatto punto cardinale, il nord o il sud, ma esattamente quello, e trovassi tornando, dieci giorni dopo, l'orientamento del tutto cambiato [...].*

*La madre morta, Dino fuggito o quasi, comunque via, non più a Maratea. Non capivo bene.*

*– L'avvocato non c'è più, se n'è andato e non torna. E meglio è se non torna, troppa disgrazia in quella casa. Poveretto, prima il figlio e poi la moglie. Ma voi che siete tornato a fare? Chi vi porta? È la signorina Silvia forse, che vi manda?*

*– Perché, – dico, – la signorina anche lei è andata via?*

*[...]*

*– Non c'è, è partita<sup>17</sup>.*

Successivamente, sono i servi di casa Sargarra, Peppe e Catina, a fornirgli maggiori dettagli e a indirizzarlo a Lauria, dalla famiglia Alcantra, dove Giovanni ha modo di sentire anche il resoconto di donna Francesca e soprattutto di Salvatore, col quale parlerà a lungo, prima di ripartire un'ultima volta, concludendo di non avere più nulla che lo leghi a Silvia, divenuta per lui nient'altro che «un fossile di più, una conchiglia, un guscio strano, testimonianza di un'epoca passata, il cui unico valore è che un tempo aveva vita»<sup>18</sup>.

## **Salvatore e Dino**

Nel *Fossile* anche gli altri due principali personaggi maschili legati a Silvia, il patrigno Dino e Salvatore Alcantra, non sono rimasti estranei al processo di ridefinizione che ha riguardato – per ovvie ragioni in misura maggiore – la figura di Giovanni.

Per Salvatore Alcantra, figura del tutto marginale in *Fuoco grande* e che tale sarebbe rimasta secondo l'originale piano dell'opera, viene ritagliato dalla Garufi uno spazio inaspettatamente ampio. «Cugino lontano» di Silvia, si trattiene a Maratea presso la famiglia Sargarra nei giorni in cui Giovanni medita e infine attua i suoi propositi di fuga; sarà a lui che la protagonista si aggrapperà per sganciarsi dalla morsa in cui la attanagliano il patrigno e la madre, che dai due verrà affrontata in maniera diretta, nonostante le iniziali ritrosie di Salvatore:

---

<sup>17</sup> *Ivi*, pp. 106-107.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 115.

– Ma no, – disse [Salvatore], – un po' d'aria le farà bene.  
 – Proprio così, – dico io. – Vorrei uscire per prendere un po' d'aria.  
 Mia madre pensa davvero che sono impazzita. Non certo perché l'aria potrebbe farmi male, ma uscire a quell'ora, di notte, e con Salvatore.  
 [...]  
 Salvatore sta sulle spine. Tenta di farmi ragionare:  
 – Vattene a letto, Silvia. Sai, ho la macchina nuova. Domani potremo fare una bella passeggiata, ma adesso lascia stare, fa' la brava.  
 [...]  
 – Salvatore, – gli dico scherzando, – passa dalla parte mia.  
 – Va bene, ti accompagno.  
 – Nossignori, questa sera non si esce. Tu Salvatore fai quello che vuoi. Mia figlia però non esce.  
 Sono già in piedi. Mi avvio verso la porta. Salvatore mi segue. Mia madre sta per scoppiare. Ecco l'urlo:  
 – Non metterai più piede in casa mia<sup>19</sup>.

Nel corso della passeggiata che segue, Silvia confessa a Salvatore la sensazione di libertà che la attraversa, ora che – morto Giustino, partito Giovanni – sente di aver chiuso i conti col proprio passato. Con la partenza della coppia per Lauria sembrerebbe prospettarsi l'inizio di una nuova relazione a chiudere il ciclo tragico di Silvia, invece l'ultimo atto della tragedia deve ancora compiersi: mentre la madre e il patrigno sono in viaggio in calesse verso Lauria per riprendere Silvia, un incidente che coinvolge un'automobile che transita nella direzione opposta causa la morte della madre e pone le premesse per il definitivo scioglimento della vicenda. Il racconto della relazione di Silvia e Salvatore si interrompe e agli occhi di un lettore d'eccezione come Calvino resta poco più che «un casto episodietto da film americano d'anteguerra».

In realtà, pur all'apparenza marginale, il breve idillio vissuto con Salvatore non è affatto privo di significato per Silvia. Segnata dalla violenza e dai ripetuti abusi subiti in giovane età<sup>20</sup>, dopo anni in cui le è risultato impossibile vivere qualsiasi rapporto amoroso se non al prezzo di un indicibile dolore fisico e psicologico, l'apertura con Salvatore per un verso

---

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 55-56.

<sup>20</sup> Sul tema della «violenza sulle donne che sfuggono al controllo maschile (del padre, del fratello o [...] del marito)» nella tradizione letteraria occidentale e sulle sue modalità rappresentative, si veda il contributo di Monica Cristina Storini. Storini (2017), pp. 160-166.

certifica il suo aver chiuso con la tormentata stagione infantile e per l'altro dimostra la ritrovata capacità di vivere serenamente l'amore<sup>21</sup>.

Ben più complessa è l'evoluzione cui va incontro il personaggio del patrigno, Dino, nel passaggio dal romanzo a quattro mani alla conclusione della sola Garufi. In *Fuoco grande*, ancorché centrale nello sviluppo della vicenda, emerge a stento tra gli altri figuranti delineati dalle penne di Pavese e della Garufi e a descriverlo è prevalentemente Giovanni, soffermandosi sulle sue espressioni, sui suoi movimenti, sui tratti più evidenti del carattere, a partire dal loro primo incontro:

*Tra Silvia e sua madre era seduto l'avvocato – quel viso freddo, dagli occhi insistenti, chino sul grosso petto. Si alzò e mezzo mi tese la mano, la punta delle dita, a un contatto sommesso.*

[...]

*Nella voce di lui si sentiva una vecchia abitudine al comando; nel silenzio di Silvia la durezza consueta<sup>22</sup>.*

E ancora:

*– Fumate? – disse il padrigno e pescò nel panciotto un mezzo sigaro e lo morse. Nella fiammella dello zolfino gli occhi vivaci e le dita, le labbra contratte, mi parvero caldi, quasi umani. La testa e le spalle massicce non facevano pensare a vecchiaia, ma soltanto a una forza caparbia. Quell'uomo non aveva cinquant'anni<sup>23</sup>.*

Al contrario, lo sguardo di Silvia-Garufi è poco oggettivo e ogni osservazione sul patrigno lascia intravedere tracce dei conflitti interiori di natura psicologica che la tormentano, compatibilmente con la conoscenza di lunga data che la lega all'uomo<sup>24</sup>.

Il riaccendersi della passione incestuosa sul finire del romanzo, con il viaggio alla fiera di Lauria, che nelle previsioni dei due coautori avrebbe dovuto gettare Silvia in una spirale di depressione e degrado morale tale da condurla al suicidio, viene presentato in *Fuoco grande*

---

<sup>21</sup> «Ho bisogno di te. Non ci si può ribellare da soli, è sterile, è febbrile, fa pensare a una notte insonne che poi all'alba è tutto come prima». Garufi (1962), p. 55.

<sup>22</sup> Pavese e Garufi (2003), p. 25.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>24</sup> Si consideri l'osservazione di Silvia nel VI capitolo: «L'avvocato era ingrassato. Anche allora sembrava un gigante. Sembrava che il cavallo si dovesse spezzare mentre gli saltava in groppa e pensai che mia madre se lo godeva». *Ivi*, p. 32.

con gli stessi toni velati che hanno caratterizzato nel romanzo tutte le allusioni al fatto che fosse in realtà Silvia la vera madre del “fratello” Giustino, una strategia narrativa per molti versi accostabile a quella adottata nel romanzo d’esordio pavesiano, *Paesi tuoi*, per raccontare la violenza subita dalla protagonista Gisella a opera del fratello Talino. Il fatto bestiale di *Paesi tuoi*, elaborato e accettato dal paese e dalla famiglia, verrà disvelato al protagonista-narratore Berto soltanto attraverso una lunga “indagine”<sup>25</sup>, ormai alle soglie del capitolo conclusivo.

Quando tuttavia la sola Bianca Garufi riprende la narrazione di *Fuoco grande* nel *Fossile*, i toni si fanno immediatamente espliciti per quanto riguarda la relazione incestuosa:

*Non pensavo neppure alla notte che avevo passata con Dino a Lauria. Che importanza aveva ormai? Me lo ero ritrovato addosso così come un’orma disseccata ritrova il peso che una volta l’aveva impressa. Un’orma disseccata, stesa, supina. Immobile da allora, immobile per sempre forse, se non mi avesse ricalcata, se non mi avesse ancora una volta ridotta in frantumi*<sup>26</sup>.

Agli occhi della matura Silvia del *Fossile* il patrigno non è più lo stesso essere minaccioso e affascinante apparso a tratti in *Fuoco grande* e il rapporto avuto a Lauria non è altro che un vuoto ripetersi della violenza consumatasi anni addietro<sup>27</sup>, incapace di rilegarla a lui come di riaccendere autenticamente il vecchio dolore («Anche il pensiero di Dino, di me con Dino, come era stato l’ultima volta a Lauria, non mi mozzava il respiro. [...] Dino mi sembrava cambiato»<sup>28</sup>).

La partenza di Giovanni, che rischierebbe di lasciare Silvia in balia del patrigno e della madre, vinti gli ultimi timori, accende invece in lei il desiderio di avere un’immediata rivalsa. Quando il patrigno «rientra in camera sua come se avesse dimenticato di lanciarle l’ultimo insulto», la ribellione di Silvia ha inizio:

– Ascolta, – gli dico.  
– Non c’è niente da ascoltare.

---

<sup>25</sup> Cfr. Gasperina Geroni (2020), p. 44.

<sup>26</sup> Garufi (1962), p. 10.

<sup>27</sup> Non pochi elementi accomunano Dino all’ambigua figura, «ingannevole e traditrice» del padre delineata da Goliarda Sapienza nel suo romanzo *L’arte della gioia*. Cfr. Kornacka (2020), pp. 103-104.

<sup>28</sup> Garufi (1962), pp. 12-13.

– C'è da ascoltare, – gli dico.

[...]

– O mi ascolti, o incomincio a urlare.

[...]

*Com'è facile adesso guardarlo in faccia, Dino, il padrone, colui che si era insediato, quel viso scuro, le labbra bluastre, e quegli occhi che per la prima volta sono capace di fissare.*

[...] Dico a Dino:

*– Sentimi bene, non conti più nulla. Non sono una capra, non sono una gallina. Mettitelo bene in testa. E non guardarmi con quella faccia. Non puoi più farmi paura. Posso uscire, posso parlare, posso dire quello che voglio e a chi voglio; a Salvatore per esempio, o alla polizia, certo non al brigadiere, poveraccio. Ma so benissimo a chi. Tutto ormai posso dire, tutto quello che mi hai fatto, che Giustino era mio, e voi due me lo avete tolto, briganti, tu e mia madre, fuori legge. Altro che scandalo; la prigioniera, capisci, la prigioniera, bada a te, la prigioniera... – E ripeto questa parola come se fosse un calcio, come se a calci lo spingessi fino in fondo al corridoio e giù per le scale<sup>29</sup>.*

Da questo momento Silvia è libera, anche se lo scacco finale all'autorità del patrigno arriverà soltanto dopo l'incidente in cui perde la vita la madre, quando viene rivelato il testamento che assegna a Silvia il patrimonio dei Sargarra nella sua interezza e lascia Dino, citato solo come eventuale tutore del defunto Giustino, completamente escluso, deciso ad andarsene da Maratea e da quella che per anni è stata casa sua. Le urla e le imprecazioni che rivolge a Silvia mentre la riaccompagna le giungono smorzate, prive di forza. Il gigante mostruoso che ha steso la propria ombra sull'infanzia della ragazza è ormai inoffensivo, finito:

*Ecco la vera impotenza, pensai. Ero così calma e così poco impressionata che potevo guardare tutto come se si svolgesse sulla scena. Bella tirata, pensai, quando Dino scese dalla carrozza sbattendo lo sportello. Bella uscita, bell'epilogo, la morale questa volta è salva; muoiono i cattivi e tutti coloro che non servono a niente, e per i cattivi ancora più cattivi c'è il fuoco eterno dell'inferno, come per Dino per esempio, un diavolo furioso che sbatacchia lo sportello e precipita in un baratro di fiamme<sup>30</sup>.*

---

<sup>29</sup> *Ivi*, pp. 50-52.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 97.

## Conclusioni

Il rischio maggiore dietro la pubblicazione di un'opera come *Il fossile* – forse intuito dai primi lettori di Einaudi – era che il romanzo fosse frainteso, interpretato come un tentativo della Garufi di guadagnarsi un'affermazione letteraria che in altri anni aveva cercato, ricalcando ancora una volta la traccia lasciata da Pavese e dal romanzo a quattro mani scritto con lui. *Il fossile* è però tutt'altro: necessaria prosecuzione di una vicenda rimasta dopo l'interruzione di *Fuoco grande* in fermento nell'autrice, riflette nelle scelte – ora autonome – riguardanti trama e caratterizzazione dei personaggi i cambiamenti verificatisi nella vita della Garufi, la risoluzione di vecchi conflitti interiori, per certi versi anche il definitivo *superamento* di quella complessa stagione sentimentale e autoriale «in cui tutto scottava come brace» che a Pavese l'aveva vista legata.

I personaggi di *Fuoco grande* e del *Fossile*, vivi nell'illusione letteraria di un'apparente continuità temporale, sono di fatto solo approssimativamente sovrapponibili. Mantengono i propri nomi e il proprio passato, ma il loro agire nel romanzo della Garufi è dettato da sentimenti e atteggiamenti nuovi.

Il cambiamento di rotta risulta evidente nella caratterizzazione del coprotagonista maschile, Giovanni, passato da motore della vicenda di *Fuoco grande* a figura marginalizzata. Se nelle iniziali previsioni di Pavese e della Garufi al suo ritorno in città egli avrebbe intrecciato una nuova, stavolta felice, relazione con Flavia, l'amica di Silvia, nel *Fossile* la sua fuga improvvisa lo riporta alla vita ordinaria e senza bagliori di prima. L'acuirsi del rimorso per aver lasciato la donna che aveva creduto di amare a Maratea, prigioniera delle violenze del patrigno e della madre, lo spinge a rimettersi in viaggio verso la Basilicata, giungendo a destinazione solo per scoprire la vanità del suo proposito e, strutturalmente, per informare il lettore degli ultimi accadimenti che hanno riguardato la famiglia Sargarra.

La scelta di porre in secondo piano Giovanni, forse non troppo felice dal punto di vista narrativo, come sottolineerà Calvino, poiché dà a tratti l'impressione che il contenuto di alcuni suoi capitoli sia «annacquato» per la scarsa o nulla ricaduta sull'avventura personale di Silvia, rispecchia tuttavia la scelta della Garufi di fare proprio di quest'ultima l'unica protagonista del romanzo.



Parallelamente, la sostanziale scomparsa di Giovanni dalla scena fa spazio alla breve parentesi di Salvatore Alcantra. Figura di scarsa importanza nel romanzo a quattro mani, nel *Fossile* diventa il sostegno a cui Silvia decide di aggrapparsi nel moto di ribellione contro la sua famiglia; con lui sembra intravedere la possibilità di un nuovo amore sincero, finalmente libero dall'oppressivo ricordo della violenza subita, ma il rapido evolvere degli eventi allontana Silvia da lui, quasi si ricompisse il destino che gliel'aveva portata via quando da ragazzi sembravano promessi.

Da ultima, l'evoluzione del rapporto tra Silvia e il patrigno è probabilmente la più piena di significato. L'essere ambiguo ed enigmatico che in *Fuoco grande* concentrava l'odio e le passioni di Silvia, tra continua repulsione e inspiegabile attrazione, nel *Fossile* decade rapidamente di fronte alla maturazione della figliastra, che gli si oppone per la prima volta con fermezza e lo rigetta. È inoltre soltanto nel *Fossile* che trova spazio il primo vero racconto della violenza subita da Silvia, superando definitivamente «il non-detto, il lasciato in sospeso» che erano stati la chiave di *Fuoco grande*<sup>31</sup>, in particolare nell'affrontare questo tema.

Terminata l'esperienza «bisessuata» di *Fuoco grande*, conclusa autonomamente la vicenda di Silvia nel *Fossile*, Bianca Garufi aveva ormai dimostrato di aver raggiunto la propria agognata maturità artistica. Una maturità debitrice certo della lezione pavesiana ma da essa indipendente, figlia dei nuovi interessi per la psicologia junghiana e delle nuove esperienze vissute tra Italia e Francia, che l'avrebbe condotta alla pubblicazione pochi anni dopo, nel 1968, del suo ultimo, più compiuto e fortemente autobiografico romanzo, *Rosa Cardinale*.

Giuseppe Marrone

Università degli Studi di Napoli "Federico II"

[giuseppemarrone090596@gmail.com](mailto:giuseppemarrone090596@gmail.com)

---

<sup>31</sup> Medaglia (2014), p. 52.



## Riferimenti bibliografici

Beneduci (2019)

Beneduci Luigi, *Fuoco grande: struttura e simboli di un libro fisico e metafisico*, in «Capoverso. Rivista di scritture poetiche. Omaggio a Pavese», n. 37 (gennaio-giugno 2019).

Bergamini (1959)

Bergamini Giorgio, «*Fuoco grande*», in «Il Piccolo», 23 VII 1959.

Calvino (2000)

Calvino Italo, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, introduzione di Claudio Milanini, Milano, Mondadori, 2000.

Garufi (1962)

Garufi Bianca, *Il fossile*, Torino, Einaudi, 1962.

Gasperina Geroni (2020)

Gasperina Geroni Riccardo, *Cesare Pavese controcorrente*, Macerata, Quodlibet, 2020.

Kornacka (2020)

Kornacka Barbara, *I personaggi maschili ne L'arte della gioia di Goliarda Sapienza*, in «Italica Wratislaviensia», anno XI, n. 2.

Medaglia (2014)

Medaglia Francesca, *Fuoco grande di Pavese e Garufi*, in «Oblío. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca», anno IV, n. 16.

Pavese e Garufi (2003)

Pavese Cesare e Garufi Bianca, *Fuoco grande*, a cura di Mariarosa Masoero, Torino, Einaudi, 2003.

Pavese e Garufi (2011)

Pavese Cesare e Garufi Bianca, *Una bellissima coppia discorde. Il carteggio tra Cesare Pavese e Bianca Garufi (1945-1950)*, a cura di Mariarosa Masoero, Firenze, Casa Editrice Leo S. Olschki, 2011.

Pavese e Garufi (2019)

Pavese Cesare e Garufi Bianca, *Trilogia: Libro postumo – Fuoco grande – Il fossile*, a cura di Mariarosa Masoero, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019.

Santoro (2001)

Santoro Anna, *Creatività ed etica della lettura di genere*, in «Quaderns d'Italià», n. 6 (2001).

Storini (2017)

Storini Monica Cristina, *Il secchio di Duchamp. Usi e riusi della scrittura femminile in Italia dalla fine dell'Ottocento al Terzo millennio*, Pisa, Pacini Editore, 2017.

Tarani (2015)

Tarani Tommaso, *La rupe della ninfa. Per una lettura di «Fuoco grande» di Cesare Pavese e Bianca Garufi*, in *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2015.

*The aim of the paper is to analyze the characterization of male characters in Il fossile by Bianca Garufi, novel that the author wrote after the publication of the four-handed novel written with Cesare Pavese Fuoco grande, in 1959. Il fossile concludes the story narrated in the previous novel,*

*bringing the same characters back onto the scene and proposing the same alternation between the voice of the female protagonist, Silvia, and the male protagonist, Giovanni.*

*However, the characters – and especially the male characters – are no longer the same, rewritten by the pen of Bianca Garufi. Giovanni, the stepfather Dino and Salvatore are in fact clearly weakened compared to Silvia, who assumes a new centrality in what is now in effect her story.*

*Parole-chiave: Bianca Garufi; Cesare Pavese; Il fossile; figura maschile; genere.*

NICCOLÒ AMELII, **Padri mancanti, figli scomparsi, fratelli sconosciuti. La rappresentazione della figura maschile in**  
*Caro Michele di Natalia Ginzburg*

In *Gemeinschaft und Gesellschaft* (1887) Ferdinand Tönnies opera un netto distinguo sociologico tra i concetti di 'società' e di 'comunità'<sup>1</sup>, affermando che i membri di quest'ultima rimangono legati e interconnessi tra loro malgrado ogni eventuale o forzata separazione, mentre, al contrario, all'interno della società gli individui, pur convivendo tendenzialmente in maniera pacifica, non sono mai organicamente legati, bensì sempre organicamente separati. Servendosi di questa celebre contrapposizione ermeneutica Giacomo Magrini definisce Mario Tobino scrittore, o meglio «storico»<sup>2</sup> delle comunità, siano esse marittime, militari, partigiane o psichiatriche.

Con estrema legittimità discorso analogo può essere fatto per Natalia Ginzburg, tra le maggiori scrittrici italiane della 'comunità' familiare borghese<sup>3</sup>, di cui nelle sue opere ha sviscerato via via i vizi, le passioni, le idiosincrasie, le contraddizioni, con una prosa nitida, rigorosa e ipnotica, solo apparentemente dimessa e smorzata nel tono (Pavese la definì scherzosamente 'lagna'), ma sempre «capace di interna vibrazione e risonanza»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Si rimanda ovviamente a F. Tönnies, *Comunità e società*, a cura di M. Ricciardi, Bari, Laterza, 2011.

<sup>2</sup> Magrini (1990), p. 26.

<sup>3</sup> Cfr. Citati (1962): «Nessuno scrittore italiano capisce, come la Ginzburg, cosa sia una famiglia».

<sup>4</sup> De Tommaso (1962), p. 102.

Il nucleo mitopoietico della Ginzburg ruota con veemenza intorno all'istituto familiare non solo perché esso rappresenta un osservatorio privilegiato sulle condizioni sociali, affettive e interrelazionali proprie di ogni determinato periodo storico, ma anche perché all'interno delle sfaccettate e plurime architetture familiari trovano maggior espressione e maggior ampiezza il dramma dell'esistenza e il problema dei rapporti umani, istanze che la scrittrice torinese ha sempre tenuto vividamente al centro della propria riflessione letteraria<sup>5</sup>.

In *Lessico familiare*, uscito nel 1963, la comunità familiare viene rievocata attraverso un lessico, appunto, domestico e condiviso e mediante un dispositivo memoriale che, nella sua rielaborazione romanzesca, si dimostra ancora capace di fornire un collante che eviti l'erosione del tempo e tenga insieme storia minuta e Storia, vicende personali e stravolgimenti collettivi, destini individuali e destini generali, restituendo con estrema fedeltà un'intera atmosfera di suoni, di gesti e di volti, un milieu di incontri, scontri e scambi dialettici, una *koinè* linguistica che funge da imprescindibile denominatore comune<sup>6</sup>. In *Caro Michele*, pubblicato dieci anni più tardi, la comunità familiare risulta, al contrario, completamente frammentata e disgregata, non più capace di salvaguardare i propri riti e i propri ritmi vitali, non più salda e cementata intorno alla colonna portante rappresentata tradizionalmente dal *pater familias*, bensì ormai travolta dagli sconvolgimenti sociali e generazionali che si sono messi in moto a partire dall'inizio degli anni Sessanta e che hanno avuto il loro apice nel '68.

---

<sup>5</sup> Cfr. Ginzburg (1986), p. 861: «Al centro della nostra vita sta il problema dei rapporti umani: appena ne diventiamo consapevoli, cioè appena ci si presenta come un chiaro problema, e non più come una confusa sofferenza, prendiamo a ricercarne le tracce e a ricostruirne la storia lungo tutta la nostra vita».

<sup>6</sup> Cfr. Ginzburg (1986), p. 920: «Noi siamo cinque fratelli. Abitiamo in città diverse, alcuni di noi stanno all'estero: e non ci scriviamo spesso. Quando c'incontriamo, possiamo essere, l'uno con l'altro, indifferenti o distratti. Ma basta, fra noi, una parola. Basta una frase: una di quelle frasi antiche, sentite e ripetute infinite volte, nel tempo della nostra infanzia [...] per ritrovare a un tratto i nostri antichi rapporti, e la nostra infanzia e giovinezza, legata indissolubilmente a quelle frasi, a quelle parole».

I dieci anni che separano *Caro Michele* da *Lessico familiare*, caratterizzati da un “silenzio” romanzesco che viene però controbilanciato dalla fervida produzione teatrale – *Ti ho sposato per allegria* (1966), *Ti ho sposato per allegria e altre commedie* (1968), *Paese di mare e altre commedie* (1971) – non solo suggeriscono, bensì certificano – come ha segnalato Parisi<sup>7</sup> – gli estremi di due distinte fasi della parabola letteraria della Ginzburg: la prima va da *La strada che va in città* (1942) a *Lessico familiare* (1963); la seconda, dopo il lungo intermezzo da commediografa, va da *Caro Michele* (1973) a *La città e la casa* (1984). Gli ultimi romanzi – considerando anche *Famiglia* (1977), che raccoglie nello stesso volume i racconti lunghi (o romanzi brevi) *Famiglia* e *Borghesia* – continuano a gravitare intorno alle tematiche tipiche della narrativa ginzburghiana, poste adesso però sotto una luce autoriale differente, finalizzata a riflettere sulla pagina – rivelando spesso in tralice un sentimento di nostalgica rassegnazione – le mutazioni profonde a cui la società italiana è andata incontro in un decennio di rapide trasformazioni culturali, economiche e politiche. Divisi tra il cosiddetto *boom* economico e le contestazioni studentesche del 1968, gli anni Sessanta inaugurano, infatti, quel processo che Pasolini definisce con un’espressione divenuta ormai celebre «mutazione antropologica»<sup>8</sup>, dando il la a cambiamenti di natura epocale, come la scolarizzazione e il consumismo di massa, lo sviluppo e l’affermazione dell’industria culturale e dei dispositivi mediatici (soprattutto della televisione), l’allentamento delle rigide norme sociali, lo slegamento progressivo dai condizionamenti ecclesiastici, l’inizio dell’emancipazione femminile, la polarizzazione del campo politico che sfocerà poi, nel decennio successivo, nella lotta armata e nell’estremizzazione delle rivendicazioni sociali e politiche.

---

<sup>7</sup> Parisi (2002), p. 113.

<sup>8</sup> Pasolini (2010), p. 12.



*Caro Michele* si presenta subito, allora, come romanzo da leggere «in antitesi [...] col tono vitale del *Lessico*»<sup>9</sup>, frutto maturo della fine di un determinato tipo di microcosmo patriarcale storicamente irreggimentato, al suo interno regolato da inscalfibili strutture di comportamento e da controllate geometrie relazionali, e perciò «proiettato verso una nuova realtà»<sup>10</sup>, che però stenta a trovare rinnovate e originali coordinate valoriali di assestamento e posizionamento.

Le trentasette missive che compongono questo romanzo semi-epistolare, intervallato da brevi inserti narrativi caratterizzati da una narratore onnisciente che fungono da supplemento realistico atto a fornire maggior vibrazione e colorito al tessuto connettivo dell'opera e a gettare un barbaglio di luce sulle numerose ellissi che costellano l'intreccio, testimoniano non solo del progressivo sfaldamento di questo nucleo familiare medio-borghese, i cui membri, «quasi tutti orfani»<sup>11</sup>, appaiono incapaci di mettere un freno alla propria deriva personale, ma, parimenti, della decadenza lenta e inesorabile di un mondo maschile forte e legittimato, adesso incapace di salvaguardare e di sorreggere le sorti sfilacciate dei propri affetti, di calamitare ancora a sé i frammenti sparsi di un universo familiare in rapida collisione, sprovvisto delle antiche gerarchie e tassonomie.

Non a caso, come paradigmatica certificazione della «crisi della mascolinità»<sup>12</sup>, di cui quest'opera si fa sistematica requisitoria, la narrazione si apre con una lettera di Adriana destinata al figlio Michele in cui lo informa della malattia del padre, da cui è separata oramai da anni, con l'invito di andare a trovarlo. Se la figura del padre esce presto di scena, a causa della sua morte preannunciata, ratificando in tal modo la destituzione del *pater familias* e la sparizione definitiva

---

<sup>9</sup> Garboli (1986), p. XXXVIII.

<sup>10</sup> Bazzocchi (2018), p. 106.

<sup>11</sup> Garboli (1986), p. XXXVIII.

<sup>12</sup> Spinazzola (1973).

di un punto di riferimento<sup>13</sup> che simboleggia neanche troppo velatamente le incertezze e le crisi interne alla società italiana dei primi anni Settanta, nonché «il divario di insolubile incomprendimento che separa i figli dai genitori»<sup>14</sup>, la figura dell'unico figlio, Michele, rappresenta lungo l'intero arco del testo una presenza invisibile e marginale che assurge però a fulcro centrale, totalizzante, del sentimento di disappartenenza che irretisce, secondo intensità differenziate, ciascun personaggio, divenendo immediatamente un mitologema, una 'ipotesi umana', un vuoto attrattivo che catalizza su di sé le attenzioni frustrate non solo degli altri componenti della famiglia – la madre Adriana e le sorelle Viola e Angelica –, ma anche, almeno in parte, degli amici Osvaldo, con cui si intuisce potrebbe aver avuto una relazione sentimentale, e Mara, giovane donna un po' svampita da poco madre di un bambino di cui Michele potrebbe essere il padre.

Nell'economia del romanzo un dato quantitativo salta immediatamente all'occhio e ben radiografa l'effetto di 'sparizione *in fieri*' che caratterizza il personaggio-Michele: egli è destinatario di 18 lettere e ne spedisce in risposta solamente 8. Ancora più significativo è il fatto che alle 8 lunghe missive inviate da sua madre Adriana risponde in forma diretta, e non tramite la mediazione di Angelica, due sole volte, in maniera molto sbrigativa e criptica (l'ultima lettera alla madre risale al gennaio '71, cinque mesi prima della sua morte).

Così come Valentino, protagonista dell'omonimo racconto lungo del '51, anche Michele è un personaggio economicamente privilegiato, in giovinezza riverito dal padre oltre ogni sensata giustificazione<sup>15</sup>, eppure, al contempo,

---

<sup>13</sup> Cfr. Carrano (1985) [intervista a Natalia Ginzburg]: «Sono venuti a mancare dei punti di riferimento, non ci riconosciamo più nell'esempio degli altri. Siamo tutti degli orfani: non solo i giovani, ma anche quelli della generazione che oggi ha cinquanta o sessant'anni».

<sup>14</sup> Porzio (1973).

<sup>15</sup> Cfr. Ginzburg (1987), p. 345: «La sua stella [del padre] sei tu. Da quando tu esisti s'è cacciato in testa che sei l'unica cosa al mondo che sia degna di tenerezza e di venerazione. Parlavamo di te. Ma lui diceva subito che io di te non avevo mai capito niente e che solo lui ti conosceva a fondo».

svagato, fuori fuoco, egoista, apparentemente senza alcun interesse o passione, un figlio che ha smesso di comportarsi come tale – e lo testimoniano, tra le altre cose, la fuga improvvisa per Londra e la sua assenza al funerale del padre –, altresì un fratello sfuggente ed enigmatico, omosessuale non dichiarato<sup>16</sup>, ma che, rispetto al suo 'avo' Valentino, subisce e introietta in sé i traumi sociali e politici del post-'68, che acquisiscono le sue inquietudini esistenziali e, parallelamente, esacerbano il suo radicale bisogno di rottura e di evasione dalle maglie asfittiche di una realtà massificata in cui non è più possibile riconoscere né sé stessi né gli altri.

È stata la stessa Ginzburg ad affermare, in un'intervista realizzata da Walter Mauro, che «Michele è un personaggio del '68. Non è un terrorista, non l'ho pensato come un terrorista, ma un incerto, uno di questi ragazzi incerti che girano per il mondo»<sup>17</sup>. Michele sembra, perciò, l'emblema stranito (e forse, in parte, minoritario) di una generazione già post-ideologica, indolente e irresoluta, politicizzata ma solo per contingenza storica e non per vero coinvolgimento idealistico, tendenzialmente insofferente ad ogni obbligo, legame, aspettativa, formalità, ma altamente consapevole della distanza siderale che separa la sua visione del mondo (una visione del mondo che rimane però indefinibile e deficitaria) da quella dei genitori, ancorati ai fervori solidali, materialistici e a tratti euforici del primo periodo post-bellico<sup>18</sup>.

Perciò, nonostante le oscillazioni esterne e le tangenze fortuite con il contesto storico che collaborano a creare un'ambigua dialettica tra ciò che è personale e

---

<sup>16</sup> Per una disamina dettagliata del tema dell'omosessualità nell'opera di Natalia Ginzburg si cfr. Fortney (2009). Si veda anche Manetti (2018).

<sup>17</sup> Mauro (1986), p. 66.

<sup>18</sup> Cfr. Ginzburg (1987), p. 394: «Il mondo ora è pieno di questi ragazzi, che girano senza scopo da un posto all'altro. Non si riesce a capire come invecchieranno. Sembra che debbano restare sempre così, senza casa, senza famiglie, senza orari di lavoro, senza niente».

ciò che è esperienza collettiva<sup>19</sup>, il perimetro epistolare che racchiude le vicende di *Caro Michele* appare a tratti impermeabile, ripiegato su sé stesso, teso ad implodere per cause endogene che ne esauriscono la spinta centripeta. I personaggi che lo abitano sono colti dal vivo, nel momento in cui la scrittura epistolare inquadra e sviscera un certo momento esistenziale, una particolare vocazione riflessiva o memoriale, una semplice registrazione informativa o cronachistica, ma in posizione immobile, non progressiva. Essi sono già diventati quello che sono; anche i più giovani, come ad esempio Michele, che ha poco più di vent'anni, sono privi di un intimo sviluppo, vivendo già a pieno titolo in uno scenario post-catastrofico, in cui ad amplificarsi sono ormai solamente gli effetti prolungati e destabilizzanti di una serie di traumi consumatisi in un passato lontano che entra nel romanzo solo carsicamente, mediante improvvise e labili epifanie della memoria.

Ogni lettera inviata o ricevuta nel corso dei dieci mesi (novembre '70-settembre '71) in cui è ambientata la vicenda romanzesca non fa altro che ribadire, magari da angolature differenti, posizioni già assunte, convinzioni già maturate, giudizi già irremovibili. Di conseguenza, sebbene consapevoli dei loro sentimenti e della portata dei loro ricordi, i protagonisti del romanzo «fail to capture the meaning of their own experience»<sup>20</sup>.

Essi, infatti, scrivono le loro missive altrettanto consapevoli del fatto che ogni possibilità di reale condivisione è recisa alla base, e un'esperienza non condivisibile risulta in fin dei conti sempre difettosa, mancante in uno dei suoi

---

<sup>19</sup> La stessa fuga di Michele dall'Italia sembra inizialmente rispondere sia a circostanziate motivazioni politiche – ossia alla paura di poter essere arrestato data l'amicizia con membri di gruppi sovversivi –, sia all'impossibilità di assumersi la responsabilità della potenziale paternità del figlio di Mara. In realtà, come si viene a scoprire nel prosieguo della narrazione, la sua fuga rimarrà priva di ragioni certe e isolabili. Si cfr. Ginzburg (1987), p. 440: [lettera di Michele ad Angelica] «Pensare che sono partito anche per ragioni politiche, non solo per quello ma anche. Ma non mi sarebbe facile dire perché sono partito».

<sup>20</sup> Piclardi (1979), p. 587.

lati. Soprattutto le lettere di Adriana a Michele rimangono per lo più inevase, oggetto di un silenzio filiale che scardina l'ipotetico spazio di condivisione garantito dallo scambio epistolare e ne rivela al fondo l'asimmetria costitutiva, creando uno scarto, un cortocircuito solipsistico. Non può esserci più alcun dialogo costruttivo – nemmeno in forma epistolare – quando ogni rapporto affettivo è ormai consunto. A causa di tale sfasatura comunicativa e identitaria tra sé e gli altri, tra sé e il mondo esterno, i personaggi di *Caro Michele* assomigliano «a frammenti scagliati nel vuoto da un'esplosione così silenziosa da sembrare piuttosto una inspiegabile malattia, [...] non sanno e non possono più riconoscersi»<sup>21</sup>.

Viene a mancare adesso non solo quel sostrato comunitario e affratellante che in *Lessico familiare* faceva perno su un linguaggio comune e fisiologicamente affine e su ampie risorse memoriali che si disponevano tra il presente e il passato in forma di strumento illuminante, di tela tessuta fittamente sui rischi minacciosi dati dall'oblio incombente e dalla lontananza, ma anche e soprattutto una profonda predisposizione familiare a un comune sentire, a una difesa di una griglia valoriale condivisa, a una valutazione tutto sommato simbiotica sui fatti del mondo e della storia, ancora lontana dalla cesura generazionale inaugurata nei secondi anni Sessanta.

Per questo motivo, ciò che viene a configurarsi è una dialettica spezzata, aporetica, un monologo a più voci in cui le lettere corrispondono a tessere di un puzzle non più risolvibile, troppi i pezzi mancanti, occultati, abbandonati per strada. Tutti gli interlocutori paiono scrivere innanzitutto per dar sfogo alla propria ambivalente e logorante autoreferenzialità, riuscendo però «a malapena a trovare un linguaggio per sé, come se fosse finito il tempo di scambiarsi dei

---

<sup>21</sup> Garboli (2001), p. V.

messaggi»<sup>22</sup>. Scrivere non è più un atto gratuito di conoscenza, di fertile interesse e di gioiosa apertura, ma, al contrario, diviene un disperato e reciproco tentativo di riconoscere ciò che si è diventati, di interrogare, sotto l'ombra muta dell'altro (il destinatario), i residui del proprio io atomizzato.

I ricordi che riemergono nella tramatura epistolare non sono più terreno d'incontro per dolci reminiscenze comuni, sostanza feconda di una nuova «vita dell'immaginazione»<sup>23</sup>, ma si trasformano in vestigia consuete di un passato ingombrante e però sfilacciato, foriero di malinconie pregresse e di certezze crollate, residuo tossico di «un futuro che non verrà mai, non esisterà mai, per il semplice fatto che è da sempre e per sempre avvenuto»<sup>24</sup>, fissamente indecifrabile se non per l'esigua proiezione sul presente che ne intorbida l'ordito e ne influenza negativamente lo sviluppo.

I padri che sono morti in realtà padri non lo sono mai stati, così come le madri, che non possono far altro che rimpiangere rassegnate le proprie antiche ataviche debolezze e rimuginare sui torti fatti alla propria progenie – la mancanza di attenzione e di affetto, l'indifferenza, l'asperità coniugale, lo strabordante egoismo, la fatuità diffusa. I figli, d'altro canto, sono obbligati a espiare le colpe dei genitori – così come accade in *Caro Michele* – e per la Ginzburg questo peccato originario, seppur non voluto, li rende sempre «delle vittime predestinate, la rappresentazione corporea di un fallimento»<sup>25</sup>.

Oltretutto, la struttura epistolare, intrinsecamente frammentaria, polifonica e pluridirezionale, permette alla Ginzburg, pur dovendo rinunciare ad un narratore omodiegetico e rifuggendo dallo psicologismo da lei tanto aberrato, di veicolare con la massima resa formale questo senso di urgente spaesamento, di

---

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Spagnoletti (1984), p. 42.

<sup>24</sup> Garboli (2016), p. 129.

<sup>25</sup> Clementelli (1996), p. 113.

disgregazione del reale circostante e di radicale incomunicabilità mediante la soggettività sfranta dei vari scriventi che si alternano nell'iter narrativo, la cui drammatica situazione personale e familiare emerge per contrasto attraverso una strategia di reiterato 'abbassamento' retorico e argomentativo.

Invece di insistere sul pathos tragico insito logicamente nel crollo verticale di una famiglia incapace di rimanere unita, in cui la sparizione del padre fa il paio con la sparizione del figlio, l'operazione testuale della Ginzburg – scrittrice «refrattaria ad un'interpretazione sistematica del reale»<sup>26</sup> – provoca, per mezzo delle possibilità prosaiche consentite dal genere epistolare, un sistematico rovesciamento anti-climax, che «relega sullo sfondo gli eventi decisivi, che giungono al lettore come filtrati, e porta in primo piano la dimensione cruda degli affetti e dei sentimenti»<sup>27</sup>. La crisi dell'istituzione familiare borghese corrisponde fondamentalmente ad una crisi del mandato della parola, che, perdendo il proprio interlocutore e rimanendo perciò senza preciso referente, si fa impotente, intransitiva, vuota.

Di conseguenza, al livello di *Caro Michele*, anche la scrittura ha perso l'antico potere taumaturgico di riassembleare volti, sguardi e gesti un tempo amati, ammirati e conosciuti, è divenuta solamente eco sterile delle proprie angosce latenti. Se è poi vero che, come scrive Garboli, Ginzburg «imparò la poesia, e apprese d'istinto che non c'è poesia senza reticenza»<sup>28</sup>, *Caro Michele* è il manifesto romanzesco di quest'arte della reticenza, che si declina secondo variabili traiettorie ellittiche di non-detti, segmenti tenuti all'oscuro del lettore, dettagli tralasciati, ambigue allusioni<sup>29</sup>. Michele stesso incarna la perfetta figura del

---

<sup>26</sup> Parisi (2002), p. 113.

<sup>27</sup> Bazzocchi (2018), p. 109.

<sup>28</sup> Garboli (2016), p. 126.

<sup>29</sup> Cfr. Ginzburg, (1987), p. 460: [lettera di Michele ad Angelica] «Non fare nessuna ipotesi su di me. Ogni tua ipotesi sarebbe comunque sbagliata, perché ti mancano alcuni elementi essenziali»

reticente, imprevedibile, non-integrato, eterno giovane, probabilmente incapace di ammettere a sé stesso e agli altri la propria omosessualità (e riaffiora, qui, un'ulteriore tangenza con il Valentino del '51), che risponde alle lunghe lettere degli altri con comunicati rapidi, spersonalizzati, dal taglio quasi cronachistico, come fosse sempre inseguito o in fuga da qualcuno o qualcosa, come fosse sempre senza tempo e consapevole del fatto che non può davvero essere ciò che gli altri si aspettano che egli sia, figlio talentuoso, fratello prezioso, padre presente, amante sensibile. Michele, in costante fuga dalla realtà e da sé stesso, insofferente ad ogni etichetta identitaria, è il prodotto naturale del disfacimento rumoroso dell'universo borghese tradizionale.

La difficoltà che Michele ha nel relazionarsi apertamente con le sorelle, in particolare con Viola (i due non si scrivono neanche una lettera durante l'intero romanzo), deriva non solo dalla differente «mentalità sviluppata in età adulta»<sup>30</sup> (Michele sembra non stimare sua sorella Viola perché la considera «una borghese»<sup>31</sup>), ma principalmente dalla mancanza di un comune retroterra esperienziale e, soprattutto, linguistico. Non avendo accumulato da piccoli memorie condivise, non essendo cresciuti all'interno di un tessuto familiare avvolgente e istruttivo, vengono ora a mancare «le parole dell'infanzia»<sup>32</sup>.

Michele sfugge ad ogni puntuale specificazione aggettivale o qualitativa<sup>33</sup>, ad ogni tentativo di interpretazione, appare disincantato sino al più freddo distacco umano, disinteressato al proprio passato (il padre, a cui porta solo un rapido saluto prima di partire), al proprio presente (la madre e le sorelle), al proprio futuro (l'eredità e soprattutto il figlio di Mara), ma al tempo stesso solo e fragile,

---

<sup>30</sup> Ponti (2010), p. 123.

<sup>31</sup> Ginzburg (1987), p. 493.

<sup>32</sup> Ponti (2010), p. 123.

<sup>33</sup> Cfr. Ginzburg (1987), p. 456: [lettera di Michele ad Angelica] «Qualche volta ho nostalgia di voi, cioè di quelli che uso chiamare i "miei", anche se non siete per niente miei, come io non sono per niente vostro».



come risulta chiaramente dalla lettera inviata ad Angelica il 27 marzo '71, in cui scrive: «Non so perché ti sto scrivendo queste cose. Ma è un momento che mi metterei a parlare anche con una sedia»<sup>34</sup>.

Il lettore può farsi un'idea abbozzata e, in parte, mistificata, della fisionomia di Michele solamente mettendo insieme le impressioni e i giudizi forniti fuggacemente dagli altri membri della famiglia che vanno accumulandosi nel corso della narrazione. Ne vien fuori un quadro lacunoso e fortemente incompleto, che si sostanzia attorno ad alcune definizioni ambigue – «balordo»<sup>35</sup>, «non divertente»<sup>36</sup>, «ambidestro»<sup>37</sup>, «estraneo»<sup>38</sup> – tutte però tese a definire per difetto, a rovesciare l'idealizzazione di cui lo stesso Michele era stato fervente oggetto da parte di suo padre durante la giovinezza, con evidenti ricadute negative. Proprio tra Michele e suo padre, vere e proprie evanescenze narrative, emerge però una significativa ed evidente simmetria comportamentale ed attitudinale, una simmetria filogenetica potremmo dire, dal momento che l'ostentata inadeguatezza del padre di prendersi cura dei suoi familiari sembra essersi riversata come eredità involontaria sul figlio, non solo incapace di prendersi cura degli altri, ma persino di sé stesso. Inoltre, era stato il padre stesso, dopo la separazione con Adriana, a decidere che Michele avrebbe dovuto vivere con lui, mentre Viola e Angelica sarebbero state con la madre, causando in tal modo l'isolamento giovanile di suo figlio, cacciato simbolicamente dal grembo materno una seconda volta, e i futuri problemi nel relazionarsi con le sorelle, con la stessa madre e, più in generale, con l'altro sesso.

---

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 457.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 346

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 393.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 424.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 492.

Se, dunque, il padre, uomo senza nome e dalle scelte scellerate, è «una parodia della maschilità tradizionale, suo figlio è la parodia della parodia»<sup>39</sup>, in quanto nel suo girovagare apparentemente senza senso e senza meta «trasforma in una recita bambinesca le tradizionali dimostrazioni pubbliche della maschilità nei suoi ambiti privilegiati – la famiglia, il lavoro, la guerra – e così facendo ne neutralizza il potenziale simbolico»<sup>40</sup>. Michele, infatti, nel suo costante tentativo di coscienziosa regressione, appare una contraddizione vivente, un fantasma umano e insofferente abitato da motivazioni sulfuree che del tutto sfuggono al normale buon senso: entra in contatto con gruppi terroristici senza però essere animato da alcun fervore politico<sup>41</sup>, sposa una donna molto intelligente per cercare di salvarla dall'alcolismo e il matrimonio dura poco più di una settimana, lavora saltuariamente come lavapiatti e tuttofare e nel tempo libero legge Kant.

Riducendosi consapevolmente a simulacro di sé stesso, la figura di Michele, parallelamente a quella di suo padre – che però rimane per lo più allo stato di ombra, rievocata rapsodicamente dalla ex-moglie Adriana e dalla figlia Angelica –, narrativizza «la dissolvenza dell'uomo come asse portante dell'assetto famiglia e come fulcro del senso di appartenenza»<sup>42</sup>. Sembra allora che, come ha notato acutamente Garboli, ratificando questo processo di doppia sparizione, la Ginzburg voglia emettere una perentoria sentenza, per cui l'uomo dev'essere «reincorporato nella tribù, restituito al gruppo e al clan nei termini amati e temuti del padre e del figlio»<sup>43</sup>. Se ciò non si verifica, se l'uomo, cioè, non combacia più con la sua funzione archetipica, smette di essere una presenza significativa, si

---

<sup>39</sup> Manetti (2018), p. 125.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> Si cfr. Ginzburg (1987), p. 440: «Io continuo a non essere comunista, continuo a non essere niente, e ho perso i contatti con quegli amici che avevo a Roma e non so più niente di loro».

<sup>42</sup> Ponti (2010), p. 114.

<sup>43</sup> Garboli (1986), p. XXVIII.

rassegna a una congenita impotenza e, in tal modo, «la Ginzburg può cantarne l'epitaffio con un lamento che non ha fine»<sup>44</sup>.

Ecco perché gli uomini di *Caro Michele*, non più riconducibili alla ferrea dicotomia padre-figlio, sono stati estromessi (o lo hanno fatto volontariamente) dal ciclo naturale che regola la struttura della tribù, diventando «maschi-ombre»<sup>45</sup>, figure misteriose e dai contorni labili, che introiettano in sé stesse, in virtù del loro sacrificio e del loro allontanamento dalla controparte femminile, la fine di un sistema patriarcale secolare. Tuttavia, l'abdicazione dell'uomo come funzione cardine dell'istituto familiare se, da un lato, sembra precludere ogni prospettiva di futura coesione e segnare tragicamente il destino condiviso dei membri della comunità, galleggianti in un magma vaporoso su cui la morte aleggia senza eccessivo furore, ma significativamente puntuale alle due estremità decisive dell'orbita narrativa, dall'altro, però, pare inaugurare nuove ipotesi e formulazioni su una rinnovata identità maschile e paterna.

Le uniche due figure maschili che sembrano allora incaricate di emanciparsi dall'ineluttabile eclissi dei modelli egemonici di virilità e di risarcire il vuoto lasciato da Michele (sparito ben prima del suo improvviso assassinio) e da suo padre, sono Osvaldo, amico e probabile amante di Michele, padre premuroso<sup>46</sup> ed ex-marito attento, che ha elaborato meglio di Michele la sua omosessualità e che diviene assiduo frequentatore di sua madre, Adriana, e privilegiato mediatore tra i due, compensando almeno in parte «la smaterializzazione degli

---

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. XXX.

<sup>46</sup> Bazzocchi ha acutamente osservato che Osvaldo, pur essendo padre, è un «padre che trova una collocazione all'ombra e non al centro del mondo virile. Malgrado questo, è proprio da lui che viene riscattato il vuoto di maschilità che percorre tutto il romanzo». Cfr. Bazzocchi (2018), p. 116.

uomini di famiglia»<sup>47</sup> e il bimbo di Mara, allegoricamente «figlio senza padre»<sup>48</sup> in una società rimasta orfana.

Alter-ego positivo di Michele, Osvaldo (trentacinquenne) funge da sostituto maschile portatore di quella sana consapevolezza di sé e del proprio baricentro emotivo che all'altro difetta totalmente, nonché di una capacità di curare e coltivare la propria memoria che, invece, Michele mostra di non avere in alcuna misura<sup>49</sup>, essendo in questo molto simile ai suoi coetanei, appartenenti ad una generazione senza memoria e senza radici, che ha rinunciato volontariamente ai propri legami parentali per gettare lo sguardo verso un orizzonte sociale dai contorni ignoti e pericolosamente fluttuanti.

Ecco perché l'assassinio di Michele, ragazzo senza presente – perché del presente non riconosce la stabilità degli affetti e la logica dominante – e senza passato – perché del passato non gli interessa alcun ricordo, nessuna risonanza affettiva o intermittenza del cuore –, ucciso a Bruges per ragioni non del tutto chiare, forse durante uno scontro con i fascisti, è destinato a rimanere misterioso e senza risposte, così come misteriosa e senza risposte è sempre rimasta a tutti la sua persona, quella di un incomprensibile martire costretto a pagare l'estremo pegno in questo lacerante «requiem per la virilità»<sup>50</sup>.

Niccolò Amelii

---

<sup>47</sup> Ponti (2010), p. 120.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 115.

<sup>49</sup> Cfr. Ginzburg (1987), p. 495: [lettera di Osvaldo ad Angelica] «I ragazzi oggi non hanno memoria, e soprattutto non la coltivano, e tu sai che anche Michele non aveva memoria, o meglio non si piegava mai a respirarla e a coltivarla».

<sup>50</sup> Garboli (2016), p. 140.

Dottorando presso l'Università degli Studi 'G. d'Annunzio' di Chieti-Pescara

[niccolo.ameli@studenti.unich.it](mailto:niccolo.ameli@studenti.unich.it)

## Riferimenti bibliografici

Bazzocchi (2018)

Marco Antonio Bazzocchi, *L'estinzione della specie maschile: Caro Michele di Natalia Ginzburg*, in «Narrativa», No. 40, 2018, pp. 105-116.

Carrano (1985)

Patrizia Carrano, *Lei ha vinto* [intervista a Natalia Ginzburg], in « Amica», 12 marzo 1985.

Citati (1962)

Pietro Citati, in «Il Giorno», 19 dicembre 1962.

Clementelli (1996)

Elena Clementelli, *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, Milano, Mursia, 1996.

De Tommaso (1962)

Piero De Tommaso, *Elegia e ironia in Natalia Ginzburg* in «Belfagor», Vol. 17, No. 1, 1962, pp. 101-114.

Fortney (2009)

James Michael Fortney, *“Con quel tipo lì”: Homosexual Characters in Natalia Ginzburg's Narrative Families* in «Italica», Vol. 86, No. 4, pp. 651-673.

Garboli (1986)

Cesare Garboli, *Prefazione*, in Natalia Ginzburg, *Opere*, Vol. 1, pp. XI-XLVI.

Garboli (2001)

Cesare Garboli, *Prefazione*, in Natalia Ginzburg, *Caro Michele*, Torino, Einaudi, 2001, pp. V-VI.

Garboli (2016)

Cesare Garboli, *La gioia della partita*, Milano, Adelphi, 2016.

Ginzburg (1986)

Natalia Ginzburg, *Le piccole virtù*, in Id., *Opere*, Milano, Mondadori, Vol. 1, 1986, pp. 781-895.

Ginzburg (1986)

Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, in Id., *Opere*, Milano Mondadori, Vol. 1, 1986, pp. 897-113.

Ginzburg (1987)

Natalia Ginzburg, *Caro Michele*, in Id., *Opere*, Milano, Mondadori, Vol. 2, 1987, pp. 341-496.

Magrini (1990)

Giacomo Magrini, *Mario Tobino e lo stile della comunità* in «Paragone», anno XLI, No. 23, 1990, pp. 20-32.

Manetti (2018)

Beatrice Manetti, *Il vuoto del maschio. Stereotipi e anti-stereotipi della maschilità nei romanzi di Natalia Ginzburg*, in «Narrativa», No. 40, 2018, pp. 117-127.

Mauro (1986)

Walter Mauro, *Walter Mauro parla con Natalia Ginzburg*, in AA.VV., *Natalia Ginzburg: la narratrice e i suoi testi*, Urbino, La Nuova Italia scientifica, pp. 57-77.

Parisi (2002)

Luciano Parisi, *I romanzi di Natalia Ginzburg* in «Quaderni d'Italianistica», Anno XXIII, No. 2, pp. 107-120.

Pasolini (2010)

Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 2010.

Piclardi (1979)

Rosetta D. Piclardi, *Forms and Figures in the Novels of Natalia Ginzburg* in «World Literature Today», Vol. 53, No. 4, 1979, pp. 585-589.

Ponti (2010)

Paola Ponti, «Non si amano soltanto le memorie felici». «Caro Michele» di Natalia Ginzburg in «Italianistica», Vol. 39, No. 3, 2010, pp. 111-132.

Porzio (1973)

Domenico Porzio, in «Panorama», 26 aprile 1973.

Spagnoletti (1984)

Giacinto Spagnoletti, *Natalia Ginzburg*, in «Belfagor», Vol. 39, No. 1, 1984, pp. 41-54.

Spinazzola (1973)



Vittorio Spinazzola, *Michele e i «cani sciolti»* in «L'Unità», 5 luglio 1973.

*Natalia Ginzburg is rightly considered the greatest Italian writer of the bourgeois family "community", whose vices, passions, idiosyncrasies and contradictions she has dissected in her works. If in 'Lessico familiare', published in 1963, the family community is recalled through a shared lexicon and a memorial device that proves capable of providing a glue that holds together personal events and collective stories, in 'Caro Michele', published ten years later, the family community is, instead, completely fragmented and disintegrated. The aim of the essay is to analyze the representation of the male figures present in this work, especially that of the protagonist Michele, brother and missing son, within a broader reflection on the gradual decadence of the traditional bourgeois family system and on the radical redefinition of male and paternal models inaugurated by the social and generational upheavals that have been set in motion since the late Sixties.*

*Parole-chiave:* Ginzburg; *Caro Michele*; rappresentazione del maschile; comunità; famiglia.

# CHRISTIAN KOTORRI, **Raccontare il genere maschile. Una lettura di *Menzogna e sortilegio***

## **Elsa Morante autore**

Nel 1985, in una delle sue ultime dichiarazioni, Elsa Morante ritorna su quello che sembra esser stato il programma ideologico di un'intera vita:

*Ho un grande amore per la donna semplice. Non mi piacciono molto le femministe, perché penso che la donna è una creatura necessaria all'umanità, agli uomini. Mi piacciono molto le donne come Nunziatella, dell'Isola di Arturo, come Aracoeli. Non tanto le signore o le intellettuali. Forse è un torto. [...] Ho una creatura con me: si chiama Lucia. È veramente un angelo.<sup>1</sup>*

Morante non odiava affatto le donne. Invece era ben presente in lei la consapevolezza del trattamento profondamente diverso e ingiusto che la società riservava al genere femminile. Nella copia dattiloscritta di un'intervista del 1960 (circa) si può infatti trovare un'analisi breve ma lucida delle disuguaglianze strutturali del mondo occidentale, che saranno poi alla base dei motivi principali di lotta del femminismo dei decenni successivi: il diritto di voto, il riconoscimento di un nome e di un cognome propri e le difficoltà di vivere in un sistema non meritocratico<sup>2</sup>. Queste affermazioni rilasciate a distanza di più di un

---

Questo lavoro prende ispirazione da un elaborato di tesi da me discussa presso l'Università di Pisa nell'ottobre 2020 sotto l'attenta guida del Prof. Raffaele Donnarumma, che desidero qui ringraziare per i numerosi suggerimenti e consigli.

<sup>1</sup> Schifano-Notarbartolo (1993), p. 8.

<sup>2</sup> Cfr. Morante (2001), pp. XXVI-XXVII: «Secondo me, in tutto il mondo, ancora oggi, esiste in realtà una specie di *razzismo*, evidente o larvato, nei riguardi delle donne: perfino nei paesi dove le donne sembrano dominatrici! [...] E in conseguenza una donna, per affermarsi col proprio

ventennio, in due momenti diversi e così importanti per la storia culturale e sociale dell'Italia, mostrano quanto fosse difficile e burrascoso il rapporto di Morante con i movimenti femministi del Novecento. Si può inserire tale atteggiamento di autoesclusione rispetto al proprio tempo anzitutto in una lettura più globale del carattere schivo della scrittrice che, come è noto, rinunciò a una figura di sé mondana e pubblica e si tenne lontana da ogni forma di impegno intellettuale di quegli anni. Questa distanza è pure interessante per le posture autoriali assunte da Morante, che preferì mostrarsi soltanto come «autore», «poeta» e «scrittore» dei propri libri, in un rifiuto imperativo di quelle che considerava soltanto delle anguste e antiquate etichette di genere biologicamente determinate. All'idea di una conclamata scrittura o letteratura femminile la scrittrice impose, controcorrente e con forza, un'immagine di sé dalla natura androgina<sup>3</sup>. A volte rintracciata in alcune scrittrici coeve<sup>4</sup>, la radicalità di questo pensiero è stata variamente ricondotta a ragioni personali o a scelte strettamente ideologiche, ovvero interpretabile come un rifiuto delle idee

---

ingegno, deve superare difficoltà almeno dieci volte superiori a quelle che incontrerebbe un uomo, né può mai, in definitiva, raggiungere nella società la posizione che raggiungerebbe un uomo, dotato di qualità pari o magari inferiori a quelle di lei.»

<sup>3</sup> In un'intervista Dacia Maraini dichiara che «Elsa Morante si considerava, scherzosamente, "ermafrodita". Detestava essere trattata come una donna, ma neanche le piaceva essere trattata come un uomo. Perciò si dichiarava "diversa", né uomo né donna», in Capozzi (1993), p. 59. In questa direzione va il celebre aneddoto sull'autrice, che nel 1976 si rifiuta di apparire nell'antologia *Donne in poesia* curata da Biancamaria Frabotta e Dacia Maraini, in Frabotta (1993), pp. 171-179.

<sup>4</sup> Nello scritto saggistico-memorialistico *Il mio mestiere*, pubblicato la prima volta nel 1949 sul *Ponte*, Natalia Ginzburg esprime la paura che i suoi scritti vengano considerati troppo ingenui e quindi «da donna», tanto che scrive: «L'ironia e la malvagità mi parevano armi molto potenti nelle mie mani; mi pareva che mi servissero a scrivere come un uomo, perché allora desideravo terribilmente di scrivere come un uomo, avevo orrore che si capisse che ero una donna dalle cose che scrivevo», in Ginzburg (1986), p. 847.

progressiste della madre<sup>5</sup> o, semplicemente, come una forma di anarchismo intellettuale, insita nel suo essere *outsider*, verso la cultura borghese del tempo<sup>6</sup>.

Tentare di delineare il profilo di Elsa Morante in questi termini non è un puro esercizio di biografismo (che pure alimenta alcuni discorsi della critica letteraria), perché non sarebbe utile svolgerlo su una figura che si pone deliberatamente ai margini dell'industria culturale del tempo. In realtà, riconoscere queste posture autoriali è necessario e proficuo per indagare alcuni aspetti della produzione di Morante. Uno di questi è certamente il rapporto con il genere – ovvero quella complessa nozione che ingloba le differenze tra i sessi, i ruoli costruiti e ciò che ne determina il mutamento – e la sua rappresentazione letteraria.

In questo lavoro si cercherà di rileggere il primo romanzo di Morante, *Menzogna e sortilegio*, chiedendosi anzitutto se esista un modello fisso di maschilità che i personaggi incarnano; poi, se la distanza dai movimenti emancipazionisti-femministi condizioni in qualche modo la caratterizzazione di queste figure; infine, si cercherà di porre l'attenzione sulle tecniche e le maniere di cui la scrittrice si serve per raccontare il genere maschile.

## Considerazioni preliminari

Per la ricchezza dell'intreccio, per la caratterizzazione multiforme dei personaggi e per il *mélange* di toni e forme differenti nella narrazione, *Menzogna e sortilegio* riesce a essere ancora un'inesauribile fonte di temi, immaginari e letture. Quando uscì per la prima volta, nel 1948, in pieno clima neorealista, destò ammirazione e stupore per il suo gusto tipicamente ottocentesco. Contrariamente a ogni giudizio che lo considerava anacronistico e fuori moda, questa facciata

---

<sup>5</sup> Beer (2013), pp. 168-173. Ebraica modenese, Irma Poggibonsi fu maestra e giornalista di stampo montessoriano e socialista molto attiva, soprattutto prima dell'avvento del fascismo, nelle lotte per l'emancipazione femminile e nei movimenti sionisti.

<sup>6</sup> È Cesare Garboli a definire Morante una «pessima matrigna» che fatica ad accettare la modernità borghese, in Garboli (1995), pp. 221-226.

presuppone tanto un ambizioso lavoro di rinnovamento letterario quanto la vasta conoscenza dell'autrice, dimostrando, anche adesso a distanza di decenni, quanto stratificato sia il romanzo<sup>7</sup>.

*Menzogna e sortilegio* è un tipico *Familienroman* (o *Generationenroman*)<sup>8</sup>, dove la famiglia rappresenta il luogo naturale delle vicende e lo scenario delle relazioni tra i personaggi. Questa cornice narrativa contiene all'interno diversi aspetti, posti in un legame dialettico l'uno con l'altro: anzitutto un tipo di realismo stregato, modellato su una genealogia dal carattere matrilineare<sup>9</sup>; quindi, il carattere dei personaggi che è frutto dell'ereditarietà familiare e insieme del suo rapporto con il ceto di nascita, che ne determina azioni, atteggiamenti ambigui e desideri mimetici. Le figure di nobili, nobili decaduti, borghesi, piccolo-borghesi e contadini, sono qui rappresentate attraverso una caratterizzazione sociale puntualmente diversa<sup>10</sup>, ma accomunate dal fatto di essere narrate da una voce doppiamente femminile, che si prenda in considerazione la narratrice Elisa o la stessa Elsa Morante.

Per cercare di delineare i modi di rappresentazione dei protagonisti maschili di *Menzogna e sortilegio* bisogna dunque tenere conto anche di questi punti di vista. Per rileggere il romanzo, invece, la chiave di lettura sarà principalmente quella proposta dai *men's studies* (o *masculinity studies*), che si eviterà di applicare in maniera semplicistica e arbitraria come categorie mute sul testo che si ha

---

<sup>7</sup> Si veda l'ultimo studio di Porciani (2019), pp. 111-187.

<sup>8</sup> A proposito di *Menzogna e sortilegio* come «romanzo familiare genealogico» e delle caratteristiche problematiche di questo genere sono importanti le recenti considerazioni di Scarfone (2020), pp. 7-24 e, ovviamente, quelle di Polacco (2005), pp. 95-125.

<sup>9</sup> Cfr. De Rogatis (2019), pp. 97-124. L'analisi delle figure femminili qui condotta non solo permette di considerare il registro espressivo che attraversa l'intera «storia di quattro streghe [...] e del loro sortilegio» (ivi, p. 100), ma spiega esemplarmente i modi in cui sono modellate l'architettura matrilineare del romanzo e le voci della soggettività femminile.

<sup>10</sup> Per il concetto di «tipicità» romanzesca e sociale delle figure del romanzo, si legga Bardini (1999), pp. 145-147; 228-229. Quanto alla plasticità di questi personaggi-stereotipi, rimando invece al più recente Sansoni (2019), pp. 17-24; 33-38; 57-66.

davanti, ma, al contrario, come concetti nuovi che permetteranno di rilevare qualcosa di diverso<sup>11</sup>.

## **Corpi che (non) contano**

La rappresentazione del corpo, delle sue sembianze e dei suoi mutamenti è centrale in *Menzogna e sortilegio*. Quando la narratrice Elisa ci presenta un personaggio, lo fa anzitutto dandoci una descrizione del suo aspetto.

La prima figura maschile del romanzo, quella di Teodoro Massia, ci viene rappresentata nel ricordo di un corpo giovane e florido:

*Teodoro, in gioventù, era stato bellissimo d'aspetto (come la maggior parte dei Massia, uomini e donne). Di persona grande, alta e ben fatta, aveva tratti regolari, disegnati con una singolare mollezza dei contorni; occhi grandi, liquidi e luminosi e un pallore tale che, su un volto di donna, avrebbe fatto credere a un artificio. (MS pp. 56-57)<sup>12</sup>*

Teodoro è il tipico nobile feudatario del Sud, di grande statura, di giuste proporzioni e d'aspetto affascinante e sensuale. Ma, parallelamente alla caduta sociale, la sua bellezza svanisce, perché Teodoro si abbandona a una vita dissoluta, sfrenata, disprezzando le convenzioni del suo stato nobiliare verso cui è insofferente. I vizi finiscono per corrodere la vecchia sensualità tanto che, una volta incontrata l'ambiziosa maestra Cesira:

*Non soltanto a parole, ma coi fatti, egli non si risparmiò mai, sacrificando alle proprie mutevoli gesta tutto quando possedeva: bellezza, giovinezza e salute, società e sostanze. Quando Cesira lo incontrò, il Teodoro che abbiamo qui sopra descritto era, in*

---

<sup>11</sup> Non è la sede adatta per tracciare una storia degli studi sul maschile. Nel corso dell'articolo emergeranno considerazioni e concetti provenienti da questo ambito e di volta in volta saranno spiegati. Sulla nascita, sviluppi e il ritardo nell'acquisizione di questi studi in Italia (con le loro differenze metodologiche e i contributi di diversa specie) si veda la ricostruzione accurata di De Biasio (2010), pp. 9-36.

<sup>12</sup> Da questo momento in poi, nelle citazioni lunghe e nel corpo del testo, il romanzo sarà indicato con la sigla MS e seguito dal numero delle pagine.

*lui, irriconoscibile. Aveva ormai cinquant'anni, ma ne mostrava sessanta, e sulla sua magra persona quasi difforme le tracce dell'antica bellezza accrescevano, a ravvisarle, il sentimento di squallore e di malinconia: come alla vita d'un bello e nobile palazzo ridotto a ospitare una bisca, o una casa malfamata. (MS p. 59)*

Teodoro si è imbruttito, è caduto in uno stato di disfacimento irreversibile ed è quasi animalizzato («sguardo...vischioso come quello d'un cane» (MS p. 59)). Le sue condizioni fisiche sono descritte con una climax di disfacimento che si manifesta nell'abbandono totale della cura del corpo, nella perdita di ogni segno di rispettabilità e nel distacco – che è insieme un rifiuto volontariamente perentorio – dalle consuetudini di una società civile:

*Così, di giorno in giorno, il nostro bel moschettiere d'un tempo finì con l'incanaglirsi del tutto e perdere ogni rispetto di se medesimo e ogni apparenza di decoro. Passavano delle intere settimane senza che si radesse il volto o si mutasse i panni. Spesso, rincasando la sera brillo, si coricava tutto vestito, e come Cesira lo scuoteva dal sonno esortandolo rudemente a spogliarsi («secondo le usanze della gente civile»), egli le ubbidiva, ma penosamente e quasi in sogno. [...] In quell'epoca, in verità, uno straniero che avesse visto per le vie l'ossuta, allampanata figura di Teodoro Massia, [...] avrebbe potuto crederlo un malato levatosi dal suo letto d'ospedale, o un prigioniero fuggito da un campo d'umiliazione e di tortura. Invece, si trattava solo d'un ubriacone, che si faceva quasi in tutto mantenere dalla moglie, una povera maestra, e, adesso, se ne tornava a casa dall'osteria dove aveva passato il pomeriggio a bere e a giocare alle carte. (MS pp. 82-83)*

La malattia che Elisa ci racconta non è mai indicata clinicamente. Rimane semmai sospesa nell'immagine di un corpo una volta vigoroso, ma ormai logorato dall'alcool. La decadenza corporea è anche il simbolo lampante della caduta sociale e dell'impoverimento materiale: Teodoro perde la propria bellezza virile e insieme si declassa. Nel tempo della narrazione la bellezza maschile e la nobiltà si muovono all'unisono.

Dallo sviluppo delle vicende di Teodoro si può già formulare una prima considerazione. Ogni personaggio di *Menzogna e sortilegio* possiede una marca che lo contraddistingue fisicamente (e socialmente) e/o una malattia che, a un dato momento della sua esistenza, ne debilita il corpo inizialmente armonico e bello. È inevitabile constatare quanto, in termini di atteggiamenti, di movenze e di possibilità d'azione, il corpo ricopra una funzione primaria nell'interpretazione culturale dei generi<sup>13</sup>. Questo accade perché le sembianze corporee collocano l'individuo in un preciso settore dell'immaginario culturale collettivo. Quando non si rispecchiano certi parametri, si cade allora nella zona grigia dell'ambiguità e, molto spesso, dell'emarginazione<sup>14</sup>. La formazione della maschilità ha quindi una natura materiale e pertanto vulnerabile, perché sottoposta a possibili agenti esterni capaci di mutarne l'immagine. Anche il personaggio di Teodoro possiede inizialmente un tipo di corpo canonico (giovane, grande, possente) che attraversa un cambiamento, in questo caso dovuto non ad accidenti esterni che si manifestano all'improvviso, come una malattia improvvisa o un incidente, ma all'alcool e alla negligenza verso il proprio corpo.

---

<sup>13</sup> Connell (1995), pp. 48-62. La sociologa australiana Raewyn Connell è, insieme a Michael Kimmel, una delle pioniere dei *men's studies* con il suo *Masculinities*. Lo studio parte dall'analisi del concetto di maschilità in diverse discipline (antropologia, storia, psicologia sociale) e giunge all'elaborazione della cosiddetta «hegemonic masculinity», secondo cui una determinata forma di supremazia politico-istituzionale si fonda su un certo ideale maschile contingente rispetto all'etnia, all'orientamento sessuale e alla classe sociale. Connell si concentra altresì sulla funzione materiale del corpo nella pratica dello sport, nel lavoro e nel sesso, in quella che viene definita «l'azione corporea riflessa», dove «i corpi sono al tempo stesso oggetti e agenti dell'azione, e dove l'azione stessa forma le strutture entro le quali i corpi vengono appropriati e si definiscono» (ivi, p. 59).

<sup>14</sup> Butler (1996), p. 3. In *Bodies that matter: On the Discursive Limits of Sex* Butler spiega che la creazione di un soggetto egemonico e fondante, materializzato e qualificato attraverso la pratica discorsiva della categoria di sesso, necessita della «produzione simultanea di un ambito di esseri abietti, coloro che non sono ancora "soggetti" e che costituiscono il confine esterno all'ambito del soggetto. [...] In tal senso, allora, il soggetto si costituisce attraverso la forza dell'esclusione e dell'abiezione».



I tratti della sofferenza di Teodoro, che si accende nelle osterie e si consuma tra le mura domestiche, sembrano inoltre riportare questa figura nell'immaginario di degenerazione di fine Ottocento, quando malattia morale e malattia fisica avevano pari valore: l'anima malata era considerata responsabile anche delle tracce visibili sul corpo e sul volto di chi ne era affetto<sup>15</sup>. In quel momento storico la malattia si configura dunque come corruzione e svalutazione della virilità, in quanto mina sia l'immagine armonica del corpo maschile, che diventa brutto e mostruoso, sia i valori che il modello perfetto di uomo dovrebbe coltivare, cioè castità, onestà e autocontrollo. Dalla seconda metà del secolo XIX, non a caso, furono pubblicati numerosi trattati medici in cui si presumeva che la presunta decadenza *fin de siècle*<sup>16</sup> potesse avere origine dalle condizioni sociali, da determinate abitudini moderne (come l'uso del treno) e soprattutto da cattive abitudini personali, tra le quali l'abuso di alcool. Tra l'altro l'alcolismo era un problema assai dibattuto in quegli anni – oltre che un tema frequentissimo in molta letteratura di fine secolo – per la sua capacità di alterare la percezione della realtà, minacciando così il principio del virile controllo di sé e facendo abbruttire il corpo attraverso la malattia.

Gli altri personaggi maschili di *Menzogna e sortilegio* condividono con Teodoro tanto la sua stessa parabola di declino quanto la medesima caratterizzazione. Anzitutto Nicola Monaco, ragioniere della famiglia Cerentano,

---

<sup>15</sup> Mosse (1997), pp. 103-141. Importante nel filone europeo degli studi sul maschile, il lavoro di George Mosse è molto interessante perché la prospettiva specificamente storica coglie diversi temi, come la rilevanza dell'identità di genere nella costruzione del discorso nazional-patriottico. Queste chiavi di lettura saranno riprese sia dai suoi allievi sia da studiosi italiani come Alberto Mario Banti e Sandro Bellassai.

<sup>16</sup> Si tratta di quel periodo che, in termini storiografici, si colloca tra il 1870 e la Grande Guerra e registra la crisi dello stereotipo maschile provocata da nuovi modelli culturali e sociali che cercano di emergere. Questo tema è frequente nella maggior parte degli studi europei sul maschile e soprattutto nella ricerca italiana. Per questo si veda Pustianaz-Villa (2004) e, per un'analisi della crisi del maschile nella letteratura della Prima Guerra mondiale, Savettieri (2016), pp. 9-40.

padre biologico di Francesco e ambizioso melomane, è subito descritto come affascinante, bello e vigoroso, nonché nel pieno della virilità:

*Al tempo di cui di parla, era ancora nel fiore della virilità. [...] Egli era di persona alta e vigorosa, e la bella armonia dei suoi tratti veniva resa ancora più attraente dalla salute e dalla vivacità. [...] C'era, in questa sua risata, un che di belluino, ma insieme un'eco di giovinezza inesausta che gli attirava la simpatia. (MS p. 95)*

Anche Nicola Monaco possiede i tratti tipici di una bellezza mascolina che lo rende affascinante agli occhi degli altri e gli permette di avere diverse avventure extraconiugali. La sua storia non occupa uno spazio centrale da protagonista, malgrado esso sia sempre uno dei motori fondamentali che innescano i meccanismi romanzeschi del racconto (ad esempio l'avventura con Alessandra o il rapporto con il figlio Francesco).

È interessante semmai quello che viene detto a un certo punto della narrazione. Nicola Monaco ha sempre ingannato i suoi clienti e condotto una vita dispendiosa fino a che, una volta svelati i suoi traffici illeciti, si ritrova licenziato, colmo di debiti e costretto a trasferirsi altrove. Ma è ancora più sorprendente la sua fine:

*Non so con esattezza a qual genere d'attività si sia dato Nicola dopo il licenziamento, per mantenere se stesso e la famiglia. So però che alla fine, e a non molti mesi di distanza dagli eventi sopra narrati, egli incappò di nuovo nella legge, e non seppe, stavolta, evitare la prigione risparmiatagli dai Cerentano. Appunto in prigione morì di tifo, a poco più di quarant'anni. (MS p. 135)*

Anche in questo caso la mascolinità è destinata a non durare per molto e a incontrare un epilogo beffardo. La narratrice Elisa qui non è priva di quell'ironia che contraddistingue molte scene di cui sono protagonisti gli uomini di *Menzogna*

e sortilegio: la parabola di Nicola Monaco infatti presenta lo stesso passaggio da un'iniziale giovinezza virile a un declino sociale e insieme corporale.

Un discorso diverso e più complesso merita la trattazione del personaggio di Edoardo: figlio prediletto dei Cerentano, adorato dalla cugina Anna e dalla madre Concetta, pseudorivale in amore di Francesco, è forse la figura più sfuggente dell'intero romanzo. Le sue caratteristiche si susseguono e si confondono in una diversità incalzante di immagini, atteggiamenti e sfaccettature.

Edoardo è l'unica figura maschile del romanzo la cui bellezza venga esaltata e resti sostanzialmente immutata (a patto di una riserva) nel corso di tutta la vicenda. Le caratteristiche fisiche lo marcano e nel contempo lo differenziano dagli altri personaggi per un'intrinseca ambiguità: i capelli biondi, lunghi e ricci che ricordano gli antichi conquistatori normanni, gli occhi di un colore bruno lucente, corpo esile e grazioso. Il carattere equivoco di Edoardo emerge tanto dalle constatazioni di chi gli sta intorno, quanto dalle parole della stessa Elisa:

*Nei suoi abiti, soprattutto in alcuni particolari, si osservava un'eleganza fin troppo compiaciuta per un uomo, e che faceva pensare, invero, a una specie di femminile civetteria. [...] Quanto alle sue mani, esse son forse la cosa più conturbante di questo personaggio. A vederle, si direbbero le mani d'una ragazza: fragili, futilmente nervose, si fan gioco di tutte le loro sorelle condannate alla violenza e al lavoro. (MS pp. 165-167)*

Rosaria, costretta a lasciare la città per colpa di Edoardo, insulterà la delicatezza dei suoi tratti:

*Ah, non temere, non lo farò, il tuo nome! Tu non pensi che a te stesso! Ti odio, e non t'ho mai amato, slavato, malaticcio biondino, gallinella, delicato come una femmina! (MS p. 402)*

Siamo davanti a un corpo armonioso, grazioso e bello, ma non conforme al canone della virilità<sup>17</sup>. I suoi tratti sono troppo delicati per essere considerati maschili e si avvicinano mimeticamente alla sfera del femminile. Tra l'altro è lo stesso Edoardo a vedere nella femminilità un sinonimo e un motivo di bellezza assoluta, tanto che, nel tentativo di raggiungerla in una prospettiva di natura narcisistica, si proietta nelle figure femminili intorno a lui: persone estranee (ad esempio una governante dai tratti simili) o membri della sua famiglia (Anna, in cui scorge incestuosamente una somiglianza maggiore). Ci sono numerosi episodi del romanzo in cui questa brama di identificazione approda a un processo di neutralizzazione delle differenze corporali tra Edoardo e le donne che lo circondano. Penso ovviamente al momento in cui, in un gioco di narcisismo doppiamente riflesso, Edoardo e Anna si scambiano i vestiti davanti a uno specchio (MS pp. 216-217) e giungono a somigliarsi nelle sembianze e a nominarsi gemelli: questa scena rivela ancora una volta quanto sia presente il mito dell'androgino nell'immaginario e nella scrittura di Elsa Morante<sup>18</sup>.

Toccato dallo stesso destino degli altri, Edoardo muore giovanissimo di tisi, una malattia che lo tormenta sin da bambino e lo costringe a numerosi ricoveri nei sanatori. Ciò che lo distingue in una serie di morti violente che sfigurano il bel corpo maschile è, però, il modo in cui questo viene rappresentato. Persino quando la grazia della sua persona è stata polverizzata dalla malattia e dalla

---

<sup>17</sup> La critica ha sottolineato, nei romanzi di Morante, la presenza latente di un personaggio di ascendenze normanne e dai tratti peculiari, che si trova spesso in uno stato di ostilità rispetto all'ambiente circostante, in Ravanello (1980), p. 42. In questa direzione penso ad esempio al personaggio di Wilhelm Gerace dell'*Isola di Arturo*, che presenta numerose affinità con il nostro Edoardo: le analogie fisiche (i capelli biondi a ciocche), quelle comportamentali (l'indifferenza sprezzante verso la religione, l'atteggiamento arrogante e puerilmente ludico verso chi è considerato inferiore) e soprattutto l'omosessualità latente.

<sup>18</sup> Serkowska (2002), pp. 3-27. È interessante, inoltre, vedere come Morante richiami esplicitamente la psicanalisi freudiana per portare avanti quest'opera di decostruzione dell'identità di genere che fonda molte scene del romanzo. A tal proposito si veda Bardini (1999), pp. 263-292, per l'importanza e la rielaborazione delle teorie freudiane nella produzione di Elsa Morante.

morte, sono pochi i momenti in cui emerge la vera decadenza di Edoardo, il quale invece rimane cristallizzato in una dimensione di fascino perpetuo<sup>19</sup>; viene immortalato nella cornice dell'eroe glorioso ed eterno, come proiezione narcisistica di entrambe, nelle lettere fittizie scritte da Anna e nella rievocazione insana della madre che lo rifica ancora bello, pieno di grazia e con qualità eccelse. La smaterializzazione del corpo fa sì che questo si rivesta di un'aura nuova, divinizzata, quasi beata, con le fattezze di un martire santificato che si eleva al di sopra della miseria terrena. Ed è soprattutto grazie alla follia di Concetta, che non è capace di distinguere tra presente, passato e futuro, che Edoardo viene collocato in una dimensione che trascende spazio e tempo e riesce ancora a infestare la casa e la mente delle due donne.

L'ultimo protagonista maschile del romanzo, Francesco De Salvi, rappresenta un modello di maschilità diversa dagli altri. Non conosce innanzitutto la stessa parabola di splendida giovinezza iniziale e di decadenza precoce del corpo, come nel caso di Nicola Monaco e di Teodoro. Condivide semmai, con la figura di Edoardo, una condizione svilente sin dalla nascita. Ma se nell'uomo di casa Cerentano i tratti della persona rimangono comunque piacenti, malgrado rivelino una certa estraneità rispetto ai canoni della virilità normata, in Francesco l'aspetto incarna la sua condizione di *outsider*: fin da bambino è insofferente verso il paese e l'ambiente circostante, cresce solo e lontano dalla comunità perché si sente diverso. Questo senso di diversità deriva dalla sua intelligenza precoce e da una certa fierezza dei modi suscitata dalla madre Alessandra che, frustrata dall'impossibilità di confessare al figlio le sue

---

<sup>19</sup> La morte è preannunciata sia da un sogno premonitore di Anna sia dalle prime descrizioni di Edoardo stesso, la cui bellezza appare mortifera e nasconde qualcosa di sinistro, come possono testimoniare il pallore del viso e le mani che esprimono «innocenza e fugacità» (MS p. 167) o il fatto che «la sua turbolenta allegrezza tradiva spesso un'irrequietudine amara, quasi morbosa.» (MS p. 111)

vere origini, lo educa nel segno dell'ambizione sociale e dell'aspirazione aristocratica. Ma sono soprattutto le cicatrici del vaiolo che, sfigurando il volto di Francesco, lo rendono un escluso. Nel romanzo stesso egli viene stigmatizzato dalla narratrice tramite l'epiteto «il butterato»:

*Il terzo è il «butterato», il cui volto, non fosser le cicatrici che lo deturpano, per quasi un oscuro riflesso del mio. Fra tutta questa folla di ritornanti, costui, certo, è il personaggio più ispido e intrattabile. (MS p. 33)*

*Evidentemente le indicazioni di costoro erano sbagliate a bella posta, per farsi gioco di lui. Del resto, ciò si capiva; perché, non avendo lui né lavoro né mezzo alcuno, il volto butterato, e l'apparenza di un bifolco, nessuno lo voleva presso di sé. (MS p. 515)*

*Forse, infine, scomparsa la compagna, anche se odiata, della sua fanciullezza, al trovarsi nel proprio mondo adulto sola col nero, col butterato, mia madre si smarrì, in una rivolta senza speranza, come una indocile rinchiusa che picchia coi pugni l'uscio della cella. (MS pp. 584-585)*

Dopo il matrimonio Francesco continua a vivere in un ambiente ostile, in una continua ricerca di affetto da parte della figlia (che invece assume i sentimenti avversi della madre) e nei vani tentativi di condurre una vita apparentemente aristocratica. Francesco è diventato un piccolo borghese frustrato, che trascorre la sua vita tutto concentrato sul lavoro ed è maltrattato da una moglie isterica. Per queste ragioni è forse il personaggio su cui Morante esercita maggiormente la sua vena parodica e dissacratoria: è infatti destinato a una morte improvvisa e crudele che non ne preserva l'integrità, come nel caso di Edoardo, poiché appare come l'ennesimo momento di degradazione della sua figura. Qui la fine beffarda finisce per avvilito l'intera esistenza:

*L'infortunio, come si seppe in seguito, era avvenuto a circa novanta chilometri dalla nostra città; e i testimoni della scena non avrebbero potuto farne una descrizione gran che più prolissa delle poche righe uscite sul giornale, tanto essa era stata rapida*

*e improvvisa. La colpa non era di nessuno, se non della vittima: la cui disgrazia era stata di quelle che la gente suole chiamare «stupide» e «gratuite», tanta è la sproporzione fra la posta e il rischio, fra l'effetto e la causa. (MS pp. 892-893)*

Da una prima analisi dei personaggi maschili di *Menzogna e sortilegio* si può trarre una considerazione importante. Una certa rappresentazione di queste figure ci riporta in un clima culturale ben preciso, ovvero la fine dell'Ottocento, e a all'insieme di problemi e dibattiti che gravitano intorno a quel periodo storico. Non si vuole ovviamente ipotizzare che Morante conoscesse la letteratura medica del tempo sulle cause di decadenza maschile (e sui nuovi modelli di uomo emergenti) e da questa volesse modellare dei personaggi appositi. Tutt'al più è interessante far emergere le analogie tra un certo immaginario (l'alcolismo e la degradazione fisica, i tipi di uomini emarginati dalla società) e quello che la scrittrice vuole creare, decostruire e rfigurare attraverso la caratterizzazione dei suoi personaggi maschili.

Il concetto storiograficamente invalso di crisi della maschilità di fine Ottocento rientra a buon titolo in una lettura esaustiva del romanzo. Bisogna ricordare però che in *Menzogna e sortilegio* è stata espunta ogni traccia della Storia, che per tutto il corso delle vicende rifiuta di essere il perno della narrazione. La mancanza di una data o di un anno esplicitamente menzionato è semmai compensata dalla presenza di alcuni riferimenti che fanno pensare che Morante stia ambientando il suo intreccio proprio a cavallo tra Otto e Novecento. Le carrozze, le casate nobiliari che decadono, i discorsi socialisti del giovane Francesco: tutti segnali della fine di un secolo, proprio l'Ottocento, e insieme dell'invalsa crisi *fin de siècle* che anche gli uomini di questo romanzo attraversano.

I segni di questa crisi sono chiari dunque nel personaggio di Teodoro e nella rovina del suo corpo, che turba l'immagine di uomo forte; nella figura equivoca di Edoardo, che rende problematico un certo modello di virilità; infine in Francesco, che sembra incarnare esemplarmente tanto la modernità quanto la

maschilità moderna nelle sue ambivalenze e difficoltà. Infatti, Francesco è forse quel personaggio che più ha sofferto per non aver trovato un posto tra le classi sociali, né come contadino né come nobile, ritrovandosi in una condizione di uomo a metà. È un altro segnale dell'inquietudine di fine secolo: l'uomo è schiacciato dalla necessità di collocarsi nella società, pena l'estromissione derisoria da questa. Nel contempo, però, Francesco supera questa difficoltà andando a ingrossare le fila del nuovo ceto in ascesa, la piccola borghesia, personificando così anche quel passaggio delicato dal mondo contadino a quello urbano che avviene alle soglie del nuovo secolo.

### **Ironia, ambiguità e maschilità dominante**

La prima domanda che ha accompagnato questa lettura di *Menzogna e sortilegio* è stata: esiste un modello fisso di maschilità nel romanzo? Da qualsiasi punto di vista si parta – che sia la sola identità di genere o l'appartenenza di classe, così importante nelle dinamiche romanzesche – la risposta è negativa. Tutti i personaggi maschili sono diversi l'uno dall'altro nella loro caratterizzazione fisica e sociale. Semmai, nelle loro disuguaglianze, queste figure condividono la mancata esperienza di una virilità completa, ovvero di quell'insieme di tratti esaltati ed enfatizzati attribuiti al genere maschile. In questo romanzo la virilità è più un mito che una condizione reale incarnata da qualcuno: o il personaggio ne è privo sin dall'inizio (Francesco, macchiato a vita dalla bruttezza della malattia) o, quando si possiedono, i tratti di bellezza e di forza sembrano sparire ed essere beffardamente destinati a una fine crudele.

In questa direzione va l'utilizzo, da parte della voce narrante, di uno strumento di rappresentazione preciso: la parodia. Ad esempio, tra gli effetti esaltanti dell'alcool, Teodoro si trasforma in un attore tragico che inneggia a una rivalsa e alla grandezza delle sue origini:



*egli si batteva enfaticamente il petto coi pugni, e, chiamata Anna a gran voce, invocava la sua testimonianza: - Anna, guarda a che cosa han ridotto tuo padre! – esclamava, - guarda che cosa han fatto di Teodoro Massia di Corullo! Anna! Tu vedi in tuo padre un uomo che preferì sempre la magnanimità alla vendetta; ma la vendetta è meglio del disonore. Le colpe esigono giustizia e riparazione! Anna, tuo padre non è finito, no, essi mi credono finito, ma io non sono finito ancora! L'ora della rivincita non è suonata, no, essi non sanno ancora, ma sapranno ben presto chi era tuo padre! E tu guardami, Anna: sotto quest'aspetto di paria, d'ebreo errante che non ha dove posare il capo, di soldato mercenario della cieca avventura, di maledetto la cui risata non è se non l'eco di un singhiozzo, ah, in questo petto batte sempre lo stesso cuore! È il cuore di colui che t'ha dato un gran nome, il cuore di Teodoro Massia di Corullo, che non muta per mutare d'eventi e di fortuna, e che grida vendetta! (MS p. 84)*

I colpi sul petto, la promessa di vendetta, le esclamazioni, il lessico che riecheggia quello del melodramma o dei *feuilletons*: il delirio di Teodoro assume una veste magniloquente e tragica che, nel suo stato di rovina, lo trasfigura in un personaggio fondamentalmente ridicolo.

Una volta trasferitosi in città, Francesco si crea una nuova identità, cioè quella dello studente brillante e colto e del barone che risiede in un palazzo sconosciuto e lontano dai genitori, anch'essi ricchi feudatari. In più, per colmare la distanza tra quello che professa di essere (millanterie subito tradite dal portamento e dall'abbigliamento troppo popolari) e la realtà povera in cui vive, Francesco guarda al credo socialista come una sorta di stratagemma politico. Così, da una parte, la stanza in affitto del vetturino diventa lo studio di un intellettuale che ambisce a convertire radicalmente la società; dall'altra, le bettole si fanno il luogo in cui diffondere le proprie idee:

*Durante quelle serate, le famose idee di cui, fin dai suoi primi incontri con Edoardo, egli s'era dichiarato alunno e seguace, venivano proclamate dal nostro studente, il quale ne faceva argomento di verbose orazioni. Col tono solenne e patetico d'un tribuno, predicava l'avvento d'una civiltà inverosimile e prodigiosa, di cui si considerava non solo l'araldo e il paladino, ma una delle future colonne. Severo, ardente, gettando sguardi*

*pieni di fuoco, ripeteva che i presenti ordini del mondo si reggevano soltanto sull'ignoranza dei più e sull'arbitrio di pochi (nel numero dei quali ultimi va inteso ch'egli comprendeva non solo Edoardo Cerentano con tutta la sua schiatta, ma anche sé medesimo e la sua propria famiglia, composta, a suo dire, d'antichi feudatari baroni). (MS p. 304)*

Alla fine dell'Ottocento le osterie erano generalmente il posto prediletto per uno scambio serio di idee differenti, molte volte considerate di natura sovversiva. Qui, invece, l'ambiente è un luogo triviale e sordido dove le «verbose orazioni» di Francesco sulle utopie socialiste non hanno nessun valore.

Come tutti gli uomini che popolano il mondo di *Menzogna e sortilegio*<sup>20</sup>, su imitazione del padre biologico, anche Francesco sembra contagiato dalla malattia della retorica nel suo «tono solenne e patetico d'un tribuno», tanto nei bar quanto nelle lettere che scriverà ad Anna. In queste pagine i concetti altisonanti che esprime, quali l'abolizione della proprietà privata, la concezione organicistica della società o l'eliminazione di ogni ingiustizia, perdono di credibilità se vengono espressi da un uomo ubriaco che ha appena finito di cantare romanze d'opera. E infatti la condanna derisoria della narratrice risalta dalla descrizione del comportamento dell'uditorio, che ascolta ma non capisce gli argomenti e, nello stordimento provocato dal vino, pensa che Francesco stia ancora cantando:

*All'udire discorsi cosiffatti, non pochi degli ascoltatori si commuovevano, alcuni applaudivano, e altri, mirando Francesco De Salvi con occhi lucidi, venivano a stringergli la mano e a rallegrarsi. Ciò, tuttavia, non era merito dei concetti da lui espressi i quali per lo più rimanevano oscuri alle loro povere menti mortificate; ma era, bensì, merito delle sue parole*

---

<sup>20</sup> Penso a Teodoro, che con le sue parole ammalia le donne e Cesira; a Nicola Monaco, abile oratore e ingannatore; a Edoardo, che alla cugina Anna scrive poesie dallo stile solenne e pomposo. Nel corso di tutto il romanzo sembra che le parole e i discorsi degli uomini non siano mai veramente seri e credibili. Tra le numerose caratteristiche che differenziano i personaggi maschili, ce n'è una che invece li accomuna: è proprio la passione per le frasi retoricamente abbellite che, dalla prospettiva di una lettura critica, getta su questi uomini una luce sinistra.

*suntuose e risonanti, che, non troppo diversamente dalle sue canzoni, lusingavano i loro sensi. (MS p. 306)*

I discorsi su un'auspicata rivoluzione sociale vengono posti sullo stesso piano delle canzonette. Il punto è che, con questo, non si sta conducendo una battaglia ideologica contro il socialismo: sembra piuttosto che Morante stia mettendo in scena una parodia dei discorsi politici e dell'immagine dell'uomo moderno, diventato retore, stratega e seduttore delle masse<sup>21</sup>.

Elsa Morante crea dunque dei personaggi sempre plastici, ambigui e mai univoci, delle figure che non simboleggiano un monumento fisso e incrollabile della maschilità, ma che sono anzi precarie perché costantemente si allontanano e si avvicinano a un paradigma di virilità, imperante tanto negli anni in cui il romanzo è ambientato quanto in quelli durante i quali la scrittrice è cresciuta, ovvero il ventennio fascista.

A una virilità instabile a cui Morante sembra fare il verso, corrisponde però un'idea precisa che sorregge i vari modelli di uomo descritti nel romanzo. Nella lettura di *Menzogna e sortilegio* si sono spesso sottolineate la perdita dell'autorevolezza maschile all'interno del nucleo familiare e le sue conseguenze<sup>22</sup>. Questa considerazione è giusta solo in parte: nei Massia è la donna che lavora e mantiene tutti i membri della famiglia; la morte di Ruggero Cerentano fa cadere le finanze prima nelle mani di imbrogliatori e quindi in quelle di donne superstiziose e incapaci di gestirle; nella famiglia De Salvi Francesco è schiavo di Anna. Tuttavia, le dinamiche relazionali non presentano un vero stravolgimento dell'ordine positivo a vantaggio di un controllo che sia interamente nelle mani delle donne. Ad esempio, nelle diverse sfumature di

---

<sup>21</sup> È inevitabile sospettare che la scrittrice abbia probabilmente presente i sermoni plateali del periodo fascista. Cfr. Bellassai (2011), pp. 63-78.

<sup>22</sup> Rosa (1995), pp. 79-82.

ambiguità che caratterizzano il suo personaggio, Teodoro tiene ancora in pugno Anna e Cesira, nonostante gli effetti deleteri della malattia:

*Tuttavia, dal momento che Teodoro cadde malato, ella cessò le accuse e i lamenti abituali; né mai, da quel giorno, trascurò i propri doveri verso di lui. Compieva tali doveri come incalzata da un intimo suo despota, e già paurosa dei castighi cui la sua stessa mente malata l'avrebbe sottoposta nel futuro. (MS p. 92)*

Quasi a causa dei meccanismi di quell'«inconscio androcentrico»<sup>23</sup> duro a sradicarsi, Cesira ha interiorizzato i doveri e le punizioni che il sistema patriarcale ha attribuito alle donne nei confronti dei mariti e degli uomini. Come molte altre donne del romanzo, Cesira è ancora imprigionata tra obblighi e ricatti tutti maschili e vive in un mondo in cui il despota invisibile dà ordini senza esserne fisicamente capace<sup>24</sup>.

Un altro esempio di figura che rappresenta esemplarmente questo archetipo di una maschilità virile incompiuta ma ancora dominante è Edoardo. Da una parte, si è visto, è il personaggio che più si allontana da un modello forte di uomo; dall'altra è invece il più tirannico e impositivo nella sua accesa misoginia e nell'atteggiamento sprezzante verso chi è considerato di rango modesto. Già dalle prime descrizioni la narratrice gli toglie ogni connotazione virile e ne rivela spesso le somiglianze con la bellezza femminile, che per contrasto lo svisciva. È la figura che più rende labile il confine tra uomo e donna per le sue sembianze e le sue azioni; in più muore giovane, terminando presto le possibilità d'azione. Nonostante ciò, grazie all'autorità e al prestigio della sua

---

<sup>23</sup> Lo scritto di Bourdieu mostra come questo processo di interiorizzazione del potere maschile, corroborato da una costante violenza simbolica, abbia reso prigionieri tanto le donne quanto gli uomini, dal momento che la virilità è l'unico parametro rispetto al quale confrontarsi e giudicarsi. A tal proposito vengono riportate numerose controprove rispetto alla difficoltà degli uomini a mantenere il proprio *status quo*, sottolineando il loro turbamento davanti alla minaccia della modernità che proviene dall'Occidente. Cfr. Bourdieu (1998), pp. 43-65.

<sup>24</sup> Per questo motivo la lettura di Giorgio Montefoschi, che vede in Teodoro un uomo debole e una vittima dei desideri di Cesira, è ingiusta e ingannevole. Cfr. Montefoschi (1969), p. 26.

nascita, Edoardo non è né una figura collaterale del romanzo né rappresentato come il tipico omosessuale deriso ed estromesso dalla società. Morante ha qui usato il denaro come sostituto della virilità per non ritrarre il suo personaggio come un reietto: ogni volta che Edoardo si sente minacciato nel suo essere uomo, rivendica il ceto sociale a cui appartiene<sup>25</sup>. E non solo attira gli altri a sé (ad esempio Anna e Francesco) per via del fascino che la nobiltà esercita ancora su tutti, ma riesce a controllarli anche dopo la morte, infestando i pensieri confusi della madre, divenuta ormai folle, e della cugina, rovinata per sempre dall'amore per lui.

### **Considerazioni finali**

Studiare i modi in cui una donna scrive di uomini può essere fallace e portare a conclusioni arbitrarie, perché si parte spesso da posizioni ideologiche prese preventivamente per poi ricadere in errori di anacronismo e di forzature indesiderate. Nel caso di *Menzogna e sortilegio* sono ben due le voci femminili che raccontano, la scrittrice Elsa Morante e la narratrice Elisa: l'originalità di questa scrittura sugli uomini sta proprio in un punto di vista eccentrico della narrazione. Non solo, ma la doppia voce femminile è sostenuta dalla distanza dai movimenti emancipazionisti-femministi che la stessa autrice esibisce in alcune occasioni della sua vita.

Tale eccentricità non orienta prevedibilmente il modo in cui l'universo degli uomini viene descritto. Si è visto quanto sia difficile definire in maniera uniforme i personaggi maschili a causa della loro rappresentazione sempre diversa. Li unisce, però, il fatto che nella narrazione un posto privilegiato sia occupato dalla messa in luce della fragilità dell'uomo e della crisi che esso vive su più fronti.

---

<sup>25</sup> Cfr. Cases (1989), pp. 6-7, dove si sottolinea che Edoardo è il personaggio meno velleitario di tutti proprio grazie al prestigio nobiliare di cui gode.

Anzitutto nella società e nella Storia, dove gli uomini del romanzo si ritrovano a dover fare i conti con una modernità scomoda e angosciante. Nei passaggi cruciali e delicati della storia di fine Ottocento, il mondo aristocratico gioca un ruolo fondamentale e, in questo senso, il romanzo ne emblemizza l'evoluzione e le contraddizioni intrinseche. In *Menzogna e sortilegio* esso è ormai diventato una chimera che avvelena la vita dei personaggi e li rende incapaci di vivere: Teodoro e Francesco fantasticano su una nobiltà ormai lontana, o presunta e agognata; Edoardo incarna sì la magnificenza e il fortissimo potere attrattivo che l'aristocrazia ancora esercita, ma è anche il riflesso pallido di un inevitabile declino. Parallelamente a questa precarietà dell'esistenza, gli uomini si confrontano tanto con il genere femminile quanto con l'identità maschile propria e altrui, in una dinamica relazionale interna ed esterna al proprio genere di appartenenza<sup>26</sup>. Se nei confronti delle donne manifesta una misoginia tirannica e prepotente, il personaggio di Edoardo, per esempio, si relaziona con gli altri uomini in maniera meno univoca. Egli nutre rispetto e ammirazione per il ragioniere Nicola Monaco, in cui, grazie alla somiglianza fisica, riscontra un sé simile e può pertanto comprovare la propria identità di uomo negli altri uomini; con Francesco, invece, Edoardo instaura un rapporto molto più ambiguo e meno lineare, così che si azionano spesso dei meccanismi triangolari di proiezione e di sostituzione di sé. Da una parte, infatti, Edoardo costringe la prostituta Rosaria a diventare la sua amante perché in lei vede un sostituto di Francesco; dall'altra, invece, fa conoscere Anna a Francesco (per farlo innamorare di lei), mettendo in moto l'ennesimo ingranaggio di identificazione che Edoardo adopera per sostituirsi alla cugina, sua gemella e sua versione femminile (vedi *supra*).

---

<sup>26</sup> Spinelli (2018), pp. 11-13. La maschilità si fonda su un doppio movimento: interno, in un rapporto spesso conflittuale con gli altri uomini e nelle due dimensioni temporali della diacronia e sincronia; esterno, invece, quando la maschilità si costituisce attraverso l'asimmetria e il contrasto con ciò che non può appartenere al quel mondo, cioè le donne e chiunque si allontani da un'immagine maschile normata.

Proprio in seno a questa crisi si inserisce una precisa volontà della narratrice di rappresentare i suoi personaggi. Attraverso la voce narrante di Elisa, Elsa Morante non si limita né ad allestire un dominio totale e prepotente degli uomini né a raccontare una rivoluzione che scalzi il potere maschile a favore delle donne. Così, nel suo intento di rfigurare certi modelli maschili, l'autrice si pone in una posizione di mezzo che è, però, tutt'altro che neutrale. Si è visto che il primato della maschilità non viene delegittimato fino in fondo e che gli uomini possono comunque imporre il loro potere secolare e godere di diritti considerati intoccabili per nascita. Ma è altresì vero che tutte queste figure sfaccettate, plastiche e ambigue sono attraversate da un'inquietudine amara e beffarda che sembra corrispondere a un disegno particolare dell'autrice. È l'ironia il principale strumento per raccontare e allestire le vicende dei personaggi maschili. In questo modo l'immagine fissa e canonizzata dell'uomo viene decostruita, abbruttita e parodiata nei suoi caratteri più tipici e contingenti; allo stesso tempo viene calata nella narrazione di destini beffeggiati, derisi e sospetti.

Christian Kotorri

[christiankotorri@hotmail.it](mailto:christiankotorri@hotmail.it)

## Riferimenti bibliografici

Bardini (1999)

Marco Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999.

Beer (2013)

Marina Beer, *Costellazioni ebraiche: note su Elsa Morante e l'ebraismo nel Novecento*, in «*Nacqui nell'ora amara del meriggio*». *Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita* (a cura di E. Cardinale e G. Zagra), «Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma», 17, 2013.

Bellassai (2011)

Sandro Bellassai, *L'invenzione della virilità: politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*, Roma, Carocci, 2011.

Bourdieu (1998)

Pierre Bourdieu, *Il dominio maschile*, traduzione di A. Serra, Milano, Feltrinelli, 1998.

Butler (1996)

Judith Butler, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del «Sesso»*, traduzione di Simona Capelli, Milano, Feltrinelli, 1996.

Capozzi (1993)

Rocco Capozzi, *Un incontro con Dacia Maraini*, in AA. VV., *Homage to Moravia*, «Forum Italicum – Moravia Supplement», Filibrary 5, 1993, pp. 57-61.



Cases (1989)

Cesare Cases, *Una pagina della Morante*, in «L'indice», VI, 3, marzo 1989, pp. 6-7.

Connell (1995)

Robert William Connell, *Maschilità: identità e trasformazione del maschio occidentale*, traduzione di David Mezzacapa, Milano, Feltrinelli, 1995.

De Biasio (2010)

Anna De Biasio, *Studiare il maschile*, in «Allegoria», XXII, 61, 2010, pp. 9-36.

De Rogatis (2019)

Tiziana De Rogatis, *Realismo stregato e genealogia femminile in Menzogna e sortilegio*, in «Allegoria», XXI, 80, 2019, pp. 97-124.

Donnarumma (1999)

Raffaele Donnarumma, «*Menzogna e sortilegio*» oltre il bovarismo, in «Allegoria», XI, 31, 1999, pp. 121-135.

Frabotta (1993)

Bianca Maria Frabotta, *Fuori dall'harem: l'alibi di Elsa Morante*, in AA. VV., *Les femmes écrivains en Italie aux XIXe et XXe siècles*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1993, pp. 171-179.

Garboli (1995)

Cesare Garboli, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi, 1995.

Ginzburg (1986-1987)

Natalia Ginzburg, *Opere*, raccolte e ordinate dall'Autore, Vol. I-II, Mondadori, Milano, 1986-1987.

Montefoschi (1969)

Giorgio Montefoschi, *Strutture narrative e personaggi minori di «Menzogna e sortilegio»*, in «Nuovi Argomenti», 15, 1969, pp. 252-267.

Morante (2001)

Elsa Morante, *Opere*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Vol. I-II, Milano, Mondadori, 2001 (prima ed. 1988).

Mosse (1997)

George Lachmann Mosse, *L'immagine dell'uomo: lo stereotipo maschile nell'epoca moderna*, traduzione di E. Basaglia, Torino, Einaudi, 1997.

Petrucco Becchi (1993)

*Stabat mater: le madri di Elsa Morante*, in «Belfagor», XLVIII, 4, 1993, pp. 436-451.

Polacco (2005)

Marina Polacco, *Romanzi di famiglia, per una definizione di genere*, in «Comparatistica», XIII, 2005, pp. 95-125.

Porciani (2019)

Elena Porciani, *Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poetica in Elsa Morante*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2019.

Pustianaz-Villa (2004)

Marco Pustianaz-Luisa Villa (a cura di), *Maschilità decadenti. La lunga «fin de siècle»*, Bergamo, Bergamo University Press, 2004.

Ravanello (1980)

Donatella Ravanello, *Scrittura e follia nei romanzi di Elsa Morante*, Venezia, Marsilio, 1980.

Rosa (1995)

Giovanna Rosa, *Cattedrali di carta*, Milano, Il Saggiatore, 1995.

Sansoni (2019)

Caterina Sansoni, *I personaggi di Elsa Morante. Costruzione e dinamiche relazionali dei personaggi nei romanzi di Elsa Morante*, Napoli, Guida, 2019.

Savettieri (2016)

Cristina Savettieri, *Maschile plurale: genere e nazione nella letteratura della Grande Guerra*, in «Allegoria», XXVIII, 74, 2016, pp. 9-40.

Scarfone (2020)

Gloria Scarfone, *Ricostruzioni di appartenenze: il romanzo familiare come categoria problematica e necessaria*, in «Non poteva staccarsene senza lacerarsi». *Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, a cura di F. Gobbo, I. Muoio e G. Scarfone, Pisa, Pisa University Press, 2020.

Schifano-Notarbartolo (1993)

Jean-Noël Schifano-Tjuna Notarbartolo (a cura di), *Cahiers Elsa Morante*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993.

Serkowska (2002)

Hanna Serkowska, *Percorsi androgini. «Aracoeli»: il romanzo definitivo di Elsa Morante*, in «Il lettore di provincia», XXXIII, 115, 2002, pp. 3-27.

Spinelli (2018)

Manuela Spinelli, *Introduzione*, in «Narrativa», 40, 2018, pp. 7-25.

*Cet article analyse les modalités et les moyens avec lesquels Elsa Morante décrit, qualifie et caractérise les personnages de *Menzogna e sortilegio*. En portant l'attention à les idées de Morante sur le féminisme de son époque, on va poser des questions: existe-t-il un modèle fixe de masculinité dans le roman? Et une intention précise de l'écrivaine? Les caractères sont-elles attendues et probables? On va donc étudier les images de ces hommes, comme elles changent ou demeurent toujours les mêmes. Une nouvelle clé d'interprétation est enfin suggérée par les dernières recherches sur la masculinité.*

*Parole-chiave: Elsa Morante; *Menzogna e sortilegio*; femminismo; maschilità; men's studies*

SALVATORE FRANCESCO LATTARULO, «**Non chiedermi parole**». Per un piccolo canzoniere montaliano di Maria

**Luisa Spaziani**

*Ciascuno ha il suo Montale,  
ritagliato a misura.  
Vale quello che vale,  
secondo natura e statura.*

*Giorgio Caproni, C'è un Montale per tutti<sup>1</sup>.*

Il debutto di Maria Luisa Spaziani — nata giusto un secolo fa — nel campo delle lettere è tempestivamente segnato da un eloquente omaggio a Eugenio Montale. «Quaderni del girasole» è il titolo di una rivistina autoprodotta, fondata e diretta dalla poetessa torinese neanche ventenne, apparsa nei primi anni Quaranta con un minuscolo marchio editoriale omonimo della stessa ideatrice del periodico: il fiore che ispira la testata civetta apertamente, e un po' ingenuamente, con uno degli emblemi lirici tra i più cari all'autore degli *Ossi di seppia*, l'opera prima che la Spaziani ammetterà di aver imparato a memoria quando ancora era una minorenn<sup>2</sup>. Vi risuona quel memorabile «girasole impazzito di luce» che con ostinato appello il poeta chiede in dono a un'anonima seconda persona affinché egli possa interrarlo nel giardino riarso e desolato della propria esistenza. La Spaziani, a distanza di tempo, sembra raccogliere quell'accorato invito

---

<sup>1</sup> Caproni (1998), p. 959.

<sup>2</sup> Spaziani (2011), p. 10.

surrogando il compito del tu (femminile) del testo montaliano. In sostanza, la scrittrice torinese si candida precocemente in chiave ideale, e se si vuole inconscia, ad assumere l'ufficio di musa dell'"Eusebio nazionale", come usava pubblicamente soprannominarlo Carmelo Bene. Tanto accadrà, in seguito, nella ben nota sezione a lei dedicata nella *Buferà e altro*.

Quel che mi pare significativo di questo primevo sbocciare di un legame che si consoliderà in avvenire è proprio l'adozione da parte della Spaziani non genericamente di uno stereotipo montaliano qualunque bensì espressamente di un simbolo sessuale, per così dire di 'identità di genere'. La scelta è dunque il frutto, sia pure acerbo, della sensibilità di una donna che, in qualche modo, in cuor suo, aspira a far parte del 'gineceo' del maestro. Chi sia effettivamente la persona apostrofata nel componimento montaliano non è dato sapere con sicurezza<sup>3</sup>. Certo è che nella simbologia che lo attraversa poggiano le premesse di una delle più fertili allegorie del cosmo muliebre dello scrittore ligure.

Il «girasole» è, come ognuno sa, la pianta in cui secondo il racconto ovidiano si muta la ninfa innamorata di Apollo. Il mito di Clizia (colei che si inclina verso la luce), il cui nome sarà preso in prestito da Montale per alludere a Irma Brandeis (all'epoca della prima raccolta non ancora comparsa nell'orizzonte della sua vita) in forma compiuta e sistematica nelle *Occasioni* e nella *Buferà*, è già a livello tematico verisimilmente attivo *in nuce*, foriero di ulteriori sviluppi poetologici, all'altezza di questo 'osso'. La lirica in questione ne costituisce, in qualche maniera, il battesimo letterario, l'involucro di crisalide da cui si schiuderà la futura farfalla: il simulacro del fiore del sole, già teoricamente imbozzolato nella coscienza artistica dell'autore, attende soltanto di essere ascritto

---

<sup>3</sup> Sulle «muse senza nome» di Montale si veda Baldissoni (2005), pp. 107-116.

programmaticamente a una concreta figura salvifica, quale poi si rivelerà la giovane studentessa americana.

Alla Spaziani non sarà certo sfuggito l'incanto seduttivo di questa lucente infiorescenza dal significato così denso per colui che ne aveva fatto il suo idolo segreto<sup>4</sup>. La fanciulla che la leggenda vuole trasformata in eliotropo dal suo adorato Febo è oltretutto l'effigie di un amore fedele anche dopo la morte, per sempre proteso verso la fonte della sua gioia e della sua sofferenza. Insomma, l'immatura ma determinata poetessa torinese pare esprimere, nascondendosi dietro la maschera di Clizia, la medesima incrollabile e duratura devozione verso la sorgente del suo estro letterario. Ed è a quest'ultimo che ella deve, come l'eroina ovidiana, la sua metamorfosi artistica, la sua conversione letteraria. Si tratterebbe di una dichiarazione di leale alunnato poetico<sup>5</sup>, destinato in prospettiva a modificarsi in qualcosa di più, in un sodalizio affettivo, in un legame sentimentale che nessuno dei due oserà mai chiamare amore, rasentando in mutua concordia le soglie della reticenza e dell'ambiguità, quasi a voler assecondare l'impenetrabile dizione lirica così caratteristica del maggiore della coppia<sup>6</sup>.

Di tale simbiotico rapporto si intende dare nelle pagine che seguono non la versione di lui ma quella di lei. La Spaziani assurgerà al rango di musa di Montale nei *Madrigali privati*, sesta parte della *Bufera*. La collezione di liriche costituisce una sorta di breve poemetto in quadri con tanto di *senhal* («volpe») e di nome e cognome (dislocato a chiare lettere in guisa di acrostico in *Da un lago svizzero*)

---

<sup>4</sup> È significativo che la poetessa racconti di aver ricevuto come doni da parte del poeta solo omaggi floreali: Spaziani (2011), p. 106.

<sup>5</sup> In seguito il poeta formulerà per lettera l'augurio che l'allieva superi il maestro: Montale (1999), p. 77.

<sup>6</sup> Fu «sodalizio intellettuale ma anche affettuosa amicizia, che forse Montale avrebbe voluto spingere con decisione verso una stabile relazione sentimentale»: Piccini (2004), p. 269.

della destinataria. Quest'ultima restituisce, a volersi così esprimere, il favore dando alle stampe un rosario di rime che ha per dedicatario, ora dissimulato ora sottaciuto, il suo aedo, sgranato a diverse riprese nell'intero *corpus* lirico. All'organicità del primo si contrappone la frammentarietà del secondo, tuttavia pur sempre riconducibile a una vicenda unitaria. I ruoli così si invertono. Non è Eugenio a cantare Luisa, ma Luisa a cantare Eugenio. La donna dismette i panni della musa e viceversa l'uomo diventa Apollo, il dio ispiratore della voce femminile<sup>7</sup>. Censire e analizzare le evidenze poetiche dell'una che scrive dell'altro, ricostruendo le tappe di un piccolo canzoniere privato speculare a quello più noto, è appunto materia del presente contributo, che intende così onorare il centenario della nascita dell'autrice.

In siffatta direzione il primo atto di questa scrittura lirica della Spaziani su Montale è, per riaffermare il punto di partenza della discussione, costituito *in limine* dalla simpatia elettiva per il «girasole», vera e propria confessione di intenti. Lo si può prendere in qualità di epigrafe, di esergo del florilegio che verrà, petalo dopo petalo. Di questa mini-antologia in versi il libretto di amarcord dato alla luce in vecchiaia, che passa in rassegna «quindici anni» di vita passata insieme, in presenza e a distanza, costituisce il controcanto in prosa<sup>8</sup>, teso a dare dell'aura ufficiale del grande ambasciatore novecentesco della poesia italiana una rappresentazione meno museificata, smitizzata e alla mano.

Gli asterischi montaliani formano una specie di scia luminosa nell'opera omnia in versi della Spaziani. Questi stelloncini compongono ora qua ora là delle costellazioni che a loro volta creano all'incirca una galassia monotematica. Il grumo più solido è offerto da un vero e proprio trittico montaliano. Si tratta,

---

<sup>7</sup> Così il poeta in una lettera a Spaziani del 29 marzo 1951: «Sarò per sempre la tua fotosfera, ti presterò la poesia che non so più scrivere» (Montale, 1999, p. 57).

<sup>8</sup> Spaziani (2011), p. 8.



nell'ordine, delle liriche *A Montale, Monterosso, Epigrafe per Montale*. Questo medaglione è incastonato ne *La stella del libero arbitrio* (1986), libro per altro denso di altri riecheggiamenti del maestro genovese.

La silloge è aperta da un testo liminare, tipograficamente marcato dall'uso del corsivo, «sull'esempio delle raccolte montaliane»<sup>9</sup>. Basti a riscontro il campione [*Godi se il vento ch'entra nel pomario*], proemiale agli *Ossi*. Il componimento-soglia del volume della Spaziani, [*Se uso la parola è per pregarti*], è sin dal primo movimento una strizzata d'occhi a Montale. Lo si inferisce non solo dall'impiego del 'tu' allocutivo, così caratteristico dello stile del grande ligure, ma altresì dal ricorso al sintagma ipotetico d'avvio, un modulo sintattico non meno abituale in quello come pretesto introduttivo. Fa fede soprattutto il madrigale [*Se t'hanno assomigliato*], il terzo della sezione della *Bufera* consacrata alla sua musa piemontese. Questa composizione è oltretutto notevole per la centralità dell'allegoria della «volpe», l'animale con cui per risaputa consuetudine si identifica la sua donna del cuore<sup>10</sup>. Ebbene, [*Se uso la parola è per pregarti*] isola nel finale l'immagine dell'«orso», il nomignolo con cui convenzionalmente la Spaziani si relazionava a Montale, scherzoso contrappasso, evocativo per definizione del suo carattere ombroso e schivo<sup>11</sup>.

Ma l'immagine teriomorfa restituisce un particolare in più: il grosso mammifero è impegnato a piroettare intorno a un saltimbanco che percuote una grancassa generando una melodia intimamente soave. Se nella creatura

---

<sup>9</sup> Spaziani (2012), p. 1555.

<sup>10</sup> «Ma come ti presenta superficialmente questo nome!»: così Montale in una lettera a Spaziani del gennaio 1950 in Montale, (1999), p. 39.

<sup>11</sup> Più raro, pare, l'ipocoristico «orsetto», come si ricava da una lettera di Montale dell'11 ottobre 1949 («T'ho detto, alla stazione, "ti voglio tanto bene, Maria Luisa"; e tu hai risposto "anch'io, orsetto"; una delle poche volte che mi hai chiamato così»): in Desideri (2017), p. 218. E cfr. un biglietto manoscritto del poeta datato Milano, 12 giugno 1950 («L'orsetto non per insistere»): Montale (1999), p. 51. Vedasi anche Montale (1999), p. 49.

clownesca si può agevolmente riconoscere una controfigura dell'autrice, secondo lo stereotipo collaudato del poeta-giullare, che dal lontano medioevo (Francesco d'Assisi) risale fino alla recente modernità (Aldo Palazzeschi), nel quadrupede saltellante è altrettanto lecito distinguere il compagno della voce narrante<sup>12</sup>. L'una e l'altro compaiono insieme come una coppia di musicisti la cui performance produce un'armonia divina («*era musica d'angeli*», v. 7) che è il contrassegno della poesia stessa<sup>13</sup>. Il pregio di questo abbinamento sta appunto nell'intenzione di illustrare in filigrana un'intesa artistica, in cui lui è l'elemento che fa ormai da contorno a lei, all'insegna di un ribaltamento delle iniziali gerarchie interpersonali. La donna ha imboccato a questo punto una strada letteraria tutta sua, tanto da scorgere a malapena le movenze di chi le sta da presso («*E non vedeva più nemmeno / l'orso che gli zompava accanto*», vv. 7-8). La scenetta a due svetta per di più in un testo che per la sua collocazione di preambolo alla raccolta acquista il valore di manifesto poetico, di enunciazione di una linea stilistica e tematica. Senza considerare poi che tale proclama teorico chiama in causa quella precarietà dello statuto del dire in versi — «*Non c'è ancora un linguaggio (o s'è dimenticato)*», v. 3 — assai consona al risaputo postulato montaliano dell'ineffabilità.

L'ammiccamento all'originario nume tutelare della poetessa è gravato di ulteriori sottintesi. La 'bella' e la 'bestia' sono accomunati dalle note di un brano celestiale. Nella vita reale la complicità tra Spaziani e Montale si cementa non solo grazie alla poesia sì bene anche per merito della musica. Ambedue sono stati aspiranti cantanti lirici. Una volta si improvvisarono concertisti tra le mura di

---

<sup>12</sup> Esiste un fantasioso racconto montaliano, *Una spiaggia in Liguria* (già *Ricordo di una spiaggia*) ove una cameratesca battuta di pesca si trasforma in una stramba caccia a un essere avente qualcosa dell'«orso, del gatto o del porco» che alla fine salva la pelle grazie alla sua aria mite e familiare: Montale (1995), p. 660. Un *alter ego* dell'autore?

<sup>13</sup> L'immagine dell'«angelo musicante» ricorre già in Montale (*Visita a Fadin*).

una chiesa riuscendo soltanto a suscitare l'ilarità dei presenti<sup>14</sup>. Si tratta dello stesso senso del ridicolo sfiorato dall'arrangiata accoppiata di artisti dilettanti messo a dimora nella chiusa di [*Se uso la parola è per pregarti*]. Il volteggiare del pachiderma implica un effetto straniante e grottesco. Il comico nasce, se si vuole, dall'accostamento stridente tra la grazia di lei e la goffaggine di lui. La stessa Spaziani ha avuto modo di raccontare che l'idea di dare a Montale l'epiteto di 'orso' le venne suggerita dal curioso modo in cui quello trascinava i piedi<sup>15</sup>. A suo dire l'illustre bardo avrebbe avuto la postura e l'andatura orsina. Da un lato il suo curioso appellativo era lo specchio di una natura solitaria e scostante<sup>16</sup>; dall'altro rifletteva un portamento sgraziato e impacciato.

Quella dell'orso' divenne una vera e propria 'seconda pelle' di Montale di cui egli si rivestiva con disinvoltura come di un codice cifrato, uno scudo verbale, uno schermo formale per gettare un alone vago e sibillino intorno alla loro storia. Il poeta si calava compiaciuto nella parte e reggeva di buon grado il gioco espressivo a colei che gli aveva cucito il manto protettivo di questa sorta di anonimato erotico-sentimentale. Esemplare è una sua lettera del 6 febbraio 1952 in cui il predestinato premio Nobel metteva in guardia la sua interlocutrice dall'uso di montalismi troppo smaccati per evitarsi «la taccia di orsismo»<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> Cfr. Spaziani (2011), p. 9.

<sup>15</sup> Fiori (2011).

<sup>16</sup> Cfr. Spaziani (2011), p. 34.

<sup>17</sup> Montale (1999), p. 77. Il mittente si riferisce alla poesia *Sere di vento*, sollecitando di censurare termini quali «muretti e falchetti», suoi riconoscibili amuleti lirici. Vero è che il componimento montaleggia vistosamente anche attraverso il cenno ai «sambuchi» (v. 4). Si veda l'endecasillabo «alte tremano le guglie di sambuchi» dell'*osso* intitolato *Flussi*, uno dei componimenti di cui la Spaziani più tardi dirà: «da sempre sapevo a memoria» (Spaziani, 2011, p. 22). Nel diario che rievoca la loro amicizia la poetessa narra un sapido aneddoto: Montale ignora, o finge di ignorare, una pianta di sambuchi; di qui il commento sconcertante della testimone dell'evento: «Non potevo crederci: ne aveva fatto una splendida immagine in poesia eppure non era in grado di riconoscere un sambuco in natura» (ivi, p. 23).

Tra la 'volpe' e l'orso<sup>18</sup> veniva così a stabilirsi una differenza attinente al linguaggio del corpo e fondata sulla contrapposta maniera di muovere gli arti inferiori. All'inelegante e intorpidito deambulare di Montale faceva da contrappeso l'agile e scattante incedere della Spaziani. Non è un caso che il suo soprannome sia dallo stesso poeta associato alla «falcata / prodigiosa» (in *Se t'hanno assomigliato...*, vv. 2-3). In qualche misura ella aveva il passo leggero e spettacolare di una ballerina<sup>19</sup>. Osserverei, in aggiunta, che l'anglicizzazione di 'volpe', *fox*, rinvia tra le righe a una popolare danza in quattro tempi, giunta d'oltreoceano nel nostro continente agli inizi del secolo scorso, il *foxtrot*, ovvero il 'trotto della volpe'. Tant'è che Montale usava chiamare nel carteggio privato la sua dama anche con l'affettuoso inglesismo «*Fox*»<sup>20</sup>, esattamente come il suo corteggiatore talvolta si firmava in perfetto stile *british*, al posto di 'orso', «*The Bear*»<sup>21</sup>. La musica e il balletto sono i due assi cartesiani di un diagramma amoroso di cui la poesia è il punto d'origine e di intersezione.

Anche quello per la danza fu infatti un interesse condiviso. Nella lirica [*Non chiedermi parole, oggi non bastano*], che attacca rifacendo sfacciatamente il verso al montaliano [*Non chiederci la parola*], la Spaziani fa a un certo punto cadere l'accento su «un disegno di danza» (v. 9) quale richiamo sintonico, insieme alla «musica-ultrasuono che nemmeno / immaginava Bach» (vv. 11-12), per il suo venerato collega. Questi non fece mai mistero della sua attrazione per la coreutica

---

<sup>18</sup> «L'orso e la volpe era la nostra favola»: Montale (1999), p. 93.

<sup>19</sup> L'esuberante accensione per il ballo della poetessa è descritta nel corso di una delle sue serate con Montale narrate in Spaziani (2011), p. 19. È rimarchevole che nella circostanza il legnoso poeta si limiti al ruolo di osservatore delle acrobazie di lei.

<sup>20</sup> Montale (1999), p. 9, p. 20, p. 23 e *passim*.

<sup>21</sup> Montale (1999), p. 15 e p. 35. In particolare è la sottoscrizione che accompagna, nelle carte di Montale, insieme alla data «6 Dicembre 1949», la poesia *Anniversario*, composta in occasione del compleanno della Spaziani («mia volpe», v. 2). E si vedano «*The Bear* impara la stenografia di Gabelsberger»: Montale (1999), p. 15; «*My baby fox – the bear is falling*», ivi, p. 19.

(«summa-di-tutte-le-arti»)<sup>22</sup>, documentata nelle fitte recensioni scaligere<sup>23</sup>, frutto delle assidue serate trascorse come spettatore e cronista nel principale teatro d'opera milanese, in compagnia di quando in quando della stessa Spaziani<sup>24</sup>. A Carla Fracci lo scrittore ligure destinò *La danzatrice stanca*, un componimento di *Diario del '71 e del '72*, in concomitanza col suo ritorno alle scene dopo un periodo di assenza per maternità. Quella con la diva volante del palcoscenico fu una conoscenza spartita, neanche a dirlo, con l'amica torinese, che a propria volta le indirizzò, imitando il suo mentore, una lirica, avviata dal verso «Nulla somiglia a te se non l'azzurro», rimasta tuttavia fuori dal Meridiano *Tutte le poesie*<sup>25</sup>. Questo elaborato d'occasione mostra come sia il poeta che la poetessa non solo seguivano identiche inclinazioni e coltivavano uguali frequentazioni umane ma mutuavano anche l'una dall'altro argomenti e soggetti dei versi.

Nella fugace descrizione dell'orso ballerino che conclude [*Se uso la parola è per pregarti*] è dato cogliere un'allusione velata a un'altra inconfessata ambizione artistica di Montale, quella di farsi seguace di Tersicore. Per un «bradipo»<sup>26</sup> come lui, niente affatto sciolto e spedito nel camminare, dovette trattarsi di un arduo cimento!<sup>27</sup> E maldestro, se non ridicolo, apparve un giorno alla Spaziani il

---

<sup>22</sup> Eugenio Montale, *I mistici del balletto*, in Montale (1999a), p. 155.

<sup>23</sup> Raccolte in Montale (1981), poi in Montale (1996) e ora in Montale (2020). Si veda anche in proposito lo studio recente di Assente (2019).

<sup>24</sup> Cfr. Spaziani (2011), p. 43.

<sup>25</sup> Del testo (*A Carla Fracci*) è stata data lettura nella sezione degli inediti al secondo appuntamento della *Biennale della Poesia - Lettera d'Argento* (Teatro La Fenice, Venezia 2008). La Spaziani è autrice di una prefazione da cui trapela il suo trasporto per il mondo della danza e la sua ammirazione per la regina con le scarpette a punta: Cipriani (2004), pp. 7-8. Secondo la scrittrice, che in questo si faceva anche indirettamente interprete del pensiero di Montale, la storica *étoile* italiana era l'incarnazione stessa della poesia («fra una creatura che parla in versi [...] e una creatura che parli in prosa [...] c'è la stessa differenza che passa tra una Carla Fracci che danzi e un uomo che corra a prendere l'autobus»): cfr. *Prolusione alla cattedra di Poesia di Roma*, «Centro internazionale di poesia Eugenio Montale», dicembre 1987, in Gualandi (1994), p. 157.

<sup>26</sup> Spaziani (2011), p. 21.

<sup>27</sup> «Lui camminava ormai a passetti di dieci-quindici centimetri — ricorda la Fracci —, strisciando veloci i piedi [...]. Lui a passetti, io a passettini di formica per non imbarazzarlo»: in Baldissone (1996), p. 88.

tentativo del futuro senatore a vita di mimare il modo in cui «aveva visto danzare una baiadera», spinto probabilmente dal desiderio di attrarre l'attenzione della fanciulla da poco conosciuta: «si alzò da tavola, prese un grosso tovagliolo, se lo cinse ai fianchi e facendo il giro del tavolo si mise a sventolarlo in aria a destra e a sinistra e dietro al capo, fra l'atterrito sguardo dei presenti [...]. In tanti anni di sodalizio con Montale, nelle situazioni più diverse, non ebbi più occasione di assistere a un happening del genere»<sup>28</sup>.

Tutti gli elementi fin qui analizzati concorrono a fare del prologo de *La stella del libero arbitrio* una sorta di strambo *pas de deux*, di singolare duetto danzante. La Spaziani vi instaura un dialogo a distanza in codice con il suo partner. Persino il titolo della raccolta sembra un cenno d'intesa al testo per eccellenza del tributo del poeta alla sua 'volpe', [*Se t'hanno assomigliato*], in cui le prime lettere di ogni rigo formano, come si ricordava, l'anagrafica della donna. Qui l'autore della *Buferà*, giunto alla lettera zeta del cognome di lei la scioglie con la metafora dello «zampetto» (curiosa associazione fonica già questa con il verbo «zompava» che si legge nel testo della Spaziani)<sup>29</sup>, glossata con l'incidentale «(un'orma quasi invisibile, a stella)». Attraverso la precisazione della curiosa forma a raggera (stellata) dell'artiglio del carnivoro di piccola taglia, Montale poggia la voce su un'altra delle svariate antonomasie della sua Luisa, cui si rivolge nella comunicazione epistolare anche con il tenero motto d'apertura *My star*<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> Spaziani (2011), pp. 13-14. A un misterioso «K.» si rivolge la lirica [*Ripenso il tuo sorriso*] di *Ossi di seppia*, il cui protagonista è un ballerino russo di nome Boris Kniaseff. L'acronimo, prima di essere svelato dall'autore, rimase a lungo avvolto nella nebbia, tanto da ingenerare equivoci e malintesi. All'origine del riserbo di Montale c'era forse la paura di essere etichettato come omosessuale. La stessa Spaziani contribuì a fare luce su questo episodio della vita del poeta sostenendo che quello era rimasto stregato dalla serena avvenenza del danzatore. Si veda in proposito Esposito (2015), pp. 247-248.

<sup>29</sup> L'orso 'zompettante', che batte le zampe al suolo, forse orecchia la «zampante greggia» del montaliano *Caffè a Rapallo* (v. 34).

<sup>30</sup> Si veda la missiva del 7 gennaio 1950, introdotta dal «cumulo cosmico» di forte aggettivo «*My star, my moon, my cloud, my wave*»: Montale (1999), p. VI e p. 37.

Insomma è stato Montale per primo ad equiparare la Spaziani a un dolce astro del suo firmamento letterario ed esistenziale. Sì che non stupisce se ella nell'intestazione del volume dell'86, l'opera che più di ogni altra intende celebrare l'ascendente artistico e umano esercitato su di lei dal suo «Pigmaliione»<sup>31</sup>, riprenda con spirito devoto l'identificativo traslato di 'stella'.

La sezione intermedia *La poesia de La stella del libero arbitrio* è irta di eclatanti debiti lessicali da Montale: «L'indifferenza» (*Aspetta la tua impronta*, v. 1), «varco» (*La sopravvivenza letteraria*, v. 1), «muraglie» (*Il pretesto*, v. 4). Siffatti prelievi linguistici preludiano alla trilogia montaliana vera e propria che pone termine a questa parte. Essa appare dunque costruita come una specie di cammeo offerto, quasi a somiglianza di un *ex voto*, al sacro vate. A meglio sigillare la natura dell'intero volume quale breve *memorandum* del diletto poeta sta in coda l'*Esaportico di chiusa* che ha valore di commiato e di bilancio consuntivo: il quarto distico di questo componimento in forma di gnomologio esadico («Non era presunzione ma era orgoglio. / Non era umiliazione ma umiltà», vv. 8-9) si rifà espressamente, come osserva Giancarlo Pontiggia<sup>32</sup>, alle ultime battute di *Piccolo Testamento* («l'orgoglio / non era fuga, l'umiltà non era / vile», vv. 27-29), che appartiene alle *Conclusioni provvisorie de La bufera e altro*. Il rimando *ex professo* al modello è vieppiù ragguardevole tanto per la reciproca collocazione strategica in sede di congedo quanto perché afferma la condivisione di una massima esistenziale e un credo artistico lasciati in eredità a guisa di un monito per i lettori: vi si predica l'alto valore della funzione etico-civile della letteratura in cui l'esercizio della modestia non è sinonimo di viltà e la scelta della dignità non va scambiata per alterigia.

---

<sup>31</sup> Adotto lo pseudonimo che la Spaziani attribuisce per lettera all'amico poeta Mario Stefani: Manente (2016), p. 62.

<sup>32</sup> In Spaziani (2012), p. 1582.

Il trittico montaliano de *La stella del libero arbitrio* è orchestrato come un *de profundis*. Il primo movimento, *A Montale*, recante il sottotitolo *12 settembre 1981*, commemora la scomparsa del poeta avvenuta proprio in quel giorno. Il testo è un *collage* di lacerti d'autore. Dopo «falsetto» (v. 2), alla fine della seconda quartina, tra «pitòsfori» e «termitai» (v. 8), sbuca quel «bufere», che è non solo la citazione di una delle più indimenticate allegorie del compianto scrittore ma anche l'intestazione del libro in cui questi si dichiarava ufficialmente alla sua Volpe. Essa allora va presa non alla stregua di una formula di maniera bensì di una menzione speciale, emotivamente sentita dall'interessata. Il carne funerario, «che non vuole cicatrizzare, non pretende di lenire il dolore della perdita, ma al contrario pone resistenza, attizza il fuoco del già noto»<sup>33</sup>, si completa con l'ossequio all'opera più carismatica di Montale, la più letta anche dalla sua grande estimatrice: «Il meglio della seppia è l'osso. / Il resto è per i cuochi» (vv. 11-12). La Spaziani coglie, attraverso un sapido *calembour* che smorza l'atmosfera tragica della triste ricorrenza, l'inusitata operazione retorica condensata in questo correlativo oggettivo, che mette in primo piano i miseri e dimenticati scarti del mollusco di mare rispetto alla sua succulenta e pregiata carne riservata al consumo alimentare sulle tavole nostrane. Anche in tale circostanza la memoria letteraria si sovrappone alla memoria affettiva. Una mattina, durante una delle passeggiate a due lungo la spiaggia, la poetessa chiese al poeta di autografarle «un bellissimo osso di seppia»<sup>34</sup> abbandonato sulla rena. La preghiera, benché stravagante, fu naturalmente accolta da parte di chi «si accanì nell'impresa sciupando una biro»<sup>35</sup>. È una bella fotografia, in controluce, del faticoso mestiere

---

<sup>33</sup> Malicka (2014), p. 20.

<sup>34</sup> Spaziani (2011), p. 19.

<sup>35</sup> *Ibidem*.



di fare versi, dello sforzo enorme che presuppone la scrittura poetica. Sicché il distico conclusivo dell'epicedio per Montale equivale alla sua firma postuma<sup>36</sup>.

Se *A Montale* è un 'cocodrillo' in versi, *Epigrafe per Montale* è un epitaffio<sup>37</sup>. Il distico («Viandante illuminato fra tante ombre in marcia / solo hai perso, morendo, la tua mortalità») arieggia l'archetipo dantesco dell'*homo viator* che attraversa il regno dei morti scortato dalla luce della grazia e della salvezza. Ma lo spunto germinale del testo potrebbe trovarsi nella seconda quartina di [*Non chiederci la parola*]: il poeta avveduto che avanza in mezzo a uno stuolo di anime vaganti è il contraltare dell'individuo medio che procede tranquillo («che se ne va sicuro», v. 5) nel caos infernale dell'esistenza, ignaro del proprio stato di fragilità («e l'ombra sua non cura», v. 7). Contestualmente, il topos della vita come pellegrinaggio dell'io poetante ritorna nel primo verso di [*Forse un mattino andando*], tra i più scolpiti nel ricordo privato della Spaziani<sup>38</sup>: qui si rinnova il contrasto tra il consapevole addentrarsi nel mondo del soggetto lirico («ed io me ne andrò zitto / [...] col mio segreto», vv. 7-8) e l'incauto marciare imperterrito dei suoi simili («tra gli uomini che non si voltano», v. 8).

Occorre anche osservare che *l'Epigrafe per Montale* è esemplata sul rovesciamento di un *cliché* della letteratura sepolcrale antica. Le iscrizioni tombali d'età classica attestano l'usanza di una frase rituale in cui si finge che le spoglie del defunto intreccino un colloquio a distanza con il passante. In *Ossi di Seppia* è presente una unità, denominata *Sarcofaghi*, che risente appunto di questo

---

<sup>36</sup> «Ho scritto questi versi il giorno stesso in cui Montale morì. Lui non avrebbe visto bene una poesia funerea o di pianto, per questo pensai di finire quella che gli dedicavo con un'immagine culinaria. Del resto, riferimenti alla cucina non mancano nella sua produzione. Montale ci ha lasciato gli *Ossi di seppia*: di fronte alla sacralità dell'osso, il fatto che sia esistito intorno il mollusco non ha molta importanza, se non per il cuoco che ci può fare il caciucco»: Malavasi (2004) = Spaziani (2012), p. 1576.

<sup>37</sup> Lo si accosti all'auto-epitaffio montaliano di *Poesie disperse*: «Non chieggo si ponga su questa / mia tomba epitaffio gentile. / A dirvi soltanto mi resta: / — Fui uomo — fui vile —».

<sup>38</sup> Spaziani (2011), p. 9.

tradizionale repertorio espressivo: «uomo che passi», v. 17 di [*Dove se ne vanno le ricciute donzelle*]; «Ora sia il tuo passo / più cauto», *incipit* dell'omonima poesia; «E tu camminante / procedi piano», vv. 9-10 de [*Il fuoco che scoppietta*]. Nel componimento della Spaziani è invece lo scomparso a indossare i panni del viaggiatore. Il corollario è un paradosso, alimentato da un tautologico gioco di parole o *nonsense* (morire è privarsi dell'essenza mortale), che lascia spiazzato il lettore, come già la conclusione fulminante di *A Montale*: la morte non impedisce al poeta, errante per statuto, di continuare a percorrere la strada della vita, di far parte del moto incessante delle cose, a sprezzo della caducità della condizione umana.

Al mezzo della triade montaliana si colloca *Monterosso*, un inno al posto vacanziero favorito del poeta, fecondo epicentro del suo immaginario letterario<sup>39</sup>. Nelle conversazioni con l'affezionata discepola, lo scrittore si lasciava spesso andare a rievocazioni delle estati nell'amenissimo comune spezzino. Tenevano banco soprattutto le cronache delle sfide agostane in barca tra le casate più in vista della zona, che nel frangente divenivano acerrime rivali in una lotta all'ultima vogata con tanto di rissa tra le opposte tifoserie. In queste chiacchierate la Volpe ha modo di farsi un'idea anche degli stretti congiunti dell'Orso, che a Monterosso trascorrevano insieme le ferie: la rapita ascoltatrice entra così in comunione con il microcosmo dei legami familiari del poeta che le schiudono un altro versante sconosciuto della sua quotidiana normalità. Ma questo solitario eden affacciato su un'acqua cristallina è avviato a perdere la sua verginità sotto i colpi delle ruspe della speculazione edilizia. Montale se ne staccherà di contraggenio e renderà partecipe la Spaziani del malinconico divorzio dal suo luogo elettivo: «Il

---

<sup>39</sup> Lo scrittore ne fa anche materia di racconto di una breve prosa, *Le Cinque Terre*: Montale (1995), pp. 233-237. Un'esplicita citazione del toponimo è in *Lettera levantina* (da *Poesie disperse*): «le scogliere delle Cinqueterre», v. 140.

paesaggio era cambiato, ritocchi forse poco significativi per chi non c'era mai stato, ma devastanti per lui. Al posto degli scogli che quarant'anni prima si prestavano a giochi, salti e "imboscate o arrembaggi di pirati", c'era un parcheggio di cemento, e per colpa delle nuove costruzioni nemmeno dal terrazzino più alto della villa si vedeva più l'arco completo del mare»<sup>40</sup>.

La poetessa conobbe la rinomata perla delle Cinque Terre dopo gli sfregi della modernità. E in *Monterosso* l'alacre paesaggio rivierasco di pescatori stuprato dalla barbarie della civiltà e abbandonato ai guasti del tempo («Le barche marcite nell'ombra del piccolo porto / non prenderanno il mare», vv. 6-7) stride con lo scenario che in passato s'impresse nella vista del «cantore d'Arsenio / quand'era ragazzo», vv. 7-8). Un lezzo di morte e di putredine sprigionato da oggetti che non sono più, abbandonati alla deriva degli anni («il fasciame sfasciato», v. 10; «le lacere bandiere», v. 11) invade l'anima. Sicché anche le note di questo componimento, come degli altri due del terzetto, scandiscono una mesta marcia funebre, sanno di un desolato addio alla vita ardente, dicono di un estremo saluto alle belle stagioni del cuore.

Proprio in *Arsenio*, un *Doppelgänger* dell'autore eponimo di una lirica apicale di *Ossi di seppia*, ritorna la visione del crollo delle cose («sbattono le tende molli», «giù s'afflosciano stridendo / le lanterne di carta sulle strade», vv. 41-44) tramortite dal nubifragio. Nell'altro *osso* che principia «Arremba su la strinata proda» occhieggia lo spettacolo dei natanti di carta tirati in secco per gioco da un «fanciulletto» (v. 3) al fine di scampare a un ipotetico naufragio: «la barca in panna» (v. 11), la «flotta» (v. 12) arenata in mezzo ai cespugli davanti agli occhi spauriti del piccolo comandante sembrano bene imparentarsi con il naviglio impossibilitato a salpare sotto lo sguardo del ragazzino Montale raffigurato in *Monterosso*. A *Riviere*, ultima tappa del *livre de chevet* della Spaziani, potrebbe

---

<sup>40</sup> Spaziani (2011), p. 34.

ancora far capo il ritratto che l'autrice ci consegna del Montale innocente giovinetto, di quando, «smarrito adolescente» (v. 19) e «fanciullo antico» (v. 35), contemplava i lidi domestici che lo hanno battezzato profeta del Mediterraneo.

Né escluderei che «le lacere bandiere» trovino il loro appiglio lessicale in *Vento e bandiere*. In questo *osso* Montale indugia sullo sventolio di stendardi visibili dalla marina investita da una repentina bufera. Domina la scena Annetta (ovvero Arletta), una delle donne angelicate favoleggiate dal poeta, altresì turista a Monterosso. Verrebbe da dire che costei è tra le antagoniste di Volpe. Ma rispetto alle creature aureolate che affollano il fantasmagorico 'harem' del *grand commis* della poesia italiana, la Spaziani è più vicina alla terra che al cielo, più sanguigna che eterea<sup>41</sup>. «Ti dirò solo che fino a qualche tempo fa tu eri per me — le spiega Montale in un'epistola del 6 febbraio 1952 — mezzo Clizia e mezzo Mandetta di Tolosa, anzi di Torino, cioè un angelo sovrapposto per fotomontage a un altro angelo, forse più reale, e (per l'altra metà) una meravigliosa ragazza che aveva scritto cose interessanti, ma che in fondo avrebbe anche potuto non scriverle»<sup>42</sup>. Il passaggio è interessante perché, oltre a sancire la commistione del femminile tra divino e mondano, insinua una potenziale rivalità tra la musa *d'antan* e la nuova fiamma, «sua controfigura profana e aggressiva»<sup>43</sup>. Mandetta funge da *senhal* alternativo a Volpe: l'input è offerto da una ballata di Guido Cavalcanti (*Era in pensier d'amor quand'ì trovai*) imperniata sull'omonima gentildonna che ha spezzato il cuore del suo rimatore. Montale sfrutta abilmente la città occitanica di provenienza della nobile signora, Tolosa (si noti l'umoristica

---

<sup>41</sup> Montale ne parla come di «un personaggio molto terrestre [...], che viveva con tutti i pori della sua pelle»: in Nascimbeni (1969), p. 156.

<sup>42</sup> Montale (1999), p. 77.

<sup>43</sup> Grignani (1998), p. 74.

epanortosi con Torino), per costruire un *trait d'union* con la Spaziani, apprezzata studiosa e docente di letteratura transalpina<sup>44</sup>.

La sovrapposizione con Mandetta situa la francesista piemontese nel novero delle madonne stilnovistiche<sup>45</sup>. Nonostante il suo più pronunciato immanentismo, dunque, ella viene sospinta nell'olimpio montaliano popolato da *visiting angels*<sup>46</sup>. E non è improbabile che nella perifrasi «tante lotte con l'angelo» (v. 10) che delimita la seconda strofa di *Monterosso*, Volpe-Mandetta si senta a buon diritto parte in causa di questa lacerante dialettica tra il poeta ligure e il prototipo trascendente della donna salvifica<sup>47</sup>, dunque non esattamente una «'antibeatrice'»<sup>48</sup>. Che d'altro canto la Spaziani sia per il suo Orfeo genovese un incrocio fuor di natura tra volpe e angelo mostra ancora l'abbrivo chiastico di una

---

<sup>44</sup> Potrebbe essere a lei dedicato *Per un 'omaggio a Rimbaud'* («farfalla che disfiori da una cattedra / l'esule di Charleville», vv. 2-3); l'accademica si considerava un'adepta spirituale del poeta *voyant*.

<sup>45</sup> Il nome della *femme fatale* di Cavalcanti emerge anche nell'intervista immaginaria (*Intenzioni*) pubblicata da Montale sul primo numero della «Rassegna italiana» del 1946: «Ho proiettato la Selvaggia o la Mandetta o la Delia (la chiami come vuole) dei *Mottetti* sullo sfondo di una guerra cosmica e terrestre, senza scopo e senza ragione, e mi sono affidato a lei, donna o nube, angelo o procellaria»; ora in Montale (1984), p. 1097. «Che poi questa Selvaggia, Mandetta o Delia, aggiungeremmo noi, prenda il nome di Iride-Clizia o di Volpe o di qualsiasi altra persona, non fa nessuna differenza»: Avalle (1965), p. 30. Sulla questione si veda anche Marchese (1977), pp. 192-197.

<sup>46</sup> «Una volta mi sembravi più celeste ma anche meno umana; oggi ti sento più viva e reale. [...] Miracoli simili sono possibili se tu sei anche donna e non solo angelo?»: Montale (1999), p. 71.

<sup>47</sup> La compenetrazione con la donna alata, sovrapposta al mito di Icaro, è nella poesia *La cometa*. Si ricorderà «la folle cometa agostana» di *Ballata scritta in una clinica* (v. 3). Va registrato che in [*Nubi color magenta*], testo palesemente riconducibile alla Spaziani per la similitudine tra il poeta e «Pafnuzio» (v. 13), il vescovo di Tebe conversore di Taide (*alias* Volpe) — vedasi la testimonianza d'autore in Nascimbeni (1969), p. 156 — si legge l'esortazione «“pedala, / angelo mio!”» (vv. 3-4). Occorre aggiungere in merito che Montale «non sapeva andare in bicicletta», tanto che la Spaziani gli propose un compromesso: «“Vuoi che facciamo un giro sul tandem? Vieni a vederne uno. Guarda, io mi metto davanti e guido. Tu dietro, sul sellino, e non hai niente da fare, al massimo tieni i pedali sui piedi”» in Spaziani (2011), p. 20. L'episodio può essere il sotto-testo della lirica montaliana.

<sup>48</sup> Zoboli (2011), p. 347. Nelle lettere di Montale spesseggiano le apostrofi «*my angel*»: ess. Montale (1999), p. 9, p. 11, etc. E si veda «*Angel Sweet Angel*», *ivi*, p. 17.

delle solite lettere di lui: «*Angel into Fox, Fox into Angel*»<sup>49</sup>. E sempre per corrispondenza, *format* in cui vengono meno i freni inibitori<sup>50</sup>, la metanoia di lei, da bambina ad animale a dea, attraversa tutti i gradi possibili fino alla conclamata apoteosi mistica: «*Baby into fox, fox into God*»<sup>51</sup>.

Merita inoltre una considerazione a parte una frase di Montale contenuta nella sullodata missiva dei primi giorni del febbraio '52: si riconosce il talento letterario della ricevente e nel medesimo tratto si giudica questa dote non necessaria per entrare nelle grazie di chi le fa pervenire il messaggio. Quasi che costui si limiti a vederla eminentemente come oggetto poetabile piuttosto che come soggetto poetante. L'autorialità femminile ne esce così in certa forma ridimensionata, o, *autrement dit*, derubricata a funzione vicaria rispetto a quella prevalente di forza motrice dell'intuizione artistica. Cionondimeno le si riconosce, insieme alla virtù del fascino muliebre, il pregio dell'intelligenza maschile: «Sei una donna che ha tutta la bellezza che può avere una donna — si legge in quelle stesse righe — e tutta l'illuminazione mentale che può avere un grand'uomo»<sup>52</sup>. Parole che suonano beninteso come un elogio ma che, in parallelo, sottintendono un pregiudizio di genere, un portato «della millenaria cultura maschile»<sup>53</sup>.

Proprio la Spaziani si era fatta paladina di una, se così si vuole, questione femminile nel campo dell'editoria in versi<sup>54</sup>, culminante in un libro di colloqui

---

<sup>49</sup> Montale (1999), p. 9; vd. anche «*My angel, my fox*»: ivi, p. 7. E si considerino pure le crasi del tipo «*fox-angel*» (ivi, p. 9), «*my clover-winged fox angel*» (ivi, p. 13), «*my angel fox*» (ivi, p. 15). Interessante anche «*my winged fox*» (*ibidem*).

<sup>50</sup> Montale ha modo di far riferimento al «carteggio d'amore» tra Guido Gozzano e Amalia Guglielminetti: Montale (1999), p. 61.

<sup>51</sup> Montale (1999), p. 9. In una lettera del 21 gennaio '50 la saluta «*my goddess*» (ivi, p. 38).

<sup>52</sup> Montale (1999), p. 77.

<sup>53</sup> Spaziani (2000), p. 146.

<sup>54</sup> «[...] c'è un vasto campo in cui l'Immaginario potrebbe lanciarsi scoprendo come nuovo un tema antico come il mondo: il femminile. [...] la grande esplosione della coscienza e della creatività femminile avverrà nel Ventunesimo Secolo. Il nostro, di preparazione, di incubazione, è stato importante per l'immaginario femminile. Molte delle battaglie sociali sono state vinte, le scrittrici e le artiste si affiancano per numero alla produzione maschile, il femminismo ha lavorato

fittizi con poetesse, tra cui la parigina Marceline Desbordes-Valmore, «la sola donna di genio e di talento di questo secolo e di tutti i secoli», e la milanese Antonia Pozzi, «la più grande poetessa italiana del Novecento», auspice proprio Montale<sup>55</sup>. Superlativi giudizi critici che collimano con lo straordinario encomio che il poeta degli *Ossi* tesse della Spaziani ad Albert Camus nel 1954: «*L'unique femme écrivain d'Italie, de son histoire, qui ait le droit de se dire un poète*»<sup>56</sup>. È la testimonianza di una consacrazione senz'altro prematura per un'allora poco più che trentenne promessa delle lettere nazionali che data solo un paio di anni dopo quella sorta di *understatement* secondo cui l'aspetto della produttrice di poesia veniva subordinato, e quasi obnubilato, rispetto a quello di istigatrice di poesia. *À la fois* Montale nella lettera a Camus declina al maschile (*poète*) il ruolo che le compete, categoria grammaticale per un lato riservata per tradizione solo all'uomo ma per un altro dotata di un'accezione universale sciolta da una precipua determinazione sessuata<sup>57</sup>. Non è senza motivo che la Spaziani non gradisse — come opportunamente ricorda Paolo Lagazzi — l'etichetta di «poetessa» preferendole quella di «poeta»<sup>58</sup>. Un aspetto, quello della *gender poetry*, cui sono state sensibili altre scrittrici di versi, quali, a scopo esemplificativo, la romana Biancamaria Frabotta: «Poeta o poetessa? Non come te poeta io sono? / Io sono poetessa e intera non appartengo a nessuno»<sup>59</sup>. Il '900 è più che mai il secolo in cui le voci rosa escono da una atavica invisibilità, tale che anche il sessismo linguistico è stata una spia del loro confinamento in una zona grigia. Venute in essere come titolari in proprio dell'esercizio letterario, esse

---

bene anche se è riuscito a curare più i sintomi che l'essenza del problema [...]: Spaziani (2000), p. 145.

<sup>55</sup> Spaziani (1992), p. 7 e p. 278.

<sup>56</sup> In Spaziani (1979), p. 20. E cfr. Montale (1999), p. 98.

<sup>57</sup> E cfr. la lettera di Montale a Spaziani del 31 gennaio '50: «ti voglio scrittrice, e grande scrittore, a tutti i costi» (Montale, 1999, p. 40).

<sup>58</sup> In Spaziani (2011), p. XI.

<sup>59</sup> Frabotta (2009), p. 5.

rivendicano in questa nuova veste una indifferenziazione di genere come reazione a quel meccanismo di «sessuazione aprioristicamente attribuita»<sup>60</sup> loro dai pari grado maschi.

Il clima gitano di *Monterosso* torna attivo con *In viaggio con Montale*, altra suite rievocativa fondata su una struttura tripartita. I «tre momenti» della lirica registrano la curva emotiva di un'escursione nella «nostra Parma» (II, v. 2) che ha i caratteri di una estemporanea fuga d'amore, debordante dall'usuale *friend zone*, per via di una più accentuata vena intima dell'eloquio («Stringere le tue mani era baciare / trecce di mani tese da millenni», II, vv. 5-6). La poesia è fitta di tessere montaliane, in parte già isolate nel commento di Pontiggia<sup>61</sup>. Questo mosaico va senza dubbio integrato con la tarsia dell'«acacia» (v. 9) che occupa l'intera quartina finale del primo movimento. La pianta assiste imperturbabile a una sequela di martirî che toccano animali, uomini e oggetti inanimati che sono espressione di un dolore cosmico affine al proverbiale «male di vivere» montaliano riassunto in altrettante icone strazianti della sfera dell'esistente. «L'acacia», che nella Spaziani si fa, per la sua impassibilità, «complice del crimine» (v. 10) riconvoca «l'acacia ferita» (v. 6) di [*Non recidere, forbice*], la quale, con eguale noncuranza, scuote giù dalle sue foglie «il guscio di cicala» (v. 7). Risalta poi nella prima quartina di *In viaggio con Montale*, tra la galleria di figure agonizzanti, «la volpe alla tagliola» (I, v. 2), immedesimazione cruenta nel nome di fantasia coniato per l'autrice dal poeta.

Non mancano nel terzo e conclusivo quadro del componimento trasognati scenari acquatici che danno a questa evasione a due il retrogusto di un rito lustrale, «taumaturgico»<sup>62</sup>. Ne viene fuori allora un itinerario tra il cronachistico

---

<sup>60</sup> Gualandi (1994), p. 21.

<sup>61</sup> In Spaziani (2012), p. 1615.

<sup>62</sup> Manente (2020).



e il simbolico che ci riporta in quel primordiale regno marino che ha fatto da culla all'inventiva di Montale, che ora la 'sua' poetessa benedice con «il più buio dei nomi segreti» (v. 9), quello di «signore dei naufragi» (v. 11). Ma, soprattutto, in questa personalissima investitura poetica, balza in chiaro un inciso, «mio signore» (v. 10), invocazione carica di quella stessa deferenza psicologica con cui una consueta prassi vuole che i poeti chiamino le proprie amate, padrone del loro cuore<sup>63</sup>.

La strategia itinerante si ripresenta in *Viaggio Verona-Parigi*, contenuto, come il precedente, in *I fasti dell'ortica* (1996): un poemetto inteso come figurata catabasi nel mondo dei cari defunti<sup>64</sup>. Tra costoro è forse riconoscibile Montale, «il cui trapasso nel 1981 aveva lasciato un vuoto in parte colmato attraverso l'esercizio terapeutico della scrittura e del fare poesia»<sup>65</sup>. In particolare [*Il treno express che taglia come un lampo*] «evidenzia ricordi montaliani sia nell'immagine del treno che sfreccia, sia nella chiusa parentetica dell'ultimo verso»<sup>66</sup>. Ciononostante, l'effettiva presenza del poeta ligure resta misteriosa in questa agile *summa* odeporica, accuratamente mimetizzata. Talché c'è da chiedersi se [*E lui mi aspetterà nell'ipertempo*] sia davvero un *rendez-vous* posticipato nell'aldilà con la sua rimpianta guida spirituale<sup>67</sup>.

L'emulazione da parte di lei nei confronti del sommo artista prende le fattezze di una estroflessa rivalità in [*Un giorno anch'io scriverò "L'anguilla"*]. Si innesta così virtualmente un agone poetico *de lonh* sia pure alonato di utopia. L'oggetto della

---

<sup>63</sup> Per il motivo della schiavitù d'amore in Montale si veda *Anniversario*, «Dal tempo della tua nascita / sono in ginocchio, mia volpe», vv. 1-2.

<sup>64</sup> Può essere plausibile apparentare l'immagine dell'«ortica» alla perifrasi montaliana «ortiche e girasoli» di *Sulla colonna più alta*, v. 6.

<sup>65</sup> Manente (2020).

<sup>66</sup> Pontiggia in Spaziani (2012), p. 1633. Presumibile è il nesso con il convoglio ferroviario in corsa di [*Al primo chiaro*], nelle *Occasioni*.

<sup>67</sup> Cfr. il montaliano «forse solo chi vuole s'infinita» di *Casa sul mare* (v. 22).

gara è nientemeno che «la più bella di ogni poesia» (v. 2), il *blockbuster* di Montale che rappresenta il travagliato percorso controcorrente di un'anguilla. La Spaziani enuclea la pregnanza semantica della notissima composizione della *Bufera*, concepita sullo sfondo di una crisi epocale del globo: «La storia è fatta di tante pozze d'acqua / da risalire fino all'ultimo fiato» (vv. 7-8).

Il distico riproduce quasi *ad litteram* ambienti — le «pozze d'acquamorta» (v. 12) — e azioni — «che risale in profondo» (v. 5) — de *L'anguilla*. Il verbo «risalire», indicante il moto retrogrado del pesce, viene dalla poetessa torinese riutilizzato alcune pagine prima come inizio di un'altra lirica anepigrafa: «Risalire dal fiore sbocciato / al vergine profumo del germoglio» (vv. 1-2); è l'andare indietro nel tempo quale *condicio sine qua non* del processo mnestico<sup>68</sup>. Ciò conferma l'influsso irradiato sulla Spaziani da *L'anguilla*, testo per giunta dedicato a lei e messo al centro della comunicazione epistolare tra i due<sup>69</sup>. La competizione annunciata sembra rimanere nell'ambito di un puro conato dal momento che l'autrice, rispetto all'originale, può vantare soltanto di aver prodotto «qualche anguilletta» (v. 5). L'auto-deprecazione cela però un ben diverso atteggiamento: l'impari sfida lanciata al capolavoro montaliano trova il suo svolgimento nelle due poesie successive della medesima silloge, *La luna è già alta* (2006), ove l'anguilla, convertita «in figura del desiderio»<sup>70</sup>, rifluisce e riaffiora in superficie: «Leggimi dunque, e quando non capisci / non nuotare, fa' il morto, abbandónati / al flusso caldo del mare d'aprile», vv. 5-7 (da [*Se qualche enigma c'è dentro i miei versi*])<sup>71</sup>; «Il desiderio preme alle sue dighe, / spumeggia, anela al salto. / [...] Correndo / furente alla cascata [...]» (ivi, vv. 9-11); «Non arrivare a un tuo delta / dispersa in mille rivoli: / Sfocia grande nel mare con quell'impeto / che alla sorgente si

---

<sup>68</sup> Pontiggia vi scorge ulteriori richiami alle *Occasioni*: in Spaziani (2012), p. 1712.

<sup>69</sup> Cfr. Montale (1999), pp. 3, 5, 9, 11.

<sup>70</sup> Così Pontiggia in Spaziani (2012), p. 1713.

<sup>71</sup> La cerca di acque temperate è lo scopo del tragitto dell'anguilla montaliana, che «dai mari freddi [...] lascia il Baltico / per giungere ai nostri mari» (vv. 2-3).

annunciava», vv. 1-4 (da [*Non arrivare a un tuo delta*])<sup>72</sup>. Se così è, tra lui e lei si ingaggia una tenzone poetica, un botta e risposta a suon di versi.

A conti fatti, la *liaison* sentimentale e letteraria tra la Spaziani e Montale è punteggiata di *signa* che formano l'alfabeto confidenziale di un almanacco interiore, bilicantesi tra interdizione linguistica a lui («Non domandare», penultimo verso di *Monterosso*)<sup>73</sup> e afasia di lei («Non trovo le parole», primo verso della lirica eponima de *La luna è già alta*)<sup>74</sup>. A tale sillabario crittografato attiene una ricca onomasiologia: volpe, orso, girasole, acacia, osso, anguilla, e via enumerando. In questo concertato vocabolario ermetico va inserito ancora «il ciliegio» di una poesia de *L'incrocio delle mediane* (2009) intitolata parenteticamente (*Morte dell'albero Montale*). La poetessa mise a questa varietà botanica dal tipico frutto rosso piantata nel giardino di casa il nome del suo genio tutelare, destando lo stupore di quest'ultimo che all'inizio di uno dei madrigali della *Buferà* le domandava retoricamente: «Hai dato il mio nome a un albero? Non è poco»<sup>75</sup>. Eppure, il perplesso inquisitore incalzava simultaneamente di non accettare l'idea di «restar ombra, o tronco» (v. 2). Fatto sta che anni dopo, nella poesia or ora menzionata, la Spaziani, quasi in risposta a quella domanda, dichiarerà: «Fu estirpato il ciliegio con la gru / come un dente cariato. // Solo gli alberi possono morire / dentro la terra che li ha visti nascere. / Quel ciliegio non ebbe sepoltura / se non in sé con scaglie di radici» (vv. 3-8). Le simboliche esequie

---

<sup>72</sup> Il riferimento alla foce è già in Montale («ai nostri estuari», v. 4).

<sup>73</sup> Ricalco, è appena il caso di puntualizzarlo, del famigerato «Non domandarci la formula che mondi possa aprirti».

<sup>74</sup> Pontiggia pensa qui a una reminiscenza da *Le parole* (vv. 35-40) di *Satura*: in Spaziani (2012), p. 1712.

<sup>75</sup> E cfr.: [*Se t'hanno assomigliato*], «l'albero che ha il mio nome», v. 7; *Per Album* (da *La bufera e altro*), «Mi stesi al piede del tuo ciliegio», v. 22; *Incantesimo*, «sul ciliegio del tuo giardino», v. 8. Curiosa l'assimilazione della Spaziani a un tronco di pino ovvero a un pineto («*Dearest Pine wood*») in una lettera di Montale del 10 agosto 1949: Montale (1999), p. 23.

della specie arborea che fiorisce in marzo sono l'ennesimo *souvenir* montaliano in forma di *trenodia*<sup>76</sup>.

Morte e nascita sono due estremi che si toccano. Pertanto, la lirica immediatamente precedente quella dell'abbattimento del ciliegio, prodromica alla sezione *Affetti*, festeggia uno splendido genetliaco di lui, in contraccambio ad *Anniversario*, testo scritto da Montale in coincidenza degli anni compiuti da lei<sup>77</sup>. Il titolo, interposto anche qui tra tonde, (*Dodici ottobre 1966*), quasi a calcare il sottaciuto affiatamento che ha sempre unito entrambi, coincide con la data natale di Montale, di appena cinque giorni posteriore a quella della Spaziani. Di solito era il primo a porgere fiori alla sua regina; stavolta è la seconda a riverire il suo re allo stesso modo. Il *cadeau*, che fa singhiozzare l'adulto poeta come un bambino, è una «gardenia». In fondo, era stato un fiore di carta, un girasole, a infiammare un tempo il cuore della sua grata elargitrice:

*Il mio compleanno è solitario.  
Nessuno se ne è accorto. È capitato  
alla mia età, a Montale.*

*Reazione infantile. Scoppiò in lacrime  
avvicinando al volto la gardenia,  
il fiore che da anni offriva a me.*

*Fu a Piazza Scala, accanto al giornalaio.  
Un pezzo di selciato a lungo resta  
recinto consacrato.*

---

<sup>76</sup> Lo sradicamento dell'albero fu causato dall'eccessivo ramificarsi del tronco che invadeva la casa («Noi si dormiva fra i suoi rami in fiore / che sbucavano tra squarci del terrazzo», vv. 1-2). Nel *Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei* dell'Università degli Studi di Pavia si conserva una lettera di Montale a Spaziani così schedata: «Le domanda [...] inoltre se l'albero Montale sia stato reciso e aggiunge: "Quello che ho visto da lontano era sicuramente l'albero Repaci"»: Montale (1999), p. 55. Può essere utile anche il confronto con «l'albero nudo ormai anche del nome» che la Spaziani evoca al v. 7 di *Dedica perpetua*, poesia inaugurale di *Utilità della memoria* (1966).

<sup>77</sup> Cfr. *supra*, in nota.

Salvatore Francesco Lattarulo  
[salvatorefrancescolattarulo@gmail.com](mailto:salvatorefrancescolattarulo@gmail.com)

## Riferimenti bibliografici

Assente (2019)

Maria Silvia Assente, *L'analfabeta musicale. Eugenio Montale da Accordi a Prime alla Scala*, Napoli, Liguori, 2019.

Avalle (1965)

D'Arco Silvio Avalle, *Alcune ipotesi su "Gli orecchini" di E. Montale*, in AA. VV., *Arte e Storia. Studi in onore di Leonello Vincenti*, Torino, Giappichelli, 1965, pp. 1-74 [= Id., *"Gli orecchini" di Montale*, Milano, Il Saggiatore, 1965].

Baldissone (1996)

Giusi Baldissone (a cura di), *Le muse di Montale. Galleria di occasioni femminili nella poesia montaliana*, con antologia, Novara, Interlinea, 1996.

Baldissone (2005)

Giusi Baldissone, *Il nome delle donne. Modelli letterari e metamorfosi storiche tra Lucrezia, Beatrice e le muse di Montale*, Milano, FrancoAngeli, 2005.

Caproni (1998)

Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Luca Zuliani, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori, 1998.

Cipriani (2004)

Marinella Cipriani, *Giselle e il fantastico romantico tra letteratura e balletto*, prefazione di Maria Luisa Spaziani, Roma, Armando, 2004.

Desideri (2017)

Massimo Desideri, *C'era una volta: vita sentimentale e culturale nella prima metà del Novecento in Italia. Con cinque esempi d'autore: le poetiche storie d'amore di Saba, Ungaretti, Montale, Luzi e Caproni*, Tricase (Lecce), Youcanprint, 2017.

Esposito (2015)

Maria Cristina Esposito, *Il poeta racconta la danza. Le recensioni di balletto di Eugenio Montale*, in *Ricerche e prospettive di Teatro e Musica. Linguaggi artistici, società e nuove tecnologie. Quaderni del Master in Teoria e Pratica di Teatro e Musica*, a cura di Elisabetta Fazzini e Giorgio Grimaldi, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2015, pp. 247-263.

Fiori (2011)

Simonetta Fiori, *Quando Montale ballava per me*, in «la Repubblica», 1 settembre 2011 <<https://ricerca.repubblica.it> (Ultima consultazione: 13/02/2022).

Frabotta (2009)

Biancamaria Frabotta, *Quartetto per masse e voce sola*, Roma, Donzelli, 2009.

Gualandi (1994)

Cristina Gualandi, *Il corpo del canto. Appunti sulla poetica della veggenza nell'opera di Maria Luisa Spaziani*, Milano, Guerini, 1994.

Grignani (1998)

Maria Antonietta Grignani, *Dislocazioni. Epifanie e metamorfosi in Montale*, Lecce, Manni, 1998.

Malavasi (2004)

Paola Malavasi, *Lascio che l'inconscio mi detti le sue poesie*, in «Stilos», 1° giugno 2004.

Malicka (2014)

Paulina Malicka, *Lucio Piccolo, Eugenio Montale e Maria Luisa Spaziani. Tre voci in ascolto e un luogo nel gesto della scrittura*, in «Studia Romanica Posnaniensia», XLI, 4, 2014, pp. 11-26.

Manente (2016)

Michela Manente, *Perché questo lungo silenzio: il carteggio Spaziani-Stefani*, in «Oblio», VI, 22-23, 2016, pp. 51-63.

Manente (2020)

Michela Manente, *Il Viaggio Verona-Parigi di Maria Luisa Spaziani*, in *Natura, società e letteratura, Atti del XXXII Congresso dell'ADI-Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018)*, a cura di A. Campana e F. Giunta, Roma, Adi editore, 2020 <<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-società-letteratura>> (Ultima consultazione: 12/02/2022).

Marchese (1977)

Angelo Marchese, *Visiting angel. Interpretazione semiologica della poesia di Montale*, Torino, SEI, 1977.



Montale (1981)

Eugenio Montale, *Prime alla Scala*, a cura di Gianfranca Lavezzi, Milano, Mondadori, 1981.

Montale (1984)

Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1984.

Montale (1995)

Eugenio Montale, *Prose e Racconti*, a cura e con introduzione di Marco Forti, note ai testi e varianti a cura di Luisa Privitera, Milano, Mondadori, 1995.

Montale (1996)

Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996.

Montale (1999)

Eugenio Montale, *Catalogo delle Lettere di Eugenio Montale a Maria Luisa Spaziani, 1949-1964*, a cura di Giuseppe Polimeni, premessa di Maria Corti, Pavia, Università degli Studi di Pavia, 1999.

Montale (1999a)

Eugenio Montale, *Montale a teatro*, a cura di Rosita Tordi Castria, Roma, Bulzoni, 1999.

Montale (2020)

Eugenio Montale, *Verdi alla Scala. Le recensioni (1955-66) e altri scritti*, a cura di Stefano Verdino e Paolo Senna, Genova, Il Canneto, 2020.

Nascimbeni (1969)

Giulio Nascimbeni, *Eugenio Montale*, Milano, Longanesi, 1969.

Piccini (2004)

Daniele Piccini, *Maria Luisa Spaziani*, in *Italiane. Dagli anni Cinquanta ad oggi*, a cura di Eugenia Roccella e Lucetta Scaraffia, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2004, pp. 269-271.

Spaziani (1979)

Maria Luisa Spaziani, *Poesie*, introduzione di Luigi Baldacci, Milano, Mondadori, 1979.

Spaziani (1992)

Maria Luisa Spaziani, *Donne in poesia. Interviste immaginarie*, Venezia, Marsilio, 1992.

Spaziani (2000)

Maria Luisa Spaziani, *L'immaginario contemporaneo*, in *L'immaginario contemporaneo. Atti del Convegno letterario internazionale (Ferrara, 21-23 maggio 1999)*, a cura di Roberto Pazzi, Firenze, Olschki, 2000.

Spaziani (2011)

Maria Luisa Spaziani, *Montale e la Volpe. Ricordi di una lunga amicizia*, Milano, Mondadori, 2011.

Spaziani (2012)

Maria Luisa Spaziani, *Tutte le poesie*, a cura di Paolo Lagazzi e Giancarlo Pontiggia, Milano, Mondadori, 2012.

Zoboli (2011)

Paolo Zoboli, *Il recto e il verso del libro poetico di Montale*, in *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento. Saggi critici e antologia di testi*, a cura di Giuseppe Langella e Enrico Lelli, Novara, Interlinea, 2011<sup>4</sup>, pp. 337-353.

*Between Eugenio Montale and Maria Luisa Spaziani there was a long friendship. This relationship was never called love by either of them. It was a human and literary partnership. The poet dedicated some poems to the woman with the nickname of Fox. In turn, the woman wrote some poems relating to the man (her Bear). This article intends to focus only on the verses in which Spaziani writes about the poet. These lyrical compositions form a small female book centered on a man. The little anthology is distributed in Spaziani's whole work. Among the written sourced analyzed in the essay there are also the letters of Montale to the woman and the prose book of memoirs by Spaziani entitled "Montale and the Fox" (2011). The article is written in honor of the centenary of Spaziani's birth.*

*Parole chiave:* amicizia; amore; canzoniere; Volpe; Orso; poesia femminile;  
centenario

SIMONE PETTINE, **Denuncia sociale e discriminazioni di genere. Osservazioni minime sulla fantascienza di Anna Banti**

**Femminismo e fantascienza in Anna Banti**

Come quasi tutti gli autori italiani del Novecento, Anna Banti si dedicò alla fantascienza solo occasionalmente. Le opere in questione, facilmente identificabili e circoscrivibili, appaiono in forte inferiorità numerica, sia rispetto all'opera complessiva dell'autrice che in relazione ad analoghe sperimentazioni di colleghi prestigiosi, come Calvino e Buzzati. Si possono ricordare, infatti, appena due incursioni nel genere della science-fiction: il racconto *Le donne muoiono* e il romanzo breve *Je vous écris d'un pays lointain*, a fronte di una più generale produzione letteraria che negli anni ha causato già di suo non pochi problemi classificatori alla critica, mostratasi solitamente assai sbrigativa nell'assegnare alla Banti etichette quali «femminismo», «neorealismo», «memorialistica». Troppo spesso si è trattato di «tentativi di affrettata etichettazione», come ha ribadito negli anni Enza Biagini, certo la voce più autorevole nella critica bantiana, «in sostanza [di] varie etichette letterarie valide appunto per molta narrativa e per molti autori del Novecento»<sup>1</sup>. Niente che fosse, pertanto, in grado di rendere l'idea circa la cifra letteraria dell'autrice.

Le caratteristiche peculiari di questa scrittura – femminile, ma non per questo *ipso facto* femminista – non possono del resto essere rintracciate all'interno di una singola opera, né soffermandosi esclusivamente su una specifica tematica.

---

<sup>1</sup> Biagini (1978), p. 6.

Ricordare questa problematicità di fondo<sup>2</sup>, dopotutto propria di ogni fatto letterario, è però utile quando si sceglie di adottare una prospettiva inedita nell'interpretazione della produzione di Anna Banti: quella che parte non dai testi più noti e coerenti – *Artemisia, Il coraggio delle donne*, e molti altri – ma dalle presenze più ambigue, apparentemente inspiegabili. L'esistenza di testi fantascientifici, soprattutto in un contesto da sempre identificato come neorealistico, destabilizza certo il lettore, che si tratti del critico o del fedele frequentatore dei romanzi bantiani. Si cercherà quindi, in un primo momento, di precisare meglio il rapporto tra la più omogenea letteratura dell'autrice e le due brevi incursioni fantascientifiche ricordate; parte degli obiettivi del presente saggio, infatti, consiste nel dimostrare come non vi siano contraddizioni, ma anzi le medesime finalità, tra la prima e le seconde.

Che Anna Banti si sia occupata della cosiddetta 'questione femminile', del resto, non è più opinabile. Proprio l'attualità della tematica rischia però di banalizzare, a posteriori, la lucidità con cui l'autrice si occupò dell'argomento, a metà del Novecento. Da una parte merita di essere menzionata l'intensità con cui la Banti fu attenta al contesto sociale coevo; dall'altra la condizione biograficamente rilevante della donna, la quale conobbe assai bene cosa volesse dire scrivere per un mercato editoriale gestito da uomini, ritagliandosi inoltre un proprio spazio all'ombra di personalità maschili ben note, nel suo caso quella del marito Roberto Longhi. Il femminismo di Anna Banti, per non essere frainteso, necessita di una attenta contestualizzazione.

Rifuggendo i movimenti letterari e le posizioni ideologiche troppo vincolanti o estreme, Anna Banti scriveva di uomini e scriveva di donne; soprattutto, scriveva rappresentando il dato reale, non un mondo ideale; era al lettore (a

---

<sup>2</sup> In proposito, già nel 1957 Francesco Squarcia notava in Anna Banti una «scrittrice per vocazione, ma per la stessa varietà delle sue risorse (saggistiche, liriche, oltre che narrative) votata a una rischiosa ma feconda perplessità», cfr. Squarcia (1957), p. 5.

prescindere dal sesso) che veniva demandato il compito di riflettere sui rapporti di forza tra i generi maschile e femminile. Il punto è che anche semplicemente scrivere di donne rappresentava una novità, se era una scrittrice a compiere l'operazione. Punto sul quale Anna Banti fu sempre chiara: «intendeva fare della donna un oggetto di racconto diverso da come gli scrittori-uomini potevano o possono farlo»<sup>3</sup>.

Poco importa se Anna Banti non si considerò mai una femminista, se in *Allarme sul lago* fece dire alla protagonista Eugenia, in tutte le sue lettere, «non sono femminista, vedete»<sup>4</sup>. Alla «leggenda di femminismo»<sup>5</sup>, tale da rischiare di oscurare i meriti qualitativi della sua letteratura, sono bastati i titoli polemici delle opere (è il caso del già ricordato *Le donne muoiono*, o de *Il coraggio delle donne*) e i tanti nomi delle altrettanto numerose protagoniste (Artemisia, Lavinia, Paolina, Felicina), accompagnate da presenze maschili ben più sporadiche. Un'efficace sintesi del femminismo bantiano è quella proposta proprio da Biagini, quando ricorda che:

*Se 'femminismo' c'è, dunque, è innanzitutto la conseguenza inevitabile del fatto che una donna scriva di un oggetto che conosce in maniera molto ravvicinata e nel modo più critico possibile; è la prima volta [...] che nel romanzo moderno si rappresenta la donna come un essere incasellato in una vita totalmente priva di senso*<sup>6</sup>.

L'autrice inoltre guardò sempre con scetticismo alle soluzioni offerte dalle frange più estreme (e allo stesso tempo per lei ingenuie) del femminismo: difficilmente una società più equa sarebbe nata dalla mera sostituzione dell'egemonia femminile a quella maschile, né dallo scontro diretto e totale tra le

---

<sup>3</sup> Biagini (1978), p. 26.

<sup>4</sup> Banti (1954); sono davvero tantissime le lettere della protagonista suggellate dalla frase in questione.

<sup>5</sup> Biagini (1978), p. 26.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

due. La condizione della donna, dunque, fu «costantemente interrogata, ma mai risolta nei facili riduzionismi delle etichettature femministe»<sup>7</sup>.

Chiarificare le dimensioni del femminismo di Anna Banti, però, significa anche analizzarlo nei suoi rapporti con la narrazione anti-mimetica. Ciò che interessa in questa sede è cioè il rapporto tra l'urgenza di una denuncia sociale contro le discriminazioni di genere e l'utilizzo di una forma letteraria molto lontana da quella praticata dall'autrice, il racconto fantascientifico. Si tratta di un aspetto raramente sondato in sede critica ma che all'epoca (cioè tra il 1948, quando venne scritto *Le donne muoiono*, e il 1969, anno in cui la stesura di *Je vous écris d'un pays lointain* era già stata completata) rappresentò una novità assoluta, e che andrebbe pertanto indagato nei suoi rapporti tematici, stilistici e formali con la fantascienza italiana al femminile. Anche opere di rilettura recente hanno scelto di ignorare la science-fiction della Banti, prediligendo forme di accostamento alla sua opera più tradizionali<sup>8</sup>. Due notevoli eccezioni, che meritano di essere ricordate, sono il saggio di Hanna Serkowska, *La desolazione antiutopica del «naturale»: Le donne muoiono*<sup>9</sup>, e la più recente relazione congressuale di Francesca Rubini, *Le donne muoiono: Anna Banti fra memoria e distopia*<sup>10</sup>.

Gli sconfinamenti bantiani nel genere della science-fiction, e forse la stessa esiguità numerica ne è una conferma, sono subordinati ad esigenze 'altre', su tutte quella di veicolare un messaggio di critica sociale o almeno alcune

---

<sup>7</sup> Tesio (2014), p. 18.

<sup>8</sup> È avvenuto, ad esempio, nel corso del recente convegno internazionale *Per un nuovo canone del Novecento letterario italiano. Le narratrici*, a cura del gruppo di lavoro 'Studi delle donne nella letteratura italiana', promosso da AdI - Associazione degli Italianisti. Un simile approccio, naturalmente, non può essere del tutto criticato, dato che la prima urgenza al momento è quella di riportare l'attenzione sull'esistenza in sé di donne scrittrici nella letteratura italiana (del Novecento, ma non solo).

<sup>9</sup> Serkowska (2016).

<sup>10</sup> Rubini (2021).



considerazioni moralistiche, benché queste ultime non risultino mai eccessivamente invasive né deleterie per la scorrevolezza della narrazione. Come si vedrà, quindi, Anna Banti accoglie anche le modalità della fantascienza, ma senza celebrarle, e neanche osservandone scrupolosamente i meccanismi. Del resto è una caratteristica storica del genere quella di aver «ampliato ancor più i suoi temi ponendo l'accento sulla fiction, cioè sulla finzione», anche a costo di trascurare del tutto «l'attendibilità del presupposto scientifico posto alla base del suo tessuto narrativo»<sup>11</sup>.

Un racconto come *Le donne muoiono* mostra chiaramente che «carattere essenzialmente fantastico della science-fiction è il ruolo del tutto secondario che l'elaborazione del presupposto scientifico può assumere in essa»<sup>12</sup>: talmente secondario che il genere è qui riscontrabile solo nella proiezione degli eventi in un futuro lontano qualche secolo dal lettore. Scoperte tecnologiche prodigiose, però, sono del tutto assenti, così come è assente l'esplorazione spaziale. Persino l'elemento narrativo più surreale, la scoperta della facoltà umana di ricordare vite precedenti, viene in ultimo messa in discussione; segno che ad Anna Banti il contesto di partenza interessa, appunto, solo per la sua capacità di ospitare riflessioni di carattere futuribile, quindi tanto più angoscianti per i lettori coevi.

L'originalità con cui l'autrice usufruì del genere, però, si spinse anche in senso diametralmente opposto. Se la stessa parola «fantascienza», ricorda Sadoul, risulta ambigua, perché presuppone «l'esistenza di elementi fantascientifici in tutti i libri di fantascienza, cosa che non è»<sup>13</sup>, ecco che *Je vous écris d'un pays lointain* offre invece un esemplare narratologicamente quasi ineccepibile: narratore anatomicamente non-umano, ambientazione futuristica, civiltà ipertecnologica, alimenti e mezzi meccanizzati inesistenti al momento della stesura (mentre una

---

<sup>11</sup> Aldani (1962), p. 7.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>13</sup> Sadoul (1975), p. 17.

navicella come quella dell'antieroe pare oggi, oltre che perfettamente credibile, quasi obsoleta). La Banti offre in questo secondo caso – benché spunti per riflessioni contemporanee non manchino affatto – la più attesa, «determinata tipizzazione dell'immaginario»<sup>14</sup> di cui ogni buona opera di fantascienza deve necessariamente tenere conto.

È ora il momento di avvicinarsi al testo d'esame, interpretandone i messaggi di critica sociale alla luce delle modalità fantascientifiche: operazione che, lungi dal considerarsi una forzatura, consente l'emergere di tutto lo scetticismo bantiano alla vista di un mondo basato sull'egemonia maschile.

### ***Le donne muoiono: verso una nuova società***

Michele Dzieduszycki riporta una dichiarazione di Anna Banti particolarmente interessante, non solo nell'ottica della presente trattazione: «se dovessi consigliare due libri miei, sceglierei due raccolte di racconti, *Le donne muoiono*, del 1952 e *Je vous écris d'un pays lointain* del 1971»<sup>15</sup>. Può darsi che l'autrice fosse soddisfatta del perfetto equilibrio ottenuto, nelle singole raccolte, tra la sua idea di rappresentazione del reale e l'eterogeneità delle situazioni narrative presenti, garantita dalla giustapposizione di più racconti sì diversi, ma idealmente collegati da un preciso filo tematico. È altresì interessante come la scrittrice citasse le uniche due raccolte contenenti almeno un racconto fantascientifico; predilezione che non ha però impedito l'espunzione della novella *Le donne muoiono* all'interno dell'omonima raccolta nel Meridiano Mondadori, presente quindi in forma mutila<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Ferrini (1970), p. 20.

<sup>15</sup> Dzieduszycki (1981).

<sup>16</sup> Per realizzare il Meridiano si è rivelato necessario, come sempre del resto, un ponderato ma inappellabile meccanismo di inclusione ed esclusione. Il volume, corredato da un eccellente lavoro critico-filologico, include per fortuna senza tagli la raccolta *Je vous écris d'un pays lointain*.

È opportuno ricordare *en passant* la storia editoriale del racconto. Comparso per la prima volta nel 1950 sul quaderno VI di «Botteghe oscure», l'anno successivo dà il titolo all'omonima raccolta mondadoriana *Le donne muoiono*, all'interno della collana «La medusa degli italiani (LXIII)», la quale contiene anche altri racconti dell'autrice, anche se tutti lontani dalla science-fiction: *Conosco una famiglia*, *I porci*, e il celebre *Lavinia fuggita*. Un decennio più tardi (è il 1963) Anna Banti dà alle stampe, sempre presso Mondadori, una nuova raccolta, *Campi Elisi*, contenente racconti già pubblicati su rivista o in volume, fatta eccezione per quello che fornisce il titolo alla raccolta stessa. Ormai l'autrice vanta una vera e propria collana interna: *Campi Elisi* reca quindi come sottotitolo un eloquente *Narratori italiani. Opere di Anna Banti, 4*; al suo interno, novella omonima a parte, sono presenti *Il coraggio delle donne*, *Vocazioni indistinte*, *Felicina*, *Inganni del tempo*, *Conosco una famiglia*, *Il colonnello*, *I porci*, *Lavinia fuggita*, *Un cuore avvelenato*, *Le disgrazie di Miccioli*, *Affetti difficili*, *La libertà di Giacinta*, *Arabella e affini*, *La casa*, *L'ammiraglio*, *Il paese delle serve*, *La rana*, e naturalmente *Le donne muoiono*. Le citazioni seguenti sono tutte tratte dall'edizione del 1963.

Il fatto che *Le donne muoiono* sia un racconto di fantascienza non toglie nulla alla qualità artistica del prodotto letterario: constatazione oggi ovvia, ma niente affatto scontata negli Anni Cinquanta, quando la cultura ufficiale aveva imposto al genere un discredito pressoché totale. La critica intuisce però come il curioso esperimento rappresenti non un momento di stanchezza, quanto una variazione sulla già rodato topica bantiana, fino al vero e proprio riconoscimento avvenuto in tempi più recenti a opera di Fausta Garavini: «siamo ai livelli più alti dell'arte bantiana, giunta ormai a piena maturità»<sup>17</sup>. Ciò nonostante, ancora oggi si ricordano molto più facilmente ben altri romanzi e racconti della Banti.

---

<sup>17</sup> Garavini (2013), p. XXII.

La vicenda ha inizio a Valloria nel 2617, ma la prospettiva di pagina in pagina va ampliandosi enormemente: fino alle ultime pagine del racconto mancherà un protagonista determinato, con una focalizzazione alternata sull'intero genere femminile da un lato e su quello maschile dall'altro; il tempo della narrazione, inoltre, abbraccerà oltre un secolo dall'inizio degli avvenimenti, perché alla scrittrice importa verificarne gli effetti sul lungo periodo. La trama in sé è facilmente riassumibile: a partire dal 2617 alcuni esseri umani, tutti giovani adulti di sesso maschile, cominciano a ricordare una o più vite precedenti, sempre appartenute ad altri maschi. Inizialmente additato come forma di nevrosi o stato allucinatorio, il fenomeno si rivela essere un'evoluzione naturale della specie umana: la facoltà, definita «seconda memoria» (da questo momento in poi verrà indicata senza virgolette basse doppie), è però preclusa alle donne, le quali per motivi sconosciuti non riescono a ricordare.

Da qui un netto spartiacque in grado di dividere la vita dei due sessi: quello maschile, ormai in possesso dell'immortalità (se ogni esistenza può essere recuperata con la seconda memoria, allora la singola vita non sembra più così importante); quello femminile, che continua a morire in quanto escluso dall'evoluzione della specie (ecco quindi che, differentemente dagli uomini, 'le donne muoiono'). La premessa fantascientifica naturalmente vale come spunto per veicolare forti messaggi di critica sociale, su tutti l'evidente discriminazione di genere, la quale si manifesta progressivamente in un crescendo inesorabile di modalità differenti.

Innanzitutto l'uomo ottiene dalla seconda memoria, sin da subito, enorme prestigio: «i giovani non si riferivano soltanto a nomi oscuri, a località perdute» – sono le prime reminiscenze di vite precedenti – «ma anche a casati illustri, a luoghi e personaggi celebri la cui memoria veniva così lumeggiata in modo del

tutto inatteso, guida agli storici nelle loro ricerche»<sup>18</sup>. Quando, due anni dopo le prime manifestazioni della nuova facoltà, si capisce che le donne sono ormai rimaste escluse, il genere maschile inizia sin da subito a indicare proprio nelle donne stesse la causa dell'evoluzione mancata. Si legga il passaggio che segue, dove il corsivo è di chi scrive: «qui sta il punto [...] non ci si poteva illudere sul peso di una constatazione unanime e universale: nelle donne, nelle ragazze, la grazia della seconda memoria non si era ancora prodotta; esse non riuscivano ancora a ricordare: *pareva non ne avessero la forza e, forse (si cominciava a insinuare), la ragione*»<sup>19</sup>. La semplice constatazione, nella prospettiva maschile, si trasforma così subito in pretesto per la riemersione di pregiudizi gratuiti e immotivati.

Invece di mostrare solidarietà alle donne, gli uomini si abbandonano a un gongolante compiacimento, a considerazioni paternalistiche o comunque proprie di una società tipicamente patriarcale, a quel «gioco di motti facili, sul limite della paterna benevolenza, che tutte le età hanno usato a proposito del carattere femminile»<sup>20</sup>: nella società futura, quindi, la storia si ripete ancora una volta, aggravandosi in una condizione senza ritorno. Col passare del tempo ma tutto sommato rapidamente, infatti, le accuse si fanno esplicite («'il mondo s'è liberato dal suo incubo millenario, il fantasma della morte è sgominato: e loro, egoiste e piccose, non danno tempo alla natura di operare'»<sup>21</sup>) al punto che le donne «consigliate da un arcano senso di pudore doloroso [...] mostrarono di trascurare, tutto a un tratto, quel problema essenziale»<sup>22</sup>.

La civiltà giunge a una fase di stallo: prendendo atto della separazione naturale tra i generi, segnati ormai da destini diversi, si preferisce insistere sulle divergenze fino ad esasperarle. Per l'uomo, insomma, si presenta l'occasione

---

<sup>18</sup> Banti (1963), p. 303.

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 304-305.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

perfetta per confermare il secolare pregiudizio sull'inferiorità (fisica, psicologica e morale) del sesso femminile. Materia principale de *Le donne muoiono*, ha scritto Enza Biagini, sarebbe proprio la «presunta pochezza mentale delle donne»<sup>23</sup>, riscoperta e confermata da un evento eccezionale e futuristico, la seconda memoria. La nuova società del 2600 viene così a basarsi su una discriminazione del mondo femminile operata da quello maschile. Discriminazione, però, niente affatto inedita, i cui caratteri sono facilmente rintracciabili nella più generale storia dell'umanità: «antichi e scavalcati rancori della condizione femminile risorgevano per questa ingiustizia della natura, questa sordità del destino»<sup>24</sup>.

Come conseguenza, donne e uomini si separano: le prime si isolano dalla società cercando di godere appieno – spiritualmente, ma non solo – della propria finitezza temporale; i secondi, ormai partecipi dell'immortalità, proprio per questo cominciano a mancare delle basilari caratteristiche umane. La moralità maschile si svincola dal dato di realtà, abbraccia una prospettiva incapace di provare empatia e comprensione per esseri limitati nel tempo e nello spazio.

Va da sé che la famiglia tradizionale scompare immediatamente. Le gioie domestiche per gli uomini proiettati ormai nell'eterno sono prive di senso, mentre la donna considera ogni gravidanza una tragedia: la nascita di un figlio maschio le ricorderebbe il triste destino della sua condizione, e anche mettere al mondo una bambina significherebbe condannare un'altra vita allo stesso destino.

### **Agnese Grasti: riscattare l'umano**

Arriva il momento in cui l'utopia della superiorità maschile, sancita dalla società perfetta di soli uomini, deve scontrarsi con un dato di fatto intuibile solo per le donne: «l'uomo, insomma, non era più umano da quando si sapeva

---

<sup>23</sup> Biagini (1978), p. 75.

<sup>24</sup> Banti (1963), p. 307.

immortale»<sup>25</sup>. La 'società nuova' e inumana descritta in *Je vous écris d'un pays lointain*, pronta per la conquista della Terra e dell'universo, composta da individui tutti egualmente infelici, è preannunciata già nelle pagine de *Le donne muoiono*, a indicare una linea di contatto tra i due racconti. Le donne, però, nonostante l'isolamento e l'accettazione della propria condizione – forse, anzi, esattamente per aver accettato la finitezza loro imposta dalla biologia – trovano il proprio riscatto nel prodotto artistico. Mentre agli uomini manca ormai qualsiasi sensibilità per la musica, la pittura e i testi letterari, la donna si identifica con la poesia: «nel 2700 [...] s'inizia la prima generazione di quelle grandi poetesse che, a tutt'oggi, si ammirano alla pari col leggendario Omero [...] il nome stesso di poesia fu, a poco a poco, attributo femminile come in tempi remoti era avvenuto per le imprese dell'ago e del ricamo»<sup>26</sup>.

Dopo ampie descrizioni dedicate alla nuova umanità, nelle ultime pagine del racconto inizia una corsa a perdifiato fino al finale, intenso e metaforico. Nel 2710 Agnese Grasti, la cui esemplarità è sancita dalla presenza del nome proprio, riceve l'illuminazione della seconda memoria, mentre si trova alle prese con una difficilissima partitura al pianoforte. È la prima volta che a una donna accade di ricordare vite precedenti al pari degli uomini, ma più che una benedizione la scoperta sembra una condanna. Agnese si isola anche dalla comunità femminile che è venuta a costituirsi in opposizione a quella maschile; guardando le vecchie rovine veneziane, pensa «o benedetti voi [...] morti senza sospetto di rivivere, incalzati da un tempo ancora insondabile e clemente»<sup>27</sup>; annota le sue riflessioni su alcuni fogli; infine si suicida «trattenendo il respiro, fino a che il cuore le scoppiò, come una eroina antica»<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 314.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 317.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 328.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 330.

Il gesto simbolico si accompagna ad altre due informazioni che Anna Banti riporta in modo assai lapidario, senza soffermarvisi troppo: prima di morire, il lettore apprende che Agnese ha definito gli uomini «fratelli»; inoltre, nuove evidenze avrebbero invalidato l'attendibilità della seconda memoria, che non sarebbe quindi mai esistita per davvero. Non è chiaro se si sia trattato di illusione collettiva o di misogina mistificazione finalizzata alla nascita della società di soli uomini: tuttavia, nell'ottica di questa rivelazione, certo l'interpretazione della vicenda si complica notevolmente.

In primo luogo è evidente la denuncia bantiana per un'evoluzione storica dalle caratteristiche costanti: il XXVIII secolo, da questo punto di vista, è l'ovvia esasperazione di una condizione perpetuata, tanto nei secoli passati che negli Anni Cinquanta, di una società basata su aspettative e bisogni maschili, non femminili. Ad essere interessanti sono i legami tra genere letterario e contenuti veicolati: «i poli che stringono l'assunto bantiano non sono né l'assurdo né il realismo magico, ma piuttosto quelli che determinano, anche se incompiuta, la realtà raccontabile»<sup>29</sup>. La Banti racconta quindi la 'sua' realtà, in un atteggiamento di denuncia capace di servirsi di modi narrativi distanti da ogni realismo, sospesi tra fantascienza e (parzialmente) realismo magico.

Per Hanna Serkowska è proprio il finale a costituire il momento centrale della novella, perché in quel momento «quel che sembrava un'utopia [...] viene in definitiva sconfessata, denunciata come una storia campata in aria»<sup>30</sup>. Il gesto estremo di Agnese sancisce così due volte lo scacco alla vacuità e all'insensatezza della supremazia maschile, perché «morire volontariamente in una società che di eroico e di tragico non ha più nulla, che ne ha fatto a meno, si rivela l'atto più eminentemente umano, tristemente smarrito dal maschio»<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> Biagini (1978), p. 80.

<sup>30</sup> Serkowska (2016), p. 241.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 242.



Insieme alla profeticità e alla solidarietà del messaggio consegnato da Agnese agli uomini prima del suicidio, va una volta di più esaminata poi la disillusione della seconda memoria, rivelatasi a detta del narratore un colossale fraintendimento. Ma com'è possibile, allora, che gli eventi del racconto abbiano avuto luogo? Si è trattato davvero di isteria collettiva, di un virus allucinatorio, oppure dell'evoluzione storica, parossistica, del dramma sociale provocato dall'irragionevole senso di superiorità maschile? Può darsi – lascia intendere Anna Banti tra le righe – che i maschi, senza motivi reali e preda della propria autocelebrazione, si siano semplicemente convinti di essere diventati immortali. Questo spiegherebbe perché le donne, più umili e meno mistificatrici, o forse positivamente ingenua, non siano riuscite a concepire la medesima autosuggestione.

Agnese, allora, avrebbe scoperto l'inganno, intuito come le realtà femminile potesse facilmente superare la mistificazione maschile con il giusto impegno. Al tempo stesso, avrebbe invece deciso di indicare all'umanità una nuova strada, ricomponendo la frattura generatasi negli ultimi cento anni, la quale aveva imposto l'allontanamento totale delle donne dagli uomini e la nascita di una civiltà polarizzata. Il gesto estremo del suicidio, quindi, non andrebbe letto come opposizione impotente allo stato di cose inalterabile, ma come monito fiducioso ed esemplare per i contemporanei, a prescindere dal sesso.

Questa, comunque, è solo una delle possibili interpretazioni de *Le donne muoiono*, concordante, si crede, col giudizio di Serkowska, la quale qualche anno fa ha parlato di una «allegoria che si serve di elementi controutopici per dimostrare che le visioni utopiche», nel caso del racconto le società esclusivamente maschili ma anche quelle solo al femminile, «non sono da desiderare, ma da temere»<sup>32</sup>. Una lettura univoca, del resto, non può esistere. La

---

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 235.

frase finale del racconto si scontra, ad esempio, con il resoconto estremamente dettagliato offerto dalla Banti pagina dopo pagina: l'esistenza reale della seconda memoria era infatti stata comprovata da una serie di riscontri pratici, concreti e documentabili. A meno che la suggestione maschile non si fosse spinta fino alla compromissione dei dati oggettivi: del resto – ed è questo forse uno spunto narratologico in grado di dare avvio a nuove riletture e approfondimenti in futuro – lo stesso narratore senza nome potrebbe aver espresso, nel suo resoconto, non la realtà dei fatti, ma eventi mediati dalla prospettiva degli uomini, prospettiva convinta (o convintasi) a priori dell'esistenza scientifica di una seconda memoria ad uso e consumo maschile.

L'invito di Anna Banti è quello a un utilizzo consapevole della memoria storica. Alterarla significa sempre alterare il reale, asservendolo a esigenze di parte, a volte a prevaricazioni di genere. È impossibile prospettare un utilizzo benefico della seconda memoria, insomma, in una società segnata già dall'utilizzo sconsiderato della 'prima'.

Simone Pettine

Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara

[simone.pettine@unich.it](mailto:simone.pettine@unich.it)

## Riferimenti bibliografici

Aldani (1962)

Lino Aldani, *La fantascienza. Che cos'è, come è sorta, dove tende*, Piacenza, Editrice La Tribuna, 1962

Banti (1954)

Anna Banti, *Allarme sul lago*, Verona, Mondadori, 1954

Banti (1963)

Anna Banti, *Le donne muoiono*, in A. Banti, *Campi Elisi*, collana *Opere di Anna Banti* (IV), Milano, Mondadori, 1963

Biagini (1978)

Enza Biagini, *Anna Banti*, Milano, Mursia, 1978

Dzieduszycki (1981)

Michele Dzieduszycki, *Maestro e Signora*, «L'Europeo», 27 aprile 1981

Ferrini (1970)

Franco Ferrini, *Che cosa è la fantascienza*, Roma, Ubaldini Editore, 1970

Garavini (2013)

Fausta Garavini, *Di che lacrime*, in *Anna Banti. Romanzi e racconti*, a cura e con un saggio introduttivo di Fausta Garavini, con la collaborazione di Laura Desideri, Milano, Mondadori, *I Meridiani*, 2013

Rubini (2021)

Francesca Rubini, *Le donne muoiono: Anna Banti fra memoria e distopia*, in *(Ir)raggiungibile. Altri mondi nella letteratura e nel teatro*, a cura di Davide Cioffrese, Matteo Massari e Irene Soldati, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2021

Sadoul (1975)

Jacques Sadoul, *La storia della fantascienza. Dal fantastico al capovolto, il genere letterario del futuro*, a cura della Redazione dell'Editrice Nord, traduzione di Giusi Rivero, Milano, Garzanti, 1975

Serkowska (2016)

Hanna Serkowska, *La decostruzione antiutopica del «naturale»: Le donne muoiono*, «Il Giannone», San Marco in Lamis, Anno XIV, numero 27-28, gennaio-dicembre 2016

Squarcia (1957)

Francesco Squarcia, *Passione del mito femminile*, «La Fiera Letteraria», 3-2-57

Tesio (2014)

Giovanni Tesio, *Una scrittura rigata da lacrime*, «L'indice dei libri del mese», anno XXI, n. 1, gennaio 2014

*The essay offers some theoretical-critical reflections on Anna Banti's Science Fiction, mainly considered secondary in the overall critical evaluation of the author. In the wake of more general perspectives offered by Gender Studies - however not overwhelming in*

*the economy of textual analysis - a point of contact between Bantian feminism and Science Fiction will be traced in the first part of the essay. The discussion will then focus on the analysis of the short story Le donne muoiono, highlighting the message of social criticism, relevant for both male and female readers.*

*Parole-chiave: Anna Banti, Gender Studies, femminismo, fantascienza, Le donne muoiono*

VALENTINA RUSSI, **Della disparità. La figura di Giulio Preti  
nella poesia di Daria Menicanti**

*La morte giocò a lungo a rimpiattino  
tra noi due. Poi ad un tratto – così dicono –  
scelse il migliore<sup>1</sup>*

È alla forma epigrammatica che Daria Menicanti affida il richiamo puntuale ad una perdita definitiva, quella di Giulio Preti, prima amico, poi marito e, da ultimo, discontinuo compagno di vita<sup>2</sup>. La lirica è collocata nel cuore di *Poesie per un passante* (1978), raccolta a sua volta centrale nella produzione poetica di Menicanti. Il 'passante' del titolo, come chiarito da lei stessa, è proprio il filosofo pavese, «che è passato e se n'è andato»<sup>3</sup>; tuttavia, *Epigramma per noi due* rappresenta piuttosto l'eccezione che la regola nell'ambito delle poesie dedicate a Preti, la cui figura è costantemente declinata al presente, come suggerisce esplicitamente il participio del titolo. La perdita si configura come una sorta di scenario su cui vengono proiettati fotogrammi di una quotidianità fatta di gesti e

---

<sup>1</sup> Menicanti (2013), *Epigramma per noi due*, p. 414 (la lirica fa riferimento al fatto che, al momento della scomparsa di Preti, anche Menicanti stava affrontando una grave malattia). Per maggiore praticità tutte le poesie saranno citate da questo volume nel quale, oltre all'intera opera in versi dell'autrice, figurano diversi contributi critici – a cominciare dai preziosi saggi introduttivi dei tre curatori –, interviste, documenti e una bibliografia completa, dalla quale emerge come l'interesse per Menicanti sia stato vivo e sostanzialmente continuo nel corso del tempo, per quanto prevalentemente limitato alle recensioni sulla stampa periodica.

<sup>2</sup> «Fin dalla prima raccolta la forma dell'epigramma viene eletta da Daria a strumento principe di critica (spietata) e di sdrammatizzazione (catartica) di tutti gli oggetti d'amore o disamore, di tutti i *pathémata/ mathémata*» in Raffo (2013), p. 87.

<sup>3</sup> Così Menicanti in un'intervista rilasciata nel 1998 a Pasqualina Deriu in Menicanti (1998).

momenti unici eppure costantemente ripetibili, grazie alla capacità dell'autrice di inquadrare quei momenti con la scarna esattezza di un vissuto che si è già fatto letteratura. La figura di Preti emerge infatti già nelle prime due sillogi menicantee, *Città come* (1964) e, soprattutto, *Un nero d'ombra* (1969)<sup>4</sup>, entrambe pubblicate al termine dello «strano e confuso matrimonio»<sup>5</sup> ma precedenti la scomparsa del filosofo, avvenuta nel 1972. È possibile dunque individuare un percorso che si snoda sull'asse di una perdita frammentata in diversi atti, coincidenti con la progressiva presa di coscienza, da parte di Menicanti, dell'intensità della propria parola poetica; quest'ultima «trova la sua spiegazione in se stessa/ e mai fuori da essa/ se non come lontana eco di echi»<sup>6</sup>, pertanto non descrive né traduce ma «è della sua vita/ che l'opera arricchisce esuberando/ uscendo dai confini/ e con affollato fronteggiare/ si spinge e cerca l'alto/ sola motivazione del suo esistere»<sup>7</sup>. L'«affollato fronteggiare» è la modalità principe con la quale l'autrice osserva e agisce la realtà in generale e la relazione con Preti in particolare; tuttavia, proprio l'eccedenza dell'opera rispetto al vissuto – di cui pure essa si nutre – determina una disparità di piani che inibisce di fatto l'orizzontalità che caratterizza il rapporto frontale. È questo il presupposto che consente di affermare che *Epigramma per noi due* è al contempo una delle liriche che più fedelmente rappresentano la poesia di Menicanti nel momento in cui più la tradiscono: il crudele gioco della morte individua uno spazio di relazione che si è fatto distanza, competizione necessariamente dispari.

---

<sup>4</sup> Molte delle poesie dedicate a Preti sono state ripubblicate nel volume postumo *Canzoniere per Giulio* (Menicanti 2004) «scaturente da un singolare dialogo pretiano dello scrivente con la Daria», come riferisce il curatore Fabio Minazzi in Menicanti (2013), p. 43. Segnalo che le liriche del *Canzoniere* sono al momento in fase di traduzione (in portoghese brasiliano e spagnolo) nell'ambito del progetto *Trilingue*, portato avanti da studiosi e studiosi delle Università brasiliane USP e USFC, dell'Università argentina di Cordoba e dell'Università degli Studi dell'Insubria.

<sup>5</sup> *Vita con Giulio*, ora in Menicanti (2013), p. 681.

<sup>6</sup> Menicanti (2013), *L'opera del poeta*, p. 753.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

Tale disparità si accentua progressivamente nel corso del tempo, come se fosse alimentata dalla volontà e dall'urgenza di tornare sulla perdita; nelle liriche di *Città come* sono ancora centrali l'incontro e la volontà di costruzione della relazione:

*Vent'anni! E ad ogni svolta  
mi aspettavo qualcuno:  
un poeta  
un filosofo  
un σωτήρ  
un donchisciotte  
un bruto e collatino.  
Ero pronta a morire  
a vivere per una  
di queste ESSENZE.*

*Poi  
ho trovato te:  
giusto un uomo<sup>8</sup>*

Un uomo con il quale l'alternativa alla competizione è unicamente il compromesso:

*Il tuo caro disordine. Soltanto  
per esso tace la mia "perfezione"  
lasciando che ogni cosa se ne vada  
tranquillamente alla deriva<sup>9</sup>*

In *Un nero d'ombra* prevalgono generalmente i toni affettuosi e nostalgici; l'altro è descritto in tutte le sue asperità, tratti costitutivi di un'unicità preziosa quanto scarsamente apprezzata («Mai ti perdoneranno il tuo non fare/ comunella con gli altri, il tuo non essergli/ uguale. / E questo soprattutto: amare/ più che gli uomini la verità»)<sup>10</sup>. Tali asperità trovano sovente un'eco sonora nell'insistenza

---

<sup>8</sup> *Ivi*, *Epigramma I*, p. 113.

<sup>9</sup> *Ivi*, *Disordine*, p. 143.

<sup>10</sup> *Ivi*, *Epigramma per un filosofo*, p. 284.



sulla liquida 'r', che segnala l'irruzione, in uno scenario apparentemente statico e pacificato, del 'tu' ormai lontano:

*Le giornate si sono fatte lunghe  
i nemi caldi, soffici: marino  
quasi  
il vento guerriero.  
E mi porta farfalle e cartoline  
e sull'angolo  
te,  
uno irto di capelli e di sontuose  
baruffe,  
ma assai caro  
egualmente,  
assai caro<sup>11</sup>*

L'aggettivo 'irto' ritorna anche in *Via Ugo Foscolo, Pavia* (dove si trovava la casa natale di Preti: «e là mi piace ricordarti ancora/ irto e incorrotto»)<sup>12</sup>, e descrive efficacemente la spigolosa personalità del filosofo, scherzosamente soprannominato dagli amici 'il cacodèmonè'; una poesia con questo titolo contiene uno dei suoi ritratti più vivi:

*Venendo giù da Por'Santa Maria  
magro  
anzi areo  
insomma: idealizzato  
incontro mi procede  
allegro remigando con le braccia  
fra turbini turchini di tabacco  
harrarino gaulois  
il mio famoso consorte.  
Precisa  
composizione astratta a parallele  
a triangoli avari,  
se lo chiedi  
l'epoca è il Novecento,  
la corrente:  
Informali,  
il colore:*

---

<sup>11</sup> *Ivi*, *Poesia d'amore*, p. 229.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 232.

*nero blu.*

*Fa sera e c'è un sospiro  
di luna sopra i magici forzieri  
di Ponte Vecchio  
- Ce ne andiamo in centro  
a prenderci un caffè?  
Non tira vento  
ed aderiamo tutti e due alla terra  
sicuramente<sup>13</sup>.*

Ancora una volta l'immagine dell'altro trae brio e vitalità dal sapiente tessuto prosodico delle liquide: «magro [...] areo; allegro remigando con le braccia/ fra turbini turchini di tabacco/ harrarino gaulois; composizione astratta a parallele/ a triangoli avari». In questa circostanza il famelico dinamismo di Preti assume una connotazione vivace ma non smaniosa come più frequentemente avviene; l'elemento che contraddistingue tale smania è spesso il vento (che, non a caso, qui «non tira»), nel quale i repentini andirivieni dell'amato, quel suo continuo 'passare', tendono a sovrapporsi e confondersi con la rapina, ora dolorosa ora entusiasmante, del sentimento amoroso. In *Poesia d'amore*, come si è visto, era il «vento guerriero» a consentire il ritorno; in *Acquazzone* ogni cosa sembra esserne travolta e quasi fagocitata in un'inebriante complicità: «Milano tuona, volano/ foglie. Le strade allagate/ mulinano alle svolte. Entro cappucci/ di carta di giornale ci mettiamo/ a correre anche noi ridendo/ aguzzi/ come due maghi»<sup>14</sup>. Anche nel momento in cui la consapevolezza di ciò che è perduto è maggiormente avvertita, è sempre il vento a consentire un effimero contatto:

*[...]  
le tue care stradine, merci e amori  
all'aperto,  
col cielo così in alto  
che il vento ci gira, ci canta –  
solamente così per questi pochi*

---

<sup>13</sup> *Ivi*, *Il cacodèmone*, p. 245.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 215.

*versi le rivedremo io e tu,  
per le mie vane voci  
ci passeremo ancora, noi, lontani  
da esse da noi stessi  
come luna da un'altra luna<sup>15</sup>.*

Il tempo del ritrovamento coincide qui esplicitamente con la durata dei versi, a sancire quella disparità tra i soggetti, quell'eccedenza dell'opera rispetto alla vita di cui si è detto in precedenza. Eppure la vita si prende in qualche modo la sua rivincita con la continua nominazione dello spazio noto e un tempo condiviso: la poesia di Menicanti semplicemente non si dà senza di esso, è profondamente connessa ai luoghi e in particolare alla fisicità e alla consistenza che li rendono percorribili e che, in questo modo, consentono i ritorni. Sono moltissime le poesie il cui incipit è costituito dalla descrizione (sempre sintetica nella sua concretezza) di un luogo; in quelle in cui è presente anche la componente memoriale questo procedimento è quasi sistematico:

*Dal ponte che s'incurva con l'obliqua  
grazia di un tempo sotto il baldacchino  
di legno di mattoni d'arenaria  
- odore d'ombra, di fresco salnitro –  
inquilina di un labile racconto  
sospesa tra due vite  
mi affaccio saggia oramai, non ignara.  
La nebbia ancora arrotola fumate  
di segnali inspiegabili, dal bruno  
fruscio del fiume si alza a creste, a ricci  
con tenere perplessità  
quest'amabile nebbia. Che copriva  
di sé il più amore di tutti gli amori  
indietro mi risucchia a paesaggi  
interiori  
dolcissimi e feroci<sup>16</sup>.*

---

<sup>15</sup> *Ivi*, *Solo questo*, p. 213.

<sup>16</sup> *Ivi*, *Ponte coperto*, p. 254.

In questa lirica il riferimento alla relazione, in tutta la sua unicità («il più amore di tutti gli amori») è esplicitato nel finale, ma la presenza dell'altro è introdotta precedentemente nel suo farsi nebbia: le «fumate di segnali inspiegabili» sono i «turbini turchini di tabacco»<sup>17</sup> dai quali Preti era costantemente avvolto, il «bruno fruscio del fiume» e i «ricci» delineano la fisionomia di quell'uomo «irto di capelli»<sup>18</sup> le cui «tenere perplessità» rendono i «paesaggi/ interiori/ dolcissimi e feroci». La centralità dei luoghi nella poesia menicante è dunque dovuta alla loro costante traduzione in una dimensione interiore che ne condivide le medesime caratteristiche; la nominazione dello spazio è ciò che rende possibile l'incontro nello stesso momento in cui avvia il processo di allontanamento:

*Fossi restato qui con me  
fino alla squillante perfezione d'autunno  
saremmo ancora qui a guardare il sole  
tutto grondante dal lago.  
Ma avevi cominciato ad annoiarti:  
- Troppa acqua, dicevi, niente bar:  
sigarette italiane svampite. –  
Ora viviamo una qui uno là  
e ci scagliamo lettere con fredde  
premeditazione<sup>19</sup>*

Come si può evincere anche da questi versi, in *Poesie per un passante* la smaniosa insofferenza di Preti per tutto ciò che avvertiva come statico viene ulteriormente accentuata, fino a diventare la cifra principale della sua personalità. Gli allontanamenti sono determinati dall'incoercibile esigenza di essere in continuo movimento e dalla febbrile volontà di non lasciarsi intrappolare da quegli stessi luoghi in cui Daria trovava invece una profonda contiguità con la propria intima essenza:

---

<sup>17</sup> *Ivi*, *Il cacodènone*, p. 245.

<sup>18</sup> *Ivi*, *Poesia d'amore*, p. 229.

<sup>19</sup> *Ivi*, *Da un lago*, p. 390.

*Noi compravamo fiori e caffè  
come altri successo e amori.  
Gli dicevo: - Vorrei coltivare  
la terra. Fermiamoci qui –*

*Ché bucolico era il mio cuore  
mentre il suo infelice e zigàno.  
Lui incalzava: - Non per te,  
ma per gli altri porresti  
le belle ombre ospitali –*

*Se mi sdraiavo a prendere il sole  
Giulio gridava: - Alzati. Il mare  
è bagnato e la sabbia sabbiosa –*

*E ricominciavamo a scappare<sup>20</sup>.*

Laddove non sia possibile l'allontanamento fisico, il costante bisogno di movimento si declina nella ricerca del conflitto: «Mi piacciono i tuoi larghi occhi di triste/ bestia impudica, la pelle/ densa. Tu odori di nero. / Hai parole di scoria»<sup>21</sup>. È con lo stesso cieco istinto di un animale in procinto di attaccare che si ricerca la frattura della grave densità dello stare insieme:

*A un tratto ti rischiari nella faccia  
con un alto feroce sorriso  
bianco. Tu stai cercando  
un piglio per litigare. Febbrile  
cerchi le sigarette. Poi  
cominci<sup>22</sup>*

La violenza del conflitto si esplica in immagini già note, iterative: «Qua arriva il vento, affanno/ avido rumoroso, un'ira. Ad ogni/ colpo che mi dà mi restringe/ tutta in un nodo. Come te mi fa»<sup>23</sup>. Si potrebbe reagire, avvalersi delle stesse armi («le cose scartate/ rimorsi recidivi [...] le ipocrite vendette tardive»)<sup>24</sup>, ma

---

<sup>20</sup> *Ivi, Divertissement (Itinerari coniugali)*, p. 402.

<sup>21</sup> *Ivi, Mi piacciono*, p. 350.

<sup>22</sup> *Ivi, Sorriso*, p. 351.

<sup>23</sup> *Ivi, Civile*, p. 364.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

Menicanti continua a perseguire quella disparità che, oltre ad essere coerente con il proprio modo di essere, dà anche conto della perdita ormai avvenuta, colmandola di senso: «da troppi anni ho sgusciato la pelle/ di vecchia serpe. Io sono/ senza rimedio civile»<sup>25</sup>.

I detriti di questi conflitti lasciano una scia malinconica e dolorosa che trova ancora una volta una sua dimensione tangibile, fisica, la cui consistenza è però sgretolata da silenzi forzati e parole sopravvissute al dissolvimento della sintassi comunicativa e relazionale:

*Sei un lungo lungo pacco legato con lo spago  
fatto su nella carta di vecchi quotidiani  
stai là sotto un alto cumulo di macerie  
non molto fuori dalla tua città.  
La tua povera grazia, i lucidi dessous  
tesi sullo splendore sotteso della pelle –  
certo, cara, se non vuoi che ne parli...  
Io dicevo soltanto: dei fogli di giornale  
dicevo: macerie  
un pezzetto di spago*<sup>26</sup>

Questo componimento precede di poco *Epigramma per noi due*, la cui già citata centralità rispetto alla raccolta potrebbe far presagire un cambio di passo, una svolta definitiva nella rappresentazione dell'altro. Le cose stanno diversamente: Giulio non scompare né la sua figura diviene una rigida iconostasi della perdita; già nella poesia immediatamente successiva all'*Epigramma* essa recupera quella fluida vitalità che le consente di essere sentita 'dentro', quasi inglobata, visto che ogni possibilità di riavvicinamento è stata preclusa:

*Le tue parole contro la mia porta  
sono un brusio discreto. La gioia  
che sarebbe poterti riaprire.  
chiusa, per quanto chiusa fuori, la  
tua voce mi ride per la gola*

---

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ivi*, *Epicedio*, p. 409.

*mi brilla giù come un gioiello*<sup>27</sup>

La presenza della voce in questo componimento risulta particolarmente significativa alla luce del fatto che, nelle successive liriche in cui in qualche modo si avverte la presenza di Preti, assistiamo a continui tentativi di connessione con i quali Menicanti tenta di contrastare la perdita. La contemplazione dei luoghi continua a costituire un momento determinante da questo punto di vista, con il loro essere così profondamente ancorati alla realtà da pacificarne anche le contraddizioni più orribili («C'è un'aria di abbandono e di rivalsa/ intorno alle paludi: se ne vive/ ciascuno della vita e della morte/ dell'altro»)<sup>28</sup>. Si tratta di spazi attivi, in grado di restituire ciò che sembrava irrimediabilmente cancellato:

*E qui ritrovo quel mio divenire  
infinito con tutta l'altra terra  
e la saggezza ironica: sapere  
d'essere insostituibile sempre.  
- Se questo, dico all'improvviso, questo  
fosse il mio ultimo giorno –  
E subito di tutto m'innamoro  
tanto ogni cosa mi risembra bella  
nella sua fuga, ogni spiro, ogni insetto.  
E quel tuo viso stesso  
- che ieri non riuscivo più a vedere –  
ecco ridiventarmi fiore e festa*<sup>29</sup>.

Si fanno più frequenti anche le poesie redatte in forma epistolare, che negli ultimi anni di vita del filosofo aveva rappresentato la modalità di comunicazione più frequente – a volte quasi esclusiva – tra i due. In *Da una lettera* e in *Biglietto natalizio a Giulio*, l'irriducibile lontananza è sancita appunto dalla forma stilistica prescelta e al contempo depotenziata dall'uso del presente, che aggrappandosi

---

<sup>27</sup> *Ivi*, *La gioia che*, p. 415.

<sup>28</sup> *Ivi*, *Se*, p. 423.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

ancora una volta alla dimensione spaziale («di quassù») vuole lasciare aperta una via di comunicazione:

*Non ritornerò  
con te per lo strazio veloce  
delle recriminazioni (mio povero  
caro, cosa succede ai nostri sogni?).  
Perciò ti scrivo di quassù<sup>30</sup>.*

*Non ti scrivo per quello. Capisco  
bene come succede. Anch'io ti scrivo  
solo oggi gli auguri del caso.  
Non ti chiedo perché non hai risposto  
ancora alle mie lettere. Lo so  
come succede: si rimanda,  
si rimanda indefinitamente  
e, prima ancora che per sé, si muore  
negli altri<sup>31</sup>*

Le possibilità di entrare in connessione con l'altro sembrano ridursi in un componimento appartenente allo stesso filone, contenuto nella raccolta successiva a *Poesie per un passante, Ferragosto* (1986); è la ragione per cui questo avviene, tuttavia, a lasciare spiazzati:

*Quando ho saputo che eri là e con niente  
subito ti ho mandato a dire: se vuoi torna.  
A casa hai sempre un luogo  
i tuoi libri i tuoi dischi  
e la stanza più grande di tutta la mia casa.  
Ma non credo che torni  
questo non te lo aspetto  
pure ti lancio lo stesso la lettera come una sàgola.  
L'ho chiusa in una bottiglia buttandola a galleggiare:  
Non mi illudo che andrai a ripescarla: di tutte le mie cause perse  
tu, caro, sei sempre stato  
la causa più persa di tutte<sup>32</sup>*

---

<sup>30</sup> *Ivi*, *Da una lettera*, p. 429.

<sup>31</sup> *Ivi*, *Biglietto natalizio a Giulio*, p. 430.

<sup>32</sup> *Ivi*, *Lettera in bottiglia per Giulio*, p. 571.



L'ironica constatazione finale relativa alla perdita è introdotta ancora una volta dall'apparente simmetria strutturata come una competizione, in cui c'è chi accoglie e chi si nega. Anche la dimensione topologica viene nuovamente coinvolta nella contesa: alla casa rievocata come spazio di entrambi, a cui tornare, con «i tuoi libri i tuoi dischi», subentra immediatamente la «mia casa», quella che l'autrice mette a disposizione per chi è in uno luogo estraneo «con niente». La competizione si è però ormai esaurita, in virtù del rifiuto, da parte dell'altro, di abbandonare quel nuovo spazio inaccessibile persino alla parola poetica, nonostante la sua eccedenza o, più probabilmente, proprio a causa di essa:

*Non si sa come fare con i morti:  
hanno una sordità una compostezza  
così elaborata, un rigore  
di conclusione, di assoluti che  
insieme con uno di loro  
più che escluso ti senti importuno.  
[...]  
Resti con lui e sei l'ospite ignorato,  
sei il borghese davanti il generale  
che quel che dice – se pur dice e all'aria –  
cose assurde e remote son le cose  
che dice  
buone per un'altra gente  
un diverso pianeta<sup>33</sup>*

Al cospetto della sordità, della compostezza, del rigore, la dismisura poetica non può che risultare importuna. La capacità dell'altro di restare fieramente uguale a se stesso ha consentito a Menicanti di rappresentarne la figura in modo incredibilmente nitido, tramite la disseminazione di frammenti univoci, immagini appartenenti a Giulio, e a lui soltanto: le volute di fumo, le parole e le forme spigolose, la frenesia nello stare al passo con l'idea che aveva della propria esistenza, il bisogno dell'allontanamento e del ritorno. L'ultimo di questi frammenti però a un certo punto non si trova più: vediamo allora un Giulio che

---

<sup>33</sup> *Ivi*, *Non si sa*, p. 437.

sopravvive in un irraggiungibile altrove, dove si è volontariamente recluso nel momento in cui si è liberato di quell'ultimo pezzo – il desiderio di tornare. La rinuncia al movimento e la scelta stanziale sono talmente paradossali e inopinate da far venire voglia di riprendere il percorso al contrario, tornare a leggere poesie come *Da un lago* o *Divertissement* per vedere se si era trascurato qualcosa, una traccia, un dettaglio. La capacità vivificante della parola poetica menicantea è infatti riuscita a creare la smisurata illusione che la morte non costituisca una perdita definitiva. Ed effettivamente, andando a ritroso in cerca di indizi, ciò che può far presagire la rinuncia al ritorno, l'approdo ad un luogo inaccessibile, non si trova in *Poesie per un passante*, ma in *Un nero d'ombra*. Nella vita la perdita si era perfezionata nel momento esatto dell'allontanamento, l'eccedenza della poesia rispetto ad essa ha consentito uno slittamento, una dilazione o, più esattamente, un patteggiamento:

[...] Solo  
questo: di cose perdute  
un'ombra posso darti oggi – e pregare,  
come sogliono gli atei pregare,  
per te, per la tua vita divenuta  
un remoto sussurro,  
il dio aggredendo con un patteggiare  
furioso, un promettere cieco,  
e, in cambio,  
la disperata esigenza<sup>34</sup>.

Valentina Russi

Università per Stranieri di Siena

[russi@unistrasi.it](mailto:russi@unistrasi.it)

---

<sup>34</sup> *Ivi*, *Solo questo*, p. 213.

## Riferimenti bibliografici

Baldacci (1969)

Luigi Baldacci, *Autoritratto felice di una donna del nostro tempo*, «Epoca», anno LXXVII, n. 997, 2 novembre 1969, pp. 150-160.

Bellezza (1978)

Dario Bellezza, *Amori, languori, tragedie*, «Paese sera», anno XXX, n. 77, domenica 19 marzo 1978, p. 16, cc 1-4.

Bonghi (2013)

Brigida Bonghi, *Per Daria Menicanti: breve canto di una nostalgia impossibile*, in Menicanti (2013).

Cucchi (1978)

Maurizio Cucchi, *Non teme i sentimenti*, «Tuttolibri», supplemento de «La Stampa», anno IV, n. 119, 11 marzo 1978, p. 8, cc 1-3.

Giuliani (1978)

Alfredo Giuliani, *Tutto un mondo in versi sciolti*, «la Repubblica», anno III, n. 160, venerdì 7 luglio 1978, p. 4, cc 1-5.

Marchi (1979)

Marco Marchi, *Poesie per un passante di Daria Menicanti*, «Antologia del Vieusseux», anno XIV, n. 1, gennaio-marzo 1979, pp. 100-101.

Marchi (1985)

Marco Marchi, *Daria Menicanti*, in *Poeti italiani del Novecento: la vita, le opere, la critica*, a cura di Giorgio Luti, Firenze, La Nuova Italia, 1985, pp. 136-138.

Menicanti (1964)

Daria Menicanti, *Città come*, Milano, Mondadori, 1964.

Menicanti (1969)

Daria Menicanti, *Un nero d'ombra*, Milano, Mondadori, 1969.

Menicanti (1978)

Daria Menicanti, *Poesie per un passante: 1969-1976*, Milano, Mondadori, 1978.

Menicanti (1986a)

Daria Menicanti, *Ferragosto*, prefazione di Marco Marchi, Acireale, Lunarionuovo, 1986.

Menicanti (1986b)

Daria Menicanti, *Altri amici (1956-1985)*, Forlì, Forum, 1986.

Menicanti (1987)

Daria Menicanti, *Vita con Giulio*, «Quaderni della Antologia Vieusseux», n. 5, *Il cuore della ragione. Omaggio a Giulio Preti*, a cura di Alberto Peruzzi, Gabinetto G. P. Vieusseux, Firenze, s.d., [ma 1987], pp. 9-19, ora in Menicanti (2013).

Menicanti (1990)

Daria Menicanti, *Ultimo quarto (1985-1989)*, con uno scritto di Lalla Romano, Milano, Scheiwiller, 1990.

Menicanti (1993)

Daria Menicanti, *Il fertile dubbio del grillo, un colloquio con Daria Menicanti*, a cura di Fabio Minazzi, «Concertino», anno II, n. 7, 15 settembre 1993, pp. 8-10.

Menicanti (1998)

Daria Menicanti, intervista in *Racconto di Poesia*, a cura di Pasqualina Deriu, Milano, Librerie Cuem, 1998, pp. 41-50.

Menicanti (2004)

Daria Menicanti, *Canzoniere per Giulio*, a cura e con uno studio di Fabio Minazzi, con tre disegni inediti dell'autrice e una postfazione di Alessandra Chiappano, S. Cesario di Lecce, Manni, 2004.

Menicanti (2013)

Daria Menicanti, *Il concerto del grillo. L'opera poetica completa, con tutte le poesie inedite*, a cura di Brigida Bonghi, Fabio Minazzi e Silvio Raffo, Milano-Udine, Mimesis, 2013.

Minazzi (2004)

Fabio Minazzi, *Il cacodèmon e il grillo: Daria Menicanti e Giulio Preti nello spazio banfiano-milanese delle immagini del tempo e della memoria*, in Menicanti (2004).

Minazzi (2013)

Fabio Minazzi, *Sul bios poietikòs illuminista del grillo*, in Menicanti (2013).

Raboni (1980)

Giovanni Raboni, *Daria Menicanti*, in *Poesia italiana. Il Novecento*, a cura di Pietro Gelli e Gina Lagorio, Milano, Garzanti, 1980, vol. II, pp. 726-728.

Raffo (1989)

Silvio Raffo, *L'Io in poesia: 'L'Io camaleonte' – Daria Menicanti*, «Quaderni del Cairoli», anno III, numero unico del Liceo Statale Ernesto Cairoli di Varese, 1989, pp 23-25.

Raffo (2013)

Silvio Raffo, *Il concerto del grillo*, in Menicanti (2013).

Ramat (1970)

Silvio Ramat, *Consuntivo come riparazione*, «Corriere del Ticino», sabato 24 gennaio 1970, p. 33, cc 1-2.

Russi (2022)

Valentina Russi, *Passaggio, passato, passante. Lo spazio nelle prime tre raccolte di Daria Menicanti*, «Mosaico italiano», anno XIII, n. 211, aprile 2022, pp. 29-32.

Scotto (1992)

Fabio Scotto, *Solidarietà e solitudine nella poesia di Daria Menicanti. Per una rilettura poetica di "Poesie per un passante"*, «Il lettore di provincia», anno 25, n. 86, pp. 73-82.

*The figure of the philosopher Giulio Preti is central in Daria Menicanti's life and poetic work. The essay illustrates the modalities of representation with which the author decides to give back Preti's personality and to reconstruct her relationship with him, starting from a loss articulated on several levels. The end of the marriage coincides with the beginning of Menicanti's publications of her own work, with the first two collections, Città come (1964) and Un nero d'ombra (1969). Preti's death, in 1972, does not determine a solution of continuity in the third collection (Poesie per un passante, 1978), thanks to the author's ability to ground the presence of the other in a tangible and daily reality, made of places and dialogues at a distance.*

*Parole chiave:* Menicanti; Preti; disparità; perdita; spazio

## CHIARA PINI, **Gianna Manzini e Lalla Kezich: unite da una separazione**

*Il sole è tramontato  
ma la notte che porta i sogni  
mi consola<sup>1</sup>.*

Gianna Manzini (1896-1974) e Lalla Kezich (1924-1987) sono due voci nascoste del Novecento italiano, apparentemente distanti per geografia e frequentazioni, in realtà molto vicine per esperienze di vita e poetica. Gianna Manzini si vide riconosciuto in vita maggior merito per i suoi scritti, rispetto a Lalla Kezich<sup>2</sup>, probabilmente per la sua totale dedizione alla scrittura, nella quale si sperimentò fino alla fine dei suoi giorni, nonché per la partecipazione attiva al dibattito culturale del tempo<sup>3</sup>. Lalla Kezich, invece, non si identificò nella scrittura in

---

<sup>1</sup> *Invidia e amore* in Kezich (1989), p. 59.

<sup>2</sup> «[...] il nome di Lalla Kezich è legato soprattutto alla sua opera narrativa. Un ambito nel quale, peraltro, la scrittrice ha esordito tardi, solo alla fine degli anni Settanta: con prove, però, di grande maturità che hanno subito avuto riscontro non formale presso i critici; e che fanno rimpiangere gli sviluppi che avrebbe potuto avere la prosecuzione di una ricerca prematuramente interrotta.» Trevisan (2020), p. 263.

<sup>3</sup> Gianna Manzini vinse il Premio Viareggio con il suo terzo romanzo *La sparviera* (1956), il premio Marzotto con *Un'altra cosa* (1961), il Premio Napoli con *Allegro con disperazione* (1965); infine, fu la prima donna a vincere il Premio Campiello nel 1971 con il romanzo *Ritratto in piedi*. I premi sono solo la nota più evidente dell'attività letteraria di Gianna Manzini: i suoi primi racconti vennero pubblicati quando lei aveva ventiquattro anni, nel 1920, sulle pagine della «Nazione»; nel 1928 uscì il suo primo romanzo *Tempo innamorato* e iniziò la collaborazione con «Solaria» che la portò a dialogare con Montale, Cecchi, De Robertis, De Benedetti, Papini, Bonsanti, solo per citarne alcuni, e ad essere scelta da Vittorini e Falqui per l'antologia *Scrittori*



giovane età, come essa stessa afferma in un'intervista, in risposta a Lietta Tornabuoni che, in occasione dell'uscita de *La Preparazione*, le chiede il motivo di questo silenzio: «Sono sempre stata un po' timida, un po' sfiduciata. Durante dieci anni non ho scritto: avevo un bambino e mi piaceva occuparmene. Poi ho ritrovato il mio tempo, ho sentito d'avere delle storie nella testa: ma senza programmi di pubblicazione»<sup>4</sup>.

Tuttavia, Gianna Manzini e Laura De Manzolini Vidali, questo il vero nome dell'autrice triestina, percorsero sentieri molto simili e restituirono al loro pubblico testi vibranti di vita vissuta.

La corrispondenza di esperienze tra Gianna Manzini e Laura De Manzolini Vidali trova le proprie radici nelle origini familiari di entrambe. Gianna Manzini nacque a Pistoia nel 1896 dall'anarchico Giuseppe Manzini (orologiaio di professione) e da Leonilda Mazzoncini, proveniente da una nota famiglia di industriali pistoiesi, assai poco incline ad accettare la relazione della figlia con il Manzini. Questa ostilità della famiglia materna portò all'allontanamento dei genitori di Gianna Manzini e alla separazione del nucleo familiare. Tale esperienza segnò profondamente Gianna bambina: «E così la piccola Manzini subisce una prima perdita del padre, forse la più dolorosa perché incompleta,

---

*Nuovi*. Nella sua città d'adozione insieme a Enrico Falqui, divenuto nel frattempo il suo secondo marito, dopo Bruno Fallaci, condivise l'esperienza della direzione della rivista *Prosa* (1945-1946), di cui era la diretta responsabile, mentre Falqui seguiva *Poesia*.

La produzione letteraria di Gianna Manzini è assai ricca: *Incontro col falco* (Corbaccio, 1929); *Bosco vivo* (Treves-Treccani-Tumminelli, 1932); *Un filo di brezza* (Panorama, 1936); *Rive remote* (Mondadori, 1940); *Venti racconti* (Mondadori, 1941). A questi seguirono i romanzi *Lettera all'editore* (Sansoni, 1945), *Un'altra cosa* (Mondadori, 1961) e una serie di altri volumi di racconti: *Forte come un leone* (Mondadori, 1944); *Ho visto il tuo cuore* (Mondadori, 1950); *Cara prigioniera* (Mondadori, 1951); *Animali sacri e profani* (Gherardo Casini editore, 1953); *Foglietti* (All'insegna del pesce d'oro, 1954); *Arca di Noè* (Mondadori, 1960); *Il cielo addosso* (Mondadori, 1963); *Album di ritratti* (Mondadori, 1964); *Sulla soglia* (Mondadori, 1973).

Inoltre, collaborò con riviste come *Campo di Marte*, *Letteratura*, *Oggi*, *La fiera letteraria*, *Milano sera*, *La gazzetta del popolo*, scrivendo di moda e di emancipazione femminile con gli pseudonimi Vanessa e Pamela. Per ulteriori approfondimenti sulla biografia di Gianna Manzini si rimanda a Yehya (2006), pp. 9-35.

<sup>4</sup> In Tornabuoni (1982).

incomprensibile per lei così piccola, per quel desiderio naturale di perdersi in un abbraccio d'amore, per quel necessario e legittimo processo di riconoscimento nella figura paterna di cui nessun bambino dovrebbe essere privato. L'allontanamento del padre, infatti, dovuto ai dissapori familiari, è per Gianna Manzini come un'anticipazione del lutto futuro»<sup>5</sup>. Questo primo forzato distacco divenne poi esperienza violenta e definitiva quando Giuseppe Manzini morì vittima di un agguato fascista nel 1925, lasciando la figlia in un abisso. L'amore incondizionato per il padre e le vicende di vita che l'autrice dovette affrontare tracciarono nel futuro l'intera opera di Gianna Manzini. Il trasferimento a Firenze fu vitale e determinante per l'autrice: «appare ai suoi occhi come una città-specchio, una città-alfabeto, una città-sintassi. È qui che la Manzini conduce la propria educazione intellettuale, piena di "inebrianti scoperte": la Biblioteca Nazionale ricolma di libri, i musei, i teatri e i concerti; è qui che incontra Cecchi, De Robertis, Montale; è sempre qui che studia e si appassiona a Dostoevskij, Mæterlinck, Gide, Kafka. Ma è qui, soprattutto, che conosce il gruppo di «Solaria» con cui collabora»<sup>6</sup>. La vita di Gianna Manzini fu caratterizzata da momenti di grande mutevolezza: grandi entusiasmi e pienezza si alternarono a momenti di sofferenza per la sua salute gracile, per il fallimento del suo primo matrimonio con Bruno Fallaci, per la sua inadeguatezza nella relazione con Roma, ultima sua residenza, per l'instabilità economica che la costrinse a scrivere articoli di moda. Erano gli anni Trenta, anni che segnarono un momento di grande difficoltà per Gianna Manzini<sup>7</sup>. Il trasferimento nella capitale non fu altrettanto facile,

---

<sup>5</sup> In Pini (2020).

<sup>6</sup> In Tartaglione (2008), p. 170. È Gianna Manzini stessa che fornisce tale chiave di lettura per Firenze attraverso il suo diario: si legga *Natale 1968* in Yehya (2006), p. 11.

Per meglio comprendere il legame di Gianna Manzini con «Solaria» e le influenze che ne derivarono, si rimanda a Consoli (1980).

<sup>7</sup> In un'intervista a Livia Fava Guzzetta, Gianna Manzini dice: «C'è stato un periodo della mia vita in cui ho accantonato la narrativa: niente più racconti, niente più romanzi. Scrivevo di "cose",

nonostante fosse vissuto con il suo nuovo compagno di vita, Enrico Falqui<sup>8</sup>, che fu per lei ultima gioia e ultimo dolore: la vita di Gianna Manzini si spense il 31 agosto 1974, pochi mesi dopo l'amato marito.

Anche la famiglia di Laura De Manzolini Vidali era appartenente alla ricca borghesia: il padre, Narciso, era un farmacista di origine istriana e la madre, Gemma Barich, era figlia di agiati commercianti di tabacchi. Sebbene fossero diverse le cause, come Gianna, Laura subì la separazione dei genitori che, in seguito alle difficoltà economiche dell'attività commerciale del nonno, diede inizio a «un periodo difficile: per frequentare la IV elementare la bambina viene affidata assieme alla sorella maggiore al Nobile Collegio delle Dimesse di Santa Chiara di Capodistria»<sup>9</sup>. L'allontanamento dalla famiglia non fu l'unico episodio di separazione per Laura che, dopo aver ritrovato un po' di serenità, soprattutto d'estate nell'isola di Cherso, dove il padre aveva aperto una farmacia, assistette all'esodo degli amati parenti istriani, in seguito all'8 settembre del 1943. Terminato il collegio, tornò a Trieste per conseguire la maturità classica e laurearsi nel 1949 in Lettere con una tesi su Kafka (*Simbolo e poesia nell'opera di Kafka*). L'adesione al mondo culturale della sua città per Laura de Manzolini Vidali avvenne inizialmente attraverso il teatro, prendendo parte a numerosi spettacoli del Teatro d'Arte dell'Università di Trieste. La passione per il

---

o di vita silenziosa, magari di nature morte. Nacque così il mio *Bosco vivo*. Si parlò in proposito di ricerche di stile, di eletti diversivi. Macché. C'era ben altro. Attraversavo una grave crisi, come dire? Spirituale, psicologica. Ero sotto le macerie. I sentimenti o i riflessi dei sentimenti mi bruciavano viva. Era irresistibile. E io, con personaggi privi di sentimenti, dissanguati, non ho commercio. Ripiegai dunque sulle "cose" (la moda non c'entrava per nulla). Fu, devo confessare, un ripiego carico di sorprese, entusiasmante. E, ritengo, proficuo: ritemprata, placata, ritornai alla narrativa con un'esperienza maggiore». In Yehya (2006), p. 17.

<sup>8</sup> Così dice Gianna Manzini: «Di Roma, vado capacitandomi a poco a poco. Certo, finché non riconoscerò che un carattere della mia cultura (parecchio modesta, tutto sommato) si è sviluppato qui: e una serie di personaggi miei si muove per queste strade, non potrò dire di avere ingranato con questa città». In *Ivi*, p. 24.

<sup>9</sup> Per questo, come per altri rimandi alla biografia di Lalla Kezich, si fa riferimento a Trevisan (2020), pp. 261-263, e al catalogo della mostra documentaria sull'autrice indicato nella bibliografia.

palcoscenico la portò a Roma a frequentare l'Accademia d'Arte Drammatica. Tale esperienza fu interrotta per ragioni familiari e Laura dovette tornare a Trieste<sup>10</sup>: qui, tra il 1953 e il 1955, scrisse diverse sceneggiature per Radio Trieste e si dedicò all'insegnamento ma, soprattutto, incontrò e sposò il 12 aprile 1955 il critico cinematografico Tullio Kezich, diventando d'ora in poi Lalla Kezich<sup>11</sup>. Alla famiglia, al marito e al figlio Giovanni, dedicò i successivi dieci anni, fino alla stesura del suo unico romanzo, *La preparazione spirituale*<sup>12</sup>. Questi, in realtà, non furono anni dedicati esclusivamente al focolare domestico: con il marito condivise scelte e impegni di lavoro che culminarono con la fondazione della società di produzione cinematografica «22 dicembre» insieme a Ermanno Olmi. L'ambiente cinematografico dal 1969, anno del trasferimento della famiglia Kezich a Roma, diventò un punto di riferimento per Lalla: le esperienze legate a quel mondo si fecero stimolo per la scrittura. Così venne alla luce *Marina indiana* (Edizioni Italo Svevo, 1977)<sup>13</sup>, la sua prima raccolta e pubblicazione, se escludiamo il precedente esordio su «Nuovi argomenti» con *Pranzo di Natale* (1972). Il successo di *Marina indiana* aprì la strada alle future pubblicazioni: *La preparazione* (Bompiani, 1982); *Gruppo concentrico* (Camunia, 1985); e i postumi *La nave di Jean* (Camunia, 1987), *Il silenzio abitato. Racconti* (Camunia, 1987)<sup>14</sup>. Lalla Kezich morì a Roma il 21 marzo 1987, in seguito ad un aneurisma cerebrale.

---

<sup>10</sup> Si veda Trevisan (2020), p. 262.

<sup>11</sup> Il passaggio dal nome di battesimo al nome d'arte sembra graduale: «Con il nome di Lalla de Manzolini traduce il libro per ragazzi *Gli ultimi Apache* di Harvey Clegg», e fu Enzo Siciliano a pubblicare per primo i racconti dell'autrice triestina su «Nuovi Argomenti» con la firma Lalla Kezich. *Ibidem*.

<sup>12</sup> Il romanzo riceve una segnalazione al Premio *l'Inedito* del 1971, ma verrà pubblicato solo nel 1982 da Bompiani con il titolo *La preparazione*. Si rimanda a Kezich (1994), sez. *Biografia*.

<sup>13</sup> Lalla Kezich in *Marina indiana* riporta l'esperienza del suo viaggio in India in occasione della produzione di *Sandokan*. *Ibidem*.

<sup>14</sup> *La preparazione* e *Gruppo concentrico* furono tradotte rispettivamente in Svezia e in Inghilterra: «Nel 1985 la casa editrice svedese Fripress pubblica la traduzione del romanzo, *Förberedelsen*, a cura di Ingrid Börge» e «in Inghilterra con il titolo *Composition with a Dark Centre* (Olive Press 1986)». Trevisan (2020), p. 263. *Gruppo concentrico*, inoltre, «ottiene il diploma e la medaglia

Gianna Manzini e Lalla Kezich, se mai si fossero incontrate, non avrebbero solo condiviso un rispetto reciproco per l'arte di ciascuna, ma avrebbero potuto dialogare e comprendersi nelle sofferenze e nelle esperienze. Appartengono certamente a due generazioni diverse, sebbene possano ritenersi contemporanee e nonostante ad entrambe la storia d'Italia non abbia fatto sconti. L'origine familiare agiata, la separazione dei genitori, la formazione classica e umanistica, la breve esperienza di insegnamento<sup>15</sup>, il matrimonio e la condivisione di vita con uomini a loro pari per interesse ed ingegno, la vita a Roma basterebbero a trovare punti di incontro e di condivisione profonda. C'è un altro aspetto interessante: le opere maggiormente significative di queste due autrici, *Ritratto in piedi* (1971) di Manzini e *La preparazione* (1971) di Kezich, affrontano il tema della separazione e del rapporto con le figure genitoriali. Sono i romanzi che scavano nel passato di ciascuna, con ferma lucidità, con appassionata vitalità e coraggio. Con il coraggio di porsi davanti a sé stesse e al proprio dolore, chi in modo più palese, come Gianna Manzini, chi in modo più mascherato, come Lalla Kezich. È suggestivo, anche se poco determinante dal punto di vista scientifico, che i due manoscritti trovassero il compimento nello stesso anno, il 1971, nella medesima città, Roma. Una coincidenza, curiosa. Ne seguirono sorti diverse nei tempi di fortuna e pubblicazione, per vicende editoriali differenti, ma quello fu il contesto da cui nacquero i due romanzi che ci parlano di interni familiari, al centro dei quali la figura paterna assume piena centralità in duplice veste e in totale contrapposizione. Se, infatti, nel romanzo di Manzini il padre è l'eroe rimpianto, l'assenza mai colmata, nel romanzo di Kezich, il genitore è l'assente, quello di cui si urla e si chiede la presenza.

---

d'argento del Premio Selezione Ascona, l'8 dicembre la scrittrice riceve a Potenza il Premio Basilicata assegnato all'unanimità da una giuria presieduta da Carlo Bo» in Kezich (1994), sez. *Biografia*.

<sup>15</sup> A tal proposito si veda Minciacchi, Martignoni, Miola, Ciminari, Cucchiella, Yehya (2006), p. 12; per Lalla Kezich si veda Kezich (1994), sez. *Biografia*.

Anche i tempi di gestazione e di probabile revisione dei loro romanzi occuparono anni di vita per entrambe le autrici:

*Nell'ottobre 1966 Gianna si era recata a Cutigliano, a visitare, accolta dal sindaco, la tomba del «babbo», nell'«affabile cimiterino». Già in gennaio aveva avviato la stesura del romanzo dedicato al padre, ma sappiamo dal diario che in realtà l'idea risaliva alla metà degli anni Cinquanta a («Ho preso l'impegno di fare un racconto lungo per un'ediz. numerata [...]. Vorrei intitolarlo "Ritratto di uomo in piedi". Un ritratto di mio padre» annota in data «8 Agosto 1956»)<sup>16</sup>.*

E così fu per Lalla Kezich che aveva iniziato a scrivere *La preparazione* sul finire degli anni Sessanta<sup>17</sup>, spinta dal desiderio di comprendere l'esperienza di un'infanzia di separazione. L'allontanamento, oltre ad essere affettivo, diventa per tutte e due identitario. Gianna Manzini, nell'adorazione di un padre carismatico ma controverso, rispecchia il suo essere inquieto di intellettuale alla continua ricerca di comprendere il mistero del vivere e della vita stessa, in ogni sua contraddizione. Lalla Kezich, invece, nella difesa silenziosa e rassegnata di un padre incapace di sfidare l'autorità, mette in scena le assenze e "i silenzi abitati" della sua esistenza<sup>18</sup>: «L'autrice, sublime e sorniona, si nasconde e dà per segni minimi il mistero delle psicologie, mette in bocca a personaggi oscuri cenni

---

<sup>16</sup> Yehya (2006), p. 32. Gianna Manzini scrive così nella prima pagina di *Ritratto in piedi*, dinanzi alla tomba del padre: «Ma finalmente scoccava l'attimo di un indecifrato appuntamento, al quale ero giunta leggera, con una sciocca prestezza che ne eludeva l'importanza. Non leggevo quel nome: lo ricevevo come da un riverbero. Lo sentivo inverosimilmente lontano; e, al tempo stesso, mi era addosso, scolpito dentro di me, parte del mio segreto, prima e oltre la mia esistenza. Perché in effetti, babbo, io mi sostengo sulla tua morte. E non è anche vero che tu, adesso, più che mai, o diversamente esiliato, un poco ti affidi a me?» In Manzini (2010), p. 45. Il diario, a cui si fa cenno nelle pagine di presentazione dell'*archivio*, è una fonte importante per la critica, in quanto spesso si rivela supporto per la comprensione delle opere dell'autrice. «La sottoserie Quaderni è costituita da cinque quaderni manoscritti di scrittura diaristica e introspettiva fitta di importanti riflessioni metanarrative, di appunti personali, narrativi e critici. I quaderni, che rappresentano un significativo laboratorio e forniscono informazioni preziose da un punto di vista letterario ed esegetico, coprono in modo discontinuo un arco di tempo che va dal 1947 – il primo quaderno è inaugurato il 24 giugno ("San Giovanni") 1947 – al 1958». In *ivi*, p. 117.

<sup>17</sup> Benussi (2021).

<sup>18</sup> L'opera postuma *Il silenzio abitato* (1987) ben riassume tutta la poetica di Kezich.

e parole che sono lampi per illuminare la via del lettore; ricorre alla natura, amata e penetrata, e crea di continuo un forte legame tra paesaggi, cieli, stagioni, uomini e donne»<sup>19</sup>. Queste sono le parole di lode che Lalla Kezich dedica alla poetessa Murasaki Shikibu a proposito del suo *Genij*, ma che ben possono essere rivolte a Kezich stessa: la scrittura dell'autrice triestina è fatta di indizi che non possono sfuggire ad un lettore attento, è «tesa più a interiorizzare passioni che a palesare stati d'animo»<sup>20</sup>; questo è il codice per comprendere l'intera opera di Kezich.

La descrizione del genitore di Gianna Manzini è minuziosa, tridimensionale, viva, innamorata<sup>21</sup>:

*Sta in piedi e fissa davanti a sé, molto al di sopra della mia testa. Con la sinistra avvolge la cartina della sigaretta. Un gesto che mi piaceva tanto. Girava la velina dove aveva distribuito il tabacco, facendo scorrere le dita sul palmo. Poi, ne inumidiva con le labbra il bordo per chiuderla; e l'accendeva. Aveva imparato in Spagna. Ne fumava una dopo l'altra. Il tabacco lo teneva in una scatola di metallo, simile a un cilindro schiacciato. A una bambina non avrebbe dovuto piacere quell'odore; invece, sì; mi piaceva. E mi piaceva vedere con che rapidità la sigaretta usciva nitida perfetta dalla sua mano. È dunque davanti a me. Ha portato alle labbra la sigaretta finita d'arrotondare. La tiene appena di lato, spenta. La giacca di velluto marrone, sbottonata, lascia molto scoperta la camicia. I calzoni sono vecchi, logori, ma ben sostenuti da una cintura di cuoio. Non porta la cravatta. In tanti anni passati in montagna, stando ore ed ore all'aperto, la pelle del volto è*

---

<sup>19</sup> Kezich (1989), p. 55.

<sup>20</sup> In Spirito (1985); inoltre Baudino (1985): «La scrittura di Lalla Kezich, che sembra accarezzare cose e persone, è in realtà molto sorvegliata e non si concede alcuna «distrazione». Nomina gli oggetti, azzera i dialoghi, toglie intenzionalmente «alone» alle situazioni, misura gli aggettivi».

<sup>21</sup> «La vista è, dunque, per dirla ancora con Gadda, «la gran signora» della sua tecnica di scrittura [...] Ha scritto in proposito Giacomo Debenedetti: «Si sa che la Manzini avanza tutta per immagini. La meraviglia è che riesca ad avanzare, visto che in generale le immagini, nel loro avido egocentrismo, fabbricano stasi e non impulsi, tendono ciascuna a sequestrare, immobilizzare tutta l'attenzione, a scapito del discorso narrativo. [...] Quella della Manzini [...] è tutta un'altra storia. Sarà, dunque, che ciascuna immagine contiene tanto di illuminazione, o talvolta di ingegnosità, da incuriosirci a cercare quanto di illuminazione o di ingegnosità è contenuto nell'immagine seguente? Che sarebbe, quasi, un romanzesco delle immagini, attraverso cui si declini il romanzo o racconto vero e proprio», in Muscariello (2017), pp. 143-144,

*abbronzata. Sembra più scura che mai, a causa dei capelli bianchi, parecchio diradati.*

*Ha le spalle larghe il babbo. È sempre stato diritto. Tiene, al solito, la testa alta. Un atteggiamento non di alterigia; ma di sfida, sì. Lealtà e chiarezza dichiarate esponendo la fronte spaziosa. Ricordarlo mentre sta ad occhi bassi non può accadere. Il breve cespuglio delle sopracciglia protegge una sicurezza di sguardo quasi trafiggente. Gli occhi sono marroni; e, a causa di tanta concentrazione non sembrano grandi. Si negano così il lusso di essere grandi.<sup>22</sup>*

È un ricordo composito, fatto di immagini vigorose che comunicano l'indole del padre: «Ha le spalle larghe il babbo. È sempre stato diritto. Tiene, al solito, la testa alta.»<sup>23</sup> e ne delineano le virtù: «Un atteggiamento non di alterigia; ma di sfida, sì. Lealtà e chiarezza dichiarate esponendo la fronte spaziosa»<sup>24</sup>.

La descrizione vibra di fierezza e orgoglio, sentimenti ancor più necessari per contrastare quel sentimento d'inutile vergogna che tentarono di farle provare da bambina per quel padre così socialmente scomodo<sup>25</sup>:

*Ma del babbo, il cuore non vogliono metterlo a nudo: gli vedessero il cuore, dovrebbero ammutolire di rispetto; il cuore vogliono ignorarlo. Invece, ogni suo gesto viene spogliato, fatto oggetto di discussione e di condanna. Riportano, falsificando, travisando, ogni sua parola. Anche contro i suoi amici si accaniscono. Ossessionata, vidi la sua agonia.<sup>26</sup>*

*Ritratto in piedi* è il penultimo romanzo di Gianna Manzini, quello che la celebrerà con il Premio Campiello, ma il primo come gestazione, probabilmente. L'autrice pistoiese racconta il padre Giuseppe Manzini, dinanzi alla sua tomba. La figura del padre non può essere scissa da quella dell'anarchico e le vicende

---

<sup>22</sup> Manzini (2010), p. 53.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Per questo si legga *Atto di contrizione* che precede *Ritratto in piedi*: una dichiarazione autobiografica di Manzini che lega ricordi e sentimenti nel processo di revisione del proprio interno familiare. *Ivi*, pp. 7-42.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 71.



della famiglia Manzini si intrecciano con quelle della storia italiana. L'intensità della narrazione, così ricca di ricordi, di tensioni emotive e struggenti affetti, di revisioni e frasi del padre che diventano pietre miliari per la figlia<sup>27</sup>, porterebbe a definire tale romanzo una biografia nell'autobiografia; è invece un dialogo appassionato tra l'ormai matura e consapevole Gianna e il padre, presente a lei nella sua essenza. La narrazione, infatti, si apre con una domanda: «Perché in effetti babbo, io mi sostengo sulla tua morte. E non è anche vero che tu, adesso, più che mai, o diversamente esiliato, un poco ti affidi a me?»<sup>28</sup> e si chiude, nelle ultime pagine, con un prosieguo dall'intento fatico, «ora ascoltami, babbo»<sup>29</sup>, quasi il tempo incalzasse e si dovesse perdere il dono dell'opportunità dell'incontro. Questa richiesta e questo contatto restano sospesi fino alla risposta:

*Una voce, alle spalle, sorda, perentoria:*

*"E smettila di piangere. La figlia del Manzini non piange".*

*"Ma io non sono riuscita a meritarmi di essere la figlia del Manzini. Vorrei che lui non sapesse, che non avesse mai saputo, quanto poco m'è riuscito trattenermi dal piangere; anzi quante lacrime ho perduto vergognosamente."*

*Il babbo accorrendo:*

*"Non è vero: non ti ho mai vista piangere."*

*"Perché ero con te. Finché ero con te."*

*"E questo non ti sembra sufficiente?"*

*Gli dicevo di sì con tutta l'anima; e la cosa diventava vera in quel momento, riscattandomi.<sup>30</sup>*

È un breve crescendo, una climax che sembra portare allo smantellamento di ogni incertezza, in un'impasse spaziale che disorienta il lettore per l'incontro tra

---

<sup>27</sup> «[...] il mio babbo, la mia vera guida. L'unica persona che mi abbia detto cose intime indimenticabili. Eppure non era un parlatore. Quante ne ricordo, di frasi pronunziate da lui con estrema noncuranza. E ancora mi fanno lume. [...] Mai che avesse l'aria di insegnare. Lo adoravo. Per difenderlo, in casa, quando da tempo viveva solo, mi beccai uno schiaffo. E ne fui talmente felice.» *Ivi*, pp. 182-183.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 45. Si evidenzia come l'uso, quasi ridondante, degli avverbi sia in realtà funzionale a sottolineare lo stato d'animo dell'autrice: una coesistenza di speranza, preghiera, tensione. Una richiesta di misericordia e un'incarnazione del sentimento antico della *pietas*.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 201.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 203.

le due dimensioni, come un salto quantico, ma di breve durata e per nulla risolutivo: «"Ma rimasta sola, senza la tua guida, io sbando, finisco col cercare altro, o cerco male. Sola: ho freddo, babbo."»<sup>31</sup>, dove l'ultima parola del romanzo, *babbo*, ci racconta il tentativo estremo di tenere la comunicazione aperta con il padre<sup>32</sup>. Un epilogo quasi narcisistico, al quale l'autrice non riesce a sottrarsi perché significherebbe abbandonare il passato che, per quanto doloroso e controverso, è ancora vivo, soprattutto del calore dell'abbraccio paterno.

Il tema del padre, se è centrale in *Ritratto in piedi*, viene affrontato anche in *Messaggio* e *Rive remote* e non può prescindere dalla sua ultima opera, *Sulla soglia* (1973), dedicato alla figura materna. Quest'ultimo testo crea un dittico con il precedente *Ritratto in piedi*: attraverso il ricordo del padre e della madre, Gianna Manzini compie il suo processo di revisione interiore e conferma la necessità di rendere la letteratura specchio dell'esistenza:

*Indipendentemente da ciò che la moda suggerisce, vorrei consentire nelle mie pagine l'ingresso non dell'imitazione della vita, ma della vita stessa. Non sembrano parole. Ci ho pensato parecchio. Per me, vita significa qualcosa di assai misterioso e sconosciuto. Per rifletterla, per agguantarla, vedo essenzialmente vie impervie, sentieri impraticabili, non segnati sulle comuni carte di circolazione. [...] perché la vita ammannita, confezionata su gli usuali schemi, sulle usuali strutture, non è vita: è un'invenzione pratica, una convenzione spesso necessaria, comoda o incomoda; ma sempre qualcosa di fabbricato<sup>33</sup>.*

---

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 205.

<sup>32</sup> Si veda: «Così nelle ultime pagine malgrado che la Manzini abbia voluto concludere ("ora ascoltami babbo"), a poco a poco il colloquio a due voci ricomincia assicurando strutturalmente al romanzo una possibile continuità, quasi a realizzare il significato di un dialogo che non ha fine. Il che assegna al romanzo quel poderoso e unitario flash - back in cui si accumulano la tecnica del ritratto, del simbolo, della memoria adoperata in una vasta gamma di tecniche e di ricordi a catena.» Saad (2018), p. 175.

<sup>33</sup> Manzini (1964), p. 227.

La stessa visione dell'opera letteraria, intesa come incrocio tra vita e letteratura, è in Lalla Kezich, nonostante le vie percorse dalle due autrici siano differenti e diversamente mascherate. Kezich ha bisogno di un impianto narrativo per parlare di sé. Lo fa attraverso i suoi personaggi, ai quali affida, di volta in volta, una parte del proprio mondo interiore: è come se mettesse in scena una frammentazione del proprio essere, assegnando le parti al protagonista di turno. Manzini palesa con la sfrontatezza e l'orgoglio toscano le proprie fragilità; Kezich, invece, si addentra in percorsi carsici, con il pudore di esporsi per il timore di non essere riconosciuta e apprezzata. In un'intervista a Paolo Pinto, in occasione dell'uscita di *Gruppo Concentrico* (1985), Kezich afferma:

*la scrittura assorbe tutto il mio mondo poetico e razionale. Dunque, non si può scindere la scrittrice dalla persona. Entrambe vivono gli stessi temi e problemi [...] perché dietro ogni singolo personaggio c'è sempre l'autrice. Essa subisce delle metamorfosi, ma è sempre se stessa e sempre presente.*<sup>34</sup>

In *La preparazione* (1982), Lalla Kezich rievoca i momenti più bui della sua infanzia attraverso il personaggio di Lauretta, *alter ego* di Lalla, come la scelta del nome della protagonista evidenzia. Lauretta è una bambina, affidata dalla famiglia a un collegio di suore<sup>35</sup>, che sta affrontando la preparazione alla prima comunione. Lo sfondo storico è quello del fascismo degli anni Trenta; il contesto è quello di un mondo di adulti ingabbiati nei loro stereotipi e ammantati di superficialità. È una narrazione in cui gli eventi sono del tutto funzionali alla rappresentazione degli stati d'animo di Lauretta e di una società di cui l'autrice non vuole disconoscere l'esistenza ma trovarne certamente le ragioni.

Lauretta, come Laura bambina, subisce l'allontanamento dalla famiglia per entrare in collegio. Nel testo, la separazione dei genitori, vero tratto

---

<sup>34</sup> Pinto (1985).

<sup>35</sup> Probabilmente il Nobile Collegio delle Dimesse di Santa Chiara di Capodistria a cui le sorelle De Manzolini Vidali vennero consegnate.

autobiografico, non viene dichiarata in modo esplicito, a sottolineare quanto detto prima in merito alla scrittura di Lalla Kezich, fatta di indizi, di tessere donate al lettore, a cui si chiede di ricomporre lo scenario, in quel dialogo tra vita e letteratura in cui si snoda la narrazione dell'autrice triestina. Siamo lontani dalle figure iconiche rappresentate da Gianna Manzini, alla quale non basta un testo per parlare del padre e della madre. Lalla Kezich condensa nel suo breve romanzo due genitori, accennandone i tratti, quelli necessari e sufficienti a comprenderne le caratteristiche. Non c'è lo sguardo innamorato, né la struggente sofferenza della lontananza provati da Gianna Manzini: in Kezich domina il senso di colpa, la sfiducia nei confronti di sé e del mondo che circonda la protagonista. Anche nella vita, l'autrice triestina non esita ad abbandonare il proprio cognome per assumere quello del marito, al contrario di Manzini che palesò con fierezza la discendenza, così ingombrante per lei a livello sociale, nonostante avesse sposato due uomini i cui cognomi erano altamente rappresentativi nel mondo culturale da lei frequentato.

Tra le numerose corrispondenze c'è probabilmente una contrapposizione incolmabile nei protagonisti dei due romanzi: il ribelle anarchico Manzini contro il servo del potere Virgilio. Il padre di Lauretta non ha cognome, è un uomo senza qualità, che anela alla protezione di un gerarca fascista, dinanzi al quale diviene figura ancora più misera e inetta. Virgilio è un padre che, suo malgrado, si trova a colmare l'assenza della figura materna, senza davvero riuscire nel compito. Virgilio, la guida per antonomasia, un nome che dovrebbe rappresentare il padre nella sua funzione educante, è in realtà una presenza-assenza. Se il padre non ha cognome, infatti, la madre non porta nemmeno il nome: è una figura da copione teatrale, una comparsa. Così come lo sono anche gli altri personaggi: l'unica ad avere un'identità, comunque in evoluzione perché alla continua ricerca di sé stessa, è Lauretta.

Nel romanzo di Kezich sono rappresentati, in un'alternanza di entrate e uscite dalla scena, l'universo maschile e quello femminile, l'autorità politica e quella religiosa: al centro, c'è Lauretta, a interrogarsi sulle proprie virtù morali e a contrastare i sensi di colpa. È assai rilevante il fatto che la madre di Lauretta non porti il nome, l'unica tra molte, di cui invece conosciamo le identità e i ruoli. Donne e bambine sono personaggi dominanti nei testi di Lalla Kezich: per questo motivo, seppur appaia in modo defilato, la figura del padre si staglia tra le altre, anche tra quelle degli altri uomini. Egli non è il maschilista e violento zio Giacomo, «il padrone, il despota»<sup>36</sup>, né il «farabutto» e borioso Omigoni<sup>37</sup>, né il pacato ed elegante professor Capasso<sup>38</sup>, anche se la zia Maria accomuna il fratello al marito, con la sua solita sottomissione, quasi scusandone i comportamenti: «[...] non serve a niente. Giacomo era fatto così. E anche Virgilio, benedetto Virgilio, era fatto così»<sup>39</sup>.

Nonostante la varietà di personaggi che si muovono all'interno del romanzo, Kezich riesce a non distogliere l'attenzione del lettore dalla stretta relazione tra

---

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 59. Lo zio Giacomo ha sempre parole sprezzanti per le donne, sia per quelle con le quali si relaziona ogni giorno, che in generale: alla domestica dice di essere «idiota», in Kezich (1982), p. 21); la moglie Maria, è «una pappa molla» (*Ibidem*) che, nella rassegnazione della propria condizione, ricorda: «Poi si sedette sull'orlo del letto, chinò adagio il dorso e raccolse il viso tra le mani. Immagini della giornata le passavano davanti. Giacomo era stato villano, ma questo era niente, i primi anni del loro matrimonio era stato molto peggio. Si voltò di scatto senza ragione, le sembrò di risentire l'eco degli urli di un tempo, quando correva per la casa e gridava e piangeva. Dio mio, pensò, com'era violento, cosa mi ha fatto passare. Perché mi ha sposata? Le tornò in mente il ritorno dal viaggio di nozze, quando era entrata nella casa grande e fredda e la mamma di Giacomo e la signora Clotilde l'avevano abbracciata stretta, sospirando, e si erano messe a piangere tutte e tre. Poco dopo aveva trovato Giacomo con la serva.» *ivi*, pp. 64-65. Anche per la stessa Lauretta lo zio non ha parole di rispetto: «Quando rientrarono il cane abbaia così forte che Lauretta si fermò incerta. "Sciocca", le gridò lo zio Giacomo da lontano. "Non ti fa niente. Vieni avanti."» *ivi*, p. 11 e in generale ritiene che «"Le donne non capiscono niente"» *ivi*, p. 54.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>38</sup> Capasso è l'unico del quale si dà una descrizione fisica, seppur appena accennata: «Era un uomo bruno con un bel paio di baffetti nel viso regolare.» *ivi*, p. 53. Gianna Manzini non lesina descrizioni del padre, che in Kezich, invece, sono del tutto assenti.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 24.

padre e figlia. Se in *Ritratto in piedi* il genitore è il faro, colui che protegge e guida, nel romanzo di Kezich la relazione si capovolge: è Laretta a prendersi cura del padre, a proteggerlo dalle situazioni imbarazzanti. Nel testo di Gianna Manzini il padre dispensa insegnamenti, dona massime di vita, a cui l'autrice potrà attingere per tutta l'esistenza; non altrettanto è in grado di fare il padre di Laretta che sentenzia un'unica volta, dicendo che «Bisogna essere puntuali nella vita»<sup>40</sup>, e si preoccupa di impartire alla figlia una norma di buona educazione, più per convenzione sociale che per reale convincimento<sup>41</sup>. Laretta attende paziente il padre e in generale una risposta vera ed efficace dal mondo degli adulti. Questa attesa indulgente è raccontata dai silenzi così spesso rimarcati da Kezich: sono pause narrative portatrici di significato e disseminate in tutto il romanzo, a sottolineare quella poetica del silenzio di cui si accennava precedentemente. Se è struggente il rapporto tra i Manzini, altrettanto accade per il padre e la figlia di Lalla Kezich: sia Laretta che Giannina attendono, anelano il padre. Laretta, al contrario di Gianna, ha la fortuna di averlo accanto, sa rispettarne i tempi ed apprezzarne la presenza: «Padre e figlia rimasero soli in terrazza, ci fu silenzio, Laretta aspettava»<sup>42</sup>. E Laretta sogna:

*Appena arrivata in giardino Laretta guardò se nessuno la vedeva e strappò una rosa. Era giallina e bene aperta. Tenne alto il fiore e sorrise all'aria. Oltre la magnolia, tra i riverberi verde azzurri del fogliame, le parve di intravedere un principe. Disse*

---

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 21. Gianna Manzini scava nella memoria per tenere vivi gli insegnamenti del padre che, contrariamente a Virgilio, dispensa ad ogni pagina del romanzo, non in quanto collezionista di buoni intenti, ma perché esempio egli stesso di tali principi: «Vedi, nemmeno la morte mi ha scoraggiato. Nemmeno la morte può qualcosa, contro ciò che abbiamo in noi d'immortale, idea e sentimento. Non la senti, Giannina, la grandezza di essere obbligati a esistere, a essere se stessi eternamente, legati, legati da qualcosa che sfugge all'amore e all'odio...» Gianna Manzini (2010), pp. 53-54.

<sup>41</sup> Così Virgilio a Laretta, una volta arrivati in Collegio, poco prima di incontrare la madre superiora: «"Alzati," le disse Virgilio, "non sta bene sedersi."» *ivi*, p. 33.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 14.

*forte, muovendo il capo: "Io sono una dama e un bel cavaliere mi ha regalato questa rosa."<sup>43</sup>*

Come non credere che quel principe non sia prima di tutto il padre? Come non pensare che in questa proiezione Lairetta, oltre ad abbandonarsi all'affetto del padre non aneli a ricomporre l'immagine di un amore perfetto, invece naufragato nel suo nucleo familiare, in seguito alla separazione dei genitori?

Il sogno ad occhi aperti di Lairetta è l'esito di un fine circuito che si scatena a livello emotivo e psicologico:

*Lairetta era in terrazza, faceva caldo. Si era seduta su una sedia sdraio e guardava il cielo attraverso il fogliame. Arrivò la donna con la tovaglia piena di briciole in mano. Le sorrise e chiese: "Sei buona con le suore, Lairetta?"*

[...]

*Lairetta guardò la donna e pensò che era brutta, così vecchia e con i capelli tirati in un piccolo cucuzzolo. La donna ora piegava la tovaglia con cura. Poi si avvicinò alla bambina, le sorrise con la sua larga bocca sdentata e disse: "Verranno tutti e due i tuoi genitori, vero? E tu prega per loro," sospirò e aggiunse: "Pregherai per loro, piccola?"<sup>44</sup>*

Come se non fosse sufficiente il già maturo senso di responsabilità dimostrato da Lairetta, tutti gli adulti che la circondano non esitano a caricare su di lei ulteriori pesi e preoccupazioni, sempre celate dai sottintesi e per questo ancor più emotivamente impegnative. Lairetta non si limita a pregare per i suoi genitori, anzi cerca di proteggerli, non solo per un senso di cura nei loro confronti ma ancor di più per la terribile paura di perderli, nel caso ritenessero la sua presenza un impiccio, un fastidio.

La scena più significativa di tutto il romanzo è certamente quella che narra il rientro in convento di Lairetta accompagnata dal padre Virgilio:

---

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

*Apparve la superiora. Era una grassa badessa di mezza età, bianca e molle.*

*"Gesù sia lodato," sussurrò, abbassando gli occhi e giungendo le mani.*

*"Sempre sia lodato," disse in fretta Lauretta per togliere di imbarazzo suo padre, che non era abituato a quel genere di saluto.<sup>45</sup>*

Lauretta, che era appena stata invitata dal padre ad alzarsi per buona educazione nei confronti della madre superiora, lo supporta a sua volta, indicandogli la strada, evitandogli ogni impaccio, vista anche la latitanza di relazione tra l'istituzione religiosa e la famiglia di Lauretta:

*Sono contenta che sia venuto lei di persona ad accompagnare la bimba," continuò la madre.*

*"Come ha trovato Lauretta?"*

*"Bene," replicò Virgilio. "Mi pare contenta." La madre sorrise e alzò gli occhi al cielo: " Qui la bimba ha tutto quello che può desiderare," disse, "cure, affetto, quiete. Vero Lauretta? " Lauretta annuì. Si sentì il suono della campana che chiamava per la preghiera della sera e subito dopo dei passi e delle voci che percorrevano in fretta la scala che portava in cappella. La madre aggiunse: "Saluta tuo padre, figliola." La bambina lo tirò per un braccio e chiese:*

*"Quando torni?"*

*"Domenica, naturalmente."*

*[...]*

*"Ora dai un bacio al papà. E chiedigli perdono. È arrivato il momento di chiedergli perdono per tutto quanto hai potuto commettere che, volontariamente o involontariamente, l'abbia offeso."*

*La superiora si era avvicinata a Lauretta e, mettendole una mano sulla spalla, la spingeva con una lieve pressione perché si inginocchiasse. Ma Lauretta rimase immobile.*

*"Da brava, in ginocchio," continuò la madre.*

*"Chiedi perdono."*

*Lauretta ballonzolò sulle gambe e disse:*

*"Non mi vengono le parole."*

*"Ti chiedo perdono per le offese che ti ho arrecato, su da brava,*

---

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 33. Lo stesso sentimento viene provato più volte da Virgilio, anche nel giorno in cui avrebbe dovuto gioire e partecipare all'emozione della figlia: «Era arrivato il giorno della comunione. La cerimonia era per le dieci del mattino e poi c'era la festa. Virgilio provò un senso di disagio, avrebbe voluto che fosse già finito tutto, che fosse già l'indomani pomeriggio.» *ivi*, p. 115.



*non farci aspettare."*

*Lauretta aprì la bocca per parlare, ma non disse niente.*

*"Non importa," intervenne Virgilio impacciato.*

*"Non ha importanza."*

*La superiora lo guardò severa e ribatté:*

*"Deve farlo. Tutte le comunicande devono farlo. È un atto di umiltà necessario alla loro preparazione spirituale."*

*Lauretta si inginocchiò davanti a suo padre. Ci fu un attimo di silenzio. Virgilio fece un sorriso incoraggiante e la bambina provò a dire qualche cosa, ma sentiva un'ansia, uno stupore che le impedivano di parlare e non riusciva a vincere la sua resistenza a quell'atto. Senza alzare gli occhi da terra, ripeté:*

*"Non mi vien niente."*

*La madre passò la mano sotto il mento della bimba e le sollevò il viso.*

*"Guardami bene in faccia," disse, "guardami bene."*

*I suoi occhi si erano fatti scuri e Lauretta sentiva la mano della suora che le stringeva il mento come in una morsa.*

*"Devo proprio?" mormorò.*

*"Vuoi dare un dolore a Gesù? Vuoi offenderlo in questi giorni così importanti della tua vita?"*

*Lauretta abbassò di nuovo lo sguardo e disse:*

*"Va bene."*

*Pensò ad altro, si sentiva come divisa in due. Ripeté macchinalmente: ti chiedo perdono, papà.<sup>46</sup>*

Come si evince da questo passo, Lauretta subisce dalla madre superiora una violenza inaudita che il padre non è in grado di fermare, perché anch'egli viene subito messo in posizione di sudditanza nei confronti della stessa. Virgilio cerca di porre resistenza ma è troppo blanda, perché è *impacciato*, perché non ha alcun potere educativo vero sulla figlia, perché non ha il coraggio di prendere una posizione dinanzi all'istituzione che, per la responsabilità acquisita, lo solleva dalle responsabilità di genitore. La gravità di questa violenza ha una ricaduta ancor più pesante sulla costruzione dell'identità di Lauretta. E anche questo tema viene tracciato da Lalla Kezich attraverso piccoli indizi: più volte Lauretta volge il proprio sguardo lontano, oltre il finestrino, oltre l'orizzonte, pensando al futuro, «lontano da quei luoghi»<sup>47</sup>. Cerca disperatamente la propria immagine,

---

<sup>46</sup> *Ivi*, pp. 33-35.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 57.

ma non la trova: «Lauretta cercò invano un vetro dove vedere la sua immagine. Le pareva che il vestito fosse troppo grande, però era bello sentirsi la stoffa intorno alle gambe, avere un abito lungo. Avrebbe voluto vedersi, ma in collegio non esistevano specchi»<sup>48</sup>. Lauretta non riesce a trovarsi perché fragile è l'identità paterna, sfuggente quella materna.

Non è probabilmente casuale che invece «sorella e fratello», così definiti in quel passo, proprio per sottolineare lo stretto legame familiare e identitario tra i due, prima di uscire di casa per andare alla cerimonia, si aggiustino «i capelli davanti alla grande specchiera dell'atrio»<sup>49</sup>. A Lauretta non è permesso trovare la propria identità: in collegio fatica a opporsi all'omologazione e allo schiacciamento di ogni tratto distintivo o desiderio, per imposizione delle religiose<sup>50</sup>; a casa non scorge riferimenti affettivi e valoriali nei quali possa rispecchiarsi. E così la domanda iniziale che si pone la piccola Kezich, ricorrente in più passi del romanzo, «chissà se diventerò buona?»<sup>51</sup>, rimarrà la questione aperta per Lauretta: «Lauretta pensò che fuori era bello, pensò a chissà quanti anni avrebbe dovuto passare ancora in collegio. E improvvisamente si chiese se era diventata buona o no, se sarebbe stata buona o no»<sup>52</sup>, dove l'essere buoni rispondeva ai requisiti necessari per essere accettata e quindi accolta nel mondo degli adulti e, innanzitutto, dai propri genitori. Sono segnali strazianti, quelli consegnati da Kezich al lettore, ancor più penosi per la compostezza con cui vengono narrati:

*Quando Suor Giustina si avvicinò a loro, fece un inchino alla  
mamma di Lauretta e disse:  
"Ha visto com'è diventata buona la sua bimba?"*

---

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 89.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 115.

<sup>50</sup> A tal proposito si legga l'episodio della prova del vestito della prima comunione in *ivi*, p. 24.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 140.

*La mamma scosse il capo e ribatté:  
"Speriamo che duri. Speriamo che duri, tutta questa bontà."  
Lauretta le si avvicinò un poco e disse a bassa voce:  
"Vedrai, mamma. Sarò buona. Sarò buonissima."  
La mamma sorrise e disse.  
"E non dirai più le bugie?"  
Lauretta non rispose. Non disse più niente. Anche la zia Maria  
stava zitta e così pure Virgilio.  
Ognuno guardava nel vuoto e mangiava adagio il suo pezzo di  
dolce<sup>53</sup>.*

Lauretta è abbandonata, sola in un mondo di adulti: un'altra occasione perduta per il padre Virgilio che non ha saputo essere la guida che il suo nome millanta.

A Lalla Kezich non è consentito provare lo stesso sentimento di Gianna Manzini nei confronti del padre: Giuseppe richiama la figlia perfino dall'altrove ricordandole che una «Manzini non piange»<sup>54</sup>, rammentandole, così, discendenza e valori; Virgilio, al contrario, svanisce in vuoti silenzi.

Chiara Pini

Collegio Salesiano Astori

[chiara.pini@astori.it](mailto:chiara.pini@astori.it)

---

<sup>53</sup> *Ivi*, pp. 133-134.

<sup>54</sup> Manzini (2010), p. 203. Le solidità delle figure genitoriali di Gianna Manzini, pur nella sofferenza, le hanno permesso di concludere il proprio percorso di revisione identitario. A testimonianza di ciò e della centralità del tema nella poetica dell'autrice si rimanda *Alla lettera al padre di Kafka*, in *Album di ritratti* (1964). Qui Gianna Manzini, non solo riporta in primo piano un argomento a lei assai caro, ma si interroga sulle possibili ragioni del padre, prendendo il distacco dal livore dell'autore praghese e riconoscendo «in queste pagine un'ambiguità che le strappa ad ogni conclusiva finitezza». Gianna Manzini (1964), p. 81. Per l'autrice pistoiese è così forte l'esperienza di un padre esemplare, che stenta a non concedere accoglienza anche al signor Herman: «insorge in me un sentimento di giustizia e di carità, orientato ben diversamente da ogni naturale previsione.

E dunque: Lei, caro amico, che è un editore, perché non chiede a uno dei suoi autori di scrivere la *Lettera al figlio*? Il quale avrà meglio ragione, se almeno un pochino il signor Herman potrà dire la sua.» *Ivi*, p. 88.



## Riferimenti bibliografici

Baudino (1985)

Mario Baudino, *Racconti di Lalla Kezich, Foto di Gruppo intorno all'ansia*, in «La Stampa», 18 maggio 1985.

Benussi (2021)

Cristina Benussi, *“La preparazione” alla vita in collegio è una memoria di prigioni domestiche*, in «Il Piccolo Libri», 7 agosto 2021.

Berbardini Napoletano, Yehya, Ciminari (2005)

Francesca Bernardini Napoletano, Giamila Yehya, Sabrina Ciminari (a cura di), *Gianna Manzini*, Fondazione Mondadori, 2005.

Minciacchi, Martignoni, Miola, Ciminari, Cucchiella, Yehya (2006)

Cecilia Bello Minciacchi, Clelia Martignoni, Alessandra Miola, Sabina Ciminari, Anna Cucchiella, Giamila Yehya (a cura di), *L'archivio di Gianna Manzini*, Inventario a cura di, Pubblicazioni degli archivi di Stato, Quaderni della rassegna degli archivi di Stato 108, 2006, <[http://www.archivi.beniculturali.it/dga/uploads/documents/Quaderno\\_108.pdf](http://www.archivi.beniculturali.it/dga/uploads/documents/Quaderno_108.pdf)> (ultima consultazione 28/02/2022)

Cimarosti (1994)

Sergio Cimarosti (1994), *Sequenze per Lalla in Kezich* (1994).

Guagnini (1994)

Elvio Guagnini, *Presentazione in Kezich* (1994).

Consoli (1980)

Domenico Consoli, «*Solaria*» e i solariani, Roma, Lucarini, 1980, in Letteratura Italiana Contemporanea, vol. II

<[http://circe.lett.unitn.it/le\\_riviste/riviste/bibliografia\\_spe/biblio/consoli.pdf](http://circe.lett.unitn.it/le_riviste/riviste/bibliografia_spe/biblio/consoli.pdf)> (ultima consultazione 28/02/2022)

Guzzetta (1974)

Lia Fava Guzzetta, *Gianna Manzini*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.

Forti (1985)

Marco Forti (a cura di), *Gianna Manzini tra letteratura e vita*, Atti del Convegno (Pistoia, Firenze 27-28-29 maggio 1983), Milano, Fondazione Arnoldo Mondadori, 1985.

Manzini (1964)

Gianna Manzini, *Album di ritratti*, Milano, Mondadori, 1964.

Manzini (2010)

Gianna Manzini, *Ritratto in piedi*, Milano, Ortica Editrice, 2010.

Muscariello (2017)

Mariella Muscariello, *Immagini di memoria in ritratto in piedi di Gianna Manzini*, in «Critica Letteraria», 174, 6 febbraio 2017

<<https://www.iris.unina.it/retrieve/handle/11588/693210/151755/Manzini%20Critica%20letteraria.pdf>> (ultima consultazione 28/02/2022)

Panareo (1977)

Enzo Panareo, *Invito alla lettura di Gianna Manzini*, Milano, Mursia, 1977.

Pini (2020)

Chiara Pini, *Gianna Manzini: una vita nella letteratura*, in «Le Ortique», 21.10.2020,

<<https://leortique.wordpress.com/2020/10/21/gianna-manzini-chiara-pini/>> (ultima consultazione 28/02/2022)

Kezich (1977)

Lalla Kezich, *Marina indiana*, Trieste, Italo Svevo Edizioni, 1977.

Kezich (1982)

Lalla Kezich, *La preparazione*, Milano, Bompiani, 1982.

Kezich (1985)

Lalla Kezich, *Gruppo concentrico, Racconti*, Milano, Camunia, 1985.

Kezich (1989)

Lalla Kezich, *Il silenzio abitato, Racconti*, Milano, Camunia, 1989.

Kezich (1994)

Lalla Kezich, *1924-1987 - Catalogo della mostra documentaria*, Trieste, 15-26 novembre 1994, Trieste, Riva Artigrafiche.

<[https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/13792/1/AS\\_ASA\\_007154.pdf](https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/13792/1/AS_ASA_007154.pdf)> (ultima consultazione 28/02/2022).

Ombres (1982)

Rossana Ombres, *Due bambini traditi dalla mamma*, in «La Stampa», 5 giugno 1982.

Pinto (1985)

Paolo Pinto, *Quasi un romanzo della femminilità*, in «Il Popolo», 10 maggio 1985.

Saad (2018)

Nahed Mohammed Abdullah Saad, *Tecnica del ritratto in "Ritratto in piedi" e "Sulla Soglia" di Gianna Manzini*, Faculty of Al-Asun - Ain Shams University, 2018  
<[https://alsun.journals.ekb.eg/article\\_79599\\_6581f392c48bdefb2f95f6103c677a5a.pdf](https://alsun.journals.ekb.eg/article_79599_6581f392c48bdefb2f95f6103c677a5a.pdf)> (ultima consultazione 28/02/2022).

Spirito (1985)

Pietro Spirito, *Donne e ricordi in un «flash»*, in «Il Piccolo», 5 giugno 1985.

Tartaglione (2008)

Maria Tartaglione, *recensione a Maura Del Serra La memoria e il suo doppio: Gianna Manzini, pistoiese europea*, a cura di M. Cantelmo e A. L. Giannone in *Un concerto di voci amiche. Studi di letteratura italiana dell'Otto e Novecento in onore di Donato Valli*, Lecce, Congedo Editore, 2008, Primo tomo, pp. 461-469, in «Oblio», I, 1, *Recensioni*,  
<<https://www.progettoblio.com/wpcontent/uploads/2021/02/78.pdf>>  
> (ultima consultazione: 28/02/2022)

Tonetto (2015)

Chiara Tonetto, *Gianna Manzini tra teoria e prassi della narrazione*, Tesi di Laurea, Ca' Foscari, Venezia, A. A. 2014-2015, relatrice: Prof.ssa Ilaria Crotti.



Tornabuoni (1982)

Lietta Tornabuoni, in *Persone, Preparazione*, in «La Stampa», 11 marzo 1982.

Trevisan (2020)

Alessandra Trevisan, *Un itinerario nell'opera di Lalla Kezich, con una lettura del romanzo breve "La preparazione"*, in Ricciarda Ricorda e Alberto Zava (a cura di), *La detection della critica - Studi in onore di Ilaria Crotti*, Edizioni Ca' Foscari, 2020, pp. 260-275 <<https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni4/libri/978-88-6969-456-1/un-itinerario-nellopera-di-lalla-kezich-con-una-le/>>

(ultima consultazione 28/02/2022)

Yehya (2006)

Giamila Yehya, *Gianna Manzini. Una biografia*, in Minciacchi, Martignoni, Miola, Ciminari, Cucchiella, Yehya (2006).

*Gianna Manzini (1896-1974) and Lalla Kezich (1924-1987) are two hidden voices of 20th century Italian Literature. Both had very similar life and family experiences and wrote about their childhood and the relationship with their fathers in *Ritratto in piedi* (Gianna Manzini) and *La preparazione* (Lalla Kezich). This paper examines the differences between these two writers.*

*Parole-chiave:* Gianna Manzini; Lalla Kezich; separazione; padre; infanzia.

ALESSANDRA TREVISAN, **Milena Milani e il ritratto  
d'artista, tra prosa d'arte, diario e narrazione**

**«Come fionda mi tendo», tra generi letterari diversi**

La produzione di Milena Milani, durante tutto l'arco della sua lunga carriera, può considerarsi un *unicum* nel panorama intellettuale italiano del Novecento, tanto è stata sfaccettata, plurima e *in fieri* per settant'anni, dal 1944 al 2013, anno della sua morte. Considerando l'opera in termini cronologici è possibile ricostruire delle fasi artistiche dissimili, talvolta in grado di intersecarsi su piani multipli che la critica ha cominciato ad indagare<sup>1</sup>. I versanti complementari su cui si mosse testimoniano la ricerca tenace di una forma di conoscenza del sé attraverso la scrittura, che si rivela nell'approccio a generi letterari diversi secondo il suo incarnare la figura di «pluri-artista»<sup>2</sup>. L'assunzione sincrona di vari ruoli, da quello di autrice di prosa breve, poesia, fautrice di quadri scritti e ceramiche scritte, drammaturga, giornalista e saggista, così come il suo impegno nell'ambito dell'arte contemporanea come soggetto che ha tessuto pubbliche relazioni nel circuito europeo ed ha organizzato, poi, incontri pubblici con artisti e scrittori (soprattutto a Cortina, tra gli anni Ottanta e i primi Duemila), definisce i contorni di un'esperienza a servizio del sapere, come «*factotum culturale*»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Nel quadro del Convegno internazionale *Venezia Novecento Le voci di Paola Masino e Milena Milani*, tenutosi all'Università Ca' Foscari di Venezia il 17-18 ottobre 2019, ora in Ceschin, Crotti, Trevisan (2020).

<sup>2</sup> Si veda Trevisan (2017), p. 13.

<sup>3</sup> La definizione dal testo del podcast di Trevisan (2021).

Analizzando il *corpus* da un punto di vista interno e del tutto nuovo, dal momento che Milena Milani continua ad essere una scrittrice dimenticata del secolo scorso<sup>4</sup>, si individuano come fasi dell'opera momenti circolari e centrifughi, che spingono verso fuori i diversi piani di intersezione artistico-letterari secondo fasi non predeterminate ma d'interesse per studi odierni e futuri:

1. La prima fase lirica, che comprende la scrittura poetica di *Ignoti furono i cieli* (Edizioni del Cavallino di Venezia 1944) e *La ragazza di fronte* con incisioni di Capogrossi (Edizioni del Cavallino di Venezia 1953), dei racconti di *L'estate* (Edizioni del Cavallino di Venezia 1946), di prose brevi brevi in volume – ad esempio *Uomo e donna*, all'interno del volume *Concetto spaziale* di Lucio Fontana (Moneta 1950), di *Gli orsi di Mera* (Fiumara 1951) –, della raccolta di racconti *Emilia sulla diga* (Mondadori 1954) e di prose sparse su riviste e quotidiani tra cui, appunto, «Stampa Sera»<sup>5</sup>. Tale periodo coincide anche con uno stretto lavoro redazionale, di costruzione di rapporti e relazioni artistiche internazionali partendo dalla Francia, nonché con l'attività di traduzione presso le Edizioni del Cavallino di Venezia. L'impegno di Milani fu anche quello di affiancare il collezionista veneziano Carlo Cardazzo nelle sue gallerie di Venezia, Milano e Roma dove, a quanto lei sempre dichiarò, imparò tutto del mestiere di mercante d'arte<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Un lavoro di ricoperta sulle autrici dimenticate che comprende anche Milani è in corso all'interno del collettivo Le Ortique, formato da otto scrittrici e studiose attive tra l'Italia e l'Irlanda: <https://leortique.wordpress.com/> (ultima consultazione 14/03/2022). Alla scrittrice sono dedicati articoli e post ma anche riletture di poesie, nel canale SoundCloud del gruppo <https://soundcloud.com/leortique> (ultima consultazione 14/03/2022), e una rubrica, «#LeggiMilena», che ripropone i racconti lirici apparsi su «Stampa Sera» tra gli anni Cinquanta e Sessanta.

<sup>5</sup> L'idea della rubrica sopraccitata nasce in un ambito di studio: in particolare si fa riferimento all'articolo edito nel volume degli Atti del Convegno 2019.

<sup>6</sup> Per ciò che riguarda l'attività nell'ambito della casa editrice si rimanda all'attenta analisi di Giachino (2020) mentre l'aspetto della traduzione è stato esplorato in Trevisan (2022). Portinari (2020) indaga invece l'attività particolare che Milani svolse nel mondo dell'arte contemporanea.

2. La prima fase romanzesca, che incrocia la precedente ma si inaugura con *Storia di Anna Drei* (Mondadori 1947) e segna una prima conclusione con *La ragazza di nome Giulio* (Longanesi 1964)<sup>7</sup>, che valse a Milani la censura e un processo;
3. La fase artistica *tout court* che comincia negli anni Sessanta e prosegue negli anni Settanta e Ottanta, prevalentemente, con partecipazioni alla vita artistica di Albisola e di Venezia, nell'ambito della Biennale d'Arte;
4. La prima fase saggistica, con *Italia sexy* (Immordino 1967), che raccoglie gli articoli di costume pubblicati su «ABC»;
5. La seconda fase lirica con *La mattina è diventata sera* con incisioni di Gentilini (La Pergola 1970) e *Miei sogni arrivederci* (Images 70), *New York amatissima* (Scheiwiller 1975), che comprende poesie e disegni, fino a *Mi sono innamorata a Mosca* (Rusconi 1980);
6. La seconda fase romanzesca, tra anni Settanta e Ottanta, che evidenzia un cambio di sede editoriale da Longanesi a Rusconi: escono infatti *Io, donna e gli altri* (Longanesi 1972), *Soltanto amore* (Rusconi 1976) e *La rossa di via Tadino* (Rusconi 1979) che comprende derive di prosa breve, ad esempio il racconto *Diana* (Il falco 1977) e *Sei storie veneziane* (Editoriale Sette 1984).
7. La seconda fase saggistica con *Oggetto sessuale* (Rusconi 1977), *Umori e amori* (1982) e *L'angelo nero e altri ricordi* (Rusconi 1984).
8. L'ultima fase di scrittura di giornalistica sui quotidiani «La Stampa», «Il Gazzettino» e su altre riviste specialistiche e non solo<sup>8</sup>.

Vista la mole di testi lasciatici Milena Milani sembrava intendere il proprio lavoro come una diretta prosecuzione di un'attitudine comunicativa ed intellettuale. Che lei, inoltre, riconoscesse in sé le qualità della narratrice è

---

<sup>7</sup> Sono state Ciminari (2020) e Fabris (2020) a fornire le coordinate per leggere questi testi di Milani dal punto di vista tematico, critico ed editoriale.

<sup>8</sup> Per ampliare la prospettiva si veda Trevisan (2019).

testimoniato dalle sue prove per i giornali, fermo restando che ogni destinazione editoriale scelta dovesse garantirle, per intuizione, un'occupazione fissa.

Una porzione della produzione, a una lettura accurata, mostra alcune specificità che possono essere problematizzate: nelle fasi saggistiche, così denominate per un'esigenza di ordine critico, Milena Milani pare sperimentare da un lato la necessità di raccogliere alcuni testi memorialistici e, dall'altro, discutere le etichette critiche complicando una possibile classificazione. Sarà proprio lei stessa, nei quattro volumi indicati – lasciando fuori, almeno per il momento, articoli sparsi, inediti o pubblicati in rivista (di cui si dà menzione) – a proporre un singolare posizionamento di genere. All'interno di questo studio si considerano solo due volumi, per ragioni che sono subito spiegate.

### **Specularità e divergenze: dal 1977 al 1984**

È stato anticipato come la "saggistica" non possa aderire ai testi indicati sebbene gli indicatori paratestuali portino ad interpretare in modo diverso, come la dicitura "pamphlet" all'interno di *Umori e amori*. Ed è comunque ammesso che lei si sia proposta come saggista in tempi diversi della carriera, come confermerà in un'intervista del 2009 citata a fine saggio. Questo lavoro esclude sia *Italia sexy* sia il libro pocanzi citato, dal momento che la materia risulta certamente simile e può essere ricondotta al "giornalismo di costume", molto praticato da Milani in periodo contigui.

Certamente nei volumi del '77 e dell'84 si riconosce un taglio diverso e memoriale, meno "sul presente", non dissimile a quello di alcuni articoli che caratterizzano l'esperienza di «Cortinacittà», dal 1985 al 1990, e di «Cortina Magazine» fino al 2004, anzi: in *Oggetto sessuale* e *L'angelo nero e altri ricordi* si originano le forme di prose d'arte più tarde già studiate<sup>9</sup> che, con maggiore

---

<sup>9</sup> Cfr. Trevisan (2019).

certezza, trovano radici nelle prose liriche degli anni Cinquanta e Sessanta. Milani costruisce un discorso lungo decenni, dimostrando una coerenza stilistica anche negli andirivieni di genere letterario, nell'innovazione e nelle divergenze con un certo *mainstream* editoriale cui non sembra cedere mai: in effetti, se si considerano i decenni che attraversa, tra la crisi del romanzo negli anni Sessanta, le sperimentazioni della Neoavanguardia, le derive degli anni Settanta anche dopo l'avvento del Femminismo fino agli anni Ottanta e Novanta, l'esplosione dei movimenti studenteschi, il brigatismo e gli anni di piombo, l'affermarsi della scrittura giovanile (da Tondelli in poi), Milena Milani pare rimanere fedele soltanto a sé stessa, al bagaglio degli anni del secondo dopoguerra che l'ha nutrita anche in campo artistico. Il Surrealismo, vivo nei racconti di *Emilia sulla diga* e dopo, si perpetua quasi all'infinito, innestandosi in un lirismo peculiare per le scrittrici della generazione di Milani (che era nata nel 1917) e per le autrici di generazioni successive. Allo stesso modo la specularità dei "ritratti" delle raccolte del '77 e dell'84 sembrano ripetere insistentemente il desiderio di fermare il tempo passato, circostanziare incontri e scontri con figure amiche e con artisti noti; creando le proprie prose d'arte simili a pagine di diario Milani si inventa "ritrattista", con alcuni *distinguo* dalla canonica "forma diario" che lei pratica, ancora secondo la propria sensibilità, in vari testi autobiografici. Un'ininterrotta autobiografia che percorre tutte le tappe delle pubblicazioni catalogate incontra, talvolta, date e luoghi precisi, tuttavia Milena Milani non ha mai editato dei veri diari privati: ha piuttosto preferito disseminare il proprio "privato come opera d'arte" in diversi luoghi; anche ceramiche-scritte e quadri-scritti sono supporti da indagare il tal senso. In effetti sulla copertina di *Oggetto sessuale*, come quasi mai accade per i suoi libri, Milani sceglie di riportare una propria opera, *Objet* del 1971; un "titolo forte" per un libro, dirà Vittorio Venturino mentre Giulia Massari

lo criticava in una recensione<sup>10</sup>, eppure emblematico di un momento di passaggio in cui Milani compie uno slittamento di significato a partire dalla propria pratica artistica, come afferma nell'*Introduzione* al testo: «Perché stabilire un genere? Sono stufa delle etichette. Mi sono accorta che la vita, non solo la mia, ma quella di tutto, è colma di interessi, può essere un romanzo, un racconto [...] Oppure *un diario, abbastanza intimo, di quello che mi succede*»<sup>11</sup>. L'affermazione valica ogni dubbio. Proseguiva:

*[Nel] 1972 [...] ad Albisola [...] feci una serie di piatti-scritti, con le mie parole in grande, nere su fondo bianco, uno lo dedica a Freud. La piastra in creta dove scrissi "oggetto sessuale" ma la preparò Tonino Tortarolo, io la dipinsi a ingobbio, la tagliai in quattro parti perché non mi si rompesse nel forno, e il mio "oggetto sessuale" venne fuori cotto a dovere, lucido di cristallina, pronto per iniziare la sua strada. Sembrava che l'avessi fatto apposta per il libro che avrei scritto, e forse inconsciamente era così, perché ognuno di noi è un meraviglioso oggetto sessuale, come lo sono i nostri limiti quando li osserviamo*<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Lo giudicherà, infatti, autoreferenziale, probabilmente travisandone l'intento poiché se il sesso è uno di temi affrontati non risulta essere quello principale; cfr. Massari (1977).

<sup>11</sup> Milani (1977), p. 8, corsivo mio.

<sup>12</sup> Milani (1977), p. 8-9.



Figura 5. La copertina del volume Rusconi 1977

I suoi «personaggi non inventati»<sup>13</sup> si muovono come figure di epoche contigue. Spesso Milani sceglie di riportare dialoghi e scambi avuti con loro su temi personali, ma più di tutto pare «tentare di capire il rapporto che c'è tra gli esseri umani, il significato fisico e spirituale di questo rapporto, degli oggetti sessuali che abbiamo intorno, di noi stessi divenuti oggetto per la nostra gioia e per la nostra disperazione»<sup>14</sup>. Sussiste, in primo luogo, una relazione tra gli oggetti per lei: sembra trattarsi di una relazione da sviscerare sebbene, in molte occasioni, si abbandoni alla narrazione come strumento per comprendere l'altro, proponendo appunto dei "ritratti" che le valsero il Premio Rovereto alla letteratura nel 1977.

Secondo il caso-studio, si può dire che lei sia stata interessata molto più agli artisti uomini che non alle donne; è come e si coagulasse, intorno agli amici, un'appartenenza e una sfida di lettura non psicologica ma rivelatoria ed

---

<sup>13</sup> Milani (1977), p. 9.

<sup>14</sup> *Ibidem*.



epifanica, una sorta di “galleria della vita”, come sarà – specularmente – ne *L’angelo nero e altri ricordi*.

Quello da lei concepito come “ritratto letterario” si manifesta, diaristicamente, secondo alcuni dei criteri critici già definiti da Maurizio Bettini e da Ilaria Crotti<sup>15</sup>, i quali riconoscono nel “doppio” e “nell’autoritratto” alcuni tra i modelli letterari specifici e praticati da autori di tutte le epoche, dall’antichità alla contemporaneità; si definisce, poi, rifacendosi ad aggregati critici diversi, più vicini alla prosa d’arte, appunto, di cui Milani fu interprete eccellente<sup>16</sup>. Sconfinare oltre la letteratura pur ancorandosi ad essa stabilisce l’assoluta libertà dello stile di cui lei fu portatrice e i limiti entro cui si muove la sua poetica.

I nomi degli artisti presenti in *Oggetto sessuale* sono molti, non tutti scrittori o artisti visivi – basti pensare a Gianni Agnelli –, anche se in questo saggio si è scelto di concentrarsi proprio su pittori e scultori, che delineano gli aspetti precedentemente enunciati, e di menzionare all’occorrenza gli autori. La galleria percorre diverse correnti artistiche: dal Surrealismo all’Astrattismo, dal Nouveau Réalisme alla Pittura Metafisica, dall’Informale all’Espressionismo, non necessariamente in quest’ordine; Milena Milani sembra conoscere la natura degli artisti e, nei propri testi, ne celebrerà il genio. È possibile individuare, nelle pagine della silloge, alcuni aspetti propri del “ritratto” poiché Milani narra, crea, scrive molto più che un commento al loro lavoro: oltrepassa il limite formale proprio nella misura letteraria che le è più congeniale in assoluto, appunto la prosa breve.

Tra gli artisti su cui si concentra si hanno Capogrossi, Sinisgalli, Poliakoff, Valeri, Man Ray, César, Rotella, Assetto, Zavattini, poi Gentilini, Fieschi, Zancanaro, Tot, Soto, Mirò, Moretti, Zanzotto, De Chirico e altri. A supporto del

---

<sup>15</sup> Cfr. Bettini (1991) e Crotti (2020).

<sup>16</sup> Cfr. Trevisan (2019).

volume c'è un indice dei nomi organizzato per rendere la lettura fruibile. Alcuni degli esempi di cui si renderà conto in questo lavoro non costruiscono un catalogo unico ma sono, appunto, funzionali al discorso centrale nel saggio.

Anche i titoli di Milena Milani rispondono alla letteratura e alla prosa d'arte, in un tutt'uno che, appunto, costruisce la circolarità del *corpus*. Così *Oggetto sessuale* inizia con le pagine di *Capogrossi nella foresta*:

*prese una tela bianca e incominciò a reinventare un mondo [...]*

*Capogrossi aveva questo di straordinario: una tenacia, una insistenza, una perseveranza che lo portarono a essere uno dei più rivoluzionari artisti del mondo; tenacia, insistenza, perseveranza miste a un pizzico di follia, come dicevano i suoi amici, ma questa follia (rispondo io) è quella del vero artista, dell'uomo di genio toccato dal cielo. Percorsi e percorro il labirinto dei suoi quadri come una foresta incantata, a volte ritorno indietro, cozzo contro un ostacolo, ma assai spesso il mistero mi si rivela e allora una gioia smisurata scende in me, perché Capogrossi può dare un'ebbrezza, una positiva felicità. [...]*

*Mi ricordo anni fa, di un viaggio con lui in treno [...] noi due stavamo benissimo a parlare [...] quelle Superfici che hanno sempre un numero accanto, Superficie 221, Superficie 340, Superficie 46, Superficie 403; io mi addentravo lì dentro, e il treno andava, passavano paesi e città, ogni tanto sui prati vedevamo le pecore pascolare tranquille sotto il vigile occhio del pastore, e Capogrossi faceva un segno augurale, levava in alto le mani, abbassando il medio e l'anulare<sup>17</sup>.*

Sono i sostantivi "tenacia, insistenza, perseveranza e follia" a restituire il ritratto di Giuseppe Capogrossi – uno degli interpreti dell'Informale in Italia – ma è il lettore a immergersi, con Milani, nella foresta labirintica dell'opera senza descrizioni o interpretazioni che sono, tuttavia, espresse per analogia, negli esterni e nel gesto del pittore. Milani-pittrice riesce ad immedesimarsi nell'altro, a riconoscere nell'immagine che l'altro dà di sé il significato dell'opera, quasi in

---

<sup>17</sup> Milani (1977), pp. 11-12.

una forma di personificazione. Vi è, in queste pagine, un autoritratto perfetto di sé stessa, che affiora con forza nell'accurata scelta del lessico.

Un'operazione simile – ma dilatata – è messa in atto per parlare del pittore e astrattista russo Serge Poliakoff, cresciuto artisticamente, come lei ci ricorda, a Parigi:

*Capisco che è rimasto russo nel senso al quale ci ha abituati Dostoevskij, un senso in cui la solitudine degli esseri umani è immensa, e la suggestione dei ricordi nasce dalla profondità della memoria, dalla capacità di scavare dentro di noi, nel segreto della creazione.*

*Poliakoff dispone di risorse infinite, ed è qui che la sua immaginazione è senza limiti, il mondo (intendo quello comune) svanisce ai suoi occhi, ma soltanto apparentemente, perché lo ritroviamo nei suoi quadri, ed è un mondo diventato maestosamente calmo, che si stende come il mare, un oceano in cui lo spazio è inviolabile, astratto ma tangibile, qualcosa che ci restituisce tutto ciò che credevamo perduto, la nostra gioia, la mestizia e il futuro uniti insieme.*

*«La natura mi annoia, è troppo precisa» disse una volta.*

*Così ha seguito a costruire, per sé e per noi, l'immagine continuamente diversa e continuamente uguale che lo ossessiona: forme che nascono da un segno considerato il punto di partenza, e la prima forma condiziona le forme vicine, ognuna è rinchiusa e dilatata, ognuna ha un significato, e non si sviluppa casualmente.*

*Amo la sua pittura grave, ricolma di fremiti sotterranei.<sup>18</sup>*

La prosa d'arte di Milani è precisa e immaginativa nel restituire l'operato dell'artista e la sua dimensione umana. Con una scrittura "a specchio", che ha molto a che fare con il "doppio", Milani parla del soggetto, di sé e parla al lettore. Allo stesso modo, in *L'esploratore Man Ray*, scrive: «era nella storia, così misterioso, ma anche così scoperto, così unico e fantasioso, persino ieratico, come un antico saggio, uno stregone che non intimorisce, che non spaventa, perché in lui si può avere fiducia, confidenza. [...] il mitico Man Ray, simile a un

---

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 23.

personaggio di Jules Verne»<sup>19</sup>. Il parallelo con la letteratura, per il dadaista e poi surrealista Man Ray, è mirato senza approssimazione, come se all'interno delle correnti artistiche di riferimento lui si muovesse similmente a un personaggio narrativo di uno spazio immaginifico, o come un raddomante "esploratore" di avventure nell'arte, di tecniche, in grado di riportare alla luce gli oggetti artistici da un tempo atavico.

Le soggettive dell'autrice proseguono con un avvicinamento sempre più peculiare, attraverso le arti, ad esempio nell'istantanea sullo scultore César: «Patetico, ambasciatore della materia portata all'eccesso, all'ultimo limite, alla sua espressione "totale", come dice lui; apostolo della confusione, il marmo sembra poliestere e viceversa, la plastica diventa un bronzo, credi che una scultura sia pesantissima e la alzi con un dito, oppure è di *mousse* e ti si sgretola tra le mani»<sup>20</sup>, oppure in quella dedicata a Rotella: «era un tipo, o meglio una creatura al di fuori del mondo; aveva in comune con Lucio Fontana un candore [...] Rideva in maniera fanciullesca»<sup>21</sup>, o ancora a proposito di Tono Zancanaro: «Ecco che arriva, con la sua meravigliosa aria da clochard, un vecchio cappotto molto logoro, la barba non rasata, il suo sguardo fanciullesco, con una luce che scintilla, non sai se di pervasività o di bontà [...] Mi dico che assomiglia sempre più a Léautaud, non soltanto fisicamente, spiritualmente voglio dire»<sup>22</sup>.

Isolando i ritratti degli artisti, tenendo come laterale il discorso sul loro rapporto con l'amore, l'erotismo e la sessualità che, comunque, non risulta al centro di questi testi ma ne fa parte, si scoprono i tratti della rassomiglianza tra loro e gli slanci del lavoro critico di Milani: la narrazione è proprio ciò che definisce l'umanità, i sentimenti e i contorni dell'indagine su questi "oggetti

---

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 30; titolo *César generale*.

<sup>21</sup> *Ivi*, pp. 32-33.

<sup>22</sup> *Ivi*, pp. 107-108; titolo *Le donne nude di Zancanaro*.

sessuali". Ed è come se l'arte e la creatività fossero il primo avvicinamento tra autrice e artista, che serve per approfondire il lato personale e comprendere il sostrato spirituale degli artisti.

A proposito de *L'angelo nero e altri ricordi* (1984)<sup>23</sup> Milena Milani dichiarava:

*in queste pagine c'è parte della mia vita, ci sono io con un passato ricolmo di fatti e personaggi significativi, io con la fortuna che ho avuto di diventare amica di alcuni tra i più rappresentativi artisti contemporanei. [...] Dopo la morte di Cardazzo, il mio interesse per l'arte non si è assopito, non si è spento. Continua nei giorni che vanno, in cui si rinnovano i talenti e le intelligenze. [...] io credo che la cultura sia l'unica salvezza degli esseri umani<sup>24</sup>.*

In effetti la fascetta del libro riprendeva le sue parole, proprio negli anni in cui il Comune di Milano le conferiva la Medaglia d'Oro di benemerita civica per la sua attività nei campi della letteratura, della poesia e dell'arte (7 dicembre 1982)<sup>25</sup> e il libro veniva segnalato nella sezione arte del nascente Premio Tevere<sup>26</sup>. Ancora una volta un diario di ricordi o una raccolta memoriale in cui si ripercorrono scambi in un flusso: «Qui [...] io vengo fuori come sono, con la mia storia umana arricchita dal colloquio con gli artisti. Sarei felice se i miei lettori potessero amare, attraverso le mie pagine, pittori e scultori di oggi, che nelle loro opere mettono tanta parte della loro anima»<sup>27</sup>. La critica ne scriveva in questi termini: «Milena Milani sorprende pittori e scultori nella loro vita quotidiana, nei loro comportamenti privati, ne svela la loro umanità spontanea ritrovandovi illuminanti connessioni con la loro opera di artisti»<sup>28</sup>.

---

<sup>23</sup> Che fu segnalato anche su «La Civiltà Cattolica», anno 136, 1985, nn. 3235-3240, p. 416; poi da Bertone (1988), p. 380.

<sup>24</sup> Milani (1984), risvolto di copertina.

<sup>25</sup> Ciò è ricordato nella nota biografica inserita in Milani (1984), risvolto di copertina.

<sup>26</sup> Si veda «Tuttolibri - La Stampa», 10 agosto 1985, p. 3; gli altri volumi del premio erano *Minori maniere* di Achille Bonito Oliva e *Giorgio De Chirico* a cura di Maurizio Fagiolo.

<sup>27</sup> In «Stampa Sera», 1 giugno 1984, p. 11.

<sup>28</sup> In «La Nuova rivista Europea», nn. 50-55, luglio 1984, p. 80.

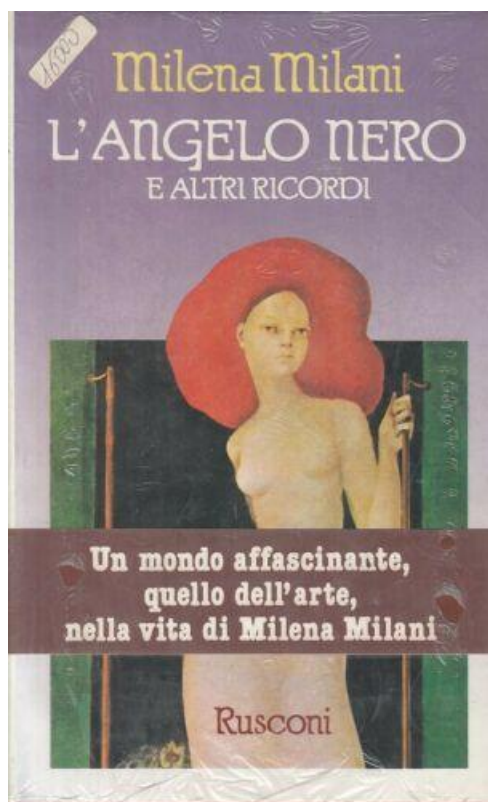


Figura 6. Copertina de *L'angelo nero e altri ricordi*. Leonor Fini, *Vesper-Express (part.)*, 1966, Collezione Turati, Torino

Da “autrice che parla di uomini” e che fa prosa d’arte nei propri ritratti, Milani rievoca gli incontri, in queste pagine, con Campigli, Picasso, de Pisis, Agenore Fabbri, Franco Gentilini, Kandinskij, Giorgio Morandi, Armando Pizzinato, Sinisgalli e molti altri artisti ed autori. Come nel precedente libro, l’interesse dell’autrice si rivolge maggiormente a figure maschili, con probabilità più inserite nell’ambiente che lei a Carlo Cardazzo frequentarono e in cui lei sola, autonomamente, continuò a muoversi, come testimonia anche il volume di Simona Poggi *Milena Milani. Albisola amore* (viennepierre 2005), in cui ripercorre la propria vita e il rapporto con la località ligure attraverso una lunga intervista.

Uno dei primi testi de *L'angelo nero e altri ricordi* è dedicato ad Agenore Fabbri:

*Se c'è uno scultore colmo di rabbia, questo è Fabbri. Una rabbia esistenziale, che investe l'umanità intera, ma anche la natura, gli animali. Una rabbia atavica, invincibile, che ha radici nella vita povera della gente umile, contadina, operaia; qualcosa che si gonfia di sangue, di paura, in cui l'istinto primordiale riaffiora continuamente. Fabbri nasce ogni volta dal ventre di sua madre, di tutte le madri che hanno avuto figli, e che li hanno perduti, perché nel mondo ci sono sempre le guerre, le catastrofi, i cataclismi. L'umanità vive in una perenne inquietudine<sup>29</sup>.*

Questa rabbia come catalizzatrice dell'esistenza appartiene anche a Milani; è una rabbia "civile" ma libera dall'impegno, riversato esclusivamente nell'arte. Si tratta di una rabbia genuinamente impiegata per costruire e decostruire un modello fisso ma anche i luoghi comuni, nell'arte e nella vita. Esiste una sorta di filo rosso che collega questo sentire a Leonardo Sinisgalli, in un ritratto *post-mortem*:

*«Il disegno è un buon compagno, preferibile alla poesia» aveva detto una volta a Milano, quando esponeva alla Galleria Bon à Tirer. Mi sembrava di udire la sua voce, acuta di tono. Lo ricordavo come da vivo, con quella spontaneità, il fervore e l'irruenza di un eterno ragazzo, con i capelli bianchi che ero abituata a vedergli (gli vennero da giovanissimo), che ravvivavano il colorito scuro del volto, il suo gestire movimentato. Ogni incontro con lui era eccitante e stimolante, ogni volta imprevedibile. Le sue sfuriate, le sue litigate erano anch'esse meravigliose. In qualsiasi locale si andasse, Sinisgalli sconvolgeva l'ambiente, l'attenzione era puntata su di lui, anche perché parlava forte, imprecava, si agitava<sup>30</sup>.*

Anche in questo caso "fervore" e "irruenza" paiono appartenere a Milani, laddove il ricordo dell'amico assume le sembianze di un nuovo autoritratto, di un "doppio". La visione del reale e la descrizione di ciò che lei coglie non abbandona mai l'autobiografia, anche quando è rivolta esclusivamente

---

<sup>29</sup> Milani (1984), p. 12; titolo: *Una rabbia esistenziale*.

<sup>30</sup> Milani (1984), p. 68; titolo: *In memoria di Sinisgalli*.

all'esterno, all'arte; è il caso di Armando Pizzinato, che da ragazzo fu tutelato da Cardazzo dopo essere approdato a Venezia per studiare e fare l'artista, di cui lei scriveva:

*Ora la vita si è dipanata, del ragazzo di allora resta la sensibilità scoperta, quella mestizia che non scompare, anche se ci sono stati riconoscimenti e successi. [...] le sue Venezia sono diventate metafisiche, i voli dei suoi gabbiani addirittura fantastici, una sorta di visioni vibranti, ricche di luminosità. Quadri astratti, non certo come potrebbe indicare la parola, ormai adoperata in contrapposizione al figurativo; ma invece quadri intensamente poetici, volti a scavare nel mistero degli esseri umani, immersi nella natura, parte della natura, dove il pittore, l'artista si riconosce negli altri, nel colore, nei segni, nelle ombre, nella luce; e il suo tormento, la sua ansia anelano nell'universale<sup>31</sup>.*

Quest'interpretazione si accorda con l'essere, per Pizzinato, un "cittadino del mondo" (nel titolo del testo) e un'artista europeo a tuttotondo.

Una forma di ritratto nel ritratto, o contro-ritratto, è quello che Milena Milani fa a Filippo de Pisis, autore di un disegno della poeta che sarà poi inserito nella raccolta di poesie *Ignoti furono i cieli* (1944): «Era un artista istintivo, dalla personalità capricciosa, moderno e antico nello stesso tempo, egoista e generoso, sempre in contrasto con se stesso, mutevole, come cambia il tempo»<sup>32</sup>. In un passaggio successivo il testo si trasforma in un *Omaggio a de Pisis* portando in primo piano la voce di Carlo Cardazzo, che dell'artista fu uno tra i sostenitori: «Lo rivedo in un salotto pieno di luci, intrattenere decine di ospiti con il suo fascino e il suo charme, oppure mentre dipinge nelle vie di Parigi, nelle calli di Venezia, circondato da spettatori»<sup>33</sup>. Quasi in una triangolazione di ritratti si assume una sorta di controcanto, che inizia e si chiude con Milani e con un ricordo degli anni Quaranta:

---

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 97, 99; titolo: *Cittadino del mondo*.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 152; titolo: *Appunti per un ricordo di De Pisis*.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 164; il testo è del 1963, preparato per una mostra alla Galleria La Tana di Savona.



*L'artista che amava la natura, i fiori, i corpi dei ragazzi, le loro ginocchia lisce e tonde, la poesia, le architetture delle chiese, la folla che gli si stringeva intorno quando lavorava all'aperto, [...] il gentiluomo raffinato che trovava sempre una parola squisita [...] Già allora era inquieto [...] la grazia era in lui, in un drammatico contrasto tra l'anima e la carne: il mistero della bellezza che lo turbava, l'amore nobile e quello ignobile<sup>34</sup>.*

Di nuovo le parole-chiave “grazia”, “bellezza” e “amore”, riferite a de Pisis possono fungere da vocaboli-chiave per un autoritratto di Milani che, nel descrivere in continuazione anche il proprio sé, si osserva da fuori, si inventa nuovamente sulla pagina scritta.

### **Chi era e chi sarà: conclusioni**

Nel 2009, in un'intervista alla curatrice d'arte Paola Pizzamano, Milani si era raccontata così:

*I miei romanzi sono soltanto cinque, ma ho scritto racconti, saggi, poesie. Inoltre mi sono occupata d'arte con il mio compagno Carlo Cardazzo (Galleria del Cavallino, Venezia; Galleria del Naviglio, Milano; Galleria Selecta, Roma, quest'ultima con un amico di Cardazzo, Vittorio Del Gaizo). È ovvio che con tanti interessi artistici non solo in Italia, ma soprattutto fuori dei confini nazionali (tenevo anche l'ufficio stampa), la letteratura fosse un po' trascurata. La scrittura tuttavia è sempre stata nel mio destino<sup>35</sup>.*

Una scrittura che anima sé stessa dall'interno, che riluce, che si autoalimenta. Alla domanda “Cosa significa scrivere per lei?” Milani rispondeva: «Non ho mai pensato che sia una necessità. Mi accorgo adesso che lo è. Scrivere vuol dire essere me stessa. È talmente dentro di me, come il respirare»<sup>36</sup>. Se la scrittura è un'esperienza vitale, legata al corpo e allo spirito, ciò è testimoniato dal percorso

---

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 170.

<sup>35</sup> Pizzamano (2009).

<sup>36</sup> *Ivi*.

di questo saggio, nella pratica della prosa d'arte e in quella del ritratto degli artisti presi in esame. Sempre Pizzamano chiedeva, allora: "Qual è il rapporto tra letteratura e arte?", e Milani rispondeva, quasi a definire un metodo, una propensione e un aspetto della sua ricerca, una verticalità poetica tipica di tutta la sua opera: «Per me sono strettamente unite. Io vedo la pagina scritta, a mano, e con il computer, come un'opera sulla tela o sulla carta, da ammirare e godere anche visivamente. Lo stesso effetto mi provoca un quadro, una scultura, una litografia. Trovo parole anche se non ci sono, sillabe e frasi uniche, in tutte le lingue del globo»<sup>37</sup>.

Alessandra Trevisan

Università Ca' Foscari di Venezia

[alessandra.trevisan87@gmail.com](mailto:alessandra.trevisan87@gmail.com)

---

<sup>37</sup> *Ivi.*

## Riferimenti bibliografici

Bettini (1991)

Maurizio Bettini (a cura di), *La maschera, il doppio e il ritratto. Strategie dell'identità*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

Bertone (1988)

Giorgio Bertone, *La letteratura ligure: il Novecento*, vol. 2, Genova, Costa e Nolan, 1988.

Ceschin, Crotti, Trevisan (2020)

Arianna Ceschin, Ilaria Crotti, Alessandra Trevisan (a cura di), *Venezia Novecento. Le voci di Paola Masino e Milena Milani*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020.

Ciminari (2020)

Sabina Ciminari, «Vorrei diventare una scrittrice importante». *L'esordio romanzesco di Milena Milani*, in *Venezia Novecento. Le voci di Paola Masino e Milena Milani*, a cura di Arianna Ceschin, Ilaria Crotti, Alessandra Trevisan, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020, pp. 81-106.

Crotti (2020)

Ilaria Crotti, *Le forme del ritratto nella novella di Ada Negri*, in *Un'indomita fiamma in me s'alberga* a cura di Cristina Tagliaferri, Milano, Prometheus, 2020, pp. 31-51.

Giachino (2020)

Monica Giachino, *La ragazza di fronte. Milena Milani e le Edizioni del Cavallino*, in *Venezia Novecento. Le voci di Paola Masino e Milena Milani*, a cura di Arianna

Ceschin, Ilaria Crotti, Alessandra Trevisan, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, pp. 171-184.

Fabris (2020)

Angela Fabris, *Seduzioni e scenari veneziani. La percezione del corpo e le categorie del maschile e del femminile in La ragazza di nome Giulio*, in *Venezia Novecento. Le voci di Paola Masino e Milena Milani*, a cura di Arianna Ceschin, Ilaria Crotti, Alessandra Trevisan, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 202, pp. 133-146.

Milani (1977)

Milena Milani, *Oggetto sessuale*, Milano, Rusconi, 1977.

Milani (1984)

Milena Milani, *L'angelo nero e altri ricordi*, Milano, Rusconi, 1984.

Pizzamano (2009)

Paola Pizzamano, *Il personaggio - Milena Milani, una vita dedicata alla cultura*, nel sito della «Fondazione Museo Civico di Rovereto», febbraio 2009.

Portinari (2020)

Stefania Portinari, *Per un ritratto di Milena Milani. Quadri-scritti e «soltanto amore»*, in *Venezia Novecento. Le voci di Paola Masino e Milena Milani*, a cura di Arianna Ceschin, Ilaria Crotti, Alessandra Trevisan, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020, pp. 147-169.

Prosenc (2020)

Irena Prosenc, *Quando acqua e sole bastano a consolare. Paesaggi urbani e paesaggi marini nella narrativa di Milena Milani*, in *Venezia Novecento. Le voci di Paola Masino e Milena Milani*, a cura di Arianna Ceschin, Ilaria Crotti, Alessandra Trevisan, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020, pp. 107-132.

Massari (1977)

Giulia Massari, *Contro i seni della Lollo*, in «TuttoLibri La Stampa», 10 settembre 1977, p. 10.

Trevisan (2019)

Alessandra Trevisan, «*anche i quadri/ come i sogni si comperano*»: *Milena Milani tra critica d'arte e letteratura*, in *Atti del Convegno MOD 2017 La modernità letteraria e le declinazioni del visivo*, Università di Bologna, 22-24 giugno 2017, a cura di R. Gasperina Geroni e F. Milani, Pisa, ETS, 2019, pp. 151-158.

Trevisan (2020)

Alessandra Trevisan, *Diario veneziano e altri racconti: la rubrica di Milena Milani sul quotidiano La Stampa. Con un affondo sul Premio Strega*, in *Venezia Novecento. Le voci di Paola Masino e Milena Milani*, a cura di Arianna Ceschin, Ilaria Crotti, Alessandra Trevisan, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020, pp. 185-208, DOI 10.30687/978-88-6969-422-5, <https://phaidra.cab.unipd.it/view/o:452354> (ultima consultazione 15/03/2022)

Trevisan (2021)

Alessandra Trevisan, *Fare tanto, fare tutto: Milena Milani*, podcast in «FarFarFare - Ri-Alzate la voce!», in «FarFarFare newsletter» aprile 2021, a cura di Ludosofici con la voce di Costanza Faravelli, 06.04.2021,

<https://www.spreaker.com/user/14331385/milena-milani> (ultima consultazione 14/03/2022).

*A multifaceted personality of the intellectual panorama of the twentieth century, Milena Milani has dedicated herself to the world of contemporary art since the 1940s, when she met the art dealer Carlo Cardazzo. With several painters, sculptors and other subjects she entertained for decades a relationship of mutual esteem, culminating in some essays published between the seventies and the eighties. In talking about male artists, not only their art emerges, but also the human dimension connected to it, which for Milena Milani becomes the fulcrum of a narrative discourse in what we can consider texts close to diaries and art prose.*

*Parole chiave: Milena Milani, diaristica, prosa d'arte, Oggetto sessuale, L'angelo nero e altri ricordi*

## VARIA

## MARCO LIMONGELLI, **Petrarca estravagante e disperso nelle prime stampe** \*

*Le cose volgari di messer Francesco Petrarca*: questo il titolo dell'edizione veneziana del *Canzoniere* e dei *Trionfi* allestita da Pietro Bembo per i tipi di Aldo Manuzio nel luglio del 1501. La definizione scelta, tuttavia, non era del tutto congrua: sin dalla prima circolazione si era insinuato il dubbio che le *cose volgari* del Petrarca oltrepassassero la soglia della raccolta ufficiale – fissata dal poeta nell'autografo/idiografo Vaticano latino 3195 –<sup>1</sup> e dei capitoli in terza rima. Ad alimentare la convinzione che non tutti i suoi versi volgari fossero confluiti tra le *rime sparse* un'epistola del 4 gennaio 1373, in cui lo stesso Petrarca confessava all'amico Pandolfo Malatesta di conservare ancora una sostanziosa porzione di poesie inedite e non definitivamente ripudiate:

*Sunt apud me huius generis vulgarium adhuc multa, et vetustissimis schedulis, et sic senio exesis ut vix legi queant. E quibus, si quando unus aut alter dies otiosus affulserit, nunc unum nunc aliud elicere soleo, pro quodam quasi diverticulo laborum; sed perraro, ideoque mandavi quod utriusque in fine bona spatia linquerentur; et si quidquam occurret, mittam tibi reclusum nihilominus in papyro.*<sup>2</sup>

---

\* Saggio precedentemente comparso in *Studi di lingua e letteratura offerti a Kei Amano*, a cura di Kosuke Kunishi, Yuji Murase, Yosuke Shimoda, Kyoto University Press, Kyoto, 2018, pp. 42-68.

<sup>1</sup> Del codice è disponibile un'edizione integrale in fac-simile (VL 3195) con un volume di commentario (VL 3195. *Commentario*).

<sup>2</sup> *Epistolae*, III (1863), p. 323; la lettera (*Var. IX*), che accompagnava una copia del *Canzoniere* all'amico, fu poi rimaneggiata in *Sen. XIII*, 11.



Antichissime, malconce e ormai poco leggibili: così definiva queste schede, mischiate tra le sue carte, recanti altre rime in volgare “dello stesso genere” dei testi inclusi nella forma Malatesta dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Si trattava, dunque, di testi non ancora abbandonati, che nei rari giorni di quiete l’autore ripescava quasi per diletto, motivo per cui aveva lasciato degli spazi in bianco in coda ad ognuna delle due sezioni del libro, espandibili con nuove giunte.

Con ogni probabilità tra quelle molte cose volgari il poeta includeva le cosiddette rime *estravaganti* tradite dal codice degli abbozzi (le venti carte autografe del Vaticano latino 3196) e dalle membrane del Casanatense 924, manoscritto collazionato sopra autografi perduti.<sup>3</sup> Testi pressoché esclusi dagli incunaboli e dalle prime cinquecentine ma ampiamente testimoniati dalla tradizione manoscritta, insieme a una serie oscillante di attribuibili e numerosi frammenti rifiutati dal poeta: spesso versi occasionali, copiati per lo più in codici miscellanei insieme a imitazioni tre e quattrocentesche che precocemente – quando il poeta era ancora in vita – si affiancarono alle estravaganti. Lo stile e il lessico del maestro fecero presto scuola e nacquero così nella penisola officine petrarchesche, impegnate a emulare una *maniera* che coagulò intorno a sé le prove di amici, epigoni, corrispondenti e adulatori: quasi un contagio virale, «un’epidemia che genera imitazioni spesso povere, in grado però di incidere consistentemente sul loro tempo: voci minori [...] destinate appunto a influenzare un manierismo di impronta petrarchistica».<sup>4</sup> Questo primo petrarchismo, pur attuandosi in modi vari ed eterogenei,<sup>5</sup> conserva una serie di tratti comuni nella forma metrica (quella del sonetto, pressoché dominante), nell’argomento

---

<sup>3</sup> Sul codice degli abbozzi – riprodotto fotograficamente in Porena (1941) – vd. Paolino (2000); sul Casanatense, in fac-simile in *Casanatense 924*, cfr. Vecchi Galli (2006).

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 93.

<sup>5</sup> L’imitazione del Petrarca volgare «si declina secondo modalità e tempi diversi, per emulazioni e distacchi, assunzioni e ripudi, memorie volontarie e involontarie: con copie più o meno conclamate ma in qualche caso assumendo anche le fattezze (il nome, la firma) del padre fondatore»: *ivi*, p. 94.

(amoroso) e nella superficialità della prassi emulativa che, lungi da una ripresa della linea programmatica o strutturale del *Canzoniere*, si limita per lo più al prelievo lessicale.<sup>6</sup> A cavallo tra Tre e Quattrocento Petrarca non è ancora modello esclusivo per la poesia volgare: nelle rime dei minori si assiste frequentemente a un'imitazione di sutura tra Dante e messer Francesco (il fenomeno è uno dei tratti distintivi del cosiddetto 'secolo senza poesia'), all'interno della quale i *Rerum vulgarium fragmenta* rappresentano uno dei repertori – non l'unico – da cui attingere sintagmi, immagini, *tópoi* e rime.<sup>7</sup> Ne risulta un intricato *corpus* di rime scritte alla maniera del maestro, le cosiddette *disperse* oggetto di discussione sin dai primi anni del sec. XVI. Proprio lo studio di questa precoce *koiné* petrarchista – che, pur nella sua superficialità, occasionalità e discontinuità, vede convergere numerosi verseggiatori su un registro poetico omogeneo – è fondamentale per una comprensione della prima ricezione del Petrarca lirico.

La convinzione che il poeta avesse scritto – e rifiutato – altri componimenti in volgare nel tempo prese forza, puntellata dalle conferme fornite dalla tradizione manoscritta nella quale *fragmenta*, estravaganti e dispersi erano integrati e amalgamati.<sup>8</sup> Con questa possibilità – e, conseguentemente, con una serie di interrogativi relativi ai criteriali editoriali da assumere nei confronti delle rime dubbie – si sarebbero sistematicamente confrontati i primi stampatori del Petrarca volgare. Era lecito pubblicare testi esclusi dal *Canzoniere*? Come

---

<sup>6</sup> Caratteristiche che, tra l'altro, accomunano anche le corrispondenze poetiche che chiamano in causa il Petrarca, che «spesso altro non sono che omaggi emulativi al destinatario, *collages* di tessere petrarchesche [...] la cui funzione comunicativa passa in secondo piano»: Limongelli (2016b), p. 142.

<sup>7</sup> A tal proposito cfr. Pasquini (1991), pp. 333 e ss.

<sup>8</sup> La tradizione manoscritta di estravaganti e disperse è stata a lungo studiata da Dante Bianchi, autore di una serie di studi preliminari a un'edizione non realizzata – vd. Bianchi (1940); (1945); (1948); (1949); (1952) – e, in particolare sulla tradizione veneta, da Annarosa Cavedon (1976; 1980; 1983; 1987; 2005); inoltre, sui testi del Casanatense 924, vd. Fabbi (1987).

distinguere ciò che era genuinamente petrarchesco dalle numerose imitazioni? E, nel caso in cui si decidesse di pubblicare i testi considerati autentici, come farlo?

Una presa di posizione netta al riguardo è individuabile nella nota stampa veneziana in ottavo del 1501 (*Le cose volgari*) impressa «nelle case d'Aldo Romano», per la quale quel materiale non è stato utilizzato. Uno dei motivi di vanto per l'editore è di aver pubblicato il *Canzoniere* e i *Trionfi* nel rispetto della volontà del Petrarca: Pietro Bembo, curatore dell'edizione, si era servito dell'autografo, fatto notificato dall'editore-umanista sia nel *colophon* («tolto con sommissima diligenza dallo scritto di mano medesima del Poeta, havuto da M. Piero Bembo nobile venetiano & dallui, dove bisogno è stato, riveduto et riconosciuto») che nella postilla *Aldo a gli lettori*, in cui ribadisce che quanto riprodotto nel volume è ciò che lo stesso Petrarca «di sua mano così ha lasciato alle genti che doppo lui havevano a venire, in testo diligentissimamente da esso scritto in buona charta».<sup>9</sup>

Prima della stampa aldina, nondimeno, qualche frammento disperso si era aperto un varco nelle prime imprese tipografiche quattrocentesche. La situazione della tradizione manoscritta delle disperse si riflette, in minor misura, in alcuni incunaboli, nei quali testi extravaganti calano all'interno della raccolta ufficiale.

---

<sup>9</sup> In realtà Bembo riceve in prestito il Vaticano latino 3195 solo nella fase finale dell'operazione, nella quale prevale il ricorso al Vaticano latino 3197 (il codice da lui preparato sugli autografi per la stampa). Le dichiarazioni sopraccitate non porranno Bembo e Manuzio al riparo dalle critiche mosse, tra gli altri, da Antonio da Canal e Alessandro Vellutello, che contestano i criteri seguiti dal curatore e, pertanto, l'autorevolezza dell'impresa editoriale. Significativo che nella tiratura pergamenacea dell'aldina, limitata a una quindicina di esemplari e destinata a nobili personalità (Isabella Gonzaga d'Este, le nobili famiglie veneziane Mocenigo, da Molin, Barbarigo, etc.) e a clienti danarosi (cfr. Frasso (1984), pp. 326-32), le parole della sottoscrizione «& dallui, doue bisogno è stato, riveduto et riconosciuto» vengono cassate a penna, forse per evitare di alimentare le polemiche sugli interventi bembiani sul testo: cfr. Orlandi (1975), II, pp. 52-55. Dall'annuncio della scoperta dell'autografo del Nohlac in poi, sui rapporti tra l'edizione aldina e la redazione definitiva del *Canzoniere* licenziata dal Petrarca molto si è dibattuto; sulla questione, oltre a Frasso (1984), si rimanda alla ricostruzione delle fasi evolutive del Vaticano latino 3197 in Giarin (2004), all'ipotesi interpretativa di Amano (2006) e alle verifiche condotte in Pulsoni, Belloni (2006).

La prima lirica riprodotta con la nuova tecnica dei caratteri mobili è la ballata estravagante *Donna mi viene spesso nella mente: un'extravagante sui generis*,<sup>10</sup> giacché è l'unica ad aver fatto parte del *Canzoniere*, almeno fino alla forma Malatesta (gennaio 1373), quando nella Queriniana verrà sostituita dal madrigale *Or vedi, Amor, che giovenetta donna* (Rvf 121). La ballata si legge già nella *princeps* veneziana del *Canzoniere* e dei *Trionfi* di Vindelino da Spira (1470, alla cui redazione forse collaborò Cristoforo Berardi da Pesaro)<sup>11</sup> e nella stampa milanese uscita tre anni dopo (1473) per i tipi di Antonio Zarotto, modellata sulla *princeps*.<sup>12</sup>

Più consistente è la presenza di questi testi in una stampa veneziana della seconda metà del 1473 di Gabriele di Pietro, attivo a Venezia e vicino all'umanista Girolamo Squarzacico. Il tipografo trevigiano accoglie tra le rime sparse un numero cospicuo di dispersi: in coda alla prima parte si leggono *Quella ghirlanda che la bella fronte*,<sup>13</sup> *Stato fossi io, quando la viddi imprima*<sup>14</sup> e *Donna mi venne spesso nella mente* e nella seconda, tra *Vago augelletto che cantando vai* (Rvf 353) e *Vergine bella, che, di sol vestita* (Rvf 366), il sonetto *Poi ch'al Fattor de l'universo piacque*.<sup>15</sup> Proprio alla presenza di quest'ultimo disperso nella stampa di Gabriele di Pietro è riconducibile la scelta di Domenico Siliprandi, rampollo di una famiglia mantovana di editori, tipografi e librai attivi anche a Padova e Venezia; quattro

---

<sup>10</sup> *Estravaganti* XVIII (pp. 729-32); *Disperse* I (pp. 71-72); vd. Paolino (2007).

<sup>11</sup> HAIN 12753; IGI 7517. Il testo è inserito – con l'incipit *Donna mi venne spesso ne la mente* – tra *Quelle pietose rime in ch'io m'accorsi* (Rvf 120) e *Quel vago impallidir che 'l dolce riso* (Rvf 123); sull'ordine dei frammenti nella *princeps* vd. Wilkins (1951), p. 381. Un pregiato esemplare miniato della vindeliniana conservato presso la Biblioteca Queriniana di Brescia è stato recentemente riprodotto in fac-simile in Bertonecello, Malato (2016), accompagnato dal volume di commentario Frasso, Mariani Canova, Sandal (2016).

<sup>12</sup> HAIN 12758; IGI 7520; cfr. Wilkins (1951), pp. 381-82; Ley, Mundt-Espín, Krauss (2002), pp. 13-14.

<sup>13</sup> *Estravaganti* XII (pp. 698-700); *Disperse* XXXII (p. 113).

<sup>14</sup> *Disperse* CXLVI (p. 206); cfr. Cavedon (1983), pp. 101-2; sul confronto con le rime di *Lasso che mal accorto fui da prima* (Rvf 65), vd. Pulsoni (1993), pp. 302-3.

<sup>15</sup> *Disperse* CXXI (p. 188). Oltre al *Canzoniere* e ai *Trionfi*, la stampa (HAIN 12757; IGI 7521) contiene i *Memorabilia de Laura* e una *Vita di Petrarca* dello Pseudo Antonio da Tempo (red. A, attribuibile a Pier Candido Decembrio); essa segue l'ordinamento della famiglia B degli incunaboli di *Rvf* e *Trionfi*: vd. Wilkins (1951), pp. 382-83.

anni più tardi infatti (1477), nel volume da lui curato – e finanziato dal padre Gaspare – delle cose volgari del Petrarca, modellato sulla pregiata tiratura padovana del 1472 di Bartolomeo Valdezocco (la terza del *Canzoniere*),<sup>16</sup> la canzone alla Vergine è ancora preceduta dal disperso *Poi ch'al Fattor*.<sup>17</sup>

In questi incunaboli si verifica quanto già riscontrato nella tradizione manoscritta: le disperse sono interpolate tra le rime del *Canzoniere*, che allora circolava nelle varie forme oggi note. Un approccio nuovo alle rime rifiutate si registra in un'edizione fanense del 1503 in ottavo delle «OPERE VOLGARI DI // MESSER // FRANCESCO PETRARCHA». Si tratta di una scelta editoriale consapevole: con la sua prima stampa in volgare, Gershom (Girolamo) Soncino sfida l'edizione manuziana del 1501. Il tipografo umanista, attivo a Fano e a Pesaro, aveva appena acquisito i servigi dell'incisore Francesco Griffio da Bologna, inventore del corsivo reso celebre proprio dalle edizioni aldine del *Virgilio* e del *Petrarca volgare*.<sup>18</sup> Il suo intento polemico affiora già nella lettera dedicatoria a Cesare Borgia duca di Valentinois – detto il Valentino, figlio naturale del pontefice Alessandro VI – allegata al volume, in cui rivendica i meriti esclusivi del Griffio, «nobilissimo sculptore de littere latine, graece et hebraice», per l'invenzione del carattere tipografico, e accusa di plagio il rivale Manuzio (che, tuttavia, non se n'era mai arrogato i meriti): l'incisore bolognese da poco sottratto all'azienda del concorrente, infatti, aveva «excogitato una nova forma de littera dicta cursiva, o vero cancellaresca, de la quale non Aldo Romano, né

---

<sup>16</sup> Per la stampa del 1472 (contenente il *Canzoniere*, i *Trionfi*, i *Memorabilia di Laura* e la *Vita di Petrarca* di Leonardo Bruni) il Valdezocco poté accedere direttamente all'autografo Vaticano latino 3195 (allora presso la famiglia padovana dei Santasofia), come egli stesso si premurava di dichiarare: a tal proposito, vd. Bedin (1993).

<sup>17</sup> L'incunabolo mantovano, recante il *Canzoniere*, i *Trionfi*, i *Memorabilia de Laura* e la *Vita di Petrarca* dello Pseudo Antonio da Tempo (HAIN 12766; IGI 7525), appartiene alla famiglia C: vd. Wilkins (1951), pp. 385-87.

<sup>18</sup> Su Matteo Griffio tra Aldo e Soncino, vd. Sorbelli (1933); sul suo lavoro presso l'azienda manuziana cfr. Mardersteig (1964).

altri che astutamente hanno tentato de le altrui penne adornarse, ma esso Messer Francesco è stato primo inventore e designatore». <sup>19</sup>

Alla lettera di dedica segue, in coda al volume, un avviso al lettore fortemente critico verso le scelte editoriali del Petrarca aldino. Con questa nota il Soncino intende spiegare agli *humanissimi lectori* perché egli ha «in alcun loco deviato da lo ordine che hanno tenuto quelli che inante me hanno in littera cursiva impresso queste opere del Petrarcha», soprattutto nel testo dei *Trionfi*. Chi lo ha preceduto dichiarava di ricorrere agli autografi (palese il riferimento all'aldina del 1501: «praecipuamente dicendo loro quella copia haver tolta da lo originale de mano de esso auctore») ma la nuova impressione nega la validità di tale affermazione, poggiando sull'autorevole testimonianza di tre *vetustissimi* codici posseduti da due illustri umanisti locali (il maceratese Lorenzo Astemio Bevilacqua e il fanense Antonio Costanzo Vosco) e da un «nobile et egregio mercatante» (Bernardino Sigisberti, anch'egli di Fano). I difetti dell'aldina stavano nella mancata pubblicazione del *Triumphus Fame Ia, Nel cor pien d'amarissima dolcezza* (opinione ripresa dai curatori delle tre giuntine del Petrarca volgare del 1510, 1515 e 1522), nell'ordine dei capitoli nel *Triumphus Cupidinis* e nell'omissione di sette terzine in apertura al primo capitolo del trionfo della Morte (l'attuale *Triumphus Mortis Ia*); questi versi incipitari erano frutto – secondo il Soncino – dell'elaborazione di messer Francesco che, «elimando e revedendo», era giunto a quella redazione finale.

Fin qui la critica sonciniana non rappresenta, tutto sommato, una novità: il testo dei *Trionfi* secondo un differente ordinamento era già stato precedentemente stampato, così come le terzine e i capitoli rifiutati, in taluni incunaboli. Il tratto davvero originale dell'impressione fanense sta bensì nella

---

<sup>19</sup> La lettera dedicatoria (datata 7 luglio 1503) e l'avviso *a gli lectori* sono pubblicati in appendice a Comboni (1997), pp. 117-18 e 118-119; la lettera anche in Pagliaroli (2015), p. 106.

giunta di una breve appendice di disperse, destinata ad avere tale successo da essere replicata in successive stampe veneziane (Gregorio de' Gregori 1508, Lazzaro de' Soardi 1511, Bernardino Stagnino 1513) e fiorentine (Filippo Giunti 1510). I testi aggiunti alla vulgata sono la canzone *Quel ch'è nostra natura in sé più degno*, canzone politica «trovata in un antico libro» in possesso di Lorenzo Astemio,<sup>20</sup> e la ballata *pro Confortino Nova bellezza in habito gentile*, di cui la stampa fanense rappresenta *l'editio princeps*.<sup>21</sup> Sulla genuinità di questi testi Soncino non nutre alcun dubbio, non solo per il credito tributato al codice dell'Astemio ma anche per la cifra stilistica dei due componimenti, in tutto corrispondente, a suo avviso, a quella dei *fragmenta*:

*Oltra questo havemo a la fine de sonetti et canzoni aggiunti doi canzoni, le quale a lo stile non se pò negare esser del praefato poeta nostro; e noi le havemo trovati nel libro del praefato Abstemio, per la qual cosa concludemo questa nostra editione esser perfecta et absoluta.*

«Perfecta et absoluta», dunque, si presenta l'edizione del 1503. Un concetto ribadito poche righe dopo, prima del saluto conclusivo, quando Soncino rimarca nuovamente la superiorità sul precedente bembiano di questa nuova impresa, «molto più correcta che alcuna altra, che fin qui per impressori sia stata divulgata»,<sup>22</sup> e che effettivamente godette in seguito di grande autorità, soprattutto sulle stampe fiorentine.

---

<sup>20</sup> Sul maceratese Lorenzo Astemio Bevilacqua, bibliotecario presso i Montefeltro prima di collaborare col Soncino, vd. Castellani (1929-1930) e Mutini (1962). Sulla canzone, edita per Mondadori tra le *Estravaganti* petrarchesche (XXI, pp. 739-54) e già tra le *Disperse* (CXXVII, pp. 191-95), vd. *l'Esposizione* cinquecentesca di Vincenzo Carrari – cfr. Paolino (2012) –, quella ottocentesca di Francesco Berlan (*Parma liberata...*) e il contributo di Marchand (2007).

<sup>21</sup> *Estravaganti* VIII (pp. 682-84); *Disperse* XI (pp. 79-80). Che la ballata sia stata composta per il musicista Confortino lo attesta un'annotazione apografa del Casanatense 924: vd. Paolino (2000), pp. 107-8.

<sup>22</sup> Sugli errori dell'edizione sonciniana e sui debiti con l'aldina, vd. Comboni (1997), p. 116.

La risposta di Manuzio arriverà circa dieci anni dopo e dovrà necessariamente affrontare il tema delle estravaganti petrarchesche: «Et chi dubita che M[esser] F[rancesco] non componesse molto più et canzoni et sonetti di quelli che si veggono?». Né Aldo né Bembo avevano mai negato che esistesse altro materiale oltre a quanto impresso nel 1501; semplicemente, non avevano reputato opportuno pubblicarlo, attenendosi a quanto attestato dagli autografi consultati. Ora, però, le leggi di mercato imponevano di rispondere alla sfida sonciniana con una nuova edizione: così, tredici anni dopo («Impresso in Vinegia nelle case / d'Aldo Romano, nel'anno / MDXIII / del mese di / Agosto»), Manuzio ripropone quelle opere con un nuovo titolo (*Il Petrarca*), un avviso ai lettori e la cosiddetta *Appendix Aldina* (da cui è tratta la precedente citazione) contenente testi rifiutati, estravaganti o dispersi.<sup>23</sup> Si tratta di una replica doverosa alle critiche mosse dal Soncino, che però non sembra scalfire i principi su cui era fondata la stampa del 1501 e che, anzi, nell'*Avviso ai lettori* coglie l'occasione per biasimare la scelta sonciniana di recare alla luce ciò che il poeta di Arquà aveva rifiutato:

*Forse che il meglio era, delle cose di Messer Francesco Petrarca,  
non vi dar altro ad leggere che quelle che esso ha giudicato degne  
che escano in man degl'huomini; però che mal ufficio par a me  
che faccia colui, il quale contra l'altrui volontà fa veder quello  
che egli desidera che stia nascosto.*<sup>24</sup>

Queste parole sarebbero di per sé già sufficienti a qualificare la stampa del 1514 come una risposta commerciale alla concorrenza, figlia delle regole di mercato e non di un ripensamento dei parametri editoriali enunciati nella prima impressione. L'impresa del Soncino ha senza dubbio il merito di inaugurare la discussione intorno alle disperse e di sollecitare una presa di posizione di Aldo, che sente di dover replicare alle critiche, come egli stesso dichiara nell'avviso («le

---

<sup>23</sup> Il contenuto dell'appendice è stato studiato in De Robertis (1954); cfr. Marino (2006), pp. 58-59; sulle due versioni dell'appendice, Richardson (1991).

<sup>24</sup> Il testo dell'avviso è riprodotto in De Robertis (1954), pp. 497-500.



molte accuse di molti mi hanno costretto ... »). Non alla volontà di dar ragione al concorrente, nondimeno, risponde la giunta del capitolo trionfale *Nel cor pien d'amarissima dolcezza (Triumphus Fame Ia)*, bensì all'esigenza di mettere in luce i criteri di selezione assunti dal Petrarca. Quella redazione anteriore era stata esclusa dalla stampa del 1501 «per giudizio del Magnifico Messer Pietro Bembo» perché giudicata superflua, parere ancor condiviso e confermato, anni dopo, dall'editore («Né questo aggiungo perché altrimenti creda»). Il dibattito maturato intorno alla questione dei materiali rifiutati, nondimeno, impone ora un'esplicitazione del canone adottato, motivo per cui egli porge al lettore gli strumenti per una verifica di quella scelta («ma acciò che voi boni lettori, leggendolo, meglio vediate il vero, e conosciate le ragioni certissime che mossero il gentilissimo giudizio a far quel che fece»): includendo il testo del capitolo stralciato, Manuzio si propone di svelare l'errore del «rintuzzato e cieco» giudizio del Soncino. All'irrazionale ostilità del promotore della stampa fanense («Io per me non veggio altro, se non che per dissentire da me, e voler ad ogni cosa opporre, non curano scoprir la poca intelligenza loro») Aldo controbatte con una dimostrazione coerente e raziocinante, spiegando come Petrarca («Né altro che gentil giudizio fu quello che l'adducesse a tal capitolo rifiutare») aveva operato la suddivisione della materia di *T. Fame Ia* in due capitoli, *Da poi che Morte triumphò nel volto* e *Pien d'infinita e nobil meraviglia* (rispettivamente I e II).

Al capitolo rifiutato seguono, nell'appendice, una canzone e quattro sonetti del Petrarca, e quattro sonetti e tre canzoni dichiaratamente di altri autori. Queste ultime sono *Donna mi prega, per ch'e' voglio dire* di Guido Cavalcanti, *Così nel mio parlar voglio esser aspro* dell'Alighieri e *La dolce vista, e'l bel guardo soave* di Cino, qui ammesse da Aldo poiché citate nella petrarchesca *Lasso me, ch'i' non so in qual*

parte pieghi (*Rvf* 70).<sup>25</sup> I quattro sonetti altrui sono *Messer Francesco, chi d'amor sospira* di Geri Gianfigliuzzi,<sup>26</sup> *Io non so ben s'io vedo quel ch'io veggio* di Giovanni Dondi dall'Orologio,<sup>27</sup> *Oltra l'usato modo si regira* di Sennuccio del Bene<sup>28</sup> e *Se le parti del corpo mio destrutte* di Giacomo Colonna:<sup>29</sup> tutti testi di corrispondenza preceduti dal nome dell'autore («Geri Gianfigliacci a M.F.P.»; «Giovanni d' e' Dondi a M.F.P.»; «Sennuccio a M.F.P.»; «Iacomo Colonna a M.F.P.») e indirizzati al Petrarca, che replicava con quattro sonetti inclusi nei *fragmenta*, come informa Aldo trascrivendo di seguito a ognuno l'*incipit* della risposta e la carta in cui si trova nell'edizione. La trascrizione di questi testi avrebbe agevolato la comprensione delle rime del *Canzoniere*: i versi dei corrispondenti, sostiene Manuzio, «faranno avere più facile intendimento delle risposte che tra i sonetti del P. si trovano» e le tre canzoni stilnoviste «mi persuado siano da molti desiderate».

Più interessante, per le nostre considerazioni, il primo gruppo di estravaganti/disperse. Ad aprire questa sezione un'unica canzone, la politica *Quel ch'à nostra natura in sé più degno*, già inclusa nella stampa sonciniana, seguita da sette sonetti:

---

<sup>25</sup> Introdotti rispettivamente dalla didascalia «di Guido Cavalcanti» (*Rime* XXVIIb), «di Dante» (*Rime* I [CIII]) e «di M. Cino» (*Rime* CXI).

<sup>26</sup> La risposta in *Geri, quando talor meco s'adira* (*Rvf* 179); editi entrambi in *Canzoniere*, pp. 798-99; *VL* 3196, pp. 825-26 e *Cda*, pp. 228-29 (XLVII-XLVIII); cfr. Bettarini (1998), pp. 141-42; Zampese (2012), pp. 113-18.

<sup>27</sup> Giovanni Dondi dall'Orologio, *Rime* IV (nell'edizione di Antonio Daniele il sonetto è trascritto – dal ms. It. IX 191, il cosiddetto “codice Mezzabarba”, c. 136r – coll'*incipit* *Io non so ben s'io volia quel ch'io volio*; la lezione del Marciano Lat. XIV 223, c. 28r in Folena (1990), p. 344; e in Petrarca, *Canzoniere*, pp. 999-1000); Petrarca risponde con *Il mal mi preme, et mi spaventa il peggio* (*Rvf* 244).

<sup>28</sup> Con questo testo (*Rime* XIV) l'amico replica a un sonetto petrarchesco rivolto a Giovanni Colonna, *Signor mio caro, ogni pensier mi tira* (*Rvf* 266); sull'amicizia tra Petrarca e Sennuccio, vd. Piccini (2004), p. XXXIII ss.

<sup>29</sup> Sonetto con cui il vescovo si congratula per il conferimento della laurea poetica: Petrarca risponde tardivamente col sepolcrale *Mai non vedranno le mie luci asciutte* (*Rvf* 322); entrambi sono pubblicati in *VL* 3196, pp. 772-23 e *Cda*, pp. 176-77 (II-III).

*Anima dove sei? ch'ad hora ad hora;*<sup>30</sup> *Ingegno usato alle question profonde;*<sup>31</sup> *Stato foss'io, quando la vidi prima; In ira ai cieli, al mondo et alla gente;*<sup>32</sup> *Se sotto legge, Amor, vivesse quella;*<sup>33</sup> *Lasso, com'io fui mal provveduto;*<sup>34</sup> *Quella che'l giovenil mio cor avinse.*<sup>35</sup>

Perché Aldo allega le disperse? Stando all'*Appendix*, affinché del Petrarca il lettore possa conoscere i criteri di selezione («de qui potrà ognuno conoscere a che regola drizzava il P. le cose che per sue volea che si leggessero, e se drittamente di sé medesimo giudicava») e il tirocinio poetico, fatto di esperimenti e scarti:

*Et chi dubita che M[esser] F[rancesco] non componesse molto più et canzoni et sonetti di quelli che si veggono? Invero niuno non divenne egli in un giorno perfetto poeta: ancho egli si exercitò: compose ancho egli delle cose non così buone: ma fece quello, che ha sempre fatto, et far deve ogni prudente: venuto al buon giudicio scelse delle compositioni sue tutte quelle, che pensò li devessero dar il nome, che poi ha conseguito: l'altre, che di sé degne non li parveno, lasciò fuori. Quelle adunque bastavano: et senza altrimenti produr in luce quelle, che il proprio lor autore volse occultare.*

---

<sup>30</sup> *Disperse XLVIII* (p. 145).

<sup>31</sup> *Estravaganti XIIIa* (pp. 703-5); *Disperse XIX* (p. 89). È la risposta di Petrarca a *O novella Tarpea, in cui s'asconde* di Antonio da Ferrara (*Rime LXXVIIIa*), sonetto in passato attribuito anche all'imolese Jacopo de' Carradori; sulla paternità del testo, sul sodalizio e sulla corrispondenza tra il Beccari e Petrarca, vd. Bianchi (1949), pp. 115-16; Cavedon (1983), pp. 89-90; Vecchi Galli (1997), pp. 363-64; Pacca (2001), pp. 188 ss.

<sup>32</sup> *Disperse LXXI* (p. 159); edito, insieme a *Gli antichi e bei pensier convien ch'io lassi* (*Disperse LXIV*, anch'esso attribuito da qualche codice a Geri), in Lami (1756), p. 187; cfr. Graffigna (1988), p. 278, che offre una tavola del ms. Vaticano latino 3213, miscellanea di rime della prima metà del Cinquecento allestita da Antonio Lelli e contenente *In ira al cielo*: c. 490<sup>rv</sup>; Vecchi Galli (1997), p. 380. Per un riepilogo della tradizione e della fortuna dei sonetti attribuiti a Federigo, vd. *Indice Bilancioni*, p. 279; e la voce *DBI* di De Propriis (1995), pp. 783-84; su Federigo e altri due corrispondenti aretini del Petrarca (Giovanni Aghinolfi e Tancredi Vergiolesi), vd. Frasso (2005-2006).

<sup>33</sup> *Disperse CXXXVIII* (p. 201).

<sup>34</sup> *Disperse LXXXV* (p. 167).

<sup>35</sup> *Estravaganti I* (pp. 649-53); *Disperse XXIII* (p. 97); è responsivo di una proposta perduta di Jacopo da Imola: Paolino (1996), pp. 649-50.

Aldo, dunque, è ancora convinto della bontà della scelta della prima edizione: le liriche indegne non avrebbero dovuto far parte del libro del Petrarca volgare. La nuova moda editoriale, tuttavia, impone ormai di accogliere anche quei materiali: da qui la debole giustificazione didattico-divulgativa.

L'*Appendix* si sarebbe presto convertita in *auctoritas* per le successive edizioni del *Canzoniere*, e il *corpus* del 1514 sarebbe stato riproposto nelle successive aldine (1521, 1533 e 1546) e, per tutto il Cinquecento, in numerose stampe veneziane, fiorentine, milanesi e bolognesi.<sup>36</sup> Il prestigio di Manuzio, nondimeno, non dispenserà gli editori successivi da una giustificazione della presenza di disperse nelle loro stampe. Così otto anni dopo, nella prefazione alla stampa fiorentina de *Il Petrarca* (1522),<sup>37</sup> Bernardo di Giunta sposa i criteri bembiani su cui si fondava l'aldina del 1501: egli, infatti, afferma che i dispersi, «che più di vergogna al suo fattore possono essere che d'honore», erano stati esclusi dal *Canzoniere* dal Petrarca «perché gli extimava indegni di lui». Quei testi testimoniano trascorsi poetici imbarazzanti del poeta, la cui memoria egli stesso avrebbe volentieri cancellato: «devemo credere, che non solamente esso desiderasse che non venissono a luce, ma che non harebbe mai voluto ricordarsi d'haverle composte». Per Bernardo costituisce un'eccezione la ballata *Donna mi viene*, esclusa nelle precedenti giuntine «non so io per che trascurataggine», e ora accolta perché sostenuta dalla tradizione e perfettamente omogenea per stile e contenuto («trovandosi in su tutti i buoni testi, et non essendo punto di stile differente dal suo»). Come Manuzio, anche Bernardo si ritrova costretto a rincorrere la moda inaugurata dal Soncino; egli dunque ammette di pubblicarle perché «la gente pare che molto corra a queste nuove aggiunte» (citazione che dà il titolo a questo contributo), ma a questa poco onorevole discolpa adduce una seconda

---

<sup>36</sup> Un elenco in Paolino (2007), p. 256 n. 18.

<sup>37</sup> Ley, Mundt-Espín, Krauss (2002), pp. 124-26.

giustificazione: «perché i giovani che hoggi compongono habbiano buona speranza, veggendo anchora il P. haver fatto delle cose non buone». La stampa delle indecorose disperse, dunque, si converte in un incoraggiamento ai novelli verseggiatori a proseguire la limatura cui anche le rime sparse del maestro erano state sottoposte.

Simile è l'approccio, qualche anno dopo, di monsignor Ludovico Beccadelli, sodale del Bembo e a lungo interessatosi alle questioni petrarchesche. Egli è autore – entro il luglio del 1559 – di un'inedita e inconclusa *Vita del Petrarca* in cui promette al segretario Antonio Giganti da Fossombrone, dedicatario della biografia, una copia di alcune rime estravaganti: «circa cinquanta sonetti [...] e alcune canzoni che già mi vennero alle mani». Si tratta di rime composte da un acerbo Petrarca e più tardi ripudiate, la cui lettura gioverà, secondo il Beccadelli, a chi si accosta al modello lirico del poeta laureato:

*... che sono però di quelle ch'esso non volle nel suo Canzoniero, ma fuora le lasciò, che ben si sa che non nacque maestro di far rime, e però, come persona di buon giudizio, face la scelta di quelle che gli piacquero: cose tutte che vi faranno la strada e apriranno il giudizio come vi avrete a governare nelle composizioni che belle già fate a sua imitazione.*

Così l'arcivescovo bolognese, insistendo sulla progressiva maturazione poetica del Petrarca («non nacque maestro di far rime», concetto analogo a quanto dichiarato dal Manuzio nel passo citato *supra*: «non divenne egli in un giorno perfetto poeta»), legge in quei versi scartati l'apprendistato poetico del poeta, la cui conoscenza avrebbe comunque perfezionato l'arte dei suoi imitatori, e *in primis* dello stesso Giganti.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Si cita dalla seconda redazione della *Vita* (Frasso (1983), p. 66); sull'argomento cfr. il saggio *Ludovico Beccadelli e le «estravaganti»*, *ivi* in appendice (pp. 129-37), e la bibliografia relativa alla sezione petrarchesca del ms. 1289 (già Amadei) della Biblioteca Universitaria di Bologna, miscellanea assemblata dal Giganti cui collaborò lo stesso Beccadelli (cfr. la tavola e la bibliografia

Chiamando in causa Manuzio e Beccadelli, è ovvio chiedersi quale sia stata la posizione di Pietro Bembo al riguardo. La preparazione dei materiali per l'aldina del 1514 probabilmente non lo coinvolge, poiché allora impegnato come segretario ai brevi di Leone X (la nomina è del marzo 1513),<sup>39</sup> ma è plausibile che anche lui, in qualità di massimo conoscitore del Petrarca del tempo, si sia occupato di estravaganti e disperse. Di un saggio della sua *expertise* abbiamo notizia certa. Nella primavera del 1533 Maurice Scève, poeta petrarchista lionese, annuncia di aver scoperto il sepolcro di Laura nella cappella della Santa Croce (oggi dei Penitenti Grigi) della chiesa avignone dei Francescani, e di aver trovato in una cassetta di piombo, trascritto su una pergamena, un sonetto in morte dall'*incipit* *Qui giacen quelle caste e felici ossa* (in seguito trascritto dal Beccadelli durante un soggiorno ad Avignone, nel 1539). Ingenuamente accolto oltralpe come autentico e allegato all'edizione lionese delle rime volgari petrarchesche per i tipi di Jean de Tournes (1545 e successive ristampe), il sonetto era in realtà spurio: un grossolano centone petrarchesco, e tale sarà presto giudicato dai principali studiosi italiani. Bartolomeo Castellani, diacono della cattedrale di Avignone, interpella a tal proposito proprio il Bembo, il quale nega categoricamente l'autenticità dei *versicula* in questione («illa vero non modo ab illius mirifico ac prope divino ingenio absunt longissime»), riferendoli piuttosto a qualche poetastro dal mediocre stile, come del resto evidenzia la rozza chiusa («O delicate membra, o viva face / ch'ancor mi cuoci e struggi, in ginocchione / ciascun preghi 'l Signor t'accetti in pace», vv. 11-14).<sup>40</sup>

2. Alle stampe primocinquecentesche sono seguite, nei secoli successivi, pubblicazioni isolate e repertori più estesi. Le iniziative più significative nascono

---

citata in [http://www.mirabileweb.it/manuscript-rom/bologna-biblioteca-universitaria-1289-manuscript/LIO\\_110213](http://www.mirabileweb.it/manuscript-rom/bologna-biblioteca-universitaria-1289-manuscript/LIO_110213)).

<sup>39</sup> Al riguardo vd. Pulsoni (1997), p. 91 n. 12; Tavosanis (2000), pp. 148 ss.

<sup>40</sup> Sulla questione vd. Carrai (2007), pp. 451-59; il sonetto (riprodotto a p. 455) fu definito da Angelo Solerti una «grossolana impostura»: Solerti (1909 [1997]), p. 297.

in occasione del cinquecentenario della morte del poeta (1874), quando vengono allestite consistenti raccolte di disperse grazie all'impegno di insigni studiosi come Domenico Carbone (*Una corona sulla tomba di Arqua. Rime di F. Petrarca colla vita del medesimo pubblicate per la prima volta*, Torino, Beuf), Pietro Ferrato (*Raccolta di rime attribuite a Francesco Petrarca che non si leggono nel suo canzoniere: colla giunta di alcune fin qui inedite*, Padova, Prosperini) e Cristoforo Pasqualigo (*I Trionfi di Francesco Petrarca corretti nel testo e riordinati con le varie lezioni degli autografi e di XXX manoscritti [...] con appendice di varie lezioni al Canzoniere*, Venezia, Grimaldo). Su queste basi nasce la prima edizione sistematica del Petrarca disperso su iniziativa del savonese Angelo Solerti, studioso anche del Tasso e del melodramma italiano. Il volumetto, dal titolo *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite* – con la precisazione *per la prima volta raccolte* – viene stampato postumo nel 1909, due anni dopo la scomparsa del curatore. In definitiva si tratta di «una raccolta “fluida” concertata attorno al nome del Petrarca» (definizione di Paola Vecchi Galli),<sup>41</sup> che ha il merito di aver creato la categoria testuale delle *disperse*. Include tutto ciò che a quell'altezza può essere messo in relazione con Petrarca (230 rime), nei vari gradi decrescenti corrispondenti alle sei sezioni del volume:

*Rime disperse di F. P. tratte dagli autografi o da apografi;*

*Corrispondenze in rima di F. P. con contemporanei;*

*Rime attribuite a F. P. da uno o più codici contenenti sillogi petrarchesche;*

*Rime attribuite a F. P. da vari manoscritti;*

*Frottole attribuite a F. P.;*

---

<sup>41</sup> Vecchi Galli (1997), p. 329). Una panoramica sugli studi del Solerti nella prefazione di Vittorio Cian all'edizione (Solerti (1909 [1997]), pp. v-xxvii).

*Rime d'altri autori attribuite talvolta a F. P.*

Per la vastità della materia e della tradizione manoscritta e a stampa oggetto dell'indagine, il libro in questione rappresenta un'impresa straordinaria, ma costituisce solo un'istantanea di un lavoro in divenire che avrebbe dovuto giovare, nel secolo trascorso dalla sua uscita, di revisioni e migliorie. Del resto, il fatto stesso che l'operazione editoriale sia stata interrotta dalla prematura morte del Solerti implicitamente attesta questa provvisorietà, ribadita da una corposa sezione di *Aggiunte e correzioni* e dalle parole con cui Vittorio Cian, curatore del volume, presenta il testo nella prefazione: «Saranno, se non altro, materiali utili a quella storia della fortuna del Petrarca, che abbisogna ancora di tante indagini per essere fatta compiutamente».<sup>42</sup> Non è invece seguito un lavoro di verifica: per decenni gli studi si sono più che altro concentrati sulle – pur interessanti – questioni attributive relative ai singoli componimenti, ragionando su rubriche e criteri stilistici, tuttavia labili e spesso confutabili.

Non sono tuttavia mancati contributi allo studio della materia. Uno degli studiosi più attivi è stato Dante Bianchi, professore cuneese dell'Università di Pavia per anni occupatosi della tradizione manoscritta delle rime rifiutate. Incaricato di curare il volume delle disperse per l'Edizione Nazionale delle Opere del Petrarca, ha concentrato la propria attenzione sulle sezioni di testi nei testimoni, esaminandone il numero e le sequenze. A più riprese Bianchi ha discusso l'attribuzione di dispersi contesi tra Petrarca, Boccaccio e minori come Antonio Beccari. Egli, nondimeno, non è riuscito a portare a termine l'impresa per le difficoltà incontrate nella scelta di criteri affidabili: la sua ricerca, assestata su alcuni aspetti superficiali, non è giunta a stringere sull'esame delle lezioni dei singoli testi.<sup>43</sup> Pur tra le difficoltà incontrate, il Bianchi riesce

---

<sup>42</sup> *Ivi*, p. XXXI.

<sup>43</sup> Un riepilogo bibliografico della trentennale ricerca del Bianchi (citata *supra*) in Vecchi Galli (1997), pp. 333-35 e n. 14.



comunque a intuire uno degli aspetti fondamentali della tradizione delle rime in questione:

*L'intrusione, in questa serie di poesie che non appartengono al Petrarca non dà specie, perché molte delle poesie dei primi secoli hanno nei codd. varia attribuzione, talora insolubile; perché è risaputo che al Petrarca se ne attribuirono molte che non erano sue; perché il petrarchismo cominciò vivente ancora il Poeta e in modo tale, che riesce persino difficile sceverare ciò che gli appartiene da ciò che gli viene apposto.<sup>44</sup>*

Si va così facendo strada un concetto fondamentale, su cui altri studiosi torneranno in seguito: la presa d'atto di un primo petrarchismo – occasionale e superficiale – nato quando il maestro era ancora in vita.

Nella lunga attesa di un piano editoriale italiano sulle disperse è uscita nel 1991 un'edizione americana per le cure di di Joseph Arthur Barber. Lo studioso, occupatosi in diversi saggi del *Canzoniere* e delle rime escluse dalla raccolta,<sup>45</sup> ha completato l'operazione avviata quindici anni prima da Robert M. Durling (allievo di Charles Singleton e Professore di Letteratura Italiana e Inglese della University of California, Santa Cruz, recentemente mancato), che nel 1976 aveva allegato alle rime sparse un *corpus* di quattordici testi rifiutati e un'appendice di sonetti indirizzati al Petrarca (di Andrea Stramazzo, Antonio da Ferrara, Giovanni Dondi dall'Orologio, Geri d'Arezzo, etc.). Sin dal titolo, l'edizione di Durling concedeva uno spazio rilevante alle rime non appartenenti alla raccolta ufficiale: *Petrarch's lyric poems: the «Rime sparse» and other lyrics*.<sup>46</sup> Barber dedica alle disperse un volume intero: una selezione – piuttosto audace – di settanta

---

<sup>44</sup> Bianchi (1945), p. 103.

<sup>45</sup> Barber (1991); sulle disperse, Barber (1980b; 1981; 1982; 1986); sul *Canzoniere*, Barber (1977; 1980a).

<sup>46</sup> Le quattordici disperse si leggono nella sezione dei *Poems excluded from the «Rime sparse»*: Durling (1976), pp. 585-99; segue l'appendice dei testi di corrispondenza (*Poems addressed to Petrarch: ivi*, pp. 601- 610). Nella recensione al volume, Barber plaude alla scelta di includere per la prima volta le disperse e di accompagnarle con agevoli traduzioni in inglese, che finalmente rendevano accessibili testi poco noti anche a lettori non italofofoni (Barber (1978), p. 141).

liriche «for which the authenticity is as near to certain as it can be with available evidence». Tali testi attribuibili, corredati da traduzioni in prosa inglese, formerebbero per Barber una sorta di laboratorio poetico petrarchesco, un apprendistato fatto di metafore, immagini, motivi, figure linguistiche, ritmiche e metriche da sviluppare, limare o scartare: un processo che, attraverso tentativi ed errori, sarebbe poi sfociato nei *Rerum vulgarium fragmenta*. Le disperse sono dunque tutto ciò che Petrarca non ritenne degno di farsi canzoniere, di superarne la severa selezione, lo scarto derivante dal suo rifiuto della varietà formale, del frivolo, del giocoso, dell'aggressivo, dello storico e contingente. Anche Barber nondimeno, come già Solerti e Cian, conscio della provvisorietà della sua operazione, auspicava che nuove generazioni di studiosi si adoperassero nella cura di una migliore edizione critica delle disperse.

Un ulteriore passo verso la definizione del catalogo delle disperse giunge nel 1996, quando Mondadori pubblica per la collana dei Meridiani *l'opera omnia* volgare del Petrarca in due volumi: le edizioni commentate del *Canzoniere* a cura di Marco Santagata, e di *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi* a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino. Della sezione delle estravaganti – così come dei testi del Vaticano latino 3196, riproposti quattro anni dopo in una monografia sul manoscritto –<sup>47</sup> si è occupata Paolino che, in linea coi propositi dell'edizione, ha isolato una «selezione estremamente parca» del *corpus*:<sup>48</sup> cinque frammenti e ventuno estravaganti, ossia testi tratti dal codice degli abbozzi e dal Casanatense 924.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Paolino (1996a; 1996b). Lo studio monografico sul Vaticano latino 3196 (Paolino 2000) consta di un'introduzione storico-critica (pp. 19-137) e l'edizione (pp. 139-292).

<sup>48</sup> Per ammissione della stessa curatrice nella nota al testo (Paolino (1996a), p. 630).

<sup>49</sup> Testi in cui alcuni studiosi vedono, forse troppo rigidamente, materiale di scarto, non promosso – poiché indegno o inadeguato – tra le *rime sparse*. È la tesi esibita da Barber (cfr. *supra*) e in alcuni contributi di Justin Steinberg (2009), che a proposito delle disperse parla di testi eccessivamente contestualizzati di fronte all'armonica omogeneità del *Canzoniere*, che trascende

L'uscita dei due Meridiani e del volume del Barber hanno avuto il merito di rianimare il dibattito intorno alle disperse: infatti in quegli anni il compianto Vittore Branca, che in precedenza aveva studiato l'intreccio di quelle rime con le dubbie del Boccaccio, progetta di ripubblicare l'edizione solertiana, che sarà arricchita da una sua *Introduzione* e da una *Postfazione* di Paola Vecchi Galli (1997). Lo studioso, consapevole del fatto che molto lavoro restava da svolgere sulla mole di più di duecento liriche proposta dal Solerti novant'anni prima, per illustrare la questione ricorre a concetti prelevati dalla critica d'arte – l'idea di *bottega* o *scuola* – e trasferiti alla sfera letteraria per ipotizzare l'esistenza, tra Tre e Quattrocento, di officine petrarchesche nei vari comuni e corti della penisola, ossia centri di produzione di una *maniera* poetica petrarchesca. Tralasciando le scelte lessicali (forse non proprio di bottega si dovrebbe parlare, ma più propriamente di circolo), l'idea di fondo è quella di un ambiente formato da amici, conoscenti, corrispondenti, epigoni, ammiratori e adulatori del Petrarca, soprattutto toscani, veneti e lombardi: lo stesso Boccaccio, Cino da Pistoia, Sennuccio del Bene, Antonio da Ferrara, Cecco di Meletto de' Rossi, Francesco di Vannozzo, Giovanni Dondi dell'Orologio, Pietro Dietisalvi, Lancillotto Anguissola, Ricciardo da Battifolle, Federico di Geri d'Arezzo, Braccio Bracci d'Arezzo, Matteo di Landozzo degli Albizzi e altri ancora.<sup>50</sup> E che questa maniera

---

tempi e luoghi specifici. Motivi dell'esclusione sarebbero dunque l'ineludibile storicità e la natura occasionale (molte sono corrispondenze poetiche con minori), sociale e comunicativa. Steinberg esamina il rapporto tra alcune disperse (ma in realtà si tratterebbe di *estravaganti*, termine che il critico tuttavia non utilizza sebbene prenda in considerazione, nel passaggio dalla discussione teorica ai casi specifici, la corrispondenza tra Petrarca e Sennuccio del Bene) e i *Rerum vulgarium fragmenta*, tentando di rivalutare ciò che spesso viene giudicato come scarto o preistoria, e sostiene che i soli testi rivolti a Sennuccio promossi nella raccolta sono quelli che rispondono alle esigenze di distanza e isolamento proprie del sistema chiuso del libro di rime e non all'idea di comunità poetica che permea le escluse. Altrove (Steinberg 2007), esaminando la frequenza con cui si presenta il tema dell'altra donna derivato dalla *donna gentile* del Dante, definisce il materiale disperso – in particolar modo le corrispondenze con minori – come il terreno idoneo alla sperimentazione.

<sup>50</sup> Branca (1997), *passim*.

assuma connotati ben riconoscibili pare ancor più evidente nelle rime scambiate tra Petrarca e i suoi corrispondenti volgari, come chi scrive ha recentemente cercato di dimostrare segnalando un campione di convergenze retoriche e tematiche.<sup>51</sup>

Un apporto rilevante alla questione è poi venuto dalla pluriennale indagine di Annarosa Cavedon sullo stemma di alcuni codici. La studiosa è giunta a definire un *corpus* di 44 disperse trasmesse da un gruppo compatto di nove sillogi, costituenti la cosiddetta “famiglia veneta” dei manoscritti delle estravaganti, la cui origine geografica – già sostenuta da Cian nella prefazione all’edizione Solerti – è strettamente legata alla presenza sul territorio delle carte e dei libri di messer Francesco, in possesso del milanese Francesco da Brossano, genero ed erede universale del Petrarca (che dopo la morte del poeta visse tra Padova, Treviso e Arquà).<sup>52</sup>

Un’altra decisa spinta agli studi sul Petrarca in generale e, di conseguenza, all’indagine sulle disperse, è venuta dalle iniziative vincolate al VII centenario della nascita del poeta (2004). Intorno alla ricorrenza si sono moltiplicate le edizioni, le monografie, le mostre, i cataloghi dei fondi manoscritti e a stampa, e gli studi su estravaganti e disperse sono significativamente aumentati nei saggi accolti nelle riviste dedicate al Petrarca («Studi Petrarcheschi», «Quaderni Petrarcheschi», «Lectura Petrarce», etc.). Tra le numerose tappe ricordiamo l’aggiornamento dell’edizione Mondadori del *Canzoniere* (2004) e la nuova commentata a cura della compianta Rosanna Bettarini (2005).<sup>53</sup> Per l’occasione si

---

<sup>51</sup> Limongelli (2016b).

<sup>52</sup> La questione è stata affrontata in Cavedon (1976; 1980; 1983; 1987; 2005); cfr. Vecchi Galli (2014, p. 7).

<sup>53</sup> Le edizioni di Santagata (1996) e Bettarini (2005) sono sostanzialmente basate sulla vulgata Contini (cfr. Rossi 2010, pp. 278-79 e nn.); sulla più recente edizione critica allestita da Giuseppe Savoca (2008a; i criteri dell’edizione sono illustrati in 2008b) vd. le recensioni in Rossi (2010) e Trovato (2010). Il Comitato Nazionale per le celebrazioni del Centenario della nascita del poeta

sono studiati con più attenzione i minori del Trecento, contribuendo così alla definizione delle *periferie del petrarchismo* (titolo di una raccolta di saggi di Armando Balduino del 2008), e si è indagato più approfonditamente sulla fortuna del Petrarca volgare.<sup>54</sup> Questo rinnovato interesse ha condotto all'ideazione di un convegno specifico sul tema: *Estravaganti, disperse, apocrifi petrarcheschi*, tenutosi a Gargnano del Garda dal 25 al 27 settembre 2006, cui è seguita l'anno successivo la pubblicazione degli atti.<sup>55</sup> In quell'occasione esperti conoscitori della materia hanno illuminato aspetti poco noti del Petrarca estravagante e disperso, contribuendo così a una definizione globale non solo della prassi scrittoria del maestro ma anche dei numerosi rimatori – amici, corrispondenti, discepoli o imitatori – in qualche modo legati alla sua orbita.

3. E si giunge così, in questa breve panoramica sulle vicende editoriale dell'*altro* Petrarca volgare, all'attualità. Uno dei progetti promossi dal Comitato Nazionale per il VII centenario della nascita di Francesco Petrarca riguardava una nuova edizione delle disperse. L'incarico è stato conferito a Paola Vecchi Galli, la cui autorevole attività scientifica ha riguardato soprattutto la critica e la filologia petrarchesca, con particolare attenzione proprio per estravaganti, incerte e apocrife.<sup>56</sup> L'impostazione storico-letteraria data da Vecchi Galli al piano riduce il *corpus* solertiano a un centinaio di poesie. Il materiale è stato suddiviso in un

---

ha incaricato una nuova edizione critica per le cure di Rosanna Bettarini e di Giuseppe Frasso, ormai prossima alle stampe. Si segnala inoltre la pubblicazione di due edizioni divulgative del *Canzoniere*, rivolte a un pubblico più ampio: Stroppa (2011) e Vecchi Galli (2012b).

<sup>54</sup> Il volume XXXIII del 2004 della rivista «Italianistica» è interamente dedicato al tema: *Petrarca volgare e la sua fortuna sino al Cinquecento*; più recente (20-22 maggio 2015) il convegno barese *Petrarca, l'Italia, l'Europa. Sulla varia fortuna di Petrarca*, i cui atti sono pubblicati in Tinelli (2016).

<sup>55</sup> Berra, Vecchi Galli (2007). Si trattava dell'XI seminario di Letteratura italiana di Gargnano, organizzato dall'Università di Milano (che aveva già ospitato nel 1998 un analogo evento sui *Trionfi*: gli atti in Berra 1999). Un elenco degli studi su singoli minori e disperse aggiornato alla pubblicazione degli atti in Vecchi Galli (2007), pp. 11-12 n. 23.

<sup>56</sup> Per la ricerca sulle disperse: Vecchi Galli (1977-1978; 1997; 2003; 2005; 2006; 2007; 2014; 2016); la studiosa ha inoltre pubblicato un volume su Petrarca e Boccaccio "padri" trecenteschi della poesia italiana (Vecchi Galli 2012a) e ha collaborato con Emilio Pasquini al censimento dei testimoni dei *Trionfi* e dei codici volgari petrarcheschi conservati nelle biblioteche fiorentine.

gruppo di testi sicuramente autentici tratti dal Vaticano latino 3196 e dal Casanatense, un secondo di rime attribuibili – i sonetti di corrispondenza, la canzone *Quel ch'ha nostra natura* e la frottola *Di rider ho gran voglia* – e «un' *Appendice* che presenti, nella sequenza dei testimoni prescelti, il contenuto di quelle sillogi dove le rime di imitatori si sono intrecciate a quelle di Petrarca, e dove potrebbero quindi annidarsi altri testi autentici». <sup>57</sup> Come i predecessori anche Vecchi Galli, cosciente che del fatto che le disperse testimonino la propagazione di una *koiné* poetica, afferma la provvisorietà dell'operazione editoriale: «il cantiere degli studi sulle rime disperse di Petrarca resta aperto, all'incrocio di fenomeni di allusività, imitazione e memoria che mescolano la figura del caposcuola alla fortuna spesso senza nome dei suoi primi seguaci». <sup>58</sup>

Si segnala infine l'attività del team di ricerca del progetto ginevrino *Le rime disperse di Petrarca: l'altra faccia del Canzoniere*, diretto da Roberto Leporatti e incaricato di allestire un'edizione critica delle *Disperse*. Il gruppo di lavoro, tra l'altro, ha esaminato i sonetti traditi dal ms. Riccardiano 1103, il più ricco fra gli antichi collettori noti di disperse: ben 62. Ristretto il campo d'indagine con l'esclusione dei testi contesi con altri autori minori e gli adespoti (che andranno discussi nelle rispettive edizioni o considerati anonimi), egli presenta un'edizione delle disperse carenti di attribuzioni alternative, per le quali la tradizione manoscritta suggerisce esclusivamente la paternità di Petrarca: una scelta che, preso atto dell'assenza di altri nomi, non implica sicurezze ma rimanda le possibili ipotesi attributive al commento, con la consapevolezza che «in una

---

<sup>57</sup> Così descrive l'operazione la curatrice dell'edizione, che poi aggiunge: «Su queste basi il nuovo e più ridotto canone delle disperse potrà essere letto anche per 'generi' e per ambiti di ricezione, ed essere avvicinato al territorio della poesia anonima tre-quattrocentesca»: Vecchi Galli (2014), p. 7.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 8.

poesia ad alto tasso di imitazione del maestro progressivamente riconosciuto, non è detto che possano essere sempre certe ed univoche». <sup>59</sup>

In attesa di queste nuove edizioni e di ulteriori studi – sull'intera costellazione del Petrarca volgare: non solo del *Canzoniere* e dei *Trionfi*, alla cui edizione critica attese per più di quarant'anni e sino alla recente scomparsa Emilio Pasquini, ma anche su estravaganti e disperse – un contributo consistente potrebbe scaturire da una più scrupolosa indagine sulla rimeria minore tre e quattrocentesca, atta a sondare con rinnovata attenzione quel primo petrarchismo 'occasionale' cui si accennava sopra. A tale scopo sarà opportuno proseguire e aggiornare gli studi sui primi imitatori petrarcheschi, sui corrispondenti e sui verseggiatori il cui nome è coinvolto dai manoscritti nell'ambito delle disperse (Antonio e Niccolò Beccari, Federigo di Geri d'Arezzo, Antonio Pucci, Marchionne di Matteo Arrighi, Lancillotto Anguissola, Tommaso de' Bardi, Lorenzo Moschi, Niccolò Cieco, Simone Serdini, Niccolò Tinucci, Benuccio Salimbeni, Iacopo del Pecora, Ulisse Aleotti e altri ancora), direzione nella quale negli ultimi anni sono stati mossi passi significativi. Basti qui citare le edizioni e le argomentazioni sulla paternità della frottola *Di rider ho gran voglia* di Alessandro Pancheri, Paolo Trovato ed Enrico Fenzi;<sup>60</sup> la pubblicazione delle rime di Matteo di Landozzo degli Albizzi (detto Massaleo) e di Sennuccio del Bene, entrambe allestite da Daniele Piccini,<sup>61</sup> e di quelle di Lorenzo Moschi da Irene Falini;<sup>62</sup> lo studio preliminare su uno dei primi discepoli del petrarchismo trecentesco, il fiorentino Alberto degli Albizi, che Claudio Giunta presentava nel sopraccitato convegno garganese annunciando un'edizione già ultimata;<sup>63</sup> e la pubblicazione delle

---

<sup>59</sup> Cito da Leporatti (2017), p. 87; cfr. Id. (2013), pp. CCXXXIV-CCXXXVIII; Id. (2016a), pp. 224-27; Biancalana (2020). Per una discussione preliminare sulle metodologie opportune per sciogliere i problemi di definizione del *corpus*, edizione e commento, vd. Leporatti, Salvatore (2020).

<sup>60</sup> *Disperse* CCXIII: 269-74; vd. Pancheri (1993); cfr. Trovato (1998); Fenzi (1998).

<sup>61</sup> Piccini (2003; 2004).

<sup>62</sup> Falini (2017); cfr. Falini (2014).

<sup>63</sup> Giunta (2007); cui si aggiunge la voce Giunta (2017) in *ACAV*.

poesie di Marchionne Arrighi con altri testi volgari dell'orbita viscontea (tra cui Braccio Bracci d'Arezzo, corrispondente ignorato dal Petrarca).<sup>64</sup> Manca ancora un aggiornamento delle perfettibili edizioni di due minori del Trecento come Antonio da Ferrara<sup>65</sup> e Antonio Pucci (fermo ancora alla stampa settecentesca nella serie di *Delizie degli eruditi toscani*),<sup>66</sup> nonché tirature affidabili dei testi di Federigo di Geri, concittadino del Petrarca e destinatario di due sonili, del piacentino Lancillotto Anguissola, e di molte altre tessere del mosaico del primo petrarchismo volgare, di cui auspichiamo in futuro l'allestimento di un'antologia.<sup>67</sup>

Marco Limongelli

[limongelli.marco@virgilio.it](mailto:limongelli.marco@virgilio.it)

---

<sup>64</sup> Limongelli (2019), pp. 245-335; cfr. Id. (2014; 2016a); sui due sonetti del Bracci (le cui rime sono edite alle pp. 39-159) al Petrarca, cfr. Canova (2005); Limongelli (2016b).

<sup>65</sup> L'edizione critica delle rime di Antonio da Ferrara in Bellucci (1967), aggiornata e commentata in Bellucci (1972); cfr. la recensione di Armando Balduino e le piccate repliche della curatrice in Balduino (1968; 1971); Bellucci (1970). Più rigorosa l'edizione critica approntata da Roberta Manetti per l'Opera del Vocabolario Italiano, limitata tuttavia alle rime a tradizione unitestimoniale o ridotta (sino a quattro manoscritti): Manetti (2000).

<sup>66</sup> Ildefonso di San Luigi Gonzaga (1772-1775).

<sup>67</sup> Un repertorio del genere potrebbe costituire l'ideale premessa al recentissimo *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento (ACAV)*, che presenta sinteticamente un centinaio di sillogi volgari del sec. XV assimilabili alla forma del canzoniere.



## Riferimenti bibliografici

Amano (2006)

Kei Amano, *Bembo e il «Canzoniere» aldino*, «Studi Italici», LVI (2006), pp. 42-70.

Balduino (1968)

Armando Balduino, recensione a Beccari 1967, «Lettere Italiane», XX (1967), pp. 526-42.

Balduino (1971)

Armando Balduino, *Ancora su un'edizione delle Rime di Maestro Antonio da Ferrara*, «Lettere italiane», XXIII (1971), pp. 63-85.

Barber (1977)

Joseph A. Barber, *Rhyme scheme patterns in Petrarch's «Canzoniere»*, «Modern Language Notes», XCII (1977), pp. 139-46.

Barber (1978)

Joseph A. Barber, review to Durling 1976, «MLN», XCIII/1 (January 1978), pp. 139-41.

Barber (1980a)

Joseph A. Barber, *Petrarch's use of the metric figures in the «Canzoniere»*, «Modern Language Notes», XCV (1980), pp. 1-38.

Barber (1980b)

Joseph A. Barber, *A Canzone falsely attributed to Petrarch*, «Romance Notes», XXI (1980), pp. 103-10.

Barber (1981)

Joseph A. Barber, *Petrarch's lexicon and the question of the authenticity of the «Rime disperse»*, «Stanford Italian Review», II/1 (1981), pp. 37-47.

Barber (1982)

Joseph A. Barber, *Rime disperse attributed to Petrarch in the Codex Canonici Ital. 65*, «Zeitschrift für Romanische Philologie», XCVIII (1982), pp. 129-50.

Barber (1986)

Joseph A. Barber, «*Rime disperse» del Petrarca: prospettive per un'edizione*, in *Critique et édition de textes*, Actes du XVIIe Congrès international de linguistique et philologie romanes, Aix-en-Provence, 29 août-3 septembre 1983, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1986, pp. 305-17.

Barber (1991)

Francesco Petrarca, *Rime disperse*, edited, translated, and with an introduction by Joseph A. Barber, New York-London, Garland, 1991 («Garland Library of Medieval Literature», 75).

Bedin (1993)

Giuliana Bedin, *Bartolomeo Valdezocco editore di Petrarca (1472). Nota sul rapporto tra manoscritto originale ed edizione*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», LXXXII (1993), pp. 321-38.

Bellucci (1967)

Maestro Antonio da Ferrara (Antonio Beccari), *Rime*, edizione critica a cura di Laura Bellucci, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1967.

Bellucci (1970)

Laura Bellucci, *Sul testo delle «Rime» di Maestro Antonio da Ferrara*, «Studi e Problemi di Critica Testuale», I (1970), pp. 5-90.

Bellucci (1972)

Laura Bellucci, *Le Rime di Maestro Antonio da Ferrara (Antonio Beccari)*, introduzione, testo e commento di L. Bellucci, Bologna, Pàtron, 1972.

Berra (1999)

*Triumphs di Francesco Petrarca*, Atti del Convegno di Gargnano del Garda (1-3 ottobre 1998), a cura di Claudia Berra, Bologna, Cisalpino, 1999.

Berra, Vecchi Galli (2007)

*Estravaganti, disperse, apocrifi petrarcheschi*, Atti del Convegno di Gargnano del Garda (25-27 settembre 2006), a cura di Claudia Berra e Paola Vecchi Galli, Milano, Cisalpino, 2007.

Bertoncello, Malato (2016)

Francesco Petrarca, *Canzoniere, Trionfi: l'incunabolo veneziano di Vindelino da Spira del 1470 nell'esemplare della Biblioteca civica querianiana di Brescia con figure dipinte da Antonio Grifo, inc. G V 15*, realizzazione editoriale a cura di Carlo Bertoncello e Enrico Malato, Roma, Salerno, 2016.

Bettarini (1998)

*Lacrime e inchiostro nel canzoniere di Petrarca*, Bologna, CLUEB.

Bettarini (2005)

Francesco Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 1998, 2 voll.

Biancalana (2020)

Simona Biancalana, *Le rime di corrispondenza del manoscritto Riccardiano 1103*, in Leporatti, Salvatore (2020), pp. 45-60.

Bianchi (1940)

Dante Bianchi, *Intorno alle «Rime disperse» del Petrarca. Poesie e abbozzi tratti da carte autografe*, «Bollettino Storico Pavese», III (1940), pp. 25-72.

Bianchi (1945)

Dante Bianchi, *Intorno alle «Rime disperse» del Petrarca*, «La Bibliofilia», XLVII (1945), pp. 60-106.

Bianchi (1948)

Dante Bianchi, *Intorno alle «Rime disperse» del Petrarca. La membrana del Codice Casanatense 924*, «Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere», s. III, LXXXI (1948), pp. 33-61.

Bianchi (1949)

Dante Bianchi, *Intorno alle «Rime disperse» del Petrarca. Il Petrarca e i fratelli Beccari*, «Studi Petrarqueschi», II (1949), pp. 107-35.

Bianchi (1952)

Dante Bianchi, *Petrarca o Boccaccio*, «Studi Petrarqueschi», V (1952), pp. 13-84.

Branca (1997)

Vittore Branca, *Introduzione a Solerti* (1909 [1997]), pp. 1-30.

Canova (2005)

Andrea Canova, *Braccio Bracci, un corrispondente mancato del Petrarca nella Milano viscontea*, in *Petrarca e la Lombardia, Atti del Convegno, Milano, 22-23 maggio 2003*, a cura di Giuseppe Frasso, Giuseppe Velli e Maurizio Vitale, Roma-Padova, Antenore, 2005, pp. 197-210.

Carrai (2007)

Stefano Carrai, *Due apocrifi cinquecenteschi di Petrarca*, in Berra, Vecchi Galli (2007), pp. 453-62.

Castellani (1929-1930)

Giuseppe Castellani, *Lorenzo Abstemio e la tipografia del Soncino a Fano*, «La Bibliofilia», XXXI (1929), pp. 413-423, 441-460; XXXII (1930), pp. 113-130, 145-160.

Cavedon (1976)

Annarosa Cavedon, *La tradizione veneta delle «Rime estravaganti» del Petrarca*, «Studi Petrarqueschi», VIII (1976), pp. 1-73.

Cavedon (1980)

Annarosa Cavedon, *Due nuovi codici della tradizione 'veneta' delle «rime estravaganti» del Petrarca*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CVI (1980), pp. 252-81.

Cavedon (1983)

Annarosa Cavedon, *Intorno alle «Rime estravaganti» del Petrarca*, «Revue des Études Italiennes», XXIX (1983), pp. 86-108.

Cavedon (1987)

Annarosa Cavedon, *Indagini e accertamenti su una crestomazia cinquecentesca di «disperse»*, «Studi Petrarqueschi», n.s., IV (1987), pp. 255-311.

Cavedon (2005)

Annarosa Cavedon, *Note su alcune «disperse»*, in Daniele (2005), pp. 81-108.

Comboni (1997)

Andrea Comboni, *Il «Petrarca» di Gershom Soncino*, in *L'attività editoriale di Gershom Soncino*, Atti del Convegno (Soncino, 17 settembre 1995), a cura di G. Tamani, Soncino, Edizioni del Soncino, 1997, pp. 111-25.

Daniele (2005)

*Le lingue del Petrarca*, a cura di Antonio Daniele, Udine, Forum, 2005.

De Propriis (1995)

Fabio De Propriis, *Federigo di ser Geri d'Arezzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, XLV (1995), pp. 782-84.

De Robertis (1954)

Domenico De Robertis, *L'Appendix Aldina e le più antiche stampe di rime dello stil novo*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXXI (1954), pp. 464-500 [ripubblicato senza documenti in Id., *Editi e rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 27-49].

Durling (1976)

*Petrarch's lyric poems: the «Rime sparse» and other lyrics*, translated and edited by Robert M. Durling, Cambridge-London, Harvard University Press, 1976.

Fabbi (1987)

Maria Cristina Fabbi, *Le «disperse» nel manoscritto Casanatense 924*, «Studi Petrarqueschi», n.s., IV (1987), pp. 313-23.

Falini (2014)

Irene Falini, *Una canzone in doppia redazione di Lorenzo Moschi*, «Per Leggere - I generi della lettura», XIV, n. 27 (2014), pp. 7-32.

Falini (2017)

Irene Falini, *Le rime di Lorenzo Moschi*, «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano», XXII (2017), pp. 291-316.

Fenzi (1998)

Enrico Fenzi, *Per una dispersa attribuibile a Petrarca: la frottola «Di ridere ò gran voglia»*, «Filologia e Critica» XXIII (1998), pp. 169-205 (poi in Id., *Saggi petrarcheschi*, Firenze, Cadmo, 2003, pp. 101- 38).

Folena (1990)

Gianfranco Folena, *Il Petrarca volgare e la sua «schola» padovana*, in G. Folena, *Culture e lingue nel Veneto medioevale*, Padova, Editoriale Programma, 1990, pp. 337-52 [già in in *Medioevo e Rinascimento veneto con altri studi in in onore di Lino Lazzarini*, I, Padova, Liviana, 1979, pp. 173-91].

Frasso (1983)

Giuseppe Frasso, *I «Rerum vulgarium fragmenta» e i «Triumpho»*. I. *Francesco Petrarca e Ludovico Beccadelli*, Padova, Antenore, 1983.

Frasso (1984)

Giuseppe Frasso, *Appunti sul «Petrarca» aldino del 1501*, in *Vestigia Studi in onore di Giuseppe Billanovich*, a cura di R. Avesani, M. Ferrari, T. Foffano, G. Frasso, A. Sottili, Roma, Edizioni Storia e Letteratura, 1984, pp. 315-35.

Frasso (2005-2006)

Giuseppe Frasso, *Memoria del luogo natale: Petrarca e alcuni suoi corrispondenti aretini*, «Atti e Memorie dell'Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze di Arezzo», LXVII-LXVIII (2005-2006), pp. 625-43.

Frasso, Mariani Canova, Sandal (2016)

Francesco Petrarca, *Canzoniere, Trionfi: l'incunabolo veneziano di Vindelino da Spira del 1470 nell'esemplare della Biblioteca Civica Queriniana di Brescia con figure dipinte*



da Antono Grifo, inc. G V 15. *Commentario all'edizione in fac-simile*, a cura di Giuseppe Frasso, Giordana Mariani Canova, Ennio Sandal, Roma, Salerno, 2016.

Giarin (2004)

Sandra Giarin, *Petrarca e Bembo: l'edizione aldina del «Canzoniere»*, «Studi di Filologia Italiana», LXII (2004), pp. 161-93.

Giunta (2007)

Claudio Giunta, *Le rime di Alberto degli Albizi*, in Berra, Vecchi Galli (2007), pp. 363-70.

Giunta (2017)

Claudio Giunta, *Alberto degli Albizi*, in *ACAV*, pp. 14-18.

Graffigna (1988)

Daniela Graffigna, *Il manoscritto Vat. lat. 3213*, «Studi Petrarqueschi», n.s., V (1988), pp. 196-289.

Ildefonso di San Luigi Gonzaga (1772-1775)

*Delle poesie di Antonio Pucci*, voll. I-IV, a cura di Ildefonso di San Luigi, in *Delizie degli eruditi toscani*, tt. III-VI, Firenze, Cambiagi, 1772-1775.

Lami (1756)

Giovanni Lami, *Catalogus codicum manuscriptorum qui in Bibliotheca Riccardiana Florentie adservantur exhibentur Io. Lamio*, Liburni, Sanctinii, 1756.

Leporatti (2013)

Giovanni Boccaccio, *Rime*, edizione critica a cura di Roberto Loporatti, Firenze, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, 2013.

Loporatti (2016)

Roberto Loporatti, *Ai margini delle «Rime» di Giovanni Boccaccio: i sonetti attribuibili*, in *Boccaccio in versi*, Atti del Convegno di Parma 13-14 marzo 2014, a cura di Pantalea Mazzitello, Giulia Raboni, Paolo Rinoldi e Carlo Varoni, Firenze, Cesati, 2016, pp. 203-29.

Loporatti (2017)

Roberto Loporatti, *I sonetti attribuiti a Petrarca del codice Riccardiano 1103 per l'edizione delle «Rime disperse»*, «Studi di Filologia Italiana», LXXV (2017), pp. 83-214.

Loporatti, Salvatore (2020)

*Le rime disperse di Petrarca. Problemi di definizione del corpus, edizione e commento*, a cura di Roberto Loporatti e Tommaso Salvatore, Roma, Carocci, 2020.

Ley, Mundt-Espín, Krauss (2002)

Klaus Ley, Christine Mundt-Espín, Charlotte Krauss, *Die Drucke von Petrarca's Rime, 1470-2000: synoptische Bibliographie der Editionen und Kommentare, Bibliotheksnachweise*, Hildesheim, Olms, 2002.

Limongelli (2014)

Marco Limongelli, *Poeti e istrioni tra Bernabò e Gian Galeazzo*, in *Valorosa vipera gentile. Poesia e letteratura in volgare attorno ai Visconti fra Trecento e primo*

*Quattrocento*, a cura di Simone Albonico, Marco Limongelli e Barbara Pagliari, Viella, Roma, 2014, pp. 85-119.

Limongelli (2016a)

Marco Limongelli, *Tenzoni comico-realistiche e «quaestiones» gnomiche inedite tra poeti viscontei: Marchionne Arrighi e Braccio Bracci*, in *Courts and courtly cultures in early modern Italy and Europe. Models and languages*, a cura di Simone Albonico e Serena Romano, Roma, Viella, 2016, pp. 207-40.

Limongelli (2016b)

Marco Limongelli, «*I' son d'udirti sitibondo tanto*». *Convergenze tra corrispondenti del Petrarca*, in Tinelli (2016), pp. 140-50.

Limongelli (2019)

Marco Limongelli, *Poesie volgari del secondo Trecento attorno ai Visconti*, Roma, Viella, 2019.

Manetti (2000)

Roberta Manetti, *Rime di Antonio da Ferrara (Antonio Beccari) edite per il corpus testuale del Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, «*Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano*», V (2000), pp. 251-355.

Mardersteig (1964)

Giovanni Mardersteig, *Aldo Manuzio e i caratteri di Francesco Griffo da Bologna*, in *Studi di bibliografia e di storia in onore di Tammaro de Marinis*, Verona, Valdonega, vol. III, 1964, pp. 105-47.

Marchand (2007)

Jean-Jacques Marchand, *L'estravagante politica: «Quel ch' à nostra natura in sé più degno»*, in Berra, Vecchi Galli 2007, pp. 25-35.

Marino (2006)

Michele Carlo Marino, *Il paratesto nelle edizioni del «Canzoniere» e dei «Trionfi»*, in Marco Santoro, Michele Carlo Marino, Marco Pacioni, *Dante, Petrarca, Boccaccio e il paratesto. Le edizioni rinascimentali delle tre corone*, a cura di Marco Santoro, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2006, pp. 51-76.

Mutini (1962)

Claudio Mutini, *Astemio (Abstemius, Abstemio) Lorenzo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, IV, 1962, pp. 460-61.

Orlandi (1975)

Aldo Manuzio editore. *Dediche. Prefazioni. Note ai testi*, introduzione di Carlo Dionisotti, testo latino con traduzione e note a cura di Giovanni Orlandi, Milano, Il Polifilo, 1975, 2 voll.

Pacca (2001)

Vinicio Pacca, *Un ignoto corrispondente di Petrarca: Francesco Vergiolesi*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», IV (2001), pp. 151-206.

Pacca, Paolino (1996)

Francesco Petrarca, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, introduzione di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

Pagliaroli (2015)

Stefano Pagliaroli, *L'ultimo carattere greco di Aldo Manuzio*, in *Manuciana Tergestina et Veronensia*, a cura di Francesco Donadi, Stefano Pagliaroli, Andrea Tessier, Trieste, EUT, 2015, pp. 97-141.

Pancheri (1993)

Alessandro Pancheri, *«Col suon chioccio»: per una frottola dispersa attribuibile a Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1993.

Paolino (1996a)

Francesco Petrarca, *Frammenti e rime stravaganti*, a cura di Laura Paolino, in Pacca, Paolino (1996), pp. 627-754.

Paolino (1996b)

Francesco Petrarca, *Il codice Vaticano Latino 3196*, a cura di Laura Paolino, in Pacca, Paolino 1996, pp. 755-889.

Paolino (2000)

Francesco Petrarca, *Il codice degli abbozzi. Edizione e storia del manoscritto Vaticano latino 3196*, a cura di Laura Paolino, Milano-Napoli, Ricciardi, 2000.

Paolino (2007)

Laura Paolino, *All'origine della tradizione esegetica delle disperse: il commento di Giovan Battista Gelli alla ballata «Donna mi vene spesso nella mente»*, in Berra, Vecchi Galli (2007), pp. 249-86.

Paolino (2012)

Laura Paolino, *Un «assai copioso commentario». Vincenzo Carrari da Ravenna annotatore di Petrarca*, in *Il Poeta e il suo pubblico. Lettura e commento dei testi lirici nel Cinquecento*, Convegno internazionale di Studi (Ginevra, 15-17 maggio 2008), Genève, Librairie Droz, 2012, pp. 145-156.

Pasquini (1991)

Emilio Pasquini, *Le botteghe della poesia: studi sul Tre-Quattrocento italiano*, Bologna, Il Mulino, 1991.

Piccini (2003)

Daniele Piccini, *Una “dispersa” da sottrarre a Petrarca: «Il lampeggiar degli occhi alteri e gravi» e le rime di Matteo di Landozzo degli Albizzi*, «Studi Petrarcheschi», XVI (2003), pp. 49-123.

Piccini (2004)

Daniele Piccini, *Un amico del Petrarca: Sennuccio del Bene e le sue rime*, Padova, Antenore, 2004.

Porena (1941)

*Il codice Vaticano Latino 3196: autografo del Petrarca*, [a cura di Manfredi Porena], Roma, Reale Accademia d'Italia-Biblioteca Apostolica Vaticana, 1941.

Pulsoni (1993)

Carlo Pulsoni, *Pietro Bembo e la tradizione della canzone «Drez et razo es qu'ieu ciant em demori»*, «Rivista di Letteratura italiana», XI (1993), pp. 283-304.

Pulsoni (1997)

Carlo Pulsoni, *Pietro Bembo filologo volgare*, in *La filologia* [«Anticomoderno», III (1997)], pp. 89-102.

Pulsoni, Belloni (2006)

Carlo Pulsoni, Gino Belloni, *Bembo e l'autografo di Petrarca. Ancora sulla storia dell'originale del «Canzoniere»*, «Studi Petrarqueschi», XIX (2006), pp. 149-184.

Richardson (1991)

Brian Richardson, *The two versions of the «Appendix Aldina» of 1514*, «The Library», s. 6, XIII/2 (1991), pp. 115-25.

Rossi (2010)

Michele Rossi, «*Nel laberinto intraini*»: a proposito di una recente edizione del «Canzoniere» petrarchesco, «Lettere Italiane», LXII/2 (2010), pp. 276-306.

Santagata (1996 [2004])

Francesco Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori 1996 [nuova ed. aggiornata 2004].

Savoca G. (2008a)

Francesco Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*, edizione critica di Giuseppe Savoca, Firenze, Olschki, 2008.

Savoca (2008b)

Giuseppe Savoca, *Il canzoniere di Petrarca tra codicologia ed ecdotica*, Firenze, Olschki, 2008.

Solerti 1909 [1997]

*Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, per la prima volta raccolte a cura di Angelo Solerti, edizione postuma con prefazione, introduzione e bibliografia [a cura di Vittorio Cian], Firenze, Sansoni, 1909 [ristampa anastatica con *Introduzione* di Vittore Branca e *Postfazione* di Paola Vecchi Galli, Firenze, Le Lettere, 1997].

Sorbelli (1933)

Albano Sorbelli, *Il mago che scolpì i caratteri di Aldo Manuzio. Francesco Griffi da Bologna*, «Gutenberg Jahrbuch», VIII (1933), pp. 117-23.

Steinberg (2007)

Justin Steinberg, *Dante «estravagante», Petrarca «disperso», and the other woman*, in Berra, Vecchi Galli 2007, pp. 79-97 [poi in *Petrarch & Dante. Anti-Dantism, Metaphysics, Tradition*, edited by Zygmunt G. Barański and Theodore J. Cachey Jr., Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2009, pp. 263-89].

Steinberg (2009)

Justin Steinberg, *Petrarch's damned poetry and the poetics of exclusion*, in *Petrarch: a critical guide to the complete works*, edited by Victoria Kirkham and Armando Maggi, Chicago, The University of Chicago Press, 2009, pp. 85-100.

Stroppa (2011)

Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Sabrina Stroppa, introduzione di Paolo Cherchi, Torino, Einaudi, 2011.

Tavosanis (2000)



Mirko Tavosanis, *Pietro Bembo e il testo poetico nelle «Prose della volgar lingua»*, in *Les manuscrits ne brûlent pas*, Actes du XXIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes (vol. 5), Bruxelles, 23-29 juillet 1998, Travaux de la Section «Philologie, codicologie, éditions de textes» publ. par Annick Englebert, Tübingen, Niemeyer, 2000, pp. 145-51.

Tinelli (2016)

*Petrarca, l'Italia, l'Europa. Sulla varia fortuna di Petrarca*, atti del Convegno di studi, Bari, 20-22 maggio 2015, a cura di Elisa Tinelli, premessa di Davide Canfora, Bari, Edizioni di Pagina, 2016.

Trovato (1998)

Paolo Trovato, *Sull'attribuzione di «Di ridere ò gran voglia» (Disperse CCXIII). Con una nuova edizione del testo*, «Lectura Petrarce», XVIII, pp. 371-423.

Trovato (2010)

Paolo Trovato, *Su una recente edizione acritica del «Canzoniere» di Petrarca*, «Filologia Italiana», VII (2010), pp. 41-56.

Vecchi Galli (1977-1978)

Paola Vecchi Galli, *Una frottola attribuita al Petrarca*, «Atti della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna», Classe Scienze morali, Rendiconti, LXVI (1977-1978), pp. 259-73.

Vecchi Galli (1997)

Paola Vecchi Galli, *Postfazione a Solerti (1909 [1997])*, pp. 323-410.

Vecchi Galli (2003)

Paola Vecchi Galli, *Corrispondenti e destinatari delle «Disperse»*, in *Petrarca nel tempo: tradizione lettori e immagini delle opere. Catalogo della mostra (Arezzo, Sottoc chiesa di San Francesco, 22 novembre 2003-27 gennaio 2004)*, a cura di Michele Feo, Roma-Firenze, Comitato Nazionale per le celebrazioni del 7° centenario della nascita di Francesco Petrarca, 2003, pp. 160-69.

Vecchi Galli (2005)

Paola Vecchi Galli, *Per una stilistica delle «disperse»*, in Daniele (2005), pp. 109-27.

Vecchi Galli (2006)

Paola Vecchi Galli, *Il manoscritto. Il Canzoniere. Le Rime disperse*, in Francesco Petrarca, *Casanatense 924*, pp. 16-90.

Vecchi Galli (2007)

Paola Vecchi Galli, *Voci della dispersione*, in Berra, Vecchi Galli (2007), pp. 1-24.

Vecchi Galli (2012a)

Paola Vecchi Galli, *Padri. Petrarca e Boccaccio nella poesia del Trecento*, Roma-Padova, Antenore, 2012.

Vecchi Galli (2012b)

Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Paola Vecchi Galli, Milano, Rizzoli, 2012.

Vecchi Galli (2014)

Paola Vecchi Galli, *Il Petrarca italiano*, in Gian Mario Anselmi, Renzo Bragantini, Sonia Gentili, Giorgio Inglese, Andrea Mazzucchi, *Il Trecento «maggiore»: edizioni*

*e commenti*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013), a cura di Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri e Franco Tomasi, Roma, ADI, 2014, pp. 4-8.

Vecchi Galli (2016)

Paola Vecchi Galli, *Alle origini di una maniera: le «rime disperse» di Francesco Petrarca*, in Tinelli (2016), pp. 92-105.

Wilkins (1951)

Ernest Hatch Wilkins, *The quattrocento editions of the Canzoniere and the Triumphs*, in Id., *The Making of the Canzoniere and other Petrarchan studies*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1951, pp. 379-401 (cap. XXIV).

Zampese (2012)

Cristina Zampese, *Tevere e Arno: studi sulla lirica del Cinquecento*, Milano, Angeli, 2012.

### **Testi e mss. petrarcheschi**

*Canzoniere (Rvf)*

Santagata 1996 [2004].

*Casanatense 924*

*Opere italiane. Ms. Casanatense 924*, commento di Emilio Pasquini e Paola Vecchi Galli, con un saggio di Carl Appel, Panini, Modena, 2006.

*Cda*

Paolino (2000).

*Disperse*

Solerti (1909 [1997]).

*Epistolae*

*Epistolae de rebus familiaribus et variae, tum quae adhuc tum quae nondum editae: familiarum scilicet libri XXIII / variarum liber unicus, nunc primum integri et ad fidem codicum optimorum vulgati studio et cura Iosephi Fracassetti, Florentiae, typis Felicis Le Monnier (IS), 1859-1863, 3 voll.*

*Estravaganti*

Francesco Petrarca, *Frammenti e rime estravaganti*, a cura di Laura Paolino, in Pacca, Paolino (1996), pp. 627-754.

VL 3195

Francesco Petrarca, «*Rerum vulgarium fragmenta*»: cod. Vat. Lat. 3195, Roma-Padova, Antenore, 2003.

VL 3195. *Commentario*

Francesco Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta. Codice Vat. Lat. 3195. Commentario all'edizione in fac-simile*, a cura di Gino Belloni, Furio Brugnolo, Wayne Storey, Stefano Zamponi, Roma-Padova, Antenore, 2004.

VL 3196

*Il codice Vaticano Latino 3196*, a cura di Laura Paolino, in Pacca, Paolino (1996), pp. 755- 889.

### **Testi di altri autori**

Cino da Pistoia, *Rime*

*Poeti del Dolce stil nuovo*, a cura di Mario Marti, Firenze, Le Monnier, 1969, pp. 431-923.

Giovanni Dondi dall'Orologio, *Rime*

Giovanni Dondi dall'Orologio, *Rime*, a cura di Antonio Daniele, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1990.

Guido Cavalcanti, *Rime*

Guido Cavalcanti, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di Domenico De Robertis, Torino, Einaudi, 1986.

Ludovico Beccadelli, *Vita del Petrarca*

Frasso (1983), pp. 1-86.

Sennuccio del Bene, *Rime*

Piccini (2004).

### **Commenti a testi del Petrarca**

Francesco Berlan, *Parma liberata*

Francesco Petrarca, *Parma liberata dal giogo di Mastino della Scala addì 21 maggio 1341: canzone politica*, nuovamente esposta e ridotta a miglior lezione dal professore Francesco Berlan, Bologna, Romagnoli, 1870 [rist. anast. Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1968].

Vincenzo Carrari, *Esposizione*

*Esposizione di Vincenzo Carrari da Ravenna, academico animoso di Padova, sopra quella canzone, ch'è fuore del Canzoniere del Petrarca «Quel, c'ha nostra natura in sé più degno»*, Macerata, Martellini, 1577 (ora in *Esposizione sopra la canzone estravagante «Quel ch'à la nostra natura in sé più degno» di Francesco Petrarca*, edizione critica a cura di Laura Paolino, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2009).

## **Repertori**

ACAV

*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di Andrea Comboni e Tiziano Zanato, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2017.

HAIN

Ludwig Hain, *Repertorium bibliographicum in quo libri omnes ab arte typographica inventa usque ad annum MD typis expressi ordine alphabetico vel simpliciter enumerantur vel adouratius recensentur*, Stuttgartiae-Lutetia Parisiorum, sumtibus J.G. Cottae et Jules Renouard, 1826-1838, 2 voll. (rist. an. Milano, Görlich, 1966).

IGI

*Indice generale degli incunaboli delle biblioteche d'Italia*, Roma, Istituto poligrafico dello Stato- Libreria dello Stato, 1943-1981, 6 voll.

*Indice Bilancioni*

Carlo Frati, Ludovico Frati, *Indice delle carte di Pietro Bilancioni. Contributo alla bibliografia delle rime volgari de' primi tre secoli*, Bologna, Fava e Garagnani, 1889-1893.

*How and when did Petrarch's Extravaganti and Disperse migrate from the manuscripts to print? From the first incunabula to the early books of the sixteenth century, the essay describes the editorial choices that will consolidate the fashion of Appendices and Giunte and will spread the mass of scattered fragments along with the official Canzoniere.*

Parole-chiave: Petrarca; Manuzio; Disperse; Canzoniere; stampa

MANUELE MARINONI, **D'Annunzio, la memoria e la *rêverie***  
**del non-finito. Note di lettura sulle prime *Faville del***  
***maglio* (1911-1913)**

Siano paesaggi, pietre, specchi, materie liquide, sulfuree o ignee, nulla di ciò che può occupare spazi immaginativi e figurativi si vieta allo sguardo della maschera, di là del rituale del gesto scritto, nella parola metamorfica dannunziana, dai prodomi di quell'*Archéologie de la modernité* esaminata da Jean Borie<sup>1</sup>. Sappiamo che l'officina "segreta" del poeta attinge appieno a planimetrie artefatte di sacralità, dal momento che preserva la costituzione della forma che diventa, a un certo punto, essa stessa oggetto da teatralizzare. Medesima sorte spetta alla materia e quindi agli elementi, che stimolarono l'interesse del Gaston Bachelard de *La terre et les rêveries de la volonté* dal quale non è difficile rilevare il talento della *rêverie pétrifiante*<sup>2</sup>.

Scene, dunque, situazioni o incontri, persino le letture, sono componenti di un sentire simbolico elevati a gradazione mitica, perché revocati dal tempo, e riscritti, di volta in volta, dall'identità autoriale che aspira a un assoluto paratattico, progettato per scrostare l'effimero. Da ciò deriva, soprattutto nel d'Annunzio dell'«esplorazione d'ombra», la costante seduzione per la morte da

---

<sup>1</sup> Borie (1999).

<sup>2</sup> Richiamo Bachelard per la notissima questione degli elementi. Ma con la convinzione che la *Poétique de la rêverie* debba essere ancora riutilizzata per conoscere a fondo le strategie del simbolico di d'Annunzio, specie del d'Annunzio della stagione notturna. Mi piace rimandare per Bachelard e per molte questioni teoriche in proposito alle dense pagine di Curreri (2009) (in particolare il capitolo «*Les images avant les idées*»: *d'Annunzio e Bachelard. Storia di un incontro mancato fra la terre et les rêveries de la volonté e Les vierges aux rochers*).



contemplare, da fissare col viso coperto, ormai adibito a patire più l'energia intrinseca (stilistica) del frammento che non la continuità sinfonica.

Quella del d'Annunzio *segreto*, *nottambulo*, *decifratore dell'io* nel tentativo di vivificare le tracce dello spazio e del tempo, è, credo, ancora oggi una delle immagini che più lo avvicinano agli inquieti comportamenti della modernità. Ciò che ne fa uno scrutatore indefesso dei capricci di αἰών, costretto a sostare sulla soglia da un altrettanto caparbio difetto di eccedenza, della parola, dello stile, ma soprattutto dell'esperienza. Si tratta di un d'Annunzio che stratifica e scava talmente addentro a talune inquietudini residuali del soggettivo da farcelo quasi presente come ignoto modello della post-modernità<sup>3</sup>. Ma questa è un'altra inquadratura del problema che andrebbe approfondito soprattutto per cogliere più a fondo i significati di uno sguardo retrospettivo, piuttosto che quelli di uno slittamento in avanti dell'opera dannunziana stessa. Veniamo invece a una sua prova di scrittura dedita a fissare un io «inafferrabile, sospeso in un fluttuare senza termine di possibilità anche discordanti»<sup>4</sup>.

Come già detto altrove<sup>5</sup>, la serie delle prime *Faville del maglio*, comparsa sul «Corriere della Sera» tra il 1911 e il 1914, presenta una virtù testuale che manca decisamente ai corposissimi volumi Treves, tra il '24 e il '28, che vedono aggregarsi un archivio della memoria che sta per diventare da par suo vera e propria monumentalizzazione (non poco stucchevole) del sé. A insistere sull'idea di tale discrepanza di valore è stata anzitutto, in sede critica e filologica, Clelia Martignoni, occupandosi anni fa del particolare e intricato iter genetico dell'opera in questione, peraltro esemplificativo delle processualità operative dannunziane<sup>6</sup>. Sapientemente fondata sui precetti della riscrittura e

---

<sup>3</sup> In tal senso si veda come primo approccio al problema la ricerca protratta in Curreri (2008).

<sup>4</sup> Cfr. Zanetti (2009), p. 172.

<sup>5</sup> Cfr. Marinoni (2016); Marinoni (2021); Marinoni (2022).

<sup>6</sup> Cfr. Martignoni (1977); Martignoni (1987); Martignoni (2014).

dell'intersezione<sup>7</sup>. I tomi sono tutt'ora leggibili nei due volumi delle *Prose di ricerca*<sup>8</sup>, essendo, a pieno diritto, opere che hanno a che fare con la cosiddetta fase notturna della scrittura dannunziana, e che anzi in un certo senso ne hanno dato l'avvio. Tale principio è sorto dunque dalle pagine della rivista milanese, mentre d'Annunzio si trovava in Francia, tra Parigi ed Arcachon, esule per debiti dall'Italia. Sono anni di grande sperimentalismo creativo, come si avrà modo di accennare, soprattutto teatrale<sup>9</sup>.

Dallo chalet Saint Dominique a Moulleau, sull'oceano, d'Annunzio lamentava la mancanza di molto materiale che gli sarebbe tornato utile per indagare meglio la memoria, il tempo trascorso che, a poco a poco, viene recuperato in questi testi. Materiale che, evidentemente, è da intendersi anzitutto nei taccuini che il poeta riempie ormai da molti anni (sappiamo ormai bene del loro valore tanto avantestuale quanto prettamente testuale), ma anche nei numerosissimi libri che ha dovuto lasciare presso la Capponcina dopo la repentina fuga oltralpe, sostituiti ora dalla cosiddetta «Bibliotheca gallica»<sup>10</sup>.

Non occorrono ulteriori presupposti già ben studiati dalla critica, se non il ribadire che, nello specifico, per quanto concerne proprio la prima serie delle *Faville*, quella che attirò benevoli parole del Renato Serra delle *Lettere*, si tratta di una forma di *Journal intime*, chiamato in altri modi Diario d'artista. Un'opera a tutti gli effetti in presa dialettica tra un inevitabile non-finito intrinseco (come è d'obbligo per ogni interrogazione memoriale, più o meno sincera, del sé) e un

---

<sup>7</sup> Cfr. Montagnani, De Lorenzo (2018).

<sup>8</sup> d'Annunzio (2005); citerò i testi da questa edizione indicando tra parentesi il numero di pagina.

<sup>9</sup> I cinque anni di esilio trascorsi da d'Annunzio in Francia furono segnati da incontri fondamentali. Alcuni molto noti e studiati dettagliatamente (soprattutto con alcune donne fatali, come Luisa Casati Stampa – disponiamo di un carteggio fra il poeta e la marchesa: Castagnola (2001), altri ancora da sondare e scoprire. Alcune generali informazioni si ricavano da Gullace (1966) e da Lormier (1997).

<sup>10</sup> Cfr. Andreoli (1994).

indefinito, che è poi, quest'ultimo, *naturaliter*, la *rêverie* d'uno scrittore che sa mostrare luci e ombre di una caleidoscopica maschera creaturale. Permane di fondo un gusto evidentemente schierato tra *Jugendstil* e bizantinismo<sup>11</sup> percepibili nella ricostruzione di piccole icone e simulacri della memoria, di frammenti di prosa ritmati che scandiscono epifanie, esperienze artistiche e creative, sotto la dettatura descrittiva pronta a scatti analogici e sinestetici. S'aggiunga, infine, ripensando le pagine del Cocteau degli *Essai de critique indirecte*, incontrate nei periodi nottambuli del Vittoriale, ancora, il riconoscimento di una maschera plurisemantica, fatta di «inhumain, végétal, bestial» come già voleva il formulario alcyonio (ma su questo dettaglio tornerò più a fondo con la lettura di alcuni campioni)<sup>12</sup>.

Essendo l'insieme di queste *Faville*, come s'è detto, un *Journal*, un diario d'artista, viene da chiedersi quali siano i caratteri, le linee definitorie, del soggetto che si mette a nudo, tra miti della memoria ed esperienze dell'ignoto (le *Faville*, nell'area notturna, corrono parallelamente agli *Aspetti dell'ignoto*). E non occorrerà certo insistere, dato l'autore, sul fatto che si tratta di una nudità artificiale, simulata ed esposta seguendo esatte regole retoriche tra «esthétique et religieux». Un soggetto al solito iper-sensibile, votato alla manipolazione artistica e all'elegia del tempo, che si interroga visionariamente sul recupero dell'evento, del gesto, sovente tramutati in atto liturgico, che riduce a icona situazioni trasognanti (con forte suggestione dantesca) acclarate da una prassi sintattica estremamente attenta e allucinata, sensibile e plastica.

---

<sup>11</sup> Penso al panorama culturale di cui parlava Benda (1945). Per un minimo approccio al concetto di *Jugendstil* richiamato cfr. almeno Sternberger (1994). Un lungo lavoro di approfondimento andrebbe fatto sull'estetica della visione e della percezione che connette questa particolare espressione europea con l'esperienza italiana gravitante presso le operatività editoriali e culturali di Adolfo De Bosis; cfr. Ricci (2009).

<sup>12</sup> Cfr. Zanetti (2008).

Congeniale al nostro discorso, e utile anche per intendere la “favilla” come vero e proprio micro-genere, quasi al pari statutario delle *myricae* pascoliane, è una definizione d’autore lasciata come introduzione a un manipolo di *Faville* (chiamata «involute») sul «Secolo XX» di Enrico Cavicchioli, il 20 ottobre 1928:

*Le Faville del maglio – prima di trapassare alla vita perfetta dello stile, come ne’ due tomi già comparsi – non sono se non vere faville mentali: note brevi e intense, osservazioni concise, fuggevoli aspetti della vita interna, indizii lievi della vita inconscia, segreti dell’arte di scrivere, sforzi della maestria, rapidi segni di paese, abbozzi di ritratti, e via via.*

Sebbene la definizione sia successiva addirittura all’accorpamento dei testi nei citati volumi Treves, essa illumina efficacemente i tratti peculiari del *corpus* testuale in esame. E sia d’evidenza immediata la concisione che fa succedere agli «aspetti della vita interna» gli «indizii lievi della vita inconscia», governati entrambi dai «segreti dell’arte di scrivere». L’idea che si dia un passaggio dallo statuto mentale alla forma scritta, tenendo nel mezzo la taciuta presenza dell’appunto di taccuino, ricombina clamorosamente il dettaglio metaletterario che spesso questi testi enunciano.

Dunque, col soggetto incontriamo il problema essenziale del tempo, che nell’esperienza favillare, e in generale nella stagione notturna, non combacia mai con l’effetto della durata, bensì con la strategia della combinazione, della stratificazione di un tempo del presente che partorisce incalcolabili fantasmagorie qua e là riesumate dai luoghi mentali della cosiddetta *vie antérieure*. È una tensione combinatoria che si vede anche nel laboratorio genetico, laddove l’autore accorda fasce testuali, per lo più prelevate dai taccuini, intrecciando e, talvolta, confondendo date ed eventi – essendo il tutto ancora distante dal progetto di una «autobiografia senza date» – al fine di configurare immagini declinate nello scambio tra spirito moderno e mito. Si è poi talvolta richiamata la tessera del «tempo perduto», ma il tempo delle *Faville* è

difficilmente assimilabile, in tal senso, agli effetti interiori che producono l'universo conoscitivo dell'*écrivain* di Combray. Il tempo recuperato da questo d'Annunzio non è quasi mai un tempo nascosto, dissipato tra le macerie della psiche, pronto a tornare al richiamo di una intermittenza magica; è invece un tempo che continua a ripetersi e apparire disinvoltamente tra opere e pagine private. È un tempo riflesso che, di volta in volta, s'affaccia a specchi molteplici che eseguono le regole della *rêverie* del momento. E la *rêverie* del momento è quella del segreto, ossia del piano indicibile che precede esperienze artistiche, epifanie e metamorfosi. Una *rêverie* che non trasforma il paesaggio esterno in una sorta di *rex extensa* dell'io, ma che dà a esso una voce che solo la parola dell'io sa risillabare. Un tempo, dunque, tutt'altro che perduto. D'Altra parte, a Parigi, di scritture dedite allo scavo archeologico del tempo individuale, prima ancora che Proust monumentalizzasse il tutto, ce n'erano molte; e potrà non essere stata del tutto ignota a d'Annunzio l'inebriante messa a nudo degli "abbagli" del passato che si leggono in *Les Éblouissements* di Anna de Noailles (del 1907), la poetessa mondana conosciuta durante l'esilio. Periodo in cui frequenta assiduamente gli ambienti dei cosiddetti *Fous de 1900*; avendo, chissà, magari letto e segnato con acribia le seducenti pagine del Montesquiou di *Têtes d'Expression*, non a caso campione di collezionismo. Un elemento basilare che proviene (anche) da tale coté culturale, e che ha certamente nel Ruskin della *Bible d'Amiens* un modello importante, e ancor di più dalla prefazione che dell'opera fece Proust<sup>13</sup>, è un'idea di Medioevo, da cui proviene in particolare l'altra anima corroborata d'un

---

<sup>13</sup> Un esemplare della *Bible d'Amiens* è conservata nella biblioteca d'arte della Stanza del Mappamondo al Vittoriale, e reca significativi segni di lettura, in particolare all'altezza della prefazione proustiana (che, a sua volta, intreccia molte citazioni del testo ruskiniano). Un'attenta analisi interpretativa di tale lettura si trova nel già citato saggio di Zanetti (2009). Il motivo tanto inquieto quanto profondo d'un ascetismo estetico è determinante per comprendere il cosiddetto d'Annunzio *notturno*. Le "esplorazioni d'ombra" proseguono anche su questo versante a farsi alimentare, rubando le espressioni a Zanetti, dall'«ansia fabulatoria di controfigure» da «travestimenti, fantasmi o immagini di un'altra vita» (p. 153).

pietismo estetico, un tempo originata dalle pagine di Tolstoj. È questa la natura di una specifica spiritualità che si rinnova a partire dalle *Faville* per poi trovare altre artificiosità importanti, dalla *Contemplazione della morte* al *Libro segreto*. Spiritualità che già nella stagione alcionia aveva i suoi campioni significativi, e che ora si interseca coi motivi dell'asceta, della malinconia e della morte<sup>14</sup>. Un particolare di «*Scrivi che quivi è perfecta letitia*», di cui leggerò poi altri passaggi, correla in modo esemplare l'idea del tempo che gravita sui recuperi descritti nelle *Faville*:

*Ma è una cosa viva. E di contro è una cosa morta: sospeso al  
dossale del coro un orologio a pendolo, col quadrante di metallo in  
cui non sono segnate se non le quattro ore da una sola lancetta.  
Due cordicelle logore sostengono due piombi immoti. Il battito  
del tempo è interrotto. Tutto è silenzio (1100, sottolineature  
mie).*

Lo strumento che misura il tempo è «una cosa morta»; l'inquietudine del divenire delle cose si concretizza in oggetto desueto, spento, silente. Questa fissità è qualcosa di molto simile all'«ora immobile» che si legge nel poemetto in prosa dedicato all'*Horloge* da Baudelaire. In generale, l'ossessione per lo scorrere del tempo, per i suoi segni nelle cose, per l'affacciarsi continuo e perverso del fluire ininterrotto delle forme della vita, è, anche in d'Annunzio, un'ossessione d'ascendenza barocca. Se ne trovano tracce nella prosa del *Fuoco*, soprattutto nelle riflessioni estetiche sulla materia. Il binomio di morte e tempo è un *Leitmotiv*

---

<sup>14</sup> Sul motivo della malinconia cfr. Ritter Santini (1986) e Oliva (2007). Nell'opera dannunziana lo sguardo malinconico assume molti aspetti a seconda delle fasi estetiche attraversate. In questa sede poco interessa attribuire un temperamento saturnino al d'Annunzio-personaggio; e bene invece specificare che la malinconia, nella fase della scrittura del sé, diventa un dispositivo conoscitivo tanto quanto lo sono attenzione e allucinazione in generale. Per di più essa viene configurandosi assai adeguatamente con quanto prescritto dall'estetica neo-francescana e, in generale, dall'estetismo ascetico sempre più colto nel suo aspetto simbolico.

costante in quasi tutta la produzione dannunziana, e regolarmente innesca artifici predisposti a infrangere questa unità<sup>15</sup>.

Allo spazio del sublime, tematizzato anch'esso in modo analitico all'altezza del *Fuoco*, nel cuore della stagione delle *Laudi*, in dialogo con l'estetica di Angelo Conti, spetta ora la posa di un *pathos* de-strutturato, dimidiato, che non rinuncia tuttavia al valore dello «Stile», bensì al tentativo dell'orazione e dell'epopea iper-soggettivistica. La scrittura dannunziana, come ha ben sintetizzato Marinella Cantelmo, si riduce a questo punto «alla frammentarietà della “favilla”, ormai al limite e al necessario complemento della “esplorazione d'ombra”»<sup>16</sup>. Istituito così, ma su questo tornerò, anche un nuovo codice del silenzio, che non è più tanto preludio alla parola dell'*artifex* quanto premessa al tempo materiale, plastico, dell'ispirazione. Dunque, dalla parte opposta, si deduce che sia il *pathos* creativo, sia l'educazione allo «Stile», sempre considerato «il segno visibile dell'idea», sia la simbolizzazione del reale siano il sostanziale collante per il soggetto che dice di sé anzitutto il significato della vocazione ed esalta lo spirito creatore. Poi, come già accennato, ci sono gli oggetti, che valgono moltissimo, come sappiamo, anche sul piano correlativo. Oggetti che diventano tessere su cui motivare l'azione alchemica: prototipi in evidenza icastica considerati di là del tempo presente; suppellettili varie tramutate in amuleti laddove infligge il sortilegio dell'artefice<sup>17</sup>.

Tra le *Faville* in questione d'Annunzio si appella anche alla psicologia sperimentale, passione antica, in particolare all'opera di Théodule Ribot (nome

---

<sup>15</sup> Ai problemi del rapporto tra d'Annunzio e il barocco accennava molto tempo fa Giovanni Getto. È un aspetto che ancora attende una sistemazione critica accurata. Andrebbero anzitutto realizzati sondaggi precisi al fine di individuare un territorio comune, specie nell'azione metaforica e metonimica della parola. *Tempo, silenzio e morte* sono di certo i tre nuclei semantici dai quali partire. Sugli oggetti del tempo cfr. per un primo approccio il bel capitolo dedicato all'*Orologio* da Baroncini (2010).

<sup>16</sup> Cantelmo (1999), p. 140.

<sup>17</sup> Sul paradigma «alchemico» cfr. le interpretazioni in proposito di D'Aquino (2000).

strettamente legato a quello di Schopenhauer); e questo vorrà pur dire qualcosa se si osservano le nuove processualità di scrittura, che vanno sempre più accostandosi alle prime esplorazioni del profondo. Da Ribot egli deduce anzitutto i concetti dell'attenzione e i protocolli psichici che permettono al soggetto di cogliere i segni che divengono simboli. Non è difficile dividere l'intera opera dannunziana tra un simbolismo che sorge dall'attenzione e uno che sorge dall'allucinazione, dalla malattia. Anche se in entrambi i casi si tratta evidentemente di un incrementarsi dei sensi, di un incentivo percettivo condotto ai margini rapsodici dell'esperibile. Ma, e su questo punto forse occorre insistere davvero, si tratta sempre e comunque di percezioni, sensi, quindi di elementi materiali, plastici. Partito giovanissimo dalle esplosioni paniche e metamorfiche ricamate tra *Terra vergine* e *Canto novo*, d'Annunzio non ha mai scostato l'assoluta centralità del corpo e con essa di tutti i sensi<sup>18</sup>. Senza scomodare, dai versi di *Alcyone*, sensualità e fisicità delle vicende metamorfiche, così ben definite a suo tempo da Ettore Paratore, basti pensare, osservando proprio un testo delle nostre *Faville*, alla cura quasi maniacale con cui d'Annunzio e i sodali Angelo Conti e Mario de Maria si adoperano nel tentativo, alchemico, di riprodurre la patina del bronzo, ossia di presentificare il passato attraverso la superficie delle forme (cfr. *Il fiore del bronzo*): è sull'epidermide della statua che si deve ricavare il significato mitico, ancor prima che nello spirito estetico. Il sodalizio alchemico trova poi i suoi ingredienti da elementi della tradizione figurativa con estrema facilità. Ed è

---

<sup>18</sup> Sempre fondamentale la ricerca di Lorenzini (1984). Che fisicità, corporeità dell'esperienza, plasticità delle cose del mondo stiano a fondamento non solo della scrittura ma della sensibilità stessa di d'Annunzio lo stanno a dimostrare ampiamente anche, e soprattutto, le pagine dei *Taccuini*. Leggiamo rapidamente un campione (quasi a tinte espressionistiche) da un appunto reso noto assai recentemente: «si cingevano, schiudevano, respingevano da sé le vesti del colore della feccia e della melma, le fasce, le bende, i sudarii. E l'orrore della carne infetta era quivi rivelato come l'attorcimento delle radici, come lo screzio delle pietre insensibili, come le crepe del suolo riarso. E il clamor del lebbroso esciva dall'ulcera che dalle nari e dalle labbra pareva una sola fauce, sotto le falde della neve terribile ond'egli era coperto»; D'Annunzio (2021), p. 47.



proprio l'intersezione tra vista, visione, e operatività plastica che trova esito l'abolizione del cosiddetto "errore" del tempo. Sempre sulla centralità del corpo (concreto e trasceso), anche inteso come tempio di erotismi sacrali, non si dimentichi che gli anni che precedono la stesura di queste *Faville* sono quelli occupati dalla realizzazione del *Martyre de Saint Sébastien*. Avendo sulla scrivania sia il *Théâtre en France* di Petit de Julleville sia l'*histoire des persécutiond* di Paul Allard, d'Annunzio intuisce nuovi codici del somatico, dove la sinossi del dolore attinge ai valori del sacro ritmando le stimmate come segni di una scrittura musicale della *souffrance*.

S'è detto a lungo del tempo, ma anche lo spazio possiede un'importanza determinante. Si tratta anzitutto della configurazione di paesaggi d'anima, di luoghi soggetti a riscritture ed epifanie, pronti a tramutarsi in paesaggi musicali, artistici, trasfigurati e talvolta visionari, tutti appuntati dal *topos* descrittivo che affonda le sue radici da tempo addietro nella scrittura dannunziana. Ogni forma spaziale interessa sia il vissuto sia la materia del ricordo sia, infine, il progetto simbolico, dell'individuo, e per questo motivo diventa palcoscenico di artifici e gesti creativi.

La particolare forma di malinconia che emerge da questo diario d'artista va infatti ben calibrata se si tiene conto anche del valore che i luoghi hanno per la definizione del sé. È arduo individuare sentimenti di estraneazione, di esilio, di anti-regressione, allorché ogni contestualizzazione spaziale diviene pretesto per manifestare l'acutissima sensibilità del soggetto. Lo spazio che troviamo nelle *Faville* non crea distanza del desiderio di ripetibilità dell'evento; prende invece il proprio significato simbolico e fa da sfondo alle solite alchimie percettive (si tratta, in sostanza, modulando una categoria di Reinhardt Koselleck, di uno «spazio d'esperienza artistica»<sup>19</sup>): ciò che manca è la permeabilità del luogo nei

---

<sup>19</sup> Cfr. Koselleck (1986).

confronti del tempo diveniente; il primo resta immune allo svolgimento del secondo, essendo ritratti momenti in cui, come al solito, è ambita una sorta di eterno presente, di annullamento del divenire. Anche l'esperienza favillare non si svincola dal progetto di risemantizzazione mitica, per il quale l'istante dev'essere assolutizzato affinché riesca a restituire quanto più di prezioso e simbolico possa contenere, annullando ogni eventuale estraneazione soggettiva. Il sé che si presenta tenta, semmai, di invertire la rotta della fuga del tempo, anche mediante la fissazione dei paesaggi in luoghi sacri e ascetici, facendo caparbio uso d'un equilibrio musicale che trasfigura l'empiria del luogo, oppure attivando il processo di anticazione di oggetti e simulacri che perdono ogni specificità contestuale<sup>20</sup>.

Prendiamo come esempio la favilla pubblicata il 10 settembre 1911, titolata nel *Venturiero senza ventura La cicala vespertina*. Il testo è in parte prelevato dal *Taccuino XVIII* del luglio 1898. L'ansietà crepuscolare di fondo e l'immagine della «cenere» che «dà faville» fanno pensare a un generale clima metaletterario. La favilla presenta una sua sintetica circolarità, che parte dal movimento e si arresta con la chiusura del silenzio. La traccia di fondo è sonora, ed è scandita da una cavalcata (tema condiviso con la favilla, datata 29 agosto 1898, *Il venturiero senza ventura*). Il testo dunque si presenta come memoria visiva e uditiva di un paesaggio minacciato dal canto, diremmo meridiano, della cicala, che solo può far ricominciare il riardere dell'«ombra». Cenere, vento, pietre, silenzio e fuoco: dalla combinazione di queste materie l'io memoriale sente quella che potremmo definire malinconia dell'ardore, tutta puntellata da contrapposizioni: lo spargere la cenere «col gesto di chi semina al vento» e il suo «ricadere nel luogo medesimo»; «l'incendio» che «si ravviva», ma «nessuna vampa prorompe»; i «cipressi che limitano il cammino son già taciturni», «ma l'ultimo stridore

---

<sup>20</sup> Cfr. in particolare le faville *Il fiore del bronzo* e la *Clarissa d'oltremare*.

persiste nell'intimo del fondo». Malinconia dell'ardore e malinconia solare sono suscitate dall'imminenza dell'ombra: «perdura come per la smania di risuscitare il fuoco spento del sole». Quella che nel *Taccuino* era una notazione puramente percettiva («Sembra, per quel canto, che il cuore della foresta sia ancora ardente, mentre su gli orli già alita la frescura della sera»<sup>21</sup>) qui è trasfigurata in immagine interiore, in metafora dell'*ennui* della luce, sottoforma di questione retorica («La profondità della selva è dunque ancora di bragia mentre su gli orli già alita la frescura della sera?»). Si noti il passaggio dal più generico «cuore della foresta» dell'avantesto alla dantesca «profondità della selva». Si tratta, infatti, di un passaggio, di un persistere in limine (tutti motivi che ritroviamo anche nella *Pioggia nel pineto*, indebitata col medesimo taccuino). È una transizione che dallo spazio diventa trascorrimento di tempo. L'alternarsi dell'ardore e dell'ombra è il passaggio da un tempo a un altro tempo, sia della vita, sia dell'ispirazione artistica (sarà solo un caso che la data segni il trentacinquesimo anno d'età dello scrittore, e che la memoria abbia voluto quindi introdurre l'eco dantesca?).

Nel testo, prima di chiudersi sull'ansietà crepuscolare, è convocato anche il tema del silenzio, da legare alla generale solitudine in cui il soggetto si trova. Dunque da un lato il silenzio, stando a una precisa retorica protoromantica e neo-simbolista, ben nota al d'Annunzio lettore di Novalis e di Maeterlinck<sup>22</sup>, vagheggiata anche nel «théâtre du silence», trova un significato quasi plastico, in quanto origine e condizione necessaria affinché possano presentarsi suono e musica (un silenzio ontologico diremmo, ma anche un «silenzio d'ascolto», per dirla con Giovanni Pozzi)<sup>23</sup>; dall'altro lato un silenzio come spazio interiore della solitudine, in grado di produrre persino un'«ascesi contemplativa» (motivo che

---

<sup>21</sup> D'Annunzio (1965), p. 243.

<sup>22</sup> Essendo la bibliografia in proposito sterminata, rimando al solo lavoro classico e sempre prezioso di Van Tieghem (1960).

<sup>23</sup> Cfr. Pozzi (2013); si tenga inoltre conto del denso studio dedicato alla retorica del silenzio da Valesio (1986).

si trova sia in alcune *Faville*, nelle pagine degli *Aspetti dell'ignoto*, sino al *Libro segreto*, sia, precedentemente, nella stagione delle *Laudi*).

Vediamo un altro esempio dove agiscono ulteriori percezioni, e dove domina una componente metamorfica e panica. Si tratta del già citato *Venturiero senza ventura* (favilla edita sul «Corriere» il 10 settembre 1911, ed evidentemente connessa alla *Cicala vespertina*, anche per la provenienza parziale dal medesimo taccuino), la cui figura evocata nel titolo è lasciata alla sola prova di sensazioni e ricordi, e privata di una vera e propria esperienza. Per questo non m'attarderei a giustificare il titolo, naturalmente aggiunto per l'edizione Treves, come qualcuno ha fatto, pensando a un fantasmagorico riferimento alla conquista di Fiume, come ultima "avventura". Mi limiterei piuttosto a rimarcare il segno grammaticale della mancanza (ricorrente anche in altri titoli favillari). La temperatura, esterna ed interiore, delle situazioni descritte nella favilla letta pocanzi e in questa è la medesima. Anche qui si parte dal motivo della cavalcata, che sappiamo essere molto importante per l'immaginario dannunziano<sup>24</sup>. E con questo si affastellano già dalle prime righe motivi tipicissimi del simbolismo dell'autore: la pioggia, le rondini, le foglie morte. Anche qui, come nell'altra favilla, ci sono tracce meta-letterarie, oltre che riferimenti al codice percettivo e performativo. Leggiamo un passaggio:

*Galoppo sul prato ove le erbe arsicce si ravvivano. Il cavallo si eccita, cerca di guadagnar la mano, si copre di schiuma. Una felicità muscolare m'inonda; l'orgoglio della solitudine mi gonfia il cuore. Porto non so che musica in me. Non ho in me pensieri definiti, né immagini compiute. Ma, a quando a quando, mi tornano nella memoria e m'inebriano di mistero parole che sembrerebbero vane o remote a un estraneo e che dentro me risuonano con non so quali rispondenze profonde: queste, per esempio, d'un versetto biblico, potenti e insistenti come il tema*

---

<sup>24</sup> Cfr. Cucinotta (2001).

*di una sinfonia. "Quell'uomo Gabriele volò ratto e mi toccò,  
intorno al tempo dell'offerta della sera"» (1077)*

Si notino: l'assoluta centralità dell'esperienza fisica e corporea (il protocollo dei sensi è rispettato nel pieno delle facoltà e oltre); il tema della solitudine, ambita quasi come ascesa individuale; il computo del pensiero, ossia della memoria, che segue l'usuale inclinazione musicale. E si ripeta: la musica se può essere considerata come noumeno degli oggetti esterni, delle cose del paesaggio, lo è solo alla luce della riscrittura prima percettiva e poi interiore del soggetto. È nell'individuo che sta dinanzi alle cose che il mondo fa risuonare le sue essenze<sup>25</sup>. Il punto di incontro, e nel testo viene indicato con chiarezza, è fra la dimensione indefinita e incompiuta interiore e le «parole che sembrerebbero vane o remote a un estraneo». Si produce ancora più energia simbolica se peraltro le parole provengono dal testo sacro, come il riferimento del versetto citato da *Daniele*, 9-21 (passaggio in cui riecheggia il motivo del «tempo dell'offerta della sera»).

Essendo, come si è detto, e come si evince dal titolo, il venturiero «senza ventura», cosa produce lo scatto eroico? La risposta arriva dopo un accumulo apparentemente caotico di dettagli, esteriori ed interiori, lontani e vicini, accumulo richiamato a unità da un membro sintattico finale (dispositivo assai frequente nella prosa dannunziana, descritta a fondo da Gian Luigi Beccaria)<sup>26</sup>, ove viene a mancare, come voluto, una vera e propria dimensione prospettica:

*L'ombra guerresca dei merli, i grandi cipressi strepitosi, il vento  
vespertino, lo splendore ultimo del giorno, la massa dei palagi,  
dei campanili, delle cupole, delle torri disegnata più nettamente  
che il rosso castello su la roccia dura nella tavola di Lorenzo  
Monaco, e la nobiltà delle montagne lontane, e le zone di fuoco  
che s'allungano all'orizzonte, e l'impazienza del mio cavallo, e le*

---

<sup>25</sup> Un rapidissimo accenno in proposito merita il citatissimo *Taccuino di Lamothe* del 20 luglio 1912 (steso durante il viaggio compiuto per incontrare Romaine Brooks; cfr. Sandomenico, (2013), testo metaletterario dedicato al «linguaggio delle cose». cfr. Oliva (1991).

<sup>26</sup> Beccaria (1975).

*agitate musiche che sono in me, tutto mi solleva alla virtù del sentimento eroico* (1078).

In questo passaggio viene riflessa e applicata la facoltà dell'attenzione. La sommatoria degli elementi percepiti, tra finito e indefinito, proietta l'atto eroico, che è dunque atto dei sensi e delle percezioni; atto metamorfico e panico. Gesto simbolico ancor più intenso si individua nell'intreccio sinestetico finale ove «lo scampanio su i sogni del mio capo si muta nel rombo della frombola irresistibile», nel richiamo ancora della situazione biblica in cui ingegno e acutezza, sfiorate dalla volontà celeste, scavalcano la forza primordiale.

Ricavo altri campioni da una terza favilla, già citata, comparsa sul «Corriere della Sera» il 6 agosto 1911, scandita in tre tempi (*11 settembre 1897; 13 settembre 1897 e 14 settembre*), «*Scrivi che quivi è perfecta letitia*». Il testo segue il taccuino di viaggio steso effettivamente tra l'11 e il 15 settembre verso Assisi in compagnia di Eleonora Duse. Il motivo centrale, anch'esso tutto dannunziano, della favilla è quello del pellegrinaggio, da intendersi *iter* spirituale, alla ricerca di epifanie e oblio dei sensi primari: un motivo desunto dalla cultura dell'estetismo europeo, pensiamo, fra gli esempi noti a d'Annunzio, al celebre pellegrinaggio ruskiniano di Proust a Rouen<sup>27</sup>. Questa particolare declinazione del viaggio in d'Annunzio ha tutti i caratteri di un'esperienza trasognante, all'insegna della plenitudine dei sensi, con al centro l'inequivocabile metamorfosi delle conoscenze corporee.

Il viaggio descritto sembra quasi avere i tratti di una anabasi. Tutto il primo blocco, quello datato 11 settembre e ambientato presso la stazione di Ancona, è una circostanza di sospensione e degrado, di limite e preludio alla morte. Tutti i segni stanno a indicare un'assenza di movimento e di tempo. Vale la pena rileggere quasi per intero il primo blocco, anche per la caratterizzazione di non-luogo che viene data della stazione, e che avvicina d'Annunzio a molte

---

<sup>27</sup> Cfr. Zanetti (2009), p. 159.

descrizioni moderne del medesimo spazio, quasi un'eterotopia in sordina, un luogo, richiamando Foucault, «dell'attraversamento», ossia uno «spazio di crisi e di condensazione dell'esperienza»<sup>28</sup>:

*STAZIONE di Ancona. Sera di sabato. Viaggio verso Assisi.*  
La stazione è morta. Sotto la vasta tettoia nera i lumi sono semispendenti. Le fiammelle vacillano fioche in cima ai becchi, nei fanali. I carri fermi su le rotaie sembrano feretri fasciati di gramaglie. I bovi, prigionieri invisibili, mugghiano di continuo rispondendosi, come nel chiuso d'un macello quando attendono il maglio o il taglio. Sotto un carro un cane biancastro rosicchia qualcosa nel sudiciume. Vedo in una sala, triste come un parlatorio di ospedale, tre monache e un'educanda che sonnacchiano, un prete che legge il breviario, una femmina enorme che bofonchia, soffocata dall'adipe, sdraiata su l'atroce divano rosso. Scorgo pel lato aperto della tettoia una collina sparsa di lumi, San Ciriaco alto nell'azzurro palpitante, le sette stelle dell'Orsa. E il mugghio lamentevole dei buoi prigionieri empie l'oscurità deserta, evocando l'ammazzatoio, il tonfo della stramazza, la pozza di sangue fùmido.  
Di tratto in tratto, passando, odo il ticchettio del telegrafo. Il telegrafista, con un viso gonfio e stanco, fa scorrere tra le sue dita la lunga lista bianca, chino sul congegno delicato che sembra fervere di pensieri e di sorti, di comandi e d'implorazioni. Più in là, dentro un carro, al chiarore d'una candela che sgocciola, un impiegato postale raccoglie le lettere cieche in un sacco nerastro, strozza il sacco con una corda, poi suggella il nodo. La statua di marmo incravattata e infagottata nella sua nicchia m'appare come il fantasma di tutto ciò che è brutto, vano, mediocre, fastidioso nella vita. E il mugghio delle bestie moriture si prolunga senza fine nella malinconia notturna.  
Tendo l'orecchio. Dalla parte della collina serena, ecco giungere un suono di chitarre e di mandolini. Vi sono dunque piaceri, sogni, amori pel mondo? Il cielo palpita entro l'arco buio e brutale della tettoia che sembra una fauce pronta a stritolare le stelle. E i buoi mugghiano senza tregua, pieni di nero sangue, verso la morte inevitabile (1094-1095).

Nella seconda stazione, ad Assisi, l'agnizione è col paesaggio, che risente, verrebbe da dire, per virtù ontologica dell'estetica neo-francescana. Come è stato possibile, con dovizia di particolari e riferimenti, parlare per d'Annunzio di una

---

<sup>28</sup> Cfr. Foucault (1994).

«funzione Leonardo»<sup>29</sup>, con attenzione alle *Vergini delle rocce*, non è trascurabile neppure una «funzione San Francesco»<sup>30</sup> o, forse meglio, una «funzione neo-francescana» che ben si adopera a intrecciarsi con le istanze simboliche, promosse anzitutto dalla risemantizzazione dei sensi e dalla tenace conversione panica, al fine di una costante *Bildung* mistica che trova spazio fecondo nella stagione dell'*esplorazione d'ombra*. L'isotopia francescana è forse quella che con maggiore slancio, in tutta l'opera dannunziana, dà sinergia allo scenario paesaggistico per mutarlo in spazio del simbolico (oltre, che di per sé, spazio simbolico). Vediamone qualche esempio testuale. Anzitutto, dalla parte del soggetto, com'è inevitabile, «le pupille e l'anima» si ordinano a nuove facoltà, percettive e del tempo: «era la vista ed era la visione». Di qui il perfetto sincretismo tra impressioni visive, impressionistiche, e immediata ricombinazione astratta grazie all'uso abbondante di scatti sinestetici. La dialettica astratto/concreto si configura costantemente in scatti analogici:

*Straordinario era in tutte le cose il presentimento dell'alba.  
Tutte le cose albeggiavano; tutte le vie conducevano verso  
l'apparizione d'un sole; tutte le piante si tendevano a raccogliere  
la prima rugiada mattutina. Il flauto roco e dolce dei grilli  
risonava ancora per tutta la campagna; ma pareva che in tutta  
la campagna fosse quasi un'aspettazione ansiosa del primo  
canto, dei primi trilli, dei primi gorgheggi, dei primi cinguettii.  
E pareva che quivi anche fosse l'aspettazione della parola serafica  
agli uccelli: «Sirocchie mie uccelli, voi siate molto tenute a Dio  
vostro creatore...» (1095).*

Il linguaggio è desunto dalla grammatica del mistico e le situazioni sono perpetrate al fine di combinare suono, voce e parola (che d'Annunzio si sia qui ricordato anche dell'antico progetto del teatro *en plein air* sognato con la Duse?).

---

<sup>29</sup> Analizzata con precisione da Marinella Cantelmo nel saggio dedicato alle *Vergini delle rocce* in Cantelmo (1999).

<sup>30</sup> Sulla presenza della figura di S. Francesco e dell'estetica neo-francescana in d'Annunzio cfr. almeno: *Il San Francesco di d'Annunzio*, «Quaderni del Vittoriale», 32, marzo-aprile 1982; Oliva (1984) e di Ciaccia (2005).



La «Natura», nella forma-paesaggio, non è più solo palcoscenico del simbolico, ma anche, come si diceva, più in profondità, agnizione del sacro, in cui traspaiono i simulacri profondi che erano presenti anche all'immaginario mallarmeiano in osmosi con *Les Dieux antiques*, e di cui ha ridato il senso il Bertrand Marchal che ha ragionato, dalle planimetri del simbolico, del mito dell'autunno dell'esistenza e d'un mondo stipato da *reventants* che si ubicano anche nei segni dei luoghi: controfigure del tempo, richiamate, circolarmente, all'appello dal rito della riscrittura mitica. Ecco dunque specchiarsi la «Natura» tanto «vicina [...] nella campagna francescana», così come indicava Chavin de Malan dissertando proprio dell'«insegnamento della natura»<sup>31</sup>, da accostare a «Le chanteur de Dieu» del Johannes Jørgensen del *Saint François d'Assise. Sa vie et son oeuvre*<sup>32</sup>.

C'è un altro luogo nelle *Faville* ove il tempo diventa oggetto e trova i propri segni mediante un paesaggio di rovine: nella *Maschera aerea*, edita sul «Corriere» il 20 agosto 1911 (alcuni riferimenti sono ricavati e riscritti dal *Taccuino XI*, datato 26 gennaio 1897). L'autore evoca distintamente lontane primavere trascorse presso le Terme di Diocleziano. Anche questa favilla riprende il motivo del pellegrinaggio, con le sue sacralità, liturgie e agnizioni estetiche. A mano a mano che il ricordo si riveste dei luoghi del passato ecco il soggetto ricordante addentrarsi in uno spazio preciso dove sono affastellati oggetti (degnissimi della fenomenologia di Francesco Orlando) che, sia per qualità estetica sia per propria consistenza formale, raffigurano campioni del tempo trascorso: è il tema della rovina. Leggiamo il passo:

*Il primo androne è nell'ombra. Sotto le possenti arcate il cielo è  
come lo sguardo cesio di Minerva sotto le sopracciglia severe. I*

---

<sup>31</sup> Chavin de Malan (1879), un libro posseduto e letto da d'Annunzio; significativo l'appunto all'interno del volume: «insegnamento della natura». D'Annunzio, inoltre, conosceva a fondo lo *Specchio di perfezione*, edita da Paul Sabatier (altro nome fondamentale), cfr. Sabatier (1898); una copia è conservata nella Stanza del Lebbroso al Vittoriale.

<sup>32</sup> Jørgensen (1911).

*blocchi di pietra, le statue senza capo avvolte in toghe a pieghe composte, le colonne mozze, i capitelli corrosi, le urne inverdite non sono se non le forme solide del silenzio. La verzura sgorga da un ampio vaso, nascondendo gli Amori scolpiti sotto il labbro; l'acqua sgorga da due fontanelle, lungo il muro, similmente tacita. Il mosaico dei bestiarii e della tigre nel vestibolo è nero e bianco: similmente due ale del porticato sono nell'ombra, due nel sole. (1086)*

I sostantivi fermano l'oggetto, gli aggettivi definiscono i segni del tempo, sino al raggiungimento della solita sinestesia estatica, che qui è anche in chiave ossimorica, delle «forme solide del silenzio». L'atmosfera che circonda gli oggetti-rovina è dunque sospesa e carica di silenzio; un silenzio mistico necessario a far svolgere l'epifania, che, come spesso accade nelle *Faville*, è apparizione del senso dell'antico che vive nel presente. Quante volte infatti nelle pagine di d'Annunzio assistiamo al sortilegio che rifunzionalizza i luoghi ridando loro l'energia della vita antica, anteriore; la quale diventa palinsesto per circostanze tragiche e assolute (si pensi solo al palazzo mantovano nel *Forse che sì che forse che no*).

Si è potuto constatare dalla lettura dei campioni prelevati sino a qui che nelle *Faville* è presente in grande quantità una vera e propria *rêverie* della materia e del paesaggio. L'alternarsi di fuoco e acqua; l'aria entro cui vibra il suono della natura; e le pietre. La *Maschera aerea* permette a d'Annunzio di insistere su un motivo in particolare, proveniente da questa fenomenologia del materico: il nesso tra «il sasso e l'uomo» che Michelangelo agognava così intensamente. E con la pietra, il sasso, ecco lo spazio occupato, l'aria che precede l'in-formarsi del simulacro, la sacralità del vuoto che serve ad accogliere il pieno: «la grandezza eroica» che «ha il privilegio di lasciare il vestigio nell'aria che più non occupa, oltre che nel suolo ove stette abbattuta». In altri termini si tratta, nella fattispecie, del trasognamento della materia che si oppone alla dissolvenza incombente, e come sottofondo il perpetuo agitarsi d'una tensione drammaturgica che, specie

negli anni francesi, palpita tra incantamenti e inquietudini. Basti, fra i numerosi casi, a dimostrarlo il connubio con Jacques Rouché.

Gli oggetti, dunque, lo spazio che li accoglie, li precede e li ospita, sono tutti figure visibili necessarie alla «contemplazione degli spiriti reverenti». Su tutti, nell'ultima *Favilla* analizzata, un oggetto in particolare rappresenta la poetica dell'antico: la «Maschera antica». Ed è sintomatico che l'attenzione dannunziana vada proprio in questa direzione ossia nel significato profondo e nella fascinazione dell'altro da sé incarnato nella pietra, nel volto che trascende il tempo per ridestare tanto la «disperazione di Edipo» quanto le «grandi onomatopèe del messaggero di Serse». La pietra si unisce alla metafora liquida del bere il flusso del colore limpido, e prosegue nella trasfigurazione sostanziale della luce. Viene così attualizzato lo spirito del tragico attraverso la trasparenza della maschera; la «forma imperitura foggata dall'uomo avido di pietà e di terrore». Pietra e aria, dunque, sono all'unisono per dire la parola tragica (il divenire nell'istante), per costruire il conturbante processo che innalza all'«infinito», «con la bocca e gli occhi pieni di cielo», nell'unione di «silenzio» e «luce», quasi a ricordarci l'ambiguità delle statue dalla «voce silenziosa» discusse da Michel Guiomar<sup>33</sup>, che poi altro non sono che la ripetizione, come figure di pensiero ben radicate, del senso ellenico delle cose, dell'affrancamento, quindi, a partire dal dato sensibile, dall'«errore del tempo»<sup>34</sup>.

Manuele Marinoni

---

<sup>33</sup> Cfr. Guiomar (1967).

<sup>34</sup> Cfr. Marabini Moevs (1976) (su cui andrebbero aperte nuove e più approfondite questioni). Cfr. anche Scicchitano (2011).

Università degli Studi di Firenze

[manuele.mar@virgilio.it](mailto:manuele.mar@virgilio.it)

## Riferimenti bibliografici

Andreoli (1994)

Annamaria Andreoli, *I libri segreti. Le biblioteche di Gabriele d'Annunzio*, Roma, De Luca Editori D'arte, 1994.

Baroncini (2010)

Daniela Baroncini in *Oggetti della letteratura italiana*, a cura di Gian Mario Anselmi e Gino Ruoizzi, Roma, Carocci, 2010, pp. 119-126.

Beccaria (1975)

Gian Luigi Beccaria, *Figure ritmico-sintattiche della prosa dannunziana*, in Id., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 285-318.

Benda (1945)

Julien Benda, *La France byzantine, ou Le triomphe de la littérature pure : Mallarmé, Gide, Proust, Valéry, Alain, Giraudoux, Suarès, les surréalistes. Essai d'une psychologie originelle du littéraire*, Paris, Gallimard, 1945.

Borie (1999)

Jean Borie, *Archéologie de la modernité*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1999.

Cantelmo (1999)

Marinella Cantelmo, *Il cerchio e la figura. Miti e scenari nei romanzi di Gabriele d'Annunzio*, Lecce, Manni, 1999.

Cucinotta (2001)

Cosimo Cucinotta, *Il cavaliere e la sua ombra. Studi dannunziani*, Catania, Sicania, 2001.

Castagnola (2001)

Raffaella Castagnola (a cura di), *Infiniti auguri alla nomade. Carteggio con Luisa Casati Stampa*, Milano, Archinto, 2001.

Chavin de Malan (1879)

Émile Chavin de Malan, *Storia di San Francesco d'Assisi (1182-1226)*, trad. e intr. di C. Guasti, Ranieri-Guasti Editore-Libraio, Prato 1879.

Curreri (2008)

Luciano Cuerreri (a cura di), *D'annunzio come personaggio nell'immaginario italiano ed europeo (1938-2008). Una mappa*, Atti del convegno internazionale di Liege (19-20 Febbraio 2008), Bruxelles, Lang, 2008.

Curreri (2009)

Luciano Curreri, *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, d'Annunzio*, Firenze, FUP, 2009.

D'Annunzio (1965)

Gabriele d'Annunzio, *Taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella, Milano, Mondadori, 1965.

D'Annunzio (2005)

Gabriele d'Annunzio, *Prose di ricerca*, 2 Voll., a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, saggio introduttivo di A. Andreoli, Milano, Mondadori, ("I Meridiani"), 2005.

D'Annunzio (2021)

Gabriele d'Annunzio, *Studi su Gesù. Appunti, Taccuini, Parabole*, a cura di Angelo Piero Cappello, Reggio Calabria, Iareni, 2021.

D'Aquino (2000)

Alida D'Aquino, *L'alchimia del verbo. Studi dannunziani*, Catania, CUECM, 2000.

Di Ciaccia (2005)

Francesco di Ciaccia, *Biblioteca e dipinti francescani di Gabriele d'Annunzio. Con una lettera inedita del pittore Baccharini*, Milano, Decembrio, 2005.

Foucault (1994)

Michel Foucault, *Eterotopia. Luoghi e non luoghi metropolitani*, in «Millepiani», 2, 1994, pp. 7-20.

Guiomar (1967)

Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, Corti, 1967.

Gullace (1966)

Giovanni Gullace, *Gabriele d'Annunzio in France. A study in cultural relations*, Syracuse, Syracuse University Press, 1966.

Jørgensen (1911)

Johannes Jørgensen, *Saint François d'Assise. Sa vie et son oeuvre*, traduits du danois avec l'autorisation de l'auteur par Teodor de Wyzewa, Paris, Perrin, 1911.

Koselleck (1986)

Reinhardt Koselleck, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Genova, Marietti, 1986.

Lorenzini (1984)

Niva Lorenzini, *Il segno del corpo. Saggio su d'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 1984.

Lormier (1997)

Dominique Lormier, *Gabriele D'Annunzio en France (1910-1915)*, Biarritz, J & D Éditions, 1997.

Marabini Moevs (1976)

Maria Teresa Marabini Moevs, *D'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*, L'Aquila, Japadre, 1976

Marinoni (2016)

Manuele Marinoni, *D'Annunzio o della malinconia. Le «Faville del maglio»: esempio di Journal intime*, «Otto/Novecento», 2, 2016, pp. 23-44

Marinoni (2018)

Manuele Marinoni, *D'Annunzio lettore di psicologia sperimentale. Intrecci culturali: da Bayreuth alla Salpêtrière*, Firenze, SEF, 2018



Marinoni (2021)

Manuele Marinoni, *D'Annunzio e il non-finito. Appunti di lettura sulla Violante dalla bella voce*, «Retroguardia 3.0», dicembre 2021

Marinoni (2022)

Manuele Marinoni, *Sulle Faville del maglio (1911-1913) di d'Annunzio. Appunti di lettura e una prova di commento*, «Quaderni del Vittoriale. Nuova serie» (in corso di stampa)

Martignoni (1977)

Clelia Martignoni, «*Sull'elaborazione delle "Faville del maglio"*», in *D'Annunzio, il testo e la sua elaborazione*. «Quaderni del Vittoriale», 5-6, ottobre-dicembre, 1977, pp. 308-353

Martignoni (1987)

Clelia Martignoni, *Le prime «Faville del maglio» (1911-1913)*, in *D'Annunzio notturno*. Atti dell'VIII Convegno di studi dannunziani, a cura di Edoardo Tiboni, Pescara, Fabiani, 1987, pp. 63-81

Martignoni (2014)

Clelia Martignoni, «*Intorno alle Faville del maglio e alla sperimentazione diaristica*» in *Gabriele d'Annunzio 150. "Vivo, scrivo"*, a cura di Giordano Bruno Guerri, Milano, Silvana Editore, 2014, pp. 65-75

Montagnani, De Lorenzo (2018)

Cristina Montagnani, Pierandrea De Lorenzo, *Come lavorava d'Annunzio*, Roma, Carocci, 2018

Oliva (1984)

Gianni Oliva, *Medievalismo e francescanesimo nell'estetismo italiano*, in Id., *Le ragioni del particolare. Indagini di letteratura italiana tra storia e microstoria*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 297-332

Oliva (1991)

Gianni Oliva, *Il taccuino di Lamothe*, in *Gabriele D'Annunzio. Un seminario di studi*, Genova, Marietti, 1991, pp. 23-32

Oliva (2007)

Gianni Oliva, *D'Annunzio e la malinconia*, Milano, Mondadori, 2007.

Pozzi (2013)

Giovanni Pozzi, *Tacet*, Milano, Adelphi, 2013.

Ricci (2009)

Manuela Ricci (a cura di), *Armonia delle Muse. Moretti e De Carolis tra arte e poesia*, Casa Moretti, 2009.

Ritter Santini (1986)

Lea Ritter Santini, *Le immagini incrociate*, Bologna, Il Mulino, 1986.

Sabatier (1898)

Paul Sabatier (a cura di), *Speculum Perfectionis seu S. Francisci Assisiensis Legenda Antiquissima*, auctore frate Leone, Librairie Fischbacher, Paris, 1898

Sandomenico (2013)

Ciro Sandomenico, *Romaine Brooks. La Cinerina di D'Annunzio. Itinerari d'amore e d'arte fra Parigi, Venezia e Capri*, Napoli, Liguori, 2013.

Scicchitano (2011)

Emanuela Scicchitano, «Io, ultimo figlio degli elleni». *La grecità impura di Gabriele d'Annunzio*, Pisa, ETS, 2011.

Sternberger (1994)

Dolf Sternberger, *Jugendstil*, Bologna, Il Mulino, 1994.

Valesio (1986)

Paolo Valesio, *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, Bologna, Il Mulino, 1986.

Van Tieghem (1960)

Paul Van Tieghem, *Le sentiment de la nature dans le préromantisme européen*, Paris, Nizet, 1960.

Zanetti (2008)

Giorgio Zanetti, *D'Annunzio lettore segreto*, in *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Otto e Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Nicola Turi e Rodolfo Sacchetti, Pisa, ETS, 2008, pp. 161-182.

Zanetti (2009)

Giorgio Zanetti, «Cattedrali di parole»: *D'Annunzio fra Ruskin e Proust*, in *Studi sulla letteratura italiana della modernità. Per Angelo R. Pupino, 1. Primo Novecento*, a cura di Elena Candela, Napoli, Liguori, 2009, pp. 151-175.

*The essay intends to investigate the textual reality of the d'Annunzio's Faville del maglio published in the "Corriere della Sera" from 1911 to 1914 (in particular those of the first block of 11). Some specific samples are examined in order to evaluate the status of the subject; the question of temporality and the perceptual modalities of space and landscape. The motif of the "body" and symbolic perception finds its peculiarity through the sharpening of the senses. The single experiences of symbolic rewriting respond to the general law of the "non-finite".*

*Parole-chiave:* indefinito; progetto simbolico; corpo; tempo.

## RECENSIONI

TIZIANO F. OTTOBRINI, **Friedrich August Schulze, *Fidanzate alla prova*** (a cura di A. Setaioli), Marietti 1820, Bologna  
2021, pp. 159 (ISBN 978-88-211-1345-1)

GRAZIE alle cure di un latinista squisito e fine conoscitore della cultura tedesca qual è Aldo Setaioli viene proposto in lingua italiana un romanzo minore di un autore negletto: *Brautproben* di Friedrich August Schulze (Dresda, 1770 - 1849) è ben di più, però, di una mera *curiositas* da *Wunderkammern* letterarie ma costituisce una sorpresa luminosa e, insieme, un'opera di profonda altezza.

Apparso a Berlino nel 1819 per i tipi della Schüppelschen Buchhandlung, il romanzo si presenta non senza una sua intrinseca levità narrativa, temperata ai fermenti speculativi della filosofia germanica di primo Ottocento, lasciandosi interpretare almeno *prima facie* come un'esposizione attica e ornata dell'antico dissidio tra la regolarità della forma e l'irregolarità falotica del Vivente. In questo orizzonte si dipana la trama, agile e dal ritmo rutilante al tempo stesso: Max è un medico che non esercita la professione, debosciato e votato agli agi, figlio di un agiato borghese che, per rovesci intercorsi, dilegua senza lasciare tracce, ma non senza aver prima lasciato un avvertimento che sonerà come un anatema: il patrimonio passerà al figlio alla sola condizione che, entro un tempo definito, questi prenda moglie, redimendosi così dalla vita di *bohémien* in cui versava e in cui, *de facto*, dissipava se stesso senza avvedersene. Principia di qui una ricerca precipite verso il miglior partito, attraverso un antifrastico catalogo delle donne esiodo – e intanto la clessidra del tempo non si arresta.

Il protagonista Max si trova alle prese con questo cimento all'età di quarant'anni: l'Autore lascia qui cadere un ammiccamento sottile ed evocativo, trovandosi quegli alla metà della sua parabola esistenziale giusta il dettato salmico (*Ps XC*: «i giorni dei nostri anni arrivano a settant'anni o, per i più forti, a ottant'anni»). Ormai è il tempo delle decisioni quindi, ma scegliere è difficile, tanto che il Nostro si vede costretto ad affrontare una serie di prove incalzanti che vengono dipinte come una teoria di fatiche di Eracle. Con questo spirito il romanzo si enoda in una successione di brevi e talora brevissime sezioni, ciascuna coronata da un titolo proprio, a incrementare la martellante e vivida vitalità degli eventi.

Il mito classico, la filigrana biblica, la filosofia romantica: un altro filo intarsia e pavesa la pagina dello Schulze, come bene emerge dalle singole vicende raccontate: il combattimento con sé, siccome altro è essere persuasi, altro è essere convinti. Le parole del padre sono vere, l'impegno a sistemarsi è parimenti onesto, purtuttavia rinunciare allo stile di vita cui si era abituato fa durare gran fatica a Max perché ovidianamente e paolinamente ciascuno, quantunque veda il meglio, si appiglia al peggio, quando quest'ultimo sia appagante nell'immediato. La tenzone spirituale di Max nel rinunciare ai viaggi e alla mondanità nonché agli ozî di Capua ingeniti nel suo quotidiano sono un monito a ogni lettore: saresti tu capace di fare di meglio? E proprio qui si inserisce la svolta, dopo una picaresca serie di vicissitudini, tra vedove impenitenti, *naïvité* di ragazze improbabili, vantaggi del nobile vizio del fumo etc.: si perviene alla scelta decisiva tra Therese e Tina. Tale rinnovato giudizio di Paride oscilla tra questa – rapinosa di fascino tanto quanto irrequieta e sventata nel tratto – e quella donna, invece più placida e posata, assisa in un amore meno coinvolgente ma diuturno. Il protagonista non sa scegliere e lo stallo verrà risolto nell'unico modo possibile, affidando cioè alla sorte i nomi delle due nubende. Dove non sa scegliere la

volontà, sceglie il caso e il caso elegge il *modus vivendi* di Therese. L'ultima pagina si chiude sui due sposi, felici nella reciproca unione: il patrimonio è al sicuro e il futuro è assicurato nella progenie del nuovo virgulto del nipote appena venuto alla luce.

Siamo in presenza di una prosa che si sviluppa semplice e senza pieghe, pur non derogando da sensi e rimandi paradigmatici; verrà così delineato un affresco ampio e solenne della parabola della vita, laddove la figura dongiovannesca del protagonista approda all'atto a partire dalla pluralità irriducibile delle potenze, realizzando e concretando in questo modo il suo progetto di vita e, in fondo, la sua missione: la missione di uno spirito lacerato tra le sirti della pluralità dei possibili, come esplica in maniera ostensibile la sua lingua dilacerata tra il *sermo cotidianus* e i voli vertiginosi di latinismi iper-ricercati.

Tiziano F. Ottobrini

Università degli Studi di Bergamo

[tiziano.ottobrini@unibg.it](mailto:tiziano.ottobrini@unibg.it)