

BOLLETTINO

della

SOCIETÀ LETTERARIA



2013/2014

Bollettino
della
Società Letteraria



2013/2014

Bollettino della Società Letteraria

Fondato nel 1925

Redazione, amministrazione
Piazzetta Scalette Rubiani 1
37121 Verona
telefono e fax: 045 595949
www.societaletteraria.it
societaletteraria@societaletteraria.it

Registrazione n. 59 presso Tribunale di Verona del 24.07.1953
Stampato nel mese di giugno 2016
Composto in caratteri ITC Garamond

Direttore responsabile

Daniela Brunelli

Coordinamento editoriale

Paola Azzolini

Comitato redazionale

Riccardo Bonuzzi, Francesco Ginelli, Ernesto Guidorizzi,
Silvio Pozzani, Lorenzo Reggiani, Paola Tonussi

In copertina

Umberto Anti, Venezia 2012

Iniziativa regionale realizzata
in attuazione della L.R. 5.9.1984, n 51 - art 11



REGIONE DEL VENETO

Indice

Editoriale

DANIELA BRUNELLI..... 7

Storie della Repubblica di Venezia. Uomini, donne, parole e idee in Età Moderna

Premessa

ALESSANDRO ARCANGELI 11

Editoria e cultura popolare a Venezia tra Sei e Settecento

LAURA CARNELOS 13

Venezia e le scommesse sulle gravidanze

MARGHERITA CORSI..... 25

Storia oggi

Negazionismo: opinione o reato?

MARCO BRUNAZZI..... 41

Conformismo di massa e “banalità del male”:

Hanna Arendt a Gerusalemme

OLIVIA GUARALDO..... 45

Il difficile cammino verso l'identità europea

MARIA CATERINA BARUFFI..... 57

Francia, Germania ed Italia nel processo di unificazione europea: ruolo storico e prospettive future

GIORGIO ANSELMI..... 75

Saggi e Studi

Dostoevskij e la religiosità del dubbio STEFANO ALOE	85
Clizia e le altre. Mito e storia di una Musa della poesia di Montale LUCA BRAGAJA	105
Tra le figlie di Sion. L'esperienza poetica e spirituale di Lina Schwarz GIAN PAOLO MARCHI.....	125
La lirica del tramonto Hermann Hesse e Joseph von Eichendorff PAOLA TONUSSI.....	139
Gabriele D'Annunzio e Luisa Casati: un legame inossidabile FRANCESCO ASTOLFI	153

Tra musica e testo

<i>Inquietudini dell'animo femminile: le Poetesse del primo novecento musicale</i>	161
Territorio dimenticato PAOLA AZZOLINI.....	162
Inaudite voci del Salotto musicale ottonovecentesco LUISA ZECCHINELLI.....	168
<i>Introduzione al "Golfo Mistico"</i>	207
Richard Strauss: Im Abendrot/La Pace conquistata NICOLA GUERINI.....	209
Gustav Mahler e il canto della solitudine NICOLA GUERINI.....	215
Maria Callas: la diva, le opere e i direttori d'orchestra PHILIPPE GOSSETT	225

Il luogo dell'inedito

Liriche di Goethe ERNESTO GUIDORIZZI	237
Pablo Neruda e il tributo poetico all'Italia SEBASTIANO SAGLIMBENI	239
Piccola antologia Shakespeariana SANDRO BOATO.....	249
Libertà e privilegio EROS OLIVOTTO	269
Seduzione e desiderio. Mostra fotografica di Umberto Anti A CURA DI PAOLA AZZOLINI.....	271
Ricordo di Giovanni Tantini DANIELA BRUNELLI.....	293

Notiziario Sociale

Elenco cariche sociali anno 2013	299
Elenco cariche sociali anno 2014	300
Relazione dell'amministratore al bilancio chiuso al 31 dicembre 2013.....	301
Notizie sugli autori dei testi	305

Editoriale

DANIELA BRUNELLI

Presidente della Società Letteraria di Verona

Il *Bollettino della Società Letteraria di Verona* è una rivista che nasce all'interno del Sodalizio per testimoniare anzitutto l'attività culturale promossa nel corso dell'anno. Esso si propone in lettura ai Soci, ai cittadini, alle biblioteche nazionali e ai prestigiosi ospiti che frequentano la nostra sede, dove quotidianamente si possono apprezzare il dialogo qui svolto, la promozione d'incontri di approfondimento culturale in diversi ambiti disciplinari e la costante vocazione di testimoniare i valori di libertà, democrazia e civiltà che hanno animato i Soci fondatori nel 1808 e ancora perseguono le donne e gli uomini che si prendono cura di questa antica istituzione veronese. Valori che trovano ampia testimonianza nei molti saggi qui pubblicati.

La veste editoriale del Bollettino è ormai consolidata e apprezzata anche dall'Agenzia nazionale di valutazione del sistema universitario e della ricerca (ANVUR), ente pubblico vigilato dal Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca (MIUR), fatto che ci onora e sprona a continuare, pur nelle molte difficoltà finanziarie nelle quali il nostro Sodalizio versa, così come – del resto – la maggior parte dei Beni culturali del nostro Paese.

Sfogliando la rivista, il lettore potrà ripercorrere l'intensa attività culturale svolta, grazie alla pubblicazione dei contributi offerti dagli ospiti intervenuti alle conferenze in Sala Montanari e potrà, inoltre, godere della lettura di inediti letterari che alcuni scrittori ci hanno donato, confermando così la fiducia e il legame con la nostra antica Società Letteraria, ormai ben nota anche a livello nazionale. A tutti loro e, in particolare, a Paola Azzolini, coordinatrice del Bollettino, va tutta la stima e la gratitudine degli Organismi direttivi per l'eccellente lavoro svolto.

Infine, un ringraziamento sentito va a quanti hanno reso possibile la realizzazione dei progetti culturali qui testimoniati, grazie a forme dirette di sostegno ed erogazione, ossia: Banco Popolare, Comune di Verona, Direzione Cultura della Regione del Veneto, Fondazione Cariverona, Unicredit Banca e Università di Verona.

Storie della Repubblica di Venezia.
Uomini, donne, parole e idee
in Età Moderna

Premessa

ALESSANDRO ARCANGELI

Il *Bollettino della Società Letteraria* del 2012 conteneva una sezione dedicata al ciclo di incontri del 2013 “Storie della Repubblica di Venezia. Uomini, donne, parole e idee in Età Moderna”, organizzato dalla Società in collaborazione con l’associazione culturale Parentesi Storiche. Un secondo ciclo di tre incontri si è svolto nella primavera 2014. Anche questa volta il formato prescelto è stato il dialogo fra due interlocutori (più precisamente, in ciascun caso, fra un interlocutore e un’interlocutrice), in cui il percorso di ricerca di una/o dei due veniva presentato al pubblico in forma di opera aperta, o lavoro in corso, di cui proprio la forma-dialogo è in grado più efficacemente di altre di rivelare interattivamente il carattere di cantiere di ricerca, i presupposti del metodo d’indagine, lo stato delle conoscenze e delle ipotesi interpretative pregresse, le sfide dell’incontro con il materiale documentario, i dubbi che lo studio attuale fa emergere e le pieghe che il discorso sta attualmente prendendo.

All’interno di questa seconda edizione, Federico Barbierato e Giulia Modena hanno discusso di “Quel che resta del Sabba. Inquisitori, streghe e magia”; Laura Carnelos e Simone Lonardi di editoria e cultura popolare; Margherita Corsi e chi scrive di giochi e passatempi – la dimensione ludica tra svago e repressione. Tre prospettive (per rimanere all’immagine, non meramente metaforica, di sopra: tre cantieri), dunque, diverse, sia pure non certo prive di connessioni reciproche: uno squarcio su scene di vita quotidiana ben lontane dall’eccezionalità, eppure tradizionalmente ai margini di storiografie ufficiali impegnate stancamente a descrivere la formalità di istituzioni o celebrare i fasti di gruppi sociali e culturali dominanti.

A testimonianza di due dei tre incontri, si pubblicano qui di seguito i

contributi di Margherita Corsi e di Laura Carnelos. Il lettore e la lettrice vi potranno intravedere in un caso una sfera di passioni, di attività non prive di rilievo anche economico, di forme di controllo da parte dell'autorità, che ruotano intorno a un evento così onnipresente qual è l'attesa di un nascituro; nell'altro l'invenzione di forme moderne di comunicazione (anche nei termini della materialità della loro produzione e circolazione), i percorsi di diffusione di testi e informazioni e, di nuovo, una particolare dialettica fra pratiche e controllo istituzionale.

Il terzo incontro, per cui non è stato possibile disporre di un testo per la pubblicazione, ha affrontato i temi della magia e della stregoneria. Erano perlopiù donne, e al sabba arrivavano volando, da sole o a cavalcioni di scope o animali. Danzavano lascivamente, banchettavano e, spogliate, avevano rapporti sessuali col diavolo. Profanavano i simboli della fede cristiana e tornavano poi alle proprie case, con quei poteri che proprio dal diavolo erano conferiti. Attorno a questo stereotipo l'Europa dell'età moderna costruì un sistema ideologico e dottrinale che consentì l'eliminazione fisica di centinaia di migliaia di persone, come si è detto perlopiù donne, accusate di essere streghe e di partecipare a questo esecrando rituale. Ma la stregoneria non fu solo questo: le streghe veneziane raccontarono di rado di essere state al sabba. Raccontavano invece di un mondo quotidiano e forse banale, fatto di sopravvivenza, di ricerca di guadagni e di guarigioni, di amori e di fortune da perseguire con mezzi la cui conoscenza procurava loro la fama di streghe.

Nell'incontro in questione si è cercato di dare conto di chi fossero le streghe veneziane, di cose facessero, di quale fosse la quotidiana esperienza di quanti, nella Venezia fra Cinque e Settecento, trovarono nella magia e nella stregoneria delle risposte a domande che forse sono ancora attuali. Nell'insieme, si è cercato dunque di proporre uno sguardo al nostro passato regionale che, come sempre, non perda mai d'occhio la dimensione del presente, in un'implicazione reciproca fra antefatti e seguiti. La risposta del pubblico fa sperare che lo spirito dell'iniziativa sia stato colto e lo sforzo profuso dagli organizzatori pienamente ripagato.

Editoria e cultura popolare a Venezia tra Sei e Settecento

LAURA CARNELOS

Abstract

The category of ephemera has porous boundaries – Michael Harris has written – and a general sense of marginality is implicit in its definition. “Ephemera” are materials with short life expectancy, often intended for street circulation. From the first half of the 20th century the importance of this low-end material as historical primary source has progressively grown under the influence of both French and English studies.

In this essay I explain my approach to the study of the trade and distribution conditions of ephemeral imprints within the Republic of Venice. Between the 17th and the 18th century, well-known religious and devotional writings, classical texts without comments, scholastic printings as well as some metrical romances were printed in a hurry and with poor quality materials and sold in the city not only by printers and booksellers, but also by other secondary figures such as street vendors, on stalls or with baskets, and street performers, as the blind men. The analysis of the Venetian legislation concerning these books in early modern age and the consequences of this policy to the 18th century Venetian printing and marketplace allows us to compare the Venetian context with similar phenomena in Europe.

Dai primi anni del Novecento l'importanza di oggetti effimeri come fonte storica primaria è cresciuta progressivamente per influenza di studi francesi e anglosassoni. L'approccio sociologico e antropologico dei primi (dalle «Annales» alla storia della lettura e delle sue pratiche con

Roger Chartier) e l'analisi materiale ed empirica dei secondi (dalla *New Bibliography* alla sociologia dei testi di Donald McKenzie) hanno contribuito ad alimentare negli ultimi quarant'anni un acceso dibattito sul significato e sui metodi per studiare la cultura "popolare" del passato¹. Secondo Michael Harris, sono "effimeri" quei materiali di breve durata e di scarsa qualità spesso destinati alla circolazione di strada. La categoria dell'"effimero" ha però confini incerti («porous boundaries» scrive Harris) e nella sua stessa definizione è implicito un senso generale di marginalità². Uno dei primi studi in tale ambito di ricerca è costituito dall'opera *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500* di Carlo Ginzburg, il quale già nel 1976 evidenziava la difficoltà di delimitare il concetto di "popolare" e proponeva un nuovo metodo per studiare il passato attraverso la vita marginale di un mugnaio e le sue letture³. Il libro manoscritto e a stampa costituiva, infatti, uno dei principali mezzi di diffusione di idee nella prima età moderna ed era fondamentale comprendere quali materiali erano a disposizione delle classi meno agiate per capire più in generale la storia culturale e sociale di un dato paese in un certo periodo. Ma come cercare questi libri e come studiarli?

A distanza di quindici anni, la discussione su tali tematiche era ancora molto vivace. Il merito della conferenza tenuta nel 1991 a Wolfenbüttel, sotto la direzione di Roger Chartier e Hans-Jürgen Lüsebrink, fu quello di stabilire alcuni punti fermi da cui le successive ricerche avrebbero potuto partire⁴. Innanzitutto, per evitare ambiguità di fondo, si scelse di utilizzare con parsimonia il termine "popolare" e di preferire la formula di libri "a larga diffusione". Analizzando la fase di produzione, gli studi presentati in quell'occasione evidenziarono che tali oggetti non erano il prodotto di una specializzazione, ma facevano parte dell'assortimento di una consueta attività editoriale in età moderna. Ciò significa che di solito le tipografie, anche e soprattutto quelle di minori dimensioni, includevano questi libri nella loro offerta. In secondo luogo, a causa delle diverse origini e delle modalità di fruizione cui erano sottoposti, l'assegnazione di generi e di forme precisi risultava un'operazione estremamente complessa, mobile e plurivoca. Di conseguenza, i libri a larga diffusione non dovevano essere descritti solo in base al genere o alla veste editoriale. Altri elementi dovevano essere considerati, come ad esempio il modo in cui erano stampati e venduti, perché era proprio grazie a questi dettagli che essi riuscivano a raggiungere un pubblico molto ampio, con diverse capacità d'uso e di comprensione. Sebbene per comodità di parlasse di libri, si trattava anche di canzoni, carte da gioco, almanacchi, fogli volanti, relazioni e simili. In questo caso, "libro" era un termine generico

per indicare quel materiale distribuito capillarmente all'interno delle città e nelle campagne attraverso canali di vendita vari e diversificati, tra cui quello ambulante⁵. Date queste premesse, Chartier suggeriva di considerare più fonti tra loro complementari: bibliografiche, per comprendere l'attività della stamperia attraverso l'analisi dei fogli, delle forme, delle tirature; archivistiche, per verificare il contesto e la condizione giuridica entro cui stampatori, librai e altre figure di venditori operavano, prestando attenzione a come lavoravano rispetto alla normativa; iconografiche, per valutare le rappresentazioni degli oggetti e, quindi, approfondire la conoscenza delle pratiche di lettura e di scrittura.

Se le ricerche francesi e inglesi, cui si aggiunsero ben presto quelle spagnole, fecero accrescere l'interesse anche in Italia in quest'ambito di studi, la frammentazione politica della penisola nella prima età moderna fu da subito d'ostacolo a un'indagine estesa a tutto il territorio nazionale. C'era inoltre un altro problema da superare: se in Francia tali manufatti erano accumulati da una stessa coperta di colore azzurro-grigiastro, in Spagna le corporazioni dei ciechi che avevano il monopolio su materiali di ampia circolazione erano un buon punto d'inizio e in Inghilterra esisteva una classificazione dei libri in base al rapporto dimensione-prezzo, in Italia la situazione appariva molto più complessa non solo per la divisione politica, ma anche per la mancanza di un corpus di libri che rivelasse «elementi di unificazione testuale, materiale, produttiva e commerciale», a meno che non si scegliesse un genere preciso⁶. Per ovviare a ciò, dato che ogni stato d'Ancien Régime aveva le proprie leggi e le proprie magistrature cui l'arte della stampa era sottoposta, era necessario volgere lo sguardo a realtà più limitate, come la Repubblica di Venezia, e per mezzo di un approccio comparativo cercare di comprendere analogie e differenze con altri stati italiani ed europei. È a questo punto che si inserisce la mia ricerca sui libri e sulla legislazione veneziani.

Lo spoglio di più fondi archivistici relativi al mondo del libro e compresi tra la seconda metà del Cinquecento e la caduta della Repubblica ha infatti permesso di tracciare un quadro dettagliato sulla produzione e sulla circolazione della letteratura definita di recente "per tutti", proprio in ragione dell'ampio pubblico cui era destinata, nel territorio della Serenissima. Grazie all'analisi archivistica, sono state individuate sul lungo periodo precise strategie attuate dal governo veneziano nei confronti dei libri destinati alla larga diffusione ed è stato ricostruito il contesto legale e semilegale entro cui questi erano prodotti e smerciati. Nonostante l'unicità di tale studio dovuto al ruolo centrale di Venezia nella prima età moderna e alla particolare concentrazione di addetti al libro all'interno

della città, è stato possibile comprendere quali opere erano stampate con più frequenza in Italia e quali erano i possibili canali distributivi grazie ai quali esse giungevano anche alle persone meno abbienti.

Nel 1517 il Senato veneziano stabilì che solo le opere nuove e mai impresse prima all'interno della Serenissima potevano essere soggette a privilegio (il diritto alla produzione e alla vendita concesso per un numero di anni a una sola tipografia)⁷. Tutte le altre, definite una ventina d'anni dopo "comuni", rimanevano liberamente stampabili e vendibili da tutti previa autorizzazione della magistratura competente che rilasciava i mandati di stampa e di vendita. Inoltre, nel 1537, il Senato decise che tutte le opere contenute in meno di dieci fogli di forma potevano essere impresse su carta di scarsa qualità⁸. Rientravano in questa categoria storie, vite di santi, libretti di preghiera, dottrine, abachi, salteri e molte altre opere di piccole dimensioni stampate con una certa frequenza. Nel 1549, a causa dei disordini e della quantità di materiale "comune" e non "comune" che si riversava sulle strade di Venezia, il Senato fondò la corporazione dei librai e stampatori della città⁹. L'idea che la struttura corporativa permettesse di contenere e di controllare la stampa divenne ben presto solo illusoria. Operativa dal 1571, l'arte (detta anche scuola o università) non ebbe mai il monopolio della stampa e della vendita di libri a Venezia, ma fu sempre affiancata da altre persone che a vario titolo s'intrufolarono nel mondo del libro senza mai essere iscritte. Già dalla fine degli anni Settanta, i matricolati lamentavano la presenza di venditori non registrati alla corporazione che con banchetti o accompagnati da strumenti musicali esponevano carta stampata, storie e canzoni per la città di Venezia.

In seguito alla peste del 1575-76 e alla successiva epidemia del 1628-32, il Senato decise di aprire le porte delle arti cittadine a chiunque volesse farne parte come misura di ripopolamento della città¹⁰. Il provvedimento, prorogato più volte fino al 1636, imponeva ai capi delle scuole di accettare chiunque desiderasse entrare senza prove di sorta, senza opposizioni di età o altro requisito¹¹. Il conseguente dualismo che si creò a Venezia tra matricolati che seguivano le norme corporative ed esterni che agivano praticamente indisturbati divenne una costante che perdurò e si consolidò fino alla caduta della Repubblica. Gli esterni che iniziarono a lavorare dopo la peste grazie allo speciale permesso statale non avevano grandi beni da investire. In genere, erano persone al limite della povertà che s'ingegnavano nella vendita di qualche libro o foglio a basso prezzo lungo le strade e nelle piazze più frequentate di Venezia. A loro si

sommavano i poveri matricolati che godevano di particolari licenze per la vendita in strada. La presenza di tutti questi poveri venditori se da un lato fece accrescere l'offerta di prodotti di scarsa qualità e di basso costo per la città a disposizione delle persone con minori possibilità economiche, dall'altra fomentò la concorrenza tra librai e stampatori. Ciò provocò la diffusione e il consolidamento di varie strategie di produzione e di vendita non del tutto legali per ridurre i prezzi, tecniche che si riscontrano con una certa costanza fino alla fine del XVIII secolo.

Per diminuire i costi all'interno dell'officina tipografica, spesso i tipografi ricorrevano alla ristampa di materiale già disponibile sul mercato, come ad esempio i libri "comuni", semplici da trovare e nella maggior parte dei casi anonimi o privi di un autore ancora in vita, o relazioni e fogli volanti impressi qualche anno prima e riproposti al pubblico inserendo una nuova data di stampa e cambiando nomi e luoghi dell'evento narrato. In questo modo, molte delle spese erano evitate. Ad esempio non si pagava l'autore e non si perdeva tempo nel computo dei fogli da stampare, riproducendo esattamente il testo e gli spazi dell'originale. La ristampa poteva anche essere effettuata con opere di successo il cui privilegio non era ancora terminato al fine di inserire sul mercato un prodotto più economico. In questo caso, il lavoro era svolto ovviamente in clandestinità e potevano sorgere contese con il possessore del privilegio¹². Per abbassare ulteriormente i costi, le immagini erano ricavate da matrici lignee già presenti in tipografia, anche se usurate e non sempre coerenti con il contenuto del testo. Se non disponibili, i tipografi meno attrezzati ricorrevano al prestito presso qualche conoscente. In questo modo, non era necessario commissionare il disegno e l'incisione di una nuova figura ad altre persone, operazioni che avrebbero comportato un sicuro aumento del prezzo di vendita del prodotto finale. Quasi ogni officina possedeva, infatti, delle immagini generiche che potevano essere adoperate in contesti diversi e con varie combinazioni. Anche se non illustravano propriamente l'opera, le silografie servivano a decorarla o raccontavano una storia parallela, come nel caso della *Nova canzonetta nella qual s'intende un giovane desideroso di pacificarsi con la sua innamorata...* di Briti¹³. Le due vignette presenti in frontespizio descrivono un ragazzo che offre a una coppia un cesto con un animale all'interno e, nella seconda, lo stesso giovane che sta cacciando probabilmente un coniglio. Sebbene la scena di caccia sia stata invertita, segno evidente della rapidità con cui la stampa era andata sotto il torchio, l'elementare vicenda del cacciatore rappresentava una lettura alternativa alla canzonetta amorosa.

Un altro elemento importante per diminuire le spese era rappresen-

tato dall'uso di carta di scarsissima qualità, un uso che, come abbiamo visto, era permesso dalla legge solo per opere contenute in meno di dieci fogli di forma, praticamente tutte quelle "comuni" e quelle "volanti" (pubblicazioni occasionali di solito impresse in tre fogli di forma). Oltre a limitare i costi delle materie prime come la carta, le matrici e la copia-modello del libro da ristampare, i tipografi cercavano anche di ridurre i tempi di lavoro, eliminando ad esempio tutte le fasi di correzione del testo. Il risultato era un prodotto scadente, spesso scorretto e rozzamente stampato, ma molto competitivo sul mercato.

Anche l'aumento della tiratura e la vendita in quantità potevano far aumentare i guadagni. Una volta stampato in molte copie, il libro era venduto all'ingrosso a fogli sciolti, cioè non piegati, fascicolati e rilegati nella forma di codice che noi conosciamo. Come nel commercio della carta bianca, l'unità di misura era la risma con i suoi multipli e sottomultipli. Il prezzo era dunque calcolato su 500 fogli di forma e, proprio per questa consuetudine, le opere vendute a basso costo e all'ingrosso erano definite «libri da risma»¹⁴. Medi e grandi tipografi solitamente adoperavano questo sistema. Ad esempio, i Remondini, tra i più grandi editori nel Settecento europeo, residenti a Bassano del Grappa ma con bottega a Venezia, offrivano nei loro cataloghi di vendita anche una lista di opere "da risma", che i vari rivenditori acquistavano all'ingrosso e poi cedevano ad altri in minor quantità o li proponevano in negozio al dettaglio. La piegatura dei fogli, la fascicolazione e l'eventuale rilegatura erano lasciate alla volontà del venditore o alla disponibilità dello stesso acquirente. Non era raro che il lettore trovasse in bottega le due soluzioni, libri sciolti e rilegati, da scegliere in base alle esigenze e alle possibilità economiche. La legatura, infatti, soprattutto se costituita da materiali costosi, come il cuoio e la pergamena, e arricchita da decorazioni incideva notevolmente sul prezzo del prodotto finale. I libretti di più larga circolazione, però, proprio per le caratteristiche descritte e la vita effimera cui erano destinati, non erano di solito impreziositi da legature particolari. In base alla casistica riscontrata catalogando le edizioni remondiniane, si può affermare che il sistema più utilizzato fosse la legatura alla rustica, cioè con del semplice spago e del cartoncino o della carta da zucchero (la stessa carta di colore azzurro-grigiastro adoperata in Francia per la *Bibliothèque bleue*)¹⁵. Tuttavia, non sempre le operazioni di piegatura del foglio, di cucitura del fascicolo e di taglio dei margini per rendere possibile la lettura del libro avvenivano all'interno della tipografia o di una bottega, o più semplicemente mediante strumenti che potremmo definire del mestiere. Spesso le copie sopravvissute di questi libri effimeri presentano

tagli irregolari, storti, seghettati e, in alcuni casi, il margine bianco è stato talmente ridotto al minimo da causare la perdita parziale della pagina stampata. Chi avrebbe potuto ridurre i libri in quel modo?

Per avere una risposta bisogna considerare i vari canali distributivi in relazione allo sviluppo del settore terziario e dei cambiamenti urbanistici, vale a dire bisogna capire come le nuove esigenze dei cittadini e dei forestieri trasformarono la città. Dopo la seconda epidemia di peste e grazie alla decisione del Senato di ripopolare la città, Venezia accolse molte persone dall'entroterra con necessità di guadagnarsi da vivere e pochi mezzi per farlo. La vendita di libretti a basso costo per le calli era uno dei modi per sopravvivere: con un piccolo investimento, i nuovi venditori compravano qualche stampa e giravano per la città offrendola ai passanti. Spesso usavano solo le braccia e la forza della voce per attirare potenziali clienti, altre volte impilavano i libri in una cesta e se ne andavano per le calli. È possibile dunque che la piegatura, la fascicolazione e la rilegatura fossero eseguite proprio dai "cestaroli" (venditori con la cesta) per evitare che la carta si sciupasse lungo il tragitto. Invece, il taglio dei margini era forse lasciato agli stessi lettori che, senza tanti mezzi, agivano sui fogli come meglio potevano. Di certo, nessuno di loro avrebbe mai pensato che qualche esemplare sarebbe poi finito in una biblioteca. Infatti, non erano libri concepiti per durare a lungo ed erano solitamente adoperati fino all'usura¹⁶.

Oltre ai "cestaroli" e ad altri ambulanti, anche i banchettisti esibivano la loro merce sistemandosi soprattutto sui campi di Venezia, cioè sulle piazze adiacenti alle chiese. Sebbene secondo le norme corporative solo i matricolati più poveri potessero esporre in questo modo i libri vecchi e di contenuto spirituale, essi non erano i soli a esercitare la vendita su banco. Dalle denunce riscontrate nei documenti della corporazione risulta che alcuni librai con bottega a volte proponevano la mercanzia su banchetti per arrotondare le entrate e che a loro si sommavano alcuni esterni con maggiori possibilità d'investimento.

Se tutte queste figure esistevano già nel Cinquecento, nei due secoli successivi la loro concentrazione aumentò in modo consistente. Nel corso del Seicento, infatti, la città sviluppò un proprio sistema di consumo che si estese man mano dal centro cittadino alla periferia. Le contrade divennero gradualmente più autonome rispetto alle due "isole" di S. Marco e Rialto fino a trasformarsi nei primi decenni del Settecento in microstrutture quasi autosufficienti, grazie alla presenza al loro interno di negozi di generi di prima necessità¹⁷. Di conseguenza, altre aree della città assunsero gradualmente una certa rilevanza economica, specialmente

quelle limitrofe al polo urbano. Dalla fine del Seicento, dunque, accanto alle vecchie e nuove botteghe, sorsero ben presto altri locali finalizzati a migliorare la vita dei veneziani e l'accoglienza dei forestieri¹⁸. Con la graduale apertura in città di moltissime osterie, locande, tabaccherie e caffè, aumentarono anche i venditori di strada che con tecniche più o meno lecite proponevano la propria merce. Soprattutto nelle zone più frequentate dai forestieri e in occasione di festività, matricolati ed esterni facevano a gara per rubarsi i clienti. Oltre ai poveri strilloni di strada, si aggiungevano figli e garzoni di bottega mandati dai padri o dai padroni a vendere qualche libro con sacchi o ceste; librai che contrariamente alle leggi tenevano i negozi aperti anche nei giorni festivi; banchettisti abusivi che espongono qualsiasi stampa sul loro banco con cartelli pubblicitari; saltimbanchi, ciarlatani e dentisti che tra uno spettacolo e l'altro offrivano libretti e i ciechi che intonavano storiette accompagnando a volte il canto con la chitarra o con il liuto.

Lontano dagli eccessi e dalla confusione del centro cittadino, anche vari bottegai iniziarono tra Sei e Settecento a vendere qualche pagina stampata, approfittando della posizione periferica del loro negozio e della sempre maggiore richiesta di materiale di largo consumo. Tra questi si annoveravano cartai e merciai i quali, grazie a una legge risalente al 1578, potevano tenere in bottega fino a 25 fogli di forma¹⁹. Oltre a loro, fioristi, venditori di piatti e tutti quei negozianti che compravano la carta straccia per avvolgere le proprie merci, in alcuni casi, presentavano alla propria clientela i libretti che erano riusciti a salvare.

Furono tutti questi personaggi minori a portare la stampa vicino ai potenziali lettori, a un prezzo molto ridotto e con quei sotterfugi cui si è prima accennato. Ovviamente tali strategie funzionavano perché l'offerta incontrava la domanda nella forma e nei contenuti proposti. Per ricostruire un quadro generale ed esaustivo dei generi letterari più diffusi tra i libretti di larga circolazione nel territorio veneto in età moderna, le liste dei libri "comuni" redatte in tempi diversi dagli stessi corporati risultano parziali o troppo personali, tanto era forte l'interesse economico su tali pubblicazioni. Inoltre, sono da includere anche tutte quelle stampe occasionali di cui oggi si conservano pochissimi esemplari e che non sono inserite negli elenchi rinvenuti in archivio. Per questo motivo, sono state considerate altre due fonti ed è stata calcolata una media approssimativa dei generi presenti. Il confronto tra il corpus dei libri da risma dei Remondini di Bassano, recentemente ricostruito sulla base dei cataloghi tipografici pubblicati tra il 1729 e il 1862, e il *Catalogo delli libri italiani stampati in Venezia, e nelle altre città del dominio veneto che si trovano*

vendibili da ogni libraio pubblicato a Venezia nel 1790 ha dimostrato che tra Sei e Settecento un 60-70% della produzione veneta di maggior diffusione era d'argomento religioso, una tendenza in declino verso la fine del XVIII secolo in favore di altri generi letterari laici, *in primis*, la manualistica²⁰. Libretti per apprendere come esercitare l'agricoltura, come curare gli uomini e gli animali, come impraticarsi in qualche arte manuale, o anche saggi su malattie o argomenti specifici furono stampati in maggior numero alla fine del Settecento per rispondere alle nuove esigenze di mercato. Oltre ai testi religiosi e devozionali, si può stimare che tra Sei e Settecento il 15-18% delle stampe di larga diffusione era costituito da manuali per la scuola e testi didattici, come ad esempio abachi, salteri, dizionari, classici latini e greci; l'8-11% da poemetti in ottava rima e storie in prosa o in versi, come il *Guerrin Meschino* e i *Reali di Francia* tra quelli più noti; e per finire circa il 6-8% da libri di intrattenimento, come il *Viaggio al Santo Sepolcro* o il *Gioco dell'oca*. Erano dunque questi i materiali che attraverso le modalità di stampa e i canali di vendita sopra descritti giungevano anche tra le mani delle persone più povere. Non erano però destinati solo a loro, essi erano scritti, stampati e venduti per essere intesi «così dalli ignoranti, come dalli intendenti, così da' servi, come da' padroni, così da' poveri, come da' ricchi»²¹.

NOTE

- ¹ Sono studi fondamentali Donald McKENZIE, *Bibliografia e sociologia dei testi*, Milano, Sylvestre Bonnard, 1999; ID., *Il passato è il prologo: due saggi di sociologia dei testi*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2002; ID., *Stampatori della mente e altri saggi*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2002; George Thomas TANSSELLE, *Letteratura e manufatti*, introduzione di Neil HARRIS, traduzione di Luigi Crocetti, Firenze, Le Lettere, 2004; Lucien FEBVRE e Henri-Jean Martin, *La nascita del libro*, a cura di Armando Petrucci, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- ² Michael HARRIS, *Printed Ephemerata*, in Michael F. SUAREZ and Henry WOULDHUYSEN (eds.), *The Oxford Companion to the Book*, Oxford, University Press, 2010, vol. 1: Essays A-C, pp. 120-29. La citazione è a p. 120. Vd. anche Michael F. SUAREZ and Henry WOULDHUYSEN (eds.), *The Book. A Global History*, Oxford, OUP, 2013, pp. 205-19.
- ³ Vd. Peter BURKE, *Introduction to the revised reprint*, in ID., *Popular Culture in Early Modern Europe*, Cambridge, University Press, 1996, pp. XIV-XXVII. Più in generale rimando a Philippe POIRRIER, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, dans la série «L'Histoire en débats», Éditions du Seuil, 2004, in particolare cap. 3: *Le rôle pionnier des historiens du livre*, pp. 75-101; Alessandro ARCANGELI, *Che cos'è la storia culturale*, Roma, Carocci, 2007; Anna GREEN, *Cultural history*, New York, Palgrave Macmillan, 2008. Vd. anche i più recenti sviluppi del dibattito in Francesco BENIGNO, *Parole nel tempo. Un lessico per pensare la storia*, Roma, Viella, 2013.
- ⁴ Roger CHARTIER e Hans-Jürgen LÜSEBRINK (eds.), *Colportage et lecture populaire. Imprimés de large circulation en Europe XVI^e-XIX^e siècle*, Paris, Imec, 1996, in particolare si veda Roger CHARTIER, *Introduction. Librairie de colportage et lecteurs "populaires"*, in *Ibid.*, pp. 11-18.
- ⁵ Laurence FONTAINE, *Histoire du colportage en Europe XVI^e-XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1993 e EAD., *Colporteurs di libri nell'Europa del XVIII secolo*, trad. di Brunella Baita e Susanna Cattaneo, Milano, CRELEB, Università Cattolica, CUSL, 2010, disponibile on-line nel sito http://centridiricerca.unicatt.it/creleb_1751.html, (ultima consultazione: 14 febbraio 2015).
- ⁶ Ludovica BRAIDA, *Gli studi italiani sui «libri per tutti» in antico regime. Tra storia sociale, storia del libro e storia della censura*, in Ludovica BRAIDA e Mario INFELISE (a cura di), *Libri per tutti. I generi editoriali di larga circolazione tra antico regime ed età contemporanea*, Torino, Utet, 2010, pp. 326-44. La citazione è a p. 331. Per una trattazione più ampia di questi temi rimando al mio «Con libri alla mano». *Editoria di larga diffusione a Venezia tra '6 e '700*, Milano, Unicopli, 2012.
- ⁷ «Solum pro libris, et operibus novis, nunquam antea impressis, et non pro aliis»: Archivio di Stato di Venezia (d'ora in poi ASV), *Senato Terra*, reg. 20, 1 agosto 1517, cc. 58v-59r.
- ⁸ ASV, *Riformatori dello Studio di Padova*, b. 364, 4 giugno 1537 in Pregadi, in stampa. Vd. anche Venezia, Biblioteca del Museo Correr, *Mariegola della scuola degli stampatori e dei librai*, Ms. IV 119, 4 giugno 1537 in Pregadi, cc. 20r-21v. Un foglio di forma corrispondeva per dimensioni al foglio inserito nel torchio tipografico.

- ⁹ ASV, *Consiglio dei Dieci. Parti comuni*, f. 47, 18 gennaio 1549.
- ¹⁰ Per maggiori dettagli rimando al mio articolo *La corporazione e gli esterni: stampatori e librai a Venezia tra norma e contraffazione (xvi-xviii)*, «Società e storia», n. 130, 2010, pp. 657-88.
- ¹¹ ASV, *Arti*, b. 163, Atti III, 10 giugno 1635, c. 91v. Priorato Bernardo Giunti.
- ¹² Si veda ad esempio il caso dello stampatore veronese Giovanni Alberto Tumermani (o Timermani) e la contraffazione dell'opera *Grillo* in ASV, *Riformatori dello Studio di Padova*, b. 367, 21 luglio 1738. La denuncia è parzialmente trascritta nel mio *I pirati dei libri. Stampa e contraffazione a Venezia tra Sei e Settecento*, Venezia, Marsilio, 2012.
- ¹³ In Treviso, per il Reghettini, 1658. Biblioteca Marciana di Venezia (d'ora in poi BMV): 95 C 278.26.
- ¹⁴ La vendita di libri alla risma è documentata in Italia già dalla seconda metà del Quattrocento. La pratica divenne talmente diffusa anche nel resto d'Europa tanto da comparire come voce nell'*Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettre [...] par M. Diderot [...] & [...] M. d'Alembert*, tomo XIII. Neufchastel, chez Samuel Faulche & Compagnie, 1765.
- ¹⁵ Sulle edizioni remondiniane rimando al mio *I libri da risma. Catalogo delle edizioni Remondini a larga diffusione (1650-1850)*, Milano, FrancoAngeli, 2008. Sulla *Bibliothèque bleue*: Lise ANDRIES, *La Bibliothèque bleue au dix-huitième siècle: une tradition éditoriale*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1989.
- ¹⁶ Paolo Briti, il cieco di Venezia, suggeriva un modo alternativo per adoperare la carta, anche stampata, quando non serviva più: «dove che petti scampa», cioè in bagno. *Avisi dati alla gioventù...* di Briti. In Trevigi, Girolamo Reghettini, s.d. BMV: 95 C 278.17.
- ¹⁷ ENNIO CONCINA, *Venezia nell'età moderna. Struttura e funzioni*, Venezia, Marsilio, 1989.
- ¹⁸ Sull'economia dell'accoglienza: Filippo Maria PALADINI, *Sociabilità ed economia del loisir. Fonti sui caffè veneziani del XVIII secolo*, «Storia di Venezia – Rivista», I, 2003, pp. 153-281.
- ¹⁹ ASV, *Arti*, b. 163, Atti I, 2 giugno 1578, c. 9v.
- ²⁰ Sul catalogo del 1780 si veda Mario INFELISE, *Il catalogo dei libri veneti in commercio nel 1790*, Maria Teresa BIAGETTI (a cura di), in *L'organizzazione del sapere. Studi in onore di Alfredo Serrai*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2005, pp. 207-213.
- ²¹ *Il medico de' poveri trattato pratico, che insegna il modo di curare qualsivogliano infirmità humane per via di medicamenti di niuna, o pochissima spesa, e facili così a preparare, come a ritrovare ne' nostri paesi. [...] Composto da monsu' Du Bé e portato dal francese da Sebastiano Castellini*. In Bassano, per Giovanni Antonio Remondini, 1715, BMV: 7 D 217, c. A12r.

Venezia e le scommesse sulle gravidanze

MARGHERITA CORSI

Abstract

This article depicts a peculiar form of gambling, which Venetians seemed to be very familiar with, at least between the end of the seventeenth century and the beginning of the eighteenth. The game, also known as “gioco delle panze”, consisted in betting on women’s pregnancies. The aim of the bet was to guess if a woman would give birth to a male or a female. Apparently large sums of money were involved, as the game attracted people from different social contexts and especially women. The study is principally based on documentation from the fond of Censori of the State Archive of Venice.

«Et ho perso tutto quello che havevo a questo gioco, e mi son accorta a mio costo che si va in mal hora, e sono andata de mal per questo ziogo e vanno ogni dì tante case»¹.

Sono le parole che una veneziana del XVII secolo pronunciò di fronte ai magistrati che indagavano su un giro di scommesse illegali. In verità, tutte le scommesse erano proibite a Venezia, ma un’attenzione specifica era riservata a quelle che per oggetto avevano il sesso dei bambini che le donne incinte portavano in grembo. Tutti parlavano in proposito di «gioco sopra parti di donne gravide», o di «gioco di donne gravide», ma forse si preferiva chiamarlo più semplicemente «gioco di panze»². Queste scommesse erano molto diffuse a Venezia, almeno dalla seconda metà del Cinquecento, ma le notizie che possediamo sono limitate e riconducibili a poche carte processuali datate tra il 1670 e il 1720.

In base a questi documenti, sappiamo che quando una donna restava incinta poteva divenire, anche a sua insaputa, oggetto di una scommessa. Se si veniva a sapere che un'amica, una conoscente, una vicina o anche una perfetta sconosciuta aspettava un figlio ci si poteva rivolgere a degli allibratori che appositamente raccoglievano scommesse sull'eventualità che quella certa donna partorisce un maschio oppure una femmina.

Il nocciolo del gioco era proprio questo: si scommetteva sul sesso dei nascituri. Gli allibratori in questione erano conosciuti come "banchieri" perché, come si era soliti dire, tenevano un banco di scommesse, di solito presso la propria abitazione o presso la propria bottega. In effetti, nella vita di tutti i giorni i banchieri svolgevano altre attività: potevano essere sarti, barbieri, mercanti o addirittura uomini di chiesa. Nella realtà, molti probabilmente trascuravano le loro professioni ufficiali per dedicarsi a quella spesso più remunerativa di allibratore.

Pare addirittura che fuori dalle case dei banchieri si formassero delle lunghe code di giocatori in attesa del proprio turno. Una volta davanti al banchiere, si doveva comunicare il nome della donna su cui si intendeva scommettere e ovviamente dichiarare se si puntava sulla nascita di un maschio oppure di una femmina. È da supporre che il banchiere dovesse essere a conoscenza che quella certa donna era in attesa di un figlio e doveva averlo verificato personalmente o tramite emissari. A quel punto, registrava su un libro contabile il nome del giocatore e il capitale che aveva puntato. Si poteva giocare denaro contante oppure si lasciava in pegno qualche oggetto: in genere si trattava di gioielli, anche di poco valore, o capi di abbigliamento. C'era anche chi lasciava fibbie di scarpe o di cinture, bottoni, qualcuno addirittura posate, qualcun altro un bilancino con i pesi. Il banchiere ritirava la merce e, in qualche modo, doveva essere in grado di valutarla, almeno approssimativamente. Infine, consegnava al giocatore una cedola, conosciuta come bollettino, su cui era indicata la data, la donna giocata, di solito sempre designata come "moglie di" e abitante in una precisa parte della città, il capitale giocato e ovviamente se si era puntato su un maschio o su una femmina. Tra le carte processuali si sono conservati diversi bollettini, i quali generalmente erano stilati secondo questo schema: «Adi 28 luglio 1669 hore 24/ Sopra la consorte de Michiel Bar/cariol. Sta in Calle delle Muneghe/ a S. Rocco e S. Margarita per femena/ Di capital ducati sei promessi³. Si trattava di ricevute che i giocatori dovevano restituire al banchiere in caso di riscossione di una vincita o nell'eventualità di dover riscattare un pegno.

Il gioco in fondo era molto semplice e anche per questo doveva

essere davvero popolare tra i veneziani, almeno per il periodo che qui stiamo considerando. Erano attratte soprattutto le donne, tanto da essere in buona parte le protagoniste dei nostri atti processuali. Le donne chiamate a deporre sono numerose anche se, bisogna ammetterlo, non solo in veste di giocatrici. Essendo la gravidanza una questione prettamente femminile, i magistrati veneziani che indagavano sul gioco delle panze convocavano spesso levatrici, gestanti o puerpere. Da loro si voleva sapere se qualcuno le avesse contattate per avere informazioni circa le loro gravidanze e gli eventuali sintomi, visto che alcuni credevano che le levatrici o ancor più le future madri fossero in grado di intuire in qualche oscuro modo il sesso del figlio che portavano in grembo. In alternativa, le donne erano chiamate a deporre in qualità di giocatrici. Ora, una manciata di processi non è sufficiente per stabilire che i principali concorrenti del gioco delle panze fossero per la maggior parte donne, ma perlomeno suggerisce che anch'esse vi partecipassero almeno tanto quanto gli uomini.

Esemplare è il caso di Giustina Passanelli, una cameriera che nel 1670 aveva derubato il padrone per poi impegnare il bottino, gioielli e vestiti, presso diversi banchi del gioco delle panze. Non solo, Giustina aveva spinto a giocare anche la padrona di casa insieme ad altre amiche e conoscenti. Quando Lorenzo Durighello, il padrone della serva, l'aveva scoperta aveva cercato di recuperare dai banchi di scommesse la merce lasciata in pegno. Non riuscendoci aveva chiesto alla donna di impegnarsi a restituire il maltolto. Non sapendo come fare Giustina una mattina, molto presto, aveva abbandonato casa Durighello senza lasciare più alcuna traccia di sé. Possibile che questa Giustina avesse seri problemi a controllare la propria propensione al gioco, tanto che per casi come questo potremmo sospettare di dipendenza patologica da gioco d'azzardo. Non si tratta di anacronismo, in quanto era una problematica che esisteva anche allora e testimoniata da diversi esempi.

Limitandoci al gioco delle panze, basta ricordare la frase riportata all'inizio, quella con cui una donna lamentava di essere "andata de mal" per colpa di questo dannato gioco. La stessa donna, una certa Angela Sartori, aveva perso tutto alle scommesse, ma raccontò pure di una conoscente il cui marito, dopo che lei aveva dilapidato il patrimonio di famiglia, avrebbe voluto ucciderla tanto che era stata costretta a rifugiarsi da delle vicine per sfuggire all'ira del consorte. Un'altra donna aveva tenuto nascosta al compagno la sua passione per il gioco d'azzardo e, non contenta, pur di continuare a scommettere aveva chiesto in prestito altri soldi alla propria figlia, la quale glieli aveva prestati tenendo a sua volta

il proprio marito all'oscuro di tutto. Evidentemente, per le veneziane giocare d'azzardo era un modo in apparenza molto semplice per guadagnare del denaro di cui disporre personalmente. Ciascuna di esse poteva lasciare in pegno un oggetto di sua proprietà forse regalatole dal marito, un «anelletto», un paio di orecchini, una veste o un paio di posate e in caso di vincita avrebbe riavuto indietro il pegno e ottenuto del denaro da spendere per le proprie necessità e secondo le proprie preferenze. In un contesto in cui a maneggiare il capitale familiare erano generalmente gli uomini, che fossero mariti, padri, figli o tutori, è comprensibile che le donne cercassero un seppur minimo riscatto personale nell'azzardo⁴. Inoltre, le scommesse erano un gioco che non richiedeva nemmeno un eccessivo dispendio di tempo da sottrarre alle faccende domestiche e poi le veneziane, in quanto donne, forse si sentivano più in diritto o certamente più esperte in materia di gravidanze e parto.

Data la popolarità e considerato il giro di soldi che muoveva, il gioco delle panze era severamente proibito. La magistratura che si occupava di perseguire questo passatempo, perlomeno nei processi qui considerati, era quella dei Censori. Si trattava di un organo nato nel 1517 per esercitare un controllo in materia elettorale e per evitare brogli durante le elezioni. Come si sa, a Venezia era diffuso anche il gioco della pizia, che prevedeva la raccolta di scommesse sull'esito delle elezioni del Maggior Consiglio. Ovvio che il controllo su questo tipo di gioco venisse affidato ai Censori cui, probabilmente per analogia, venne affidata anche la repressione delle scommesse in materia di gravidanze. I Censori pubblicavano periodicamente bandi che venivano affissi nei luoghi più frequentati della città e che prescrivevano le pene da infliggere a giocatori e banchieri: in genere si trattava di pene pecuniarie, ma si poteva anche essere banditi dalla città o finire in prigione. Nella realtà, crediamo che punizioni così severe venissero comminate in casi limitati e che la legge offrisse qualche scappatoia di tanto in tanto, altrimenti non si spiegherebbe il dilagare del fenomeno.

Alcuni proclami del XVII secolo rilevavano un aumento delle scommesse sia in materia di elezioni del Maggior Consiglio, sia «sopra la vita degl'huomini et particolarmente sopra il parto delle donne, operationi che causa poi sceleratezze, danni irreparabili, con la destruttion de negotij della città et delle famiglie intiere de sudditi», evidenziando il danno economico di cui il gioco era causa⁵. Il *Proclama publicato di ordine dell'illustrissimi signori censori, adì 18 dicembre 1641, in materia di scommesse così dell'andar de' nobili in elettione, come sopra il partorir delle donne et altro* risale alla prima metà del secolo, ma probabilmente ne

venivano pubblicati di analoghi in continuazione, soprattutto quando si aveva l'impressione che il fenomeno raggiungesse un'ampiezza davvero consistente.

Un banchiere, Giovanni Battista Pasquali, mercante presso il Ponte dei Meloni, fece la sua comparsa davanti ai Censori nei primi giorni dell'agosto del 1672. Si dichiarò colpevole di aver raccolto scommesse sulle gravidanze presso la propria bottega, restituendo alla giustizia il denaro e i pegni di cui era in possesso. In questo modo, riuscì ad evitare la sua punizione, in base a quanto prescrivevano alcune terminazioni pubblicate in quell'anno⁶. Due proclami, precisamente del 27 giugno e del 15 luglio, stabilivano che i banchieri che si fossero impegnati a restituire soldi e pegni alla giustizia entro i quindici giorni successivi alla pubblicazione del bando potevano restare impuniti, ed è proprio a queste ordinanze che il Pasquali si riferiva quando invocava la benignità dei magistrati⁷. I bandi dei Censori si richiamavano a una legge della seconda metà del Cinquecento, per la precisione del 7 ottobre 1561, la cui datazione indica come molto prima del periodo tra XVII e XVIII secolo già si cercasse di porre un freno alla diffusione del gioco delle panze.

I Censori offrivano delle possibilità di riscatto anche ai giocatori pentiti, o semplicemente delusi potremmo dire, garantendo loro l'impunità, la segretezza ed eventualmente la restituzione dei soldi giocati, sempre nel caso in cui avessero segnalato alla giustizia un banchiere in attività. Non scordiamocelo, a Venezia esisteva il sistema delle denunce segrete, in base a cui un veneziano poteva segnalare alle autorità una persona che riteneva colpevole di qualche crimine, e lo poteva fare in forma totalmente anonima, lasciando eventualmente la propria lettera di denuncia nelle apposite bocche di pietra presenti in tutta la città.

In questa situazione, i banchieri correvano costantemente il rischio di essere segnalati alle autorità, non tanto da parte di cittadini moralmente scandalizzati dal gioco d'azzardo e dall'attività dei banchieri, ma più che altro da parte di giocatori rancorosi e insoddisfatti. Così, nel 1672 una segnalazione presentata per conto di una tale Pulisenna Zanchettini denunciava alla giustizia il banchiere Antonio Resecani. La donna disse di essere stata persuasa a giocare sulle panze da questo Resecani e, dopo più di un anno dalle giocate vincenti, non essendo stata risarcita dal banchiere, si era decisa a denunciarlo, sapendo che l'impunità e la segretezza del proprio nome le erano garantiti⁸. Giovanni Battista Pasquali invece venne denunciato tramite una lettera, redatta in una scrittura piuttosto incerta, indirizzata ai Censori e ritrovata il 20 giugno 1672 in una bocca per le denunce segrete⁹.

Il denunciante poteva anche presentarsi davanti alla giustizia di persona avendo pure l'accortezza di fornire delle prove, come successe nel caso del banchiere Antonio Capretta. Il 14 novembre 1720 comparve davanti ai magistrati una «persona secreta» che consegnò nelle mani del notaio due bollettini di mano del Capretta, «esibendosi pronta di dar occorendo lumi maggiori alla giustitia sicura di conseguire dal presente illustrissimo magistrato quanto prescrivono in questa materia per taglia le leggi dell'eccellentissimo Senato e dell'eccelso Consiglio di Dieci a freno de delinquenti»¹⁰.

Eppure, nonostante il rancore di tanti giocatori delusi, i banchieri sembravano in grado di portare avanti la loro «professione» per anni. Lo stesso Antonio Capretta era stato condannato con due «sentenze banditorie» già nel 1700 e nel 1702 e quando iniziò il nuovo processo contro di lui era il 14 novembre 1720¹¹. Ora, non siamo propensi a pensare che abbia portato avanti la sua attività di banchiere ininterrottamente per vent'anni, perché crediamo che i bandi dei Censori, le minacce di denunce o qualche altro impedimento possano averlo infastidito almeno per qualche intervallo di tempo. Si deduce però che, nonostante le condanne, i banchieri continuassero a raccogliere scommesse per periodi piuttosto lunghi e probabilmente anche molto remunerativi.

Esemplare è il caso di una donna banchiere, una tale Caterina Perlasca, che troviamo coinvolta in un processo del 1670 e in un procedimento del 1697, cioè successivo di ben ventisette anni. Negli ultimi anni del Seicento, sappiamo che il banco di scommesse della donna si era conquistato una certa popolarità tra i veneziani, tanto che vi accorrevano persone provenienti da tutta la città, anche da Murano e dalla Giudecca. Addirittura pare che la donna fosse a capo di un giro di scommesse che vedeva coinvolti anche altri banchieri. Stando alle parole di Angela Sartori, la giocatrice pentita che nel 1697 denunciò Caterina, quando un banchiere vedeva lievitare in maniera anomala il numero di scommesse e i soldi giocati su uno specifico parto, temendo un qualche raggio, oppure per paura che saltasse il banco, andava dalla Perlasca. Non sappiamo di preciso come Caterina si comportasse in circostanze simili: verosimilmente fungeva da garante o forse si faceva carico di parte delle scommesse, oppure cercava di spartirle equamente tra vari banchi.

Quello che si può intuire, è che difficilmente i banchieri pianificavano il proprio operato in maniera completamente indipendente. Qualcuno forse si avvaleva ogni tanto dell'aiuto di qualche servitore occasionale per le mansioni più basilari, ma immaginiamo che ci fossero anche banchieri organizzati in maniera diversa, magari a capo di un giro di scommesse

molto più grande e ramificato e che facevano uso di più agenti dislocati in varie parti della città. Quel che è certo è che banchieri autonomi potevano decidere, in determinate circostanze, di accordarsi fra loro se questo risultava conveniente. Quando i Censori indagavano su un certo banchiere e ascoltavano le deposizioni dei vari testimoni, molto spesso emergevano riferimenti o accenni ad altri banchieri, il cui operato spesso si sovrapponeva a quello dei colleghi. L'impressione che se ne ricava è che il fenomeno avesse un'estensione davvero capillare in tutta la città, tanto che spesso è difficile orientarsi in questo intrico di scommesse, giocatori e banchieri.

Per giunta, certi allibratori pur di veder aumentare i propri guadagni si dimostravano veramente disposti a tutto. Angela Sartori raccontò di certe donne che fingevano di essere incinte e poi in qualche modo si procuravano un neonato, probabilmente orfano o abbandonato dalla madre, e fingevano di allattarlo come fosse il loro proprio figlio. In particolare, Angela menzionò una tale Caterina Rizzotti che, in accordo con alcune banchiere, aveva finto di essere incinta. Durante i nove mesi della falsa gestazione, aveva convinto molti scommettitori a puntare su un maschio, piuttosto che su una femmina. A conclusione di questo periodo, la Rizzotti aveva prelevato dall'Ospedale della Pietà di Venezia una bambina, chiaramente a danno della maggior parte dei giocatori¹². In seguito, la signora aveva deciso di rendere pubblico l'imbroglio, forse perché non aveva ottenuto il denaro che le era stato promesso, ma nonostante questo i giocatori truffati non erano stati risarciti¹³.

Il raggio era tanto ben congeniato che una levatrice aveva finto di seguire il parto di Caterina, mentre un ciarlatano chiamato Zuanne, in cambio di un compenso totale di cinquanta o sessanta ducati, andava per le case delle gestanti e semplicemente tastando loro i polsi fingeva di essere in grado di capire se quelle avrebbero partorito un bambino o una bambina¹⁴. In un contesto simile, si potrebbe supporre che ci fossero anche donne realmente incinte che partorivano un maschio e che, per intascare denaro facile, arrivassero addirittura a scambiarlo con una femmina o viceversa. Più sicura è la notizia riferita da Angela Sartori, secondo cui si battezzavano «maschi per femene e le femene per maschi», anche se la donna affermò di averlo solo sentito raccontare e di non averne prova certa¹⁵.

Ad ogni modo, convincere la gente a puntare sulla nascita di un maschio o di una femmina doveva essere relativamente semplice: i giocatori erano costantemente alla ricerca di qualche consiglio in materia d'azzardo, spesso si rivolgevano alle levatrici o alle stesse gestanti per conoscere i sintomi delle gravidanze¹⁶. Caterina Rizzotti avrà simulato chissà quali di-

sturbi o chissà in quale modo si sarà imbastita la pancia finta, dato che sapere se una donna incinta preferiva mangiare «robe garbe» piuttosto che «radicio, erbe, fruti e robe strambe», o osservare se aveva la pancia tonda o a punta pare che fosse dirimente per stabilire il sesso del nascituro¹⁷.

In mancanza di indicazioni precise, qualcuno forse preferiva ricorrere a metodi di altro tipo. Ora, non sappiamo dire su cosa gli scommettitori basassero la propria scelta, visto che di fronte ai Censori nessuno di loro fece mai riferimenti in proposito, ma è nota una «Regola del sette per saper se una donna fa maschio o femena». Premesso che ad ogni lettera dell'alfabeto viene associato un numero a una o a due cifre, la regola stabilisce: «scrivi prima il nome dell'uomo e della donna, e nel mese che si è ingravidata, e poi d'ogni lettera piglia il suo numero e summalì poi leva tutti i sette, e quel che resta se sarà sparo sarà maschio, se paro femmina»¹⁸. Si dovrebbero quindi sommare i numeri corrispondenti ad ognuna delle lettere del nome del marito e della moglie al numero del mese in cui la donna è rimasta incinta. Da questa somma, si sottrae l'ultimo multiplo di sette. Per esempio, se la somma sarà 65 si dovrà sottrarre 63 e il numero restante, in questo caso 2, se dispari, stabilirà che il nascituro sarà maschio, se pari, che sarà femmina. La regola è citata nell' Almanacco perpetuo di Rutilio Benincasa, un astronomo e astrologo cosentino vissuto tra XVI e XVII secolo, la cui opera venne ripubblicata in svariate edizioni nei secoli successivi in tutta Italia, anche a Venezia¹⁹. Non sappiamo dire se gli scommettitori del gioco delle panze conoscessero questo metodo, certo è probabile che si arrovellassero anche in calcoli di questo tipo per riuscire a prendere una decisione sulla giocata da fare. Chi fingeva una gravidanza, se a conoscenza di tale regola, non avrà certo esitato a inventarsi nomi fittizi per il padre e la madre del presunto nascituro. In alternativa, lo stesso almanacco propone di basare la scelta sui venti o sui segni zodiacali:

opinione d'Aristotile, che la donna, in tempo, che ci fa congiontione, soffia Borea si genera mascolo, et si soffe Austro, o Sciroco si genera femina. Opinione di Costantino Cesare, che sempre, che la Luna si ritrova in segno celeste mascolino quando la donna se ingravida, genera mascolo, e se la luna si ritrovarà in segno feminino genera femina, come tutto ciò nella tavola delli 12 segni celesti si vede, che ogni segno have 30 gradi, cioè li gradi, che vuol dire spazio di quantità di miglia²⁰

Tanti sotterfugi, tante truffe e trovate così ingegnose avevano un perché. È evidente che intorno a questo gioco circolava una quantità di denaro

non indifferente. Quando gli ufficiali dei Censori dovevano arrestare i banchieri, facevano irruzioni notturne nelle loro case sottoponendo a sequestro tutto ciò che potesse servire come prova d'accusa. Venivano quindi confiscati i libri dei conti, i bollettini e ovviamente tutti i pegni, i quali, in seguito, o venivano restituiti ai legittimi proprietari, oppure venivano venduti e il ricavato spartito tra gli accusatori, se c'erano, e le autorità giudiziarie.

Quanto ai nostri processi, si è conservato l'inventario delle gioie presenti in casa del banchiere Antonio Capretta al momento della perquisizione. Secondo la stima redatta dall'orefice al servizio dei Censori, Capretta aveva in casa gioielli per un valore totale di 3655 ducati e 15 soldi, cui andavano ad aggiungersi altri pegni, tra cui 341 ducati di vestiti. Nell'elenco redatto dal perito compaiono anelli, catenine e orecchini d'oro, d'argento, con perle, pietre preziose, ma non mancano oggetti come posate, fibbie, una scatoletta d'argento, una spadina, bottoni e anche un ago. Si andava da pegni piuttosto modesti, come alcuni anelli, chiaramente indicati come falsi e del valore di quattro o cinque ducati, fino ad arrivare a cifre oltre il centinaio, come nel caso di un paio di «manini» stimati centoquaranta ducati, sino a somme oltre i duecento o i trecento ducati²¹. Anche se nella maggior parte dei casi pare che per ogni singola giocata venissero puntati solo pochi ducati, in genere sotto i dieci, non di rado si arrivava anche a una ventina. Una cifra del genere poteva consentire a un'intera famiglia di mantenersi pressappoco almeno per un mese. Le somme che invece si aggirano intorno alle centinaia di ducati fanno sospettare che partecipassero al gioco non solo persone di bassa estrazione sociale, ma anche benestanti e probabilmente pure nobili, come testimonia la dicitura «N.H.» (*nobilhuomo*) riportata in un bollettino a fianco del nome del giocatore²². Nel processo contro Caterina Perlasca, una donna che aveva perso tutto alle scommesse, credendo di rifarsi, aveva deciso di giocare sul parto della «gentildonna Flangini». L'esito fu nefasto, così come lo fu per le stesse «serve del gentil'huomo Flangini» che avevano «perso assai sopra il parto di detta gentildonna»²³. Se le serve o le cameriere giocavano, in questo caso proprio sul parto della padrona di casa, perché non pensare che gli stessi patrizi tentassero la fortuna alla medesima maniera? Probabile che gli aristocratici evitassero di esporsi in maniera sfacciata e che facessero uso di intermediari, anziché andare a scommettere di persona. Pensiamo fosse più probabile che una nobildonna o un gentiluomo si mostrassero in un ridotto di gioco di un palazzo nobiliare, piuttosto che recarsi personalmente presso un sarto o un barbiere che raccoglieva scommesse nella sua modesta abitazione.

Un gioco che riscuoteva un successo così grande e che attirava l'attenzione di persone così diverse non poteva esistere solo a Venezia. È vero che la città fu per un certo periodo una sorta di capitale italiana del gioco d'azzardo, ma non è possibile pensare che si trattasse di una stravaganza esclusivamente veneziana. Infatti, questo genere di scommesse era praticato anche in altre città italiane, in alcuni contesti sicuramente almeno dal XV secolo.

A Genova il passatempo era conosciuto come gioco del *redoglio*, un termine che forse alludeva alle doglie del parto. Probabilmente ci si riferiva ad esso come il gioco delle doglie, in dialetto *de re doggie*, da cui, unendo le parole e italianizzando il vocabolo, si giunse alla parola *redoglio*. Il gioco era attestato in città già dalla fine del Cinquecento e come a Venezia pare che le donne, sia nobili che popolane, fossero tra le più accanite scommettitrici presso i «piggioei», termine dialettale che designava gli allibratori. A seguito di una serie di provvedimenti delle autorità religiose e di governo, sembra che dopo il XVI secolo il gioco abbia conosciuto un certo declino, forse perché gli vennero preferiti i giochi da tavolo oppure, più semplicemente, continuò ad essere praticato ma in clandestinità, lasciando dunque poche tracce di sé nei documenti²⁴.

Sin dal Cinquecento, si scommetteva sulle gravidanze anche in Sicilia. Un bando del Senato palermitano del 1532 proibiva il gioco poiché «alcuni persuni, non timendo Deu [...] anno et mettinu alcuni scomissi di masculo et femina, et dipoy cum biviragy di li mammani et altri affini permutano li figli [...] et nexino multi scandali»²⁵. A quanto pare non si esitava a ricorrere allo scambio dei bambini, uno stratagemma comune ad altre realtà oltre a quella veneziana.

A Roma un «Bando sulle scommesse al gioco del maschio e femmina» venne emanato già nel giugno 1592 da monsignor Desiderio Guidoni, governatore di Roma e del suo distretto. Il decreto rimarcava la pericolosità del gioco e il fatto che spesso sfociasse in risse, imbrogli, disonestà e superstizioni, causando la rovina di «povere famiglie e di artigiani che abbandonano i loro mestieri per inseguire una siffatta diabolica invenzione»²⁶. A Roma, a differenza di quanto accadeva a Venezia, i sensali prima di dare avvio alle scommesse individuavano le donne incinte disposte ad accordarsi preventivamente con loro. Le donne accettavano di divenire oggetto di scommessa in cambio di denaro e di un corredo di vestiti per il nascituro. Fatto questo, gli organizzatori annunciavano per le strade della città che la tal donna era incinta e invitavano a scommettere sul parto. Anche a Roma, comunque, sono documentati i soliti raggiri legati a questo gioco: false gravidanze che spesso si concludevano in finti

aborti adottati come motivazione dai sensali per evitare la restituzione del denaro, scambi di bambini e furti del giocato²⁷.

Gherardo Ortalli ha ricordato l'esistenza di un documento fiorentino, datato 13 agosto 1556, con cui un certo Andrea Buondelmonti attestò di aver ricevuto da Vincenzo Lenzi due scudi d'oro come scommessa sul parto della moglie di Francesco Caburri. Buondelmonti probabilmente era una sorta di allibratore, un banchiere diremmo conoscendo i corrispettivi veneziani, perché l'accordo venne registrato con una certa accuratezza secondo un modello che sembrava essere ben consolidato e ben conosciuto dallo stesso Buondelmonti²⁸. In questo caso comunque, non siamo nell'ambito dell'illegalità. Infatti, a Firenze il gioco del maschio o femmina venne proibito solo nel 1585 e prima di quella data esisteva una regolamentazione precisa che stabiliva come dovessero svolgersi le scommesse. Una legge del 1563 prescriveva rigide norme circa la compilazione delle cedole: per ogni scommessa dovevano essere indicati chiaramente i due contraenti, «di sorte che apparisca chi sia il datore, et chi il ricevitore.[...] Et nello scritto si metta il giorno computato dentro, et di fuori per abbaco: altrimenti non vaglia la scommessa, et si habbia per non fatta». Inoltre si proibiva il gioco ai minori vent'anni e si stabiliva che non si potessero dare né ricevere scommesse se il datore e il ricevente non avessero la certezza che la donna non avesse partorito. Evidentemente era un provvedimento teso ad evitare scommesse su parti già avvenuti e tutte le altre frodi che ben conosciamo. Infatti, quando la donna partoriva il «battezziere» o, in alternativa, almeno due persone vicine dovevano produrre fede sottoscritta dell'evento, una precisazione che probabilmente aveva l'obbiettivo di evitare lo scambio di bambini o le finte gravidanze²⁹.

Infine, quanto a Firenze, non dimentichiamo che Benvenuto Cellini partecipò ampiamente al gioco del maschio o femmina sia come scommettitore, giocando pure sul parto della moglie Piera, sia attraverso la costituzione di una società. La compagnia, poi naufragata, fu regolarmente istituita nel maggio del 1560 in associazione con un sensale, Bartolomeo Baldi detto il Grassino. In alcuni casi, la società metteva in contatto tra loro giocatori diversi e guadagnava lucrando sulla mediazione, oppure si occupava della riscossione dei crediti dei clienti vincitori. In altri casi, il banco prendeva parte direttamente alle scommesse, o per suo conto, o insieme a giocatori che avevano puntato su una femmina e a giocatori che sullo stesso parto avevano scommesso su un maschio. In questo modo, il banco scongiurava grosse perdite e dimezzava i rischi. I banchieri veneziani, soprattutto di fronte ad un aumento esponenziale

del numero delle giocate, dovevano aver concepito sistemi simili, non esitando ad accordarsi con colleghi o con le stesse partorienti³⁰.

Dopo il 6 novembre 1585, quando le scommesse del maschio o femmina furono definitivamente vietate, non sappiamo dire quanto il gioco riuscì a sopravvivere in clandestinità e quando smise di raccogliere consensi. Sicuramente all'epoca della proibizione vantava già un centinaio di anni di vita poiché veniva praticato almeno dall'ultimo quarto del XV secolo, vista l'esistenza di un documento del marzo 1487 che registra una scommessa contratta tra un membro della famiglia Albizzi e uno della famiglia Alamanni. Si trattava di due delle famiglie più importanti della città. Il loro coinvolgimento e l'entità della puntata, duecento fiorini d'oro, fanno comprendere quanto il gioco dovesse essere popolare anche tra gli esponenti di ceto sociale più alto, esattamente come abbiamo ipotizzato anche per Venezia³¹.

Concludiamo, rimarcando un altro tratto in comune tra Venezia e Firenze, sempre limitandoci al gioco delle panze. Nella città toscana, prima della proibizione definitiva, un bando del 6 giugno 1550 prescriveva l'annullamento delle puntate, di qualunque sorte, contratte da donne, sposate o no, senza il consenso del marito o del tutore. Evidentemente, in Toscana come a Venezia e come a Genova, alle donne piacevano davvero tanto queste scommesse, tanto da far temere gli uomini per la sorte dei propri risparmi e fino a costringere le autorità a prendere provvedimenti³².

NOTE

- ¹ Archivio di Stato di Venezia (d'ora in avanti ASVe), Consiglio di Dieci, Parti criminali, busta 123, 13 aprile 1697.
- ² Per un approfondimento in merito mi permetto di rinviare a Margherita CORSI, «*Andata de mal per questo ziogo*». *Storie di madri, figli e scommesse particolari nella Venezia del Sei e Settecento*, Verona, QuiEdit, 2013, oppure a Margherita CORSI, c«... là xe tegnevan zogo de panze». *Le scommesse sui parti a Venezia*, «Ludica», 17-18 (2014), pp. 49-64.
- ³ ASVe, Censori, busta 22, fasc.37, 28 luglio 1669.
- ⁴ Giovanni LEVI, *Il consumo a Venezia. Una fonte contabile*, in Sergio LUZZATTO (a cura di), *Prima lezione di metodo storico*, Bari, Laterza, 2010, pp. 51-68.
- ⁵ Biblioteca del Seminario vescovile di Verona (d'ora in avanti SEMVr), *Proclama publicato di ordine dell'illustrissimi signori censori, adì 18 dicembre 1641, in materia di scommesse così dell'andar de' nobili in elezione, come sopra il partorir delle donne et altro*, Venezia, per Giovanni Pietro Pinelli, 1641.
- ⁶ ASVe, Censori, busta 22, fasc.54, 20 agosto 1672.
- ⁷ SEMVr, *Proclama publicato di ordine dell'illustrissimi signori censori, adì 27 giugno 1672, in materia di scommesse così dell'andar de' nobili in elezione, come sopra il partorir delle donne et altro*, Venezia, per Giovanni Pietro Pinelli, 1672. Per la precisione il decreto del 15 luglio costituisce solo un chiarimento del precedente in materia di restituzione di pegni e denari ai legittimi proprietari, SEMVr, *Proclama publicato di ordine dell'illustrissimi signori censori, adì 15 luglio 1672, in materia di scommesse così dell'andar de' nobili in elezione, come sopra il partorir delle donne et altro*, Venezia, per Giovanni Pietro Pinelli, 1672.
- ⁸ ASVe, Censori, busta 22, fasc.55, 16 maggio 1672.
- ⁹ ASVe, Censori, busta 22, fasc.54, 20 giugno 1672.
- ¹⁰ ASVe, Censori, busta 21, fasc.23, 14 novembre 1720.
- ¹¹ ASVe, Censori, busta 21, fasc.23, 15 novembre 1720.
- ¹² ASVe, Dieci, Criminali, busta 123, 13 aprile 1697.
- ¹³ *Ibidem*.
- ¹⁴ *Ibidem*.
- ¹⁵ *Ibidem*.
- ¹⁶ Si veda Federico BARBIERATO, *Nella stanza dei circoli: Clavicula Salomonis e libri di magia a Venezia nei secoli XVII e XVIII*, Milano, SylvestreBonnard, 2002.
- ¹⁷ Domenico Giuseppe BERNONI, *Tradizioni popolari veneziane: medicina*, Venezia, Filippi Editore, 1968, pp. 7-35.
- ¹⁸ Queste le corrispondenze tra lettere e numeri: A 10, B 2, C 12, D 4, E 24, F 6, G 10, H 7, I 18, K 10, L 11, M 12, N 4, O 14, P 6, Q 16, R 8, S 18, T 10, V 2, X 12, Y 14, Z 14, Biblioteca del Museo Correr, Codice cicogna 2232, c.129 v.
- ¹⁹ Rutilio BENINCASA, *Almanacco perpetuo*, Venezia, Nicolò Pezzana, 1665, pp. 342-343.
- ²⁰ *Ibidem*.
- ²¹ ASVe, Censori, busta 21, fasc.23, 12 dicembre 1720.
- ²² ASVe, Censori, busta 22, fasc.37, 13 luglio 1669.
- ²³ ASVe, Dieci, Criminali, busta 123, 13 aprile 1697.
- ²⁴ Achille NERI, *Passatempi letterari*, Genova, Tipografia del Regio Istituto Sordo Muti, 1882, pp. 187-202.

- ²⁵ Salvatore SALOMONE MARINO, *Pronostici e scommesse su la gravidanza presso il popolo di Sicilia*, «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», 5, 1886, pp.533-540.
- ²⁶ Giorgio ROBERTI, *I giochi a Roma di strada e d'osteria*, Roma, Newton Compton, 1995, pp.379-381.
- ²⁷ *Ibidem*.
- ²⁸ Gherardo ORTALLI, *Maschio o femmina. Una scommessa fiorentina del secolo XVI per un gioco sospetto*, «Ludica», 11, 2005, pp. 169-171.
- ²⁹ Paul RENUCCI, *Fille ou garçon?: un singulier jeu de hasard florentin*, «Revue des Etudes Italiennes», 24, 1978, pp. 164-173.
- ³⁰ Piero CALAMANDREI, *Scritti e inediti celliniani*, a cura di Carlo CORDIÉ, Firenze, La Nuova Italia, 1971, pp. 149-164.
- ³¹ RENUCCI, *Fille ou garçon?*, cit., pp. 164-173.
- ³² *Ibidem*.

Storia oggi

Negazionismo: opinione o reato?

MARCO BRUNAZZI

Abstract

Whether the denial of historical facts is to be considered a crime or not is a very controversial matter, and so is the debate on the punishment of such crimes as the Holocaust or the genocide of the Armenian people.

Il dibattito tuttora in corso nel Parlamento italiano sulla opportunità di introdurre il reato di negazionismo, sul modello di quanto già sancito in alcuni paesi europei (Francia, Germania, Austria, ecc.) ha riportato all'attenzione del dibattito politico e culturale un tema cruciale.

Per negazionismo si intende comunemente quell'espressione di un'opinione che nega, nonostante l'opposta evidenza fattuale, la realtà avvenuta di un fatto storico (in particolare la Shoah, o sterminio degli ebrei d'Europa da parte del regime nazista e dei suoi alleati). Il problema che si pone è se questa opinione, contraddetta dalla realtà storica, sia da considerare soltanto una opinione, per quanto errata e provocatoria, ovvero se debba essere configurata come un vero e proprio reato.

I sostenitori della punibilità affermano che il negazionismo non è infatti una mera opinione, ma un'affermazione che mira a legittimare, negandone appunto l'esistenza, l'avvenuto sterminio. In altri termini, non si tratterebbe solo di una modalità comunicativa che configura un'altra specifica fattispecie di reato (apologia di reato, di fascismo e/o incitamento all'odio razziale e religioso), ma di una fattispecie criminosa autonoma. La necessità di tale definizione consentirebbe di contrastare

efficacemente uno strumento di lotta politica interdetto anche in regime di democrazia e di libertà di opinione e cioè quello di propaganda di ideologie e/o regimi politici ritenuti, IN RAGIONE DELLA LORO STORICA ESPERIENZA, incompatibili e anzi pericolosi per la conservazione della democrazia medesima. Su questa stessa base politica e giuridica si fonda del resto, in Paesi che hanno fatto esperienza di nazifascismo come la Germania o l'Italia, il divieto costituzionale di ricostituire quei disciolti partiti o di farne l'apologia. Divieto che, ovviamente in linea di principio, costituisce una eccezione rispetto al comune principio di libertà di opinione e di associazione politica.

Al contrario, i sostenitori della impunità penale del negazionismo, ritengono che non sia possibile attribuire ad una mera opinione, sia pure contraddetta dall'evidenza fattuale, IN QUANTO TALE, il carattere di fattispecie autonoma di reato. Essi osservano che, eventualmente e probabilmente, il negazionista potrà anche incorrere in apologia di reato, o dei disciolti partiti nazifascisti, o di incitamento all'odio razziale, religioso, ecc., ma su quella base soltanto potrà essere sanzionato e non per la sola opinione.

Essi osservano inoltre che la penalizzazione non scoraggerà comunque la diffusione del negazionismo e che anzi, incrementandone la postura vittimistica, di perseguitati per un "reato d'opinione", ne farà crescere l'udienza e il consenso. Ribadiscono infine che in uno stato di diritto la libertà di esprimere opinioni anche erranee o eticamente irricevibili non può essere giuridicamente impedito. E ancora, che in materia di interpretazioni e giudizi storici, competenti non possono essere i giudici, ma la comunità scientifica degli storici, che ha i mezzi dialettici e culturali per contestare le tesi erranee e insostenibili secondo logica e correttezza di metodo. Viene inoltre osservato che in un sistema giudiziario come quello italiano, caratterizzato da almeno tre gradi di giudizio, prescrizioni e altri farraginosi meccanismi procedurali, il rischio sarebbe di trascinare cause di negazionismo per anni con evidente vantaggio per gli imputati e la visibilità delle loro tesi.

Al contrario, i sostenitori della penalizzazione ritengono che il negazionismo in questione è e deve essere innanzitutto quello della Shoah e non una qualsiasi negazione di un qualsiasi altro fatto od evento. Ad esempio, i sostenitori della tesi della "terra piatta" e non sferica esprimono un punto di vista ovviamente smentito da dati di fatto secolarmente consolidati e accettati anche dal senso comune. Ma tale negazione, ancorché strampalata o folkloristica, non pone problemi di incitamento a commettere reati contro altre persone o comunità comunque identificate

e può tranquillamente essere contraddetta fuori dalle sedi giudiziarie. Riconoscono che la penalizzazione incentiva il vittimismo dei negazionisti, ma rilevano anche che il vittimismo, individuale e collettivo, è ormai un atteggiamento diffuso e pervasivo in sede sociale, culturale e storica e che semmai quella sanzione potrebbe ridurne la propensione ad estendersi.

In realtà, il problema vero sembra proprio scaturire dalla vertiginosa diffusione attraverso i *social* di tali posizioni, per cui qualunque intervento pare ormai inefficace a contenerlo. Occorre inoltre osservare che il negazionismo tende oggi ad andare ben oltre quello della Shoah, toccando altri episodi comparabili (innanzitutto il genocidio armeno del 1916) ma poi anche qualsiasi altro evento del genere in qualunque altra epoca storica. Si crea insomma una commistione, paradossalmente contraddittoria, tra negazionismo della Shoah ed esso soltanto da un lato e rivendicazione (in alternativa o concomitante, non importa come) dall'altro di genocidi "altri", di ogni genere e specie e tempo (anche remoto).

Come sempre poi il vittimismo si pone in modo aggressivamente risarcitorio e basterebbe ricordare in proposito i termini con i quali la propaganda e le dottrine naziste presentavano la sorte della nazione tedesca angariata dal giudaismo internazionale.

A fronte di tutto questo si potrebbe forse auspicare che un'eventuale penalizzazione si limiti al solo negazionismo della Shoah e non ad altri, come invece accade in Francia anche per il genocidio degli Armeni. E ciò per almeno due ragioni: la prima che si eviterebbe di innescare la rincorsa al riconoscimento dei più disparati "genocidi" di specie, lingua, religione, genere, condizione sociale che banalizzerebbero sino all'impraticabilità ogni approccio in merito; la seconda perché si confermerebbe il riconoscimento dell'incomparabilità storica della Shoah, consistente nella sua inedita miscela di barbarie di fini e di modernità di mezzi.

Del resto, appare evidente che il negazionismo antiebraico (tanto vale chiamarlo così) si salda sempre più spesso con tutte quelle dottrine cospirazioniste e complottiste le quali, pur applicate alla più grande varietà di casi ed eventi, dall'attacco alle torri di New York alla crisi economico finanziaria alla perdita della libido nell'uomo occidentale, alla fine sempre riportano alla centralità malefica di una presenza e disegno ebraico di dominazione e corruzione del mondo.

Forse, circoscrivendo in questo ambito la definizione della fattispecie di reato negazionista, si potrebbe dare un contributo al contrasto di un fenomeno che appare comunque sempre più pericoloso e pervasivo nell'opinione pubblica e nella formazione del suo senso comune.

Conformismo di massa e “banalità del male”: Hanna Arendt a Gerusalemme

OLIVIA GUARALDO

“La storia umana non ha mai conosciuto una storia così difficile da raccontare. La mostruosa uguaglianza dell’innocenza, che diventa il suo inevitabile leitmotiv distrugge la base stessa su cui si costruisce la storia, ossia la nostra capacità di comprendere un evento a prescindere dalla sua distanza nel tempo [...] Non vi è cronaca alcuna che possa trasformare sei milioni di morti in un argomento politico”.

H. Arendt, *L'immagine dell'inferno*

Abstract

The essay is devoted to a reading of the Arendtian concept of “banality of evil”. According to this reading, ‘banality’ coincides with the ‘normality’ of a criminal action carried out by ‘normal’ people under totalitarian regimes. These people had ceased to think, to interrogate themselves on the consequences of their doing. According to the analysis Arendt carries out in her book regarding the trial of Nazi criminal Adolph Eichmann, evil under totalitarian rule has nothing to do with radical, devilish or mephistophelean evil but rather with a docile and conformist behavior. Rather than being performed by a disobedient, deviant nature - as that of Lucifer, the fallen angel - totalitarian evil mainly refers to subjects who obey to a law the content of which they do not interrogate, but simply adapt to. Ideology plays a crucial role in producing and normalizing obedient subjects. In light of this interpretation of the totalitarian effects on the human moral conduct, the essay will compare ideological conformism under totalitarianism with mass-society conformism, by interweaving Arendt’s text Eichmann in Jerusalem with A. de Tocqueville’s Democracy in America.

1.

Nel 1960 Adolf Eichmann, un gerarca nazista che aveva collaborato, occupando posizioni di rilievo nelle SS, alla deportazione degli ebrei nei lager, fu arrestato a Buenos Aires dai servizi segreti israeliani e condotto a Gerusalemme per essere processato; quest'atto, che da un punto di vista tecnico-legale fu considerato dalla comunità internazionale un rapimento, suscitò molte critiche: non furono in pochi, all'epoca, a mettere in discussione il fatto che il processo competesse proprio alla corte di Gerusalemme, alla quale si sarebbe preferito un tribunale internazionale – magari anche simbolicamente insediato a Gerusalemme. L'idea, evidentemente, era che non spettava solo agli ebrei punire i nazisti. Almeno in parte, l'atteggiamento polemico di Arendt nei confronti del tribunale di Gerusalemme fu dovuto a una certa sensibilità verso questo tipo di critiche al governo israeliano. Ma per Arendt i problemi non finivano qui. A suo avviso lo stesso svolgimento del processo non fu esente da fini propagandistici, legati alle difficoltà del neonato stato israeliano in Medio-orient: l'accusa, rappresentata in aula dal procuratore Hausner, sarebbe stata di fatto manovrata dal primo ministro Ben Gurion. In questione non era naturalmente, per lei, la necessità di condannare Eichmann, bensì l'opportunità di tenere presente ciò che contraddistingue la sfera legale: il concetto di responsabilità personale. Allontanandosi dai compiti della sfera giudiziaria, la corte di Gerusalemme finì invece per organizzare, nella visione di Arendt, uno "spettacolo" in cui veniva messo in scena un processo al nazismo inteso come ennesima manifestazione dell'antisemitismo nella storia. Ma fare un processo al nazismo anziché ad Adolf Eichmann si sarebbe rivelato, in ultima analisi, inutile e controproducente per almeno due ragioni. In primo luogo, pretendendo di imporre un'interpretazione precostituita del fenomeno nazista, secondo Arendt, si finì per non comprendere la novità dei suoi crimini (e per non capire che questo "crimine contro l'umanità perpetrato sul corpo del popolo ebraico" avrebbe chiaramente potuto ripresentarsi in contesti completamente diversi). In secondo luogo, facendo della "filosofia della storia" in una sede giudiziaria, furono pervertite le stesse intenzioni dei giudicanti: il processo, infatti, rischiò di suggerire che Eichmann fosse una sorta di "innocente esecutore di un destino misteriosamente prefissato". Simili critiche non furono tuttavia il principale motivo dello scandalo suscitato dal libro che Arendt scrisse sul processo (*Eichmann in Jerusalem. A report on the Banality of Evil* 1963, in italiano *La banalità del male* 1964). Lo scandalo riguardò, infatti, o almeno in primo luogo, i cenni, fatti da

Arendt nel testo, al comportamento dei capi di alcuni consigli ebraici, e una sua osservazione sulla rarità degli episodi di resistenza ebraica che accaddero nella Germania nazista:

“Ovunque c'erano ebrei, c'erano stati capi ebraici riconosciuti, e questi capi, quasi senza eccezioni, avevano collaborato con i nazisti, in un modo o nell'altro, per una ragione o per l'altra. La verità vera era che se il popolo ebraico fosse stato realmente disorganizzato e senza capi, dappertutto ci sarebbero stati caos e disperazione, ma le vittime non sarebbero state quasi sei milioni”¹.

Incompresa risultò infine, da parte di molti lettori, la questione teoricamente più rilevante sollevata nel libro, relativa alla “banalità del male”. Ne *Le origini del totalitarismo*, testo pubblicato nel 1951, Arendt si era servita di ben altri termini per definire il male totalitario. Sulla scorta di Kant, lo aveva, infatti, chiamato “radicale”, intendendo evidenziare la profondità e la gravità di ciò che era avvenuto. Tuttavia, fu proprio durante il processo di Gerusalemme che Arendt si rese conto di come il male totalitario non avesse a che fare con qualcosa di profondo, remoto, irrazionale e demoniaco, bensì con una “sconcertante banalità”. Fu la figura di Eichmann a fungere da paradigma per questa diversa interpretazione del male, che, anziché “radicale” lei considerava molecolare, diffuso, elementare². Esso era il prodotto di un nuovo sistema di potere, il quale, attraverso una macchina burocratica pervasiva, si nutrivava della passiva e docile obbedienza delle masse ma anche dell'incapacità dei singoli di esercitare un'autonomia di pensiero e di giudizio.

2.

Dopo aver ascoltato le deposizioni del criminale nazista nel corso del processo, comincia a farsi strada nella mente di Arendt l'idea che Adolph Eichmann sia un uomo la cui natura nulla ha a che fare con una malvagità demoniaca. “Eichmann ist kein Mephistopheles” pare abbia detto Arendt, commentando il processo con alcuni amici³. Egli, piuttosto, impersona in modo inequivocabile il burocrate di regime, il perfetto padre di famiglia, il vero criminale del XX secolo, su cui la pensatrice tedesca aveva posto la sua attenzione già molti anni prima: “La docilità di questo tipo umano era già palese nel primissimo periodo della *Gleichsbaltung* nazista. Divenne subito chiaro che per la sua pensione, per la sua polizza sulla vita, per la sicurezza di sua moglie e dei suoi figli, un uomo simile era pronto a sacrificare le sue convinzioni, il suo onore e la sua dignità umana”⁴⁵. Arendt

faceva queste considerazioni in un saggio intitolato *German Guilt* e pubblicato nel 1945 sulla rivista "Jewish Frontier", riflettendo sul complesso rapporto fra colpa e responsabilità del popolo tedesco. Già in quegli anni, quindi, si fa strada nella riflessione arendtiana la necessità di pensare il male in maniera nuova, tenendo conto delle inaudite novità politiche poste in essere dal regime totalitario. Ed è proprio in rapporto al potere che il male, nel Novecento, cambia faccia. Devono di conseguenza cambiare i modi con cui esso viene compreso e giudicato: "[...]il vero problema non è dimostrare ciò che è di per sé evidente, cioè che i tedeschi non sono stati dei potenziali nazisti sin dai tempi di Tacito, né ciò che è impossibile, cioè che tutti i tedeschi la pensino come i nazisti; si tratta, piuttosto, di capire come comportarsi e come riuscire a confrontarsi con un popolo in cui i confini che separano i criminali dalle persone comuni, i colpevoli dagli innocenti, sono stati erosi a tal punto che nessuno in Germania sarà più in grado di stabilire se l'uomo che ci sta di fronte è un eroe nascosto o qualcuno che si è macchiato di omicidi di massa"⁶.

Molti anni dopo, quelle precoci intuizioni le torneranno a mente quando, incredula, assiste al processo di Gerusalemme e all'apparizione di Adolph Eichmann. Le è chiaro che il male "banale" è un male commesso per troppa obbedienza, per una cieca e acritica adesione a un sistema che, entro i suoi meandri burocratici e amministrativi, permette di annientare la libera capacità critica e di giudizio. Come afferma Simona Forti, "Eichmann è l'anti-Stavrogin. È colui che, anche da un punto di vista filosofico, si colloca in una posizione speculare e contraria a quella degli anti-eroi di Dostoevskij, nel senso che egli fa il male non trasgredendo la legge per amore del male, ma attenendosi integralmente alla legge, a prescindere dal suo contenuto."⁷

La novità del male totalitario, di cui Eichmann è il triste prodotto, consiste quindi nella sua normalità, ossia nel fatto che trova il suo fondamento in comportamenti quotidiani e ripetitivi di adeguamento agli ordini, di obbedienza priva di interrogazione, di puntigliosa esecuzione di prescrizioni di natura burocratica.

Proprio sull'obbedienza – anziché sulla malvagità disobbediente – la vicenda di Eichmann getta una luce sinistra e Arendt ritiene che l'uso da parte del criminale nazista dell'etica kantiana, proprio durante il processo, abbia tratti grotteschi: "La prima volta che Eichmann mostrò di rendersi vagamente conto che il suo caso era un po' diverso da quello del soldato che esegue ordini criminosi per natura e per intenti, fu durante l'istruttoria, quando improvvisamente dichiarò con gran foga di aver sempre vissuto secondo i principi dell'etica kantiana, e in particolare conformemente a

una definizione kantiana del dovere⁷⁸. Tuttavia, l'etica kantiana del dovere non si basa sulla cieca obbedienza, bensì su una capacità umana di giudicare e di conseguenza scegliere, distinguere, il bene dal male. Eichmann invece sembra essersi accontentato di declinare l'etica di Kant secondo una sua versione banalizzata, utile a giustificare l'esecuzione di crimini legalizzati da parte dello Stato. Secondo Arendt, infatti, Eichmann aveva distorto la formula kantiana dell'“agisci in modo che la massima della tua volontà possa sempre valere nello stesso tempo come principio di legislazione universale” in “‘agisci come se il principio delle tue azioni fosse quello stesso del legislatore o della legge del tuo paese’, ovvero [...] ‘agisci in una maniera che il Führer, se conoscesse le tue azioni, approverebbe.’”⁷⁹.

Se è vero che l'obbedienza cieca alla legge in quanto legge è una forma banalizzata di kantismo che Eichmann sembra mettere in pratica attraverso una distorta versione dell'imperativo categorico, è altresì vero che nell'epoca dei totalitarismi è proprio l'idea stessa di obbedienza alla legge (anche nel senso ‘nobile’ inteso da Kant) a divenire problematica. O meglio, l'obbedienza alla legge, entro il sistema totalitario nazista, non è più il segno di un'autonomia morale del singolo, come intendeva Kant. Così come la forgia il nazismo – anche servendosi dell'autorevolezza di una tradizione di pensiero morale che ha in Kant il suo campione – l'obbedienza è uno dei modi più sicuri ed efficaci per instaurare e rafforzare il sistema totalitario. In altri termini, nella tradizione del pensiero politico “l'obbedienza è sempre stata pensata come l'antidoto per quella difettività umana che, secondo varie geometrie, predispone alle figure del male”¹⁰. Invece, nel caso paradigmatico di Eichmann, “cittadino ligio alla legge”, è proprio l'obbedienza, l'adesione irriflessa alle direttive del potere politico (in questo caso il volere del Führer), che diviene veicolo pericoloso del male. Non si tratterebbe solo di “banalità” dell'esecutore del male (la grigia figura del burocrate incarnata da Eichmann) ma di “normalità” del male: esso non ha più a che fare con deliberate azioni malvagie, con malefiche volontà di potenza, ma con obbedienza, allineamento e docilità, nobilitati dal richiamo al pensatore prussiano e alla sua idea di legge morale. “Nel momento in cui l'uccisione degli ebrei diventò un dovere morale, applicarono il nuovo ‘imperativo categorico’ senza la minima esitazione”¹¹.

Il problema di Eichmann è, secondo Arendt, che la sua coscienza è “un contenitore vuoto”, facilmente riempibile dalla lingua della società in cui si trova a vivere. Probabilmente in situazioni diverse non sarebbe diventato un criminale, perché la lingua della società in cui si sarebbe trovato a vivere non avrebbe sostituito l'imperativo “non uccidere” con il suo opposto, “uccidi”. La banalità del male è, alla luce dell'esemplarità di Eichmann,

un allineamento docile alle ideologie del momento, qualunque sia il loro contenuto, a causa di una pericolosissima assenza di pensiero critico, di un'incapacità di giudicare – e distinguere – il bene dal male. (Varrebbe la pena forse chiedersi, in via del tutto ipotetica e a fronte dell'emersione di nuove forme di male nella nostra contemporaneità, se ci sia un'affinità fra banalità e fanatismo nell'esecuzione del male, nella misura in cui entrambi, alla fine, sono indipendenti dal contenuto delle 'leggi' che li muovono). Forse la convinzione arendtiana che possa darsi, anche in regimi totalitari, una coscienza con eroica capacità di resistere, disobbedendo, al male normalizzato, è eccessivamente ottimista. Tuttavia è l'unico antidoto ad una forma insinuante e pervasiva di male, che può prendere anche il nome, molto più prosaico e apparentemente innocuo, di "conformismo".

Del resto, il rischio di un conformismo che non è solo allineamento a costumi e gusti 'sociali', ma che può diventare anche assecondamento silenzioso e complice di una "assenza di pensiero", era stato già rilevato più di un secolo prima del caso Eichmann da Alexis de Tocqueville, quando, durante il suo viaggio in America, notava come la libertà di stampa – imprescindibile elemento delle società democratiche – aveva come conseguenza un attaccamento fideistico alle opinioni prodotte da altri, accompagnato da un'incapacità di avere "convinzioni riflesse e padrone di sé": "I popoli presso i quali esiste questa libertà si affezionano alle loro opinioni per orgoglio oltre che per convinzione. Essi le amano, perché sembrano loro giuste e anche perché sono scelte liberamente da loro, e ci tengono, non solo come a una cosa vera, ma anche come a una cosa che è loro propria. [...] L'uomo crede fermamente, perché accetta le opinioni senza approfondirle. Dubita quando gli si presentano le obiezioni"¹².

Per il pensatore francese, quando la libertà di stampa arriva presso un popolo che non ha sviluppato un'attitudine all'esercizio della critica, "essa lascia loro per molto tempo ancora questa abitudine di credere senza riflettere; soltanto cambia giornalmente l'oggetto delle loro irriflesse credenze"¹³. Il carattere paradossale di una libertà di stampa che favorisce l'assenza di pensiero piuttosto che il dibattito, lo scambio di opinioni – oppure, se volessimo approntare un'ulteriore distinzione, che moltiplicando le opinioni le condanna all'irrelevanza – può essere considerata una posa aristocratica, e tuttavia non è priva di fondamento. Tocqueville, infatti, rintraccia nella società democratica, osservata ai suoi albori nell'America della prima metà del XIX secolo, una pericolosa tendenza conformista, quale conseguenza del principio fondamentale dell'uguaglianza. Dalle embrionali società democratiche al regime totalitario c'è naturalmente un abisso, però la possibilità di accostare la riflessione arendtiana alle osser-

vazioni di un pensatore acuto e prezioso come Tocqueville – autorevole testimone di una nuova società nel suo farsi politico e sociale – ci permette di comprendere come la nuova forma di ‘male’ che si attesta nelle società totalitarie del Novecento non sia estranea ai modi e ai soggetti plasmati dai conformismi democratici. Che poi le opinioni degli americani degli anni ‘30 del XIX secolo siano innocue e futili rispetto alle ideologie totalitarie del ‘900 va certo tenuto a mente, al fine di non produrre facili generalizzazioni. Tocqueville ha però il merito di ricordarci come nei regimi democratici tutto può diventare banale; Arendt aggiungerà che dentro questo ‘tutto’ è possibile includere anche lo sterminio.

3.

“Eppure il caso di Eichmann è diverso da quello del criminale comune. Questo può sentirsi ben protetto, al riparo dalla realtà di un mondo retto, soltanto finché non esce dagli stretti confini della sua banda. Ma ad Eichmann bastava ricordare il passato per sentirsi sicuro di non star mentendo e di non ingannare se stesso, e questo perché lui e il mondo in cui aveva vissuto erano stati, un tempo, in perfetta armonia. E quella società tedesca di ottanta milioni di persone si era protetta dalla realtà e dai fatti esattamente con gli stessi mezzi e con gli stessi trucchi, con le stesse menzogne e con la stessa stupidità che ora si erano radicate nella mentalità di Eichmann”¹⁴.

Arendt sostiene che Eichmann possa fungere da paradigma dell’ignavia di un popolo, quello tedesco, per il quale l’autoinganno diviene la fondamentale arma di difesa dalle assunzioni di responsabilità rispetto al loro docile allineamento ad un sistema politico di natura assassina. Qui, di nuovo, c’entra la questione dell’obbedienza. Essa con Eichmann, diviene un problema sia etico sia politico, che, come tale, ha crucialmente anche a che fare con il linguaggio.

“[U]n tratto della personalità di Eichmann era la sua quasi totale incapacità di vedere le cose dal punto di vista degli altri” osserva Arendt, aggiungendo che tale incapacità si esplicitava anche in una incapacità di esprimersi se non attraverso formule burocratiche e clichés: “[...]il gergo burocratico era la sua lingua perché egli era veramente incapace di pronunciare frasi che non fossero clichés. (Erano forse questi clichés che gli psichiatri trovavano così ‘normali’ e ‘ideali?’)”¹⁵.

Mentre la giuria e l’opinione pubblica israeliana, al tempo del processo, erano convinte che dietro alle “chiacchiere vuote” di Eichmann ci fosse qualcosa di più, il vero lato malvagio del criminale, Arendt si convince

che dietro ed oltre clichés, frasi fatte, linguaggio burocratico, non ci fosse nulla, che Eichmann coincidesse tutto con la banalità e ripetitività del suo parlare. A cercare una profondità malvagia in Eichmann si rischiava di rimanere profondamente delusi: “Quando riusciva a costruire un periodo proprio, lo ripeteva fino a farlo diventare un clichés”, e ancora: “disse sempre le stesse cose, adoperando sempre gli stessi termini”¹⁶.

La vacuità di Eichmann non è accidentale, non è un vizio individuale che Arendt nota come se fosse un aspetto curioso e poco rilevante. Tutt'altro. L'incapacità di esprimersi senza luoghi comuni, l'uso standardizzato del linguaggio, così come la ripetizione acritica di parole vuote, testimoniano soprattutto di una incapacità di relazionarsi agli altri, una sorta di autismo appreso, che ha importanti conseguenze politiche. Non tanto in Eichmann come individuo, ma in Eichmann come paradigma del “cittadino ligo alla legge” del sistema totalitario nazista: chi è incapace di comunicare in maniera individuale, chi è inabile ad una relazione linguistica con altri, chi si muove solo sul terreno del ‘già parlato’, in altri termini, è il suddito perfetto del regime totalitario. È l'uomo massa atomizzato e ridotto a contenitore vuoto, che facilmente può accogliere l'ideologia e propagarla. Anche quando l'ideologia predica la necessità dello sterminio.

“Quanto più lo si ascoltava, tanto più era evidente che la sua incapacità di esprimersi era strettamente legata ad una incapacità di pensare, cioè di pensare dal punto di vista di qualcun altro. Comunicare per lui era impossibile, non perché mentiva, ma perché le parole e la presenza degli altri, e quindi la realtà in quanto tale, non lo toccavano”¹⁷.

La riflessione arendtiana sui tratti tipici dei regimi totalitari del Novecento, formulata ne *Le origini del Totalitarismo*, individua nel successo delle ideologie un elemento fondamentale. Esso era dipeso in larga misura dal concomitante aumento, tra le due guerre, di masse di individui atomizzati, la cui principale caratteristica era l'isolamento e la mancanza di relazioni sociali. L'assenza di una dimensione condivisa, intersoggettiva e relazionale in cui la realtà possa fondarsi su una “fede percettiva” garantita dalla presenza di altri, permette all'ideologia di radicarsi come sostituto logicamente coerente della realtà.

La perdita di una dimensione comune e condivisa della realtà – portato della fine dei regimi liberali, dell'imperialismo, dello sradicamento della società di massa – fece sì che le masse si affidassero all'ideologia come sostituto di senso in grado di spiegare i fatti come esemplificazioni di determinate leggi della natura o della storia, inventando un'onnipotenza omnicomprensiva che si poneva alla radice di ogni caso.

L'ideologia, in generale, ha per Arendt una forza poetica, *fabbrica-*

tiva: soddisfacendo il bisogno di sicurezza e di senso delle masse, ha reso la realtà infinitamente manipolabile. La realtà totalitaria è interamente fabbricata dall'ideologia e fonda la sua menzogna – o meglio, l'indifferenza verso la distinzione fra realtà e finzione – sull'assenza di uno spazio comune e condiviso, sul fatto cioè che nulla è come sembra, qualunque banale dato di fatto nasconde in realtà una realtà più vera che solo l'ideologia può svelare.

“Le ideologie [...] ordinano i fatti in un meccanismo assolutamente logico, che parte da una premessa accettata in modo assiomatico, deducendone ogni altra cosa; procedono così con una coerenza che non esiste affatto nel regno della realtà”¹⁸.

Grazie anche alla pervasiva e capillare azione della propaganda (potenziata dai nascenti strumenti di comunicazione di massa), l'ideologia totalitaria ambisce ad un controllo totale della realtà, o meglio a sostituirla. Proponendo una visione del mondo in cui, con paranoico rigore, tutto si tiene, dove ogni aspetto della realtà è sussunto entro uno sviluppo logico e consequenziale di un'idea posta a fondamento – la razza per il nazismo, la storia per lo stalinismo – l'ideologia distrugge lo spazio comune su cui l'umana convivenza si fonda, trasformando le persone in banali esecutori di azioni criminali, proprio come Eichmann. Cruciale, ai fini di una compiuta efficacia dell'ideologia quale sostituto di realtà, è naturalmente il controllo della lingua, il suo uso disciplinato e sottoposto a una costante fossilizzazione nell'impersonalità del comando, sia esso burocratico, legale, morale.

Eichmann pare impersonare alla perfezione, almeno secondo la lettura che ne dà Arendt, il perfetto ingranaggio del regime totalitario. Tuttavia c'è anche la possibilità che egli si sia nascosto, camuffato dietro la figura del burocrate, assumendo la parte del banale esecutore di ordini, come alcuni studiosi contestano¹⁹. Resta nondimeno inquietante la lettura di Arendt: il fatto cioè che il male possa essere commesso da chiunque, persino dall'apparentemente più innocuo dei burocrati, è un'ipotesi che è in grado sia di rimarcare con cruda lucidità la novità del fenomeno totalitario – la sua brutalità e il suo successo – sia di non diluirne la gravità in una supposta malvagità folle e demoniaca, espressione di alcuni, isolati, criminali andati al potere. L'ipotesi di una banalità o normalità del male ha il merito di lasciare aperta la ferita dello sterminio e di continuare ad interrogare le nostre coscienze, rendendole consapevoli del rischio, sempre imminente, che tale normalità possa ripetersi.

Il male “sfida il pensiero perché il pensiero cerca di andare in profondità, di toccare le radici e, nel momento in cui si occupa del male, è frustrato

perché non trova niente. È la sua banalità. Solo il bene ha profondità e può essere radicale”.²⁰

4.

La controversia sorta attorno alle tesi del reportage sul processo Eichmann, che uscì in cinque puntate sul “New Yorker”, e in particolare attorno alla rappresentazione di Eichmann come figura emblematica della “banalità del male”, non solo mise Arendt in contrasto con gran parte della comunità ebraica internazionale, ma causò sofferenze o vere e proprie rotture anche nella sua vita privata, a partire dalle difficoltà, che solo il tempo sarebbe in qualche modo riuscito a sanare, con un amico di antica data come il filosofo Hans Jonas. Più drammatico ancora fu il confronto con Kurt Blumenfeld – l’amico sionista da cui lei aveva imparato molto riguardo alla politica – che, gravemente malato, non aveva letto il libro ma era rimasto indignato da quanto gli era stato riferito. Arendt riuscì a far visita all’amico in Israele poco prima della sua morte, ma le condizioni in cui Blumenfeld si trovava non le permisero di approfondire con lui la questione e di giungere al chiarimento che avrebbe desiderato.

In quella che potremmo considerare come una delle prime, complicatissime elaborazioni collettive del lutto di Auschwitz, in troppi non erano probabilmente pronti a considerare il problema che Arendt aveva cercato di sollevare (ossia il problema del possibile ritorno di regimi e di crimini analoghi a quelli di cui Eichmann era stato protagonista). Non a caso l’accusa che le venne rivolta, secondo la sintesi estremamente efficace formulata da Gershom Scholem, fu principalmente quella di aver mancato di “tatto del cuore” (*Herzenstakt*) e di “amore per il popolo ebraico”. La costruzione di una narrazione che in realtà mirava alla riflessione teorica, e lo faceva con metodo tipicamente arendtiano, esasperando i concetti, fu facilmente scambiata per una forma di freddezza e “insensibilità”.

Da parte sua, rispondendo alla lettera che Scholem le aveva scritto, Arendt difese i toni usati nel reportage come un tentativo di “fare i conti col passato” giudicandolo “con franchezza”, e cioè evitando che i sentimenti “siano usati per nascondere la verità dei fatti”. In altri termini, Arendt difese il proprio lavoro come un indispensabile esercizio di pensiero critico, che rappresenta l’unico modo in cui la facoltà di pensare può e deve prendersi cura del mondo:

“Ciò che ti confonde – scriveva dunque a Scholem – è che le mie

argomentazioni e il mio metodo sono diversi da quelli a cui tu sei abituato; in altre parole, il guaio è che io sono indipendente. Con questo intendo dire, da un lato, che non appartengo ad alcuna organizzazione e parlo sempre solo per me stessa; dall'altro, che credo profondamente nel *Selbstdenken* [autonomia di pensiero] di Lessing, che né l'ideologia, né l'opinione pubblica, né le 'convinzioni' potranno mai sostituire. Qualunque cosa tu possa obiettare a queste conclusioni, non le capirai se non ti renderai conto che sono davvero mie e di nessun altro"²¹. In una sorta di controcanto etico ad Eichmann, Arendt, nel replicare a Scholem, sottolinea l'importanza del *Selbstdenken*, il "pensare da sé" come antidoto fragile, precario eppure indispensabile all'ideologia, all'opinione pubblica – in una parola al conformismo che, come abbiamo visto, può prendere forme innocue e forme assassine. Sarà in scritti coevi al caso Eichmann che Arendt affronterà la questione, e partendo da Socrate si interrogherà sulla funzione morale e politica del pensare²².

NOTE

- ¹ H. Arendt, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Milano, Feltrinelli 1992, p. 132.
- ² S. Forti, *I nuovi demoni. Ripensare oggi male e potere*, Milano, Feltrinelli 2012, p.246.
- ³ Così almeno riporta il bel film di M. Von Trotta, *Hannah Arendt* (2013), che racconta appunto della controversia sul caso Eichmann.
- ⁴ Ivi, 164.
- ⁵ H. Arendt, *Colpa organizzata e responsabilità universale*, in *Archivio Arendt, 1. 1930-1948*, Milano, Feltrinelli 2001, p. 163.
- ⁶ Ivi, p. 161.
- ⁷ Forti, *I nuovi demoni*, cit., p. 246.
- ⁸ Arendt, *La banalità del male*, cit., pp. 142-143.
- ⁹ Ivi, p. 143. Qui Arendt sta citando in maniera sarcastica Hans Frank, *Die Technik des Staates* (1942), in cui si formula per la prima volta l'idea di un "imperativo categorico del Terzo Reich".
- ¹⁰ Forti, *I nuovi demoni*, cit., p. 247.
- ¹¹ Ivi, p. 248.
- ¹² A. de Tocqueville, *La democrazia in America* (1835-40), Milano, BUR 2003, p.199.
- ¹³ Ibidem.
- ¹⁴ H. Arendt, *La banalità del male*, cit., pp. 60-61.
- ¹⁵ Ivi, p. 56.
- ¹⁶ Ivi, p. 57.
- ¹⁷ Ibidem.
- ¹⁸ H. Arendt, *Le Origini del totalitarismo*, Milano, Edizioni di Comunità 1996, p.645.
- ¹⁹ Si veda, su questo, P. Mesnard, *Banalità del male*, in O. Guaraldo, a cura di, *Il Novecento di Hannah Arendt. Un lessico politico*, Verona, ombre corte 2006, pp. 15-23.
- ²⁰ Arendt, *La banalità del male*, cit., p. 227.
- ²¹ H. Arendt, *Ebraismo e modernità*, Milano, Feltrinelli 2001, p. 226.
- ²² H. Arendt, *Alcune questioni di filosofia morale*, Torino, Einaudi, 2006.

Il difficile cammino verso l'identità europea (o il ritorno all'identità nazionale?)

MARIA CATERINA BARUFFI

Abstract

Taking up the referendum that took place in Scotland the last 18 September 2014, the article rebuilds the steps that led to the development of the European integration. After having described the consequences of an hypothetical positive outcome of the consultation in terms of the new position of the United Kingdom and the adhesion of an independent Scotland, the paper moves on to tackling the issue of the European citizens' sense of belonging to Europe. Under this respect, as the TEU and TFEU Preambles attest, the Lisbon Treaty gives continuity to the previous Treaties as far as the founding values are concerned. Nevertheless, the Preamble of the new TEU provides now that member States shall draw inspiration from the cultural, religious and humanist inheritance of Europe, from which have developed the universal values of the inviolable and inalienable rights of the human person, freedom, democracy, equality and the rule of law. The reference to the fundamental rights is extended as well, even thank to the inclusion of the dignity, freedom, and the respect for human rights among the EU values. Even though the new Article 4.3 TEU provides for the respect of the national dimensions, it must not be underestimated that the present cultural and political European common roots stem from shared national values and this is the key to overcome the hypothetical crisis of the European identity and not to make the internal dimension prevail on the European one. National and European dimensions shall cohabit, in order to achieve the results the Founding Fathers aimed at.

1. Il senso di appartenenza all'Unione europea

Il sentimento di malcontento che serpeggia nel continente europeo, anche a causa della grave crisi economica che da tempo lo attraversa e dei fenomeni migratori che si stanno susseguendo con regolarità¹, da un lato, rende più difficile l'avanzamento del cammino di integrazione europea e, dall'altro, indebolisce la volontà dei popoli degli Stati membri di dividerne i valori alla base.

Un esempio è fornito dalle istanze secessioniste che hanno animato la seconda metà del 2014. Il referendum scozzese del 18 settembre 2014, in particolare, e quello della Catalogna in Spagna, in data 9 novembre 2014, in misura ridotta², hanno fatto emergere in tutta la loro evidenza le difficoltà che l'Unione sta vivendo in tutti i paesi, indipendentemente dalle diversità socio-economico-culturali.

Se è vero che le questioni proposte nei referendum riguardavano il solo profilo nazionale, vale a dire la volontà della popolazione di rendersi autonome politicamente rispetto al governo federale³, lo è altrettanto che un eventuale esito positivo degli stessi referendum avrebbe avuto ripercussioni sull'appartenenza all'Unione europea, sotto un duplice punto di vista: quello della comunità che si distacca e forma un nuovo soggetto politico sullo scenario internazionale⁴ e quello del paese membro che, vedendo mutata la propria struttura geografica e politica, non può pretendere di mantenere inalterato l'assetto all'interno dell'organizzazione internazionale alle quale aveva aderito. Nell'Unione europea, infatti, la composizione degli organi e delle istituzioni, la ponderazione del voto in seno al Consiglio e i contributi da versare dipendono dalla dimensione geo-politica del paese. Tuttavia gli aspetti ora menzionati possono essere risolti attraverso, seppur non facili, negoziazioni. La permanenza nell'Unione europea della Gran Bretagna, senza la Scozia, avrebbe comportato la necessità di un nuovo assetto degli equilibri geopolitici all'interno dell'UE, attraverso, a titolo esemplificativo, una nuova distribuzione dei seggi al Parlamento europeo o del numero dei membri nel Comitato economico e sociale o nel Comitato delle Regioni. Ciò non avrebbe comunque messo in discussione la permanenza nell'Unione della Gran Bretagna in "composizione ridotta".

Qualora la Scozia fosse divenuta, a seguito del referendum, uno Stato autonomo ed indipendente, al fine di un suo ingresso nell'Unione sarebbe stata necessaria una richiesta di adesione ai sensi dell'art. 49 del trattato dell'Unione europea (TUE), da valutarsi al pari di tutte quelle avanzate dai paesi terzi, al fine di verificare la sussistenza dei requisiti

previsti⁵. Tuttavia tale richiesta difficilmente avrebbe potuto essere respinta, poiché la partecipazione della Scozia all'Unione, in quanto Stato federato di un paese membro, avrebbe probabilmente comportato un rispetto pressoché automatico dei requisiti richiesti dalla norma del TUE, vale a dire il rispetto dei valori fondanti dell'Unione di cui all'art. 2 TUE e la loro promozione. Le condizioni per l'adesione avrebbero quindi costituito oggetto di accordo tra il paese richiedente e gli Stati membri, compresa la Gran Bretagna, con necessità, per la sua entrata in vigore, dell'espletamento delle procedure di ratifica in tutti i paesi già membri, con conseguente slittamento dei già lunghi tempi necessari per la negoziazione dell'accordo.

Ciò non risolve tuttavia il problema del senso di appartenenza all'Unione europea. Non si può infatti non porre mente al fatto che la Comunità europea, prima, e l'Unione, poi, sono state edificate su una serie di valori condivisi, in primo luogo, dagli Stati fondatori e, successivamente, da quelli che sono divenuti membri a seguito dei vari allargamenti. Tali valori costituiscono le radici culturali e politiche del sistema di integrazione europea e ad essi fanno riferimento i Preamboli dei trattati. Fino al 1° dicembre 2009⁶, data di entrata in vigore del trattato di Lisbona⁷, nel Preambolo del trattato istitutivo della Comunità europea si rinveniva il convincimento degli Stati membri di dover fondare una zona di integrazione come la Comunità europea sulla pace e sulla libertà, per quanto attiene al lato interno, e sulla solidarietà con i paesi terzi, per quanto concerne il lato esterno. Tale previsione era poi completata dal Preambolo del trattato sull'Unione europea dove si leggeva l'attaccamento degli Stati membri ai principi della libertà, democrazia, rispetto dei diritti dell'uomo e delle libertà fondamentali, dello stato di diritto, nonché ai diritti sociali fondamentali. Inoltre, gli Stati esprimevano il desiderio di intensificare la solidarietà tra i popoli, la necessità di rafforzare la democrazia e l'efficienza. Tutto ciò al fine di promuovere il progresso economico e sociale dei popoli degli Stati membri, di ottenere posti di lavoro e una società equa e attenta ai bisogni dei cittadini, ma soprattutto un'integrazione non limitata al campo economico, ma estesa altresì a quello politico, attraverso l'attuazione di una politica estera e di sicurezza comune con lo scopo di rafforzare l'identità dell'Europa, la sua indipendenza e in particolare la pace, la sicurezza e il progresso in Europa e nel mondo.

Si trattava di obiettivi estremamente ambiziosi che denotavano la comune matrice dei paesi membri, desiderosi di valorizzare le loro tradizioni e di metterle al servizio di quelle politiche che possono essere definite "comuni". Per la realizzazione di tali obiettivi gli Stati hanno rinunciato,

in parte o completamente, alle loro prerogative per attribuirle all'ente sovraordinato⁸.

Il trattato di Lisbona ha continuato il percorso intrapreso, senza però trascurare la dimensione nazionale. L'art. 4 TUE, dedicato ai principi che regolano i rapporti tra Unione e paesi membri, seppur non completamente nuovo nei contenuti, acquista un'importanza decisiva, soprattutto per la sua collocazione tra le "Disposizioni comuni" del trattato sull'Unione europea, nello stesso titolo in cui sono contenuti i principi e i valori alla base dell'appartenenza all'Unione (art. 2 TUE). Nella norma spicca in particolare il riferimento contenuto nel par. 2 al rispetto delle identità nazionali degli Stati membri, che non trova una corrispondenza nelle precedenti versioni dei trattati, anche se il principio era già stato espresso dalla Corte di giustizia. I giudici del Lussemburgo hanno infatti statuito in tempi relativamente recenti che la salvaguardia dell'identità nazionale costituisce «uno scopo legittimo rispettato dall'ordinamento giuridico comunitario»⁹. L'inserimento del principio nei trattati ne determina un rafforzamento e testimonia il riconoscimento formale da parte dell'Unione dell'importanza che gli Stati attribuiscono al rispetto delle loro prerogative che ineriscono alla loro stessa identità di soggetti di diritto internazionale¹⁰. Esso comporta quindi «specifici obblighi e limiti in capo all'UE»¹¹, garantendo altresì che l'obbligo di collaborazione gravante in capo agli Stati in virtù dell'art. 4, par. 3¹², non possa spingersi fino ad intaccare le loro funzioni essenziali¹³.

In un contesto giuridico quale quello appena tratteggiato, un eventuale esito positivo dei referendum secessionisti avrebbe fatto emergere in tutta la sua gravità il problema della condivisione dei valori alla base dell'integrazione. Solo la volontà effettiva di far parte di un "club" ristretto quale l'Unione europea, basato su valori condivisi e mai messi in discussione dai vari membri, consente la realizzazione degli obiettivi e dei fini dell'organizzazione, come specificati all'art. 3 TUE¹⁴.

2. L'Unione europea ad oltre 50 anni dalla sua istituzione

Al fine di meglio comprendere le soluzioni adottate dal trattato di Lisbona con riferimento ai valori fondamentali, è opportuno ripercorrere il cammino che ha portato allo stesso. Il trattato in discussione ha infatti inciso significativamente sul sistema di integrazione, costituendo un elemento di rilancio di quel processo che, iniziato nel 1957 con la creazione dell'allora Comunità economica europea, sembrava essersi arrestato per

la mancanza in capo agli Stati della volontà di continuare nel percorso intrapreso.

Il trattato di Lisbona, nato sulle ceneri del progetto di Costituzione europea¹⁵, le cui sorti sono state segnate dall'esito negativo dei referendum francese e olandese, rispettivamente il 29 maggio e il 2 giugno 2005, che ne hanno reso impossibile l'entrata in vigore, fa seguito al c.d. periodo di riflessione sul futuro dell'Europa¹⁶, avviato con il Consiglio europeo di Bruxelles del 15-16 giugno 2005 e durato fino alla dichiarazione di Berlino adottata il 25 marzo 2007¹⁷, in occasione dei 50 anni dei trattati di Roma. In essa gli Stati membri manifestavano la volontà di proseguire nel cammino di integrazione, adottando le indispensabili riforme entro il 2009, data delle elezioni del Parlamento europeo.

Nell'aprile 2007 è poi seguita, su iniziativa della presidenza tedesca e al fine di orientare la discussione sulle modifiche da apportare ai trattati¹⁸, un'ampia consultazione tra gli Stati membri, conclusasi con la presentazione il 14 giugno 2007 agli Stati membri di una relazione in cui venivano esaminati i problemi del sistema comunitario e fornite soluzioni per affrontarli.

Al Consiglio europeo di Bruxelles del 21-22 giugno 2007 i capi di Stato e di governo hanno deciso di continuare ad operare congiuntamente per riuscire ad assicurare all'Unione un ruolo attivo «in un mondo in rapido mutamento e dinanzi a sfide sempre più grandi», concentrandosi sul «necessario processo di riforma interna»¹⁹. Di qui l'invito alla presidenza del Consiglio di convocare una conferenza intergovernativa col compito di elaborare, conformemente al mandato ricevuto, un progetto di trattato di riforma, in modo da concludere il processo di ratifica in tutti i paesi membri prima delle elezioni del Parlamento europeo del 2009.

Sul lato sostanziale, il trattato ha modificato soprattutto il sistema istituzionale, con lo scopo di chiarire, semplificare, valorizzare maggiormente la tutela dei diritti fondamentali dei cittadini dei paesi membri e consentire il funzionamento dell'Unione allargata a 28. Meno numerose sono state le modifiche apportate alle politiche comunitarie, con l'unica eccezione dello spazio di libertà, sicurezza e giustizia²⁰. Ciò nonostante, il trattato di Lisbona ha inciso su settori di estrema importanza, che riguardano la vita quotidiana, per i quali finora l'Unione aveva avuto una capacità di intervento limitata, come ad esempio in materia di cambiamenti climatici, energia, protezione civile, salute, ricerca, sport, economia e turismo, servizi pubblici, politica regionale e commerciale.

Inoltre, esso ha meglio specificato gli obiettivi dell'Unione, basati sui valori da salvaguardare e da raggiungere, piuttosto che sugli strumenti

all'uopo necessari. In tal modo il trattato ha inteso sottolineare il ruolo trainante dei valori, la realizzazione dei quali è alla base del processo di integrazione.

3. Le scelte operate con riferimento ai valori dell'Unione

Con riferimento ai valori fondanti, il trattato di Lisbona si pone in linea di continuità con i trattati precedenti, tanto che nel Preambolo del trattato sul funzionamento dell'Unione europea compaiono la necessità di difendere la pace e la libertà, quali ideali comuni dei popoli dell'Europa. A distanza quindi di oltre cinquant'anni dal giorno in cui i sei Stati fondatori hanno deciso di dar vita all'allora Comunità economica europea, i valori comuni che costituiscono il fondamento dell'integrazione non sono mutati. Una riprova è contenuta anche nel Preambolo del trattato sull'Unione europea che riprende integralmente tutti i valori già espressi nel Preambolo del vecchio trattato UE e aggiunge un elemento di fondamentale importanza, vale a dire il riferimento espresso alle radici comuni. In esso si legge infatti che gli Stati membri si ispirano «alle eredità culturali, religiose e umanistiche dell'Europa, da cui si sono sviluppati i valori universali dei diritti inviolabili e inalienabili della persona, della libertà, della democrazia, dell'uguaglianza e dello Stato di diritto» e si prosegue con l'enunciazione della necessità di avanzare nel cammino intrapreso per superare uniti le antiche divisioni e portare a compimento «la grande avventura che fa di essa uno spazio privilegiato della speranza umana».

Le ragioni da cui tale inserimento dipende risalgono alla scelta operata in sede di redazione del testo dalla Costituzione europea. Durante i lavori della Convenzione grande spazio era stato occupato dalla discussione sulla necessità di inserire nel Preambolo del trattato costituzionale un riferimento alle tradizioni giudaico-cristiane²¹, che aveva incontrato l'opposizione dei paesi laici dell'Unione²². La versione definitiva quindi si era limitata a contenere un richiamo, analogo a quello che compare oggi nel Preambolo, come modificato a Lisbona, alle radici religiose che comprendono, ma non escludono, quelle proprie della nostra tradizione. Più specificamente, si trattava del riferimento alle «eredità culturali, religiose e umanistiche dell'Europa», quale culla di sviluppo dei diritti fondamentali della persona, della democrazia e dell'uguaglianza e l'enunciazione della necessità di avanzare nel cammino intrapreso per superare uniti le antiche divisioni e portare a compimento «la grande avventura che fa di essa uno spazio privilegiato della speranza umana».

Le radici culturali, religiose e umanistiche dell'Unione europea hanno comportato la ricerca della pace, della democrazia e del rispetto dei diritti umani, quali obiettivi da realizzare sia sul piano interno dell'Unione sia su quello esterno. Sotto tale ultimo profilo, tutti i paesi che vogliono fare ingresso nell'Unione devono dimostrare di rispettare i diritti umani nel loro ordinamento, secondo quello che viene definito lo standard europeo. Inoltre, il mantenimento della pace, della democrazia e dello stato di diritto nel continente ha costituito la ragione dei diversi allargamenti, in particolare di quello del 1° maggio 2004, relativo ai paesi dell'Europa Orientale, oltre Malta e Cipro, seguite da Romania e Bulgaria il 1° gennaio 2007²³.

In sostanza, in una sorta di rapporto di scambio continuo tra Unione e Stati membri, le radici dell'Unione informano gli obiettivi che la stessa si propone di realizzare e possono essere identificati nei diritti dell'uomo e delle libertà fondamentali che i singoli Stati si impegnano a realizzare e a rispettare.

4. I diritti fondamentali.

La tutela dei diritti fondamentali storicamente non rientrava tra i campi di intervento della Comunità, a causa della valenza mercantile dell'integrazione europea. Tuttavia la Corte di giustizia, già dalla fine degli anni sessanta, in via pretoria, si era preoccupata che le istituzioni comunitarie, nell'ambito dell'esercizio delle competenze loro attribuite, garantissero il rispetto di taluni diritti fondamentali, andatisi col tempo espandendo in relazione all'aumento progressivo del campo di azione della Comunità²⁴. A ciò ha fatto eco l'intervento del legislatore comunitario che, in occasione del trattato di Maastricht, ha introdotto, seppur nell'ambito del trattato UE, una norma, l'art. 6, in cui si dava atto del rispetto da parte dell'Unione dei «diritti fondamentali quali sono garantiti dalla Convenzione europea per la salvaguardia dei diritti dell'uomo e delle libertà fondamentali (...) e quali risultano dalle tradizioni costituzionali comuni degli Stati membri, in quanto principi generali del diritto comunitario»²⁵. Dal dicembre 2000 l'Unione vanta inoltre un catalogo scritto dei diritti, contenuto nella Carta dei diritti fondamentali dell'Unione europea²⁶ che, tuttavia, in quanto proclamazione solenne, non possedeva carattere vincolante²⁷. È solo infatti con il trattato di Lisbona che la Carta acquisisce tale carattere, al pari dei trattati, per espressa disposizione del nuovo art. 6 TUE che, in linea di continuità con la precedente formulazione,

continua a fare riferimento, al par. 3, seppur in via residuale, anche alle tradizioni costituzionali comuni²⁸. Il risultato, per quanto apprezzabile, si discosta significativamente dalla scelta più radicale prevista dalla Costituzione e consistente nell'inserimento nella sua parte II²⁹ dell'intera Carta.

Inoltre, il riferimento ai diritti fondamentali viene ampliato per l'inserimento tra i valori su cui si fonda l'Unione, della dignità umana, della libertà, dei diritti umani, compresi quelli delle minoranze, dell'uguaglianza, della democrazia e dello Stato di diritto, quali valori condivisi dagli Stati membri (art. 2 TUE)³⁰. La norma in esame ha come funzione quella di «richiamare le radici di una comune identità europea», divenendo il nucleo dei valori comuni «il collante fra gli Stati membri»³¹.

L'art. 6 TUE prevede poi che l'Unione riconosca i diritti e le libertà sanciti nella Carta dei diritti fondamentali, avente lo stesso valore giuridico dei trattati, ma si premura di precisare che essa non estende «le competenze dell'Unione definite nei trattati».

Il principio viene ribadito nella dichiarazione n. 29, in cui la Conferenza, ribadendo la forza giuridicamente vincolante della Carta, sottolinea che essa *conferma* i diritti garantiti dalla Convenzione europea di salvaguardia dei diritti dell'uomo e delle libertà fondamentali e dalle tradizioni comuni degli Stati membri, senza estendere l'ambito di applicazione del diritto dell'Unione, introdurre nuove competenze o nuovi compiti o modificare quelli contenuti nei trattati.

Conseguenza del valore vincolante della Carta sono state le reazioni della Gran Bretagna e della Polonia, che hanno preteso l'inserimento di un nuovo protocollo, il n. 7, nel cui preambolo viene ribadita la necessità che l'applicazione della Carta avvenga conformemente alle indicazioni contenute nell'art. 6 del trattato sull'Unione europea e che l'interpretazione da parte dei giudici nazionali sia conforme alle Spiegazioni³² relative alla stessa norma. Sempre nel preambolo è inoltre contenuto l'auspicio degli Stati membri di chiarire l'applicazione della Carta in relazione alle leggi e alle azioni amministrative di Polonia e Gran Bretagna e la sua azionabilità dinanzi a un organo giurisdizionale nazionale di tali paesi. Si tratta, in sostanza, dell'esclusione dell'applicabilità della Carta a tali paesi, prevedendo l'art. 1 che la Carta non estende «la competenza della Corte di giustizia dell'Unione europea o di qualunque altro organo giurisdizionale della Polonia o del Regno Unito a ritenere che le leggi, i regolamenti o le disposizioni, le pratiche o le azioni amministrative della Polonia o del Regno Unito non siano conformi ai diritti, alle libertà e ai principi fondamentali che essa afferma» e, in particolare, al titolo IV della Carta stessa, a meno che i diritti in questione non siano già riconosciuti

all'interno del territorio nazionale (art. 2). Viene così codificata la nota teoria dei "controlimiti", in forza della quale le Corti interne si riservano la possibilità di respingere la pretesa che un atto interno possa confliggere con uno dei diritti fondamentali stabiliti nella Carta³³.

Cenno particolare merita la posizione della Polonia, espressa in due dichiarazioni. Nella prima, la n. 51, viene specificato che la Carta non pregiudica la competenza agli Stati membri a legiferare in materia di moralità pubblica, diritto di famiglia, protezione della dignità umana e rispetto dell'integrità fisica e morale dell'uomo. Nella seconda, la n. 53, inoltre, la Polonia si impegna al rispetto dei diritti sociali e del lavoro contenuti nel titolo IV della Carta, riprendendo così l'art. 2 del protocollo n. 7.

Anche la Repubblica ceca ha ribadito nella dichiarazione n. 53 la necessità che la Carta non estenda l'ambito di applicazione del diritto dell'Unione o introduca nuove competenze o riduca il campo di applicazione del diritto nazionale. Non va poi dimenticato che, in occasione del Vertice di Bruxelles del 29-30 ottobre 2009, alla Repubblica ceca è stata concessa l'estensione dell'applicazione del protocollo n. 30, con conseguente possibilità di non essere vincolata dalle disposizioni della Carta, al fine di ottenere da tale paese la ratifica del trattato di Lisbona.

In tal modo sono stati resi vincolanti anche tutti i diritti sociali contenuti nel capo IV della Carta relativo alla Solidarietà, tra cui si annoverano i diritti all'informazione e alla consultazione nelle imprese, alla negoziazione degli accordi collettivi e ad intraprendere azioni collettive, di accesso a servizi di collocamento gratuiti, alla sicurezza sociale e all'assistenza e di tutela contro licenziamenti ingiustificati. Scopo dell'Unione è infatti quello di continuare a sviluppare le conquiste sociali ottenute fino ad ora, senza prevaricare il ruolo degli Stati membri in materia, tanto che rientrano tra i suoi obiettivi la piena occupazione, la protezione sociale e l'ottenimento di un'economia di mercato fortemente competitiva.

La soluzione adottata a Lisbona non risolve tuttavia l'annoso problema dell'adesione dell'Unione alla Convenzione europea dei diritti dell'uomo. Anzi, dopo anni in cui la strada dell'adesione sembrava abbandonata, l'art. 6 TUE ripropone la necessità dell'adesione ad essa, secondo le indicazioni contenute nel protocollo n. 5 per evitare conflitti tra il sistema di Bruxelles e quello di Strasburgo. Inoltre, nella dichiarazione n. 1 relativa all'art. 6, par. 2 TUE, la Conferenza intergovernativa, ritenendo necessario preservare la specificità dell'ordinamento giuridico dell'Unione, prende atto dell'esistenza di un rapporto dialettico regolare tra la Corte europea e la Corte di giustizia che potrà essere incrementato a seguito dell'ade-

sione alla CEDU. Dopo anni di negoziazione, una battuta d'arresto pare segnata dal parere 2/13 del 18 dicembre 2014 in cui la Corte di giustizia ha ritenuto che il progetto di accordo sull'adesione dell'Unione a detta Convenzione³⁴ non sia compatibile né con l'art. 6, par. 2 TUE né con il protocollo n. 8 relativo all'articolo 6, paragrafo 2, del trattato sull'Unione europea sull'adesione dell'Unione alla Convenzione europea per la salvaguardia dei diritti dell'uomo e delle libertà fondamentali. Il protocollo prevede che l'accordo di adesione debba garantire che siano preservate le caratteristiche proprie dell'Unione e del diritto dell'Unione europea e che l'adesione non incida sulle competenze UE o sulle attribuzioni delle sue istituzioni o sulla situazione particolare degli Stati nei confronti della CEDU o sull'art. 344 TFUE. Il ragionamento della Corte si fonda sul presupposto che i trattati mirano a garantire che l'adesione alla Convenzione europea non incida sulle caratteristiche proprie dell'Unione e del diritto dell'Unione (punto 164), in particolare sulla sua struttura costituzionale³⁵ che ha dato vita «ad una rete strutturata di principi, di norme e di rapporti giuridici mutualmente interdipendenti, che vincolano, in modo reciproco, l'Unione stessa e i suoi Stati membri, nonché, tra di loro, gli Stati membri», in un processo di creazione di un'unione sempre più stretta tra i popoli, come recita l'art. 1, 2° c. TUE (punto 167). Ciò, ad avviso della Corte, è possibile solo per la condivisione da parte degli Stati dei valori comuni sui quali si fonda l'Europa, all'interno dei quali i diritti fondamentali ricoprono un ruolo centrale, la cui tutela è affidata ad un sistema giurisdizionale istituito appositamente per garantire la preservazione delle caratteristiche specifiche e dell'autonomia del sistema giuridico così creato. E proprio la peculiarità del sistema UE porta la Corte a ritenere che l'adesione, come prospettata dall'accordo negoziato dalla Commissione, comporterebbe una violazione di tutti gli elementi contenuti nel protocollo n. 8 che determinano le peculiarità dell'Unione³⁶.

A distanza di quasi vent'anni dal parere 2/94 del 28 marzo 1996, con il quale la Corte aveva nascosto dietro il velo della mancanza di una norma nei trattati che potesse fungere da idonea base giuridica all'adesione il suo timore di non avere più l'ultima parola in tema di rispetto dei diritti fondamentali, i giudici del Lussemburgo mostrano di non aver ancora superato le proprie preoccupazioni, vedendo nel sistema di tutela giurisdizionale accolto nel progetto di accordo insidie alle caratteristiche specifiche del sistema giurisdizionale dell'Unione.

5. Brevi considerazioni conclusive

Le radici culturali e politiche dell'Unione europea possono essere rintracciate nei valori condivisi dalla maggioranza degli Stati membri, che hanno portato alla creazione della Comunità prima e dell'Unione successivamente. Tali valori, oltre a dover essere tutelati dagli Stati membri all'interno dei rispettivi ordinamenti nazionali, devono essere garantiti anche dall'Unione, in quanto alla base del processo di integrazione che non rinnega tuttavia le peculiarità dei singoli, secondo quello che ormai potremmo considerare uno slogan dell'UE «uniti nella diversità» e di cui il rispetto dei diritti fondamentali ne è il collante.

Il (difficile) equilibrio tra identità nazionale ed europea non può portare la prima a prevalere sulla seconda, essendo i cittadini dell'Unione consapevoli che solo proseguendo nella condivisione dei valori comuni si possono ottenere quei risultati auspicati dai padri fondatori, attuali anche oggi.

Come sottolineato dal Parlamento europeo il senso di appartenenza all'Unione da parte dei cittadini è in costante, seppur lento, aumento, con picchi che raggiungono anche oltre il 70% in paesi quali il Lussemburgo o circa al 60% in Belgio, Lettonia e Polonia³⁷. La netta maggioranza dei cittadini è convinta che ciò che unisce gli europei sia più forte di ciò che li divide³⁸, collocandosi il nostro paese ai primi posti³⁹.

Le scelte dei popoli chiamati a decidere sulla propria indipendenza hanno dimostrato la volontà di rimanere ancorati oltre che allo Stato nazionale anche all'Unione europea e ai valori da essa espressi in quanto solo in tal modo l'Unione rappresenta un passo in avanti rispetto al particolarismo nazionale.

NOTE

- ¹ Sul punto v. Caterina FRATEA, Isolde QUADRANTI (a cura di), *Minori e immigrazione: quali diritti?*, Napoli, 2015
- ² La situazione dei due paesi non può essere accomunata in quanto, mentre la Scozia aveva ottenuto l'approvazione del governo della Gran Bretagna per procedere a referendum, il governo di Madrid si era fermamente opposto, essendo stata la richiesta di referendum bocciata a larga maggioranza dal Parlamento spagnolo l'8 aprile 2014: Eleonora MAINARDI, *Il referendum in Scozia: tra devolution e indipendenza*, «federalismi.it» (reperibile al sito Internet <http://www.federalismi.it>, 2014, n. 17, pp. 1-35, a p. 18 ss.; Simone VAN DEN DRIEST, *Secession within the Union: Some Thoughts on the Viability of EU Membership*, in Catherine BRÖLMANN e Thomas A. VANDHAMME (eds.), *Secession within the Union: Intersection point of International and European Law*, Amsterdam, 2014 (reperibile al sito Internet <http://ssrn.com>), pp. 26- 33, che sottolinea tuttavia come in entrambi i casi i paesi aspiravano alla secessione dallo Stato centrale, rimanendo allo stesso tempo membri dell'UE (p. 26).
- ³ Sul principio dell'autodeterminazione dei popoli si rimanda, in generale, a Benedetto CONFORTI, *Diritto internazionale*, 10ª ed., Napoli, 2014, p. 26 ss., secondo il quale allo stato attuale è da escludersi la c.d. autodeterminazione interna che porterebbe a ritenere legittime «le aspirazioni secessionistiche di regioni o province o altre circoscrizioni territoriali più o meno autonome» (a p. 26); nonché, con specifico riguardo alle situazioni in esame a Christopher

- K. CONNOLLY, *Independence in Europe: Secession, Sovereignty, and the European Union*, «Duke Journal of Comparative & International Law», 2013, vol. 24 Issue 1, pp. 51-105; David HALJAN, *Mapping the Theme of Secession*, in BRÖLMANN e VANDHAMME, *Secession*, cit., pp. 10-17, spec. p. 12 ss.
- ⁴ Sui problemi di secessione di una parte di territorio da un'altra e di successione nei trattati da parte degli Stati v. CONFORTI, *Diritto internazionale*, cit., p. 119 ss.; nonché James CRAWFORD – Alan BOYLE, *Annex A Opinion: Referendum on the Independence of Scotland – International Law Aspects*, reperibile al sito Internet <https://www.gov.uk>, pp. 92 ss. (allegato al documento presentato da HM Government, *Scotland analysis: Devolution and the Implications of Scottish independence*, febbraio 2013); George B. REVEL, *Scotland/UK Secession: internal Legal Consideration*, 2012, p. 6 ss., reperibile al sito Internet <http://www.academia.eu>; Roberto BARATTA, *L'appartenenza all'UE della Scozia in caso di secessione dal Regno Unito*, «Il Diritto dell'Unione Europea», 2014, pp. 73-80, a p. 74; Giulia CARAVALE, *Il referendum del 18 settembre 2014: Scotland chooses the best of both worlds?*, «federalismi.it», 2014, n. 18, pp. 1-36, spec. 21 ss.; Henri DE WA-ELE evidenzia i limiti del diritto internazionale pubblico in una situazione quale quella scozzese (*Secession and Succession in the EU Fuzzy Logic, Granular Outcomes?*, in BRÖLMANN e VANDHAMME, *Secession*, cit., pp. 34-39, a p. 35 s.).
- ⁵ La questione relativa all'utilizzo dell'art. 49 TUE invece dell'art. 48 TUE non è pacifica, anche se è la via sostenuta

dalla Commissione, seppur fortemente opposta dalla Scozia a causa dell'inapplicabilità nel primo caso del principio della continuità degli effetti, consistente nel mantenimento degli stessi termini di adesione in vigore per il Regno Unito (The Scottish Government, *Scotland in the European Union*, novembre 2013, reperibile al sito Internet www.scotland.gov.uk, p. 12 e relativo Annex 5, *Scotland's transition to EU membership*, p. 87 ss.). In proposito si veda anche BARATTA, *L'appartenenza*, cit., p. 73 ss. che analizza altresì la condizione di vuoto normativo che si sarebbe verificata a seguito della secessione (p. 78 ss.); Catherine BRÖLMANN e Thomas A. VANDHAMME, *Secession within the Union: Intersection points of International and European Law*, in BRÖLMANN e VANDHAMME, *Secession*, cit., pp. 5-9, a p. 6 s., secondo i quali la soluzione, nonostante la lacuna normativa, deve essere ricercata nello stesso diritto UE, eventualmente integrato dal diritto internazionale; Paula GARCÍA ANDRADE, *State Succession and EU Citizenship*, *ivi*, pp. 48-57, rileva come la cittadinanza UE osti all'invocabilità della c.d. «internal enlargement theory» per supportare il ricorso all'art. 49 TUE (p. 52 ss.); Stephen TIERNEY e Katy BOYLE, *An Independent Scotland: The Road to Membership of the European Union*, «ESRC Scottish Centre on Constitutional Change Briefing Paper», 2014, pp. 1-21, secondo i quali l'art. 49 TUE rappresenta «the more plausible route» (a p. 7 ss.). Critici nei confronti della posizione assunta dalla Commissione, per tener conto soprattutto delle esigenze dei cittadini e per evitare che il diritto democratico all'autodeterminazione

dei popoli (v. *supra*, n. 2) possa essere esercitato solo a condizione di mettere in discussione la partecipazione all'Unione, Daniel KENEALY e Stuart MACLEANNAN, *Sincere Cooperation, Respect for Democracy and EU Citizenship: Sufficient to Guarantee Scotland's Future in the European Union?*, «European Law Journal», 2014, vol. 20, n. 5, pp. 591-612; nonché Sionaidh DOUGLAS-SCOTT, *(How easily) Could an independent Scotland join the EU?*, «Legal Research Paper Series», 2014, n. XXX, reperibile al sito Internet <http://ssrn.com>, pp. 1-25, sulla base del presupposto che, essendo l'Unione un'organizzazione internazionale dotata di caratteristiche proprie, non è possibile ad essa applicare le regole del diritto internazionale generale, come proposto da chi sostiene l'applicazione dell'art. 49 TUE (a p. 7) e, in ogni caso, nessuna delle procedure previste dalle due norme «deal with Scottish situation directly or explicitly» (a p. 6).

⁶ L'espletamento delle procedure di ratifica previste dalle norme costituzionali dei singoli paesi membri e il deposito dei relativi strumenti ha comportato uno slittamento di circa due anni rispetto al momento della sottoscrizione del trattato, avvenuta il 13 dicembre 2007. Ciò è dipeso in particolare dall'esito negativo del primo referendum in Irlanda il 13 giugno 2008, cui ha fatto seguito il 18-19 giugno 2009 la concessione a tale paese di una serie di garanzie giuridiche in materia di fiscalità, neutralità militare, diritto alla vita e famiglia (compromesso sul trattato di Lisbona, Consiglio europeo di Bruxelles). Il 2 ottobre 2009 si è tenuto il secondo referendum che ha

visto la prevalenza dei voti favorevoli alla ratifica del trattato. Inoltre, al fine di ottenere la ratifica da parte della Repubblica ceca, in sede di Consiglio europeo del 29-30 ottobre 2009 è stato necessario concedere ad essa l'estensione dell'applicazione del protocollo n. 30 che contiene l'*opting-out* sulla Carta dei diritti fondamentali dell'UE, originariamente previsto solo per Gran Bretagna e Polonia.

⁷ In *GUUE* C 306 del 17 dicembre 2007, p. 1 ss. Per un commento si vedano i contributi apparsi nei due volumi di Maria Caterina BARUFFI (a cura di), *Dalla Costituzione al trattato di Lisbona e l'evoluzione del sistema comunitario a 50 anni dalla sua istituzione*, entrambi Padova, 2008, anche per ulteriori riferimenti. La versione consolidata dei trattati è in *GUUE* C 326 del 26 ottobre 2012, p. 1 ss.

⁸ Le competenze comunitarie si basano da sempre sul principio di attribuzione (art. 5 TUE) in forza del quale l'Unione può intervenire esclusivamente nei limiti delle competenze che le sono attribuite dagli Stati membri e che sono contenute nei trattati, al fine di realizzare gli obiettivi che le sono stati assegnati. Diversamente si configura un intervento abusivo dell'Unione, con conseguente possibilità di chiedere l'annullamento dell'atto ex art. 263 TFUE. Il principio di attribuzione costituisce un modo di delimitare le competenze tra Unione e Stati membri, mentre i principi di sussidiarietà e proporzionalità servono a regolare l'esercizio, da parte dell'Unione, di competenze già attribuite. Su di essi v. ampiamente v. Maria Caterina BARUFFI, *Art. 5 TUE*, in Fausto POCAR – Maria

Caterina BARUFFI, *Commentario breve ai Trattati sull'Unione europea*, 2^a ed., Padova, 2014, pp. 24-35. Va inoltre evidenziato che a Lisbona è stato anche deciso di affiancare alle competenze esclusive e concorrenti le azioni in cui l'Unione svolge il ruolo di «sostenere, coordinare o completare l'azione degli Stati membri, senza tuttavia sostituirsi alla loro competenza in tali settori» (art. 2, par. 5 TFUE). Si tratta, come specifica l'art. 6 TFUE, delle materie della tutela e del miglioramento della salute umana, dell'industria, della cultura, del turismo, dell'istruzione, formazione professionale, gioventù e sport, della protezione civile e della cooperazione amministrativa.

⁹ Così sentenza 2.7.1996, causa C-473/93, punto 35, reperibile, al pari di tutte le decisioni della Corte, al sito Internet <http://curia.europa.eu>. Nello stesso senso anche la sentenza 14.10.2004, causa C-36/04, *Omega*, punto 34. Il primo riferimento all'art. 4.2 TUE si ha nella sentenza 22.12.2010, causa C-208/09, *Ilonka Sayn-Wittgenstein c. Landesbauptmann von Wien* (per un commento Giulia CAPONI, Valentina CAPUOZZO, Ilaria DEL VECCHIO, Alice SIMONETTI, *Omogeneità costituzionale europea e identità nazionali: un processo di integrazione circolare tra valori costituzionali europei e teoria dei controlimiti*, in «federalismi.it», 2014, n. 24, p. 30 s.).

¹⁰ La norma in realtà dedica ampio spazio al principio del rispetto dell'identità nazionale, il cui contenuto è scisso nella componente politico-costituzionale e regionale e locale: Maria Caterina BARUFFI, *Art. 4 TUE*, in POCAR – BARUFFI, *Commentario breve*, cit., pp. 13-24, spec. p. 13 ss.

- ¹¹ La dottrina costituzionalistica fa discendere dal rispetto delle identità nazionali la necessità di arginare l'«incessante espansione delle competenze dell'Unione» e in particolare d'«europeizzazione» dei controlli nazionali, divenuti «oggi interni al sistema sovranazionale»: CAPONI, CAPUOZZO, DEL VECCHIO, SIMONETTI, *Omogeneità*, cit., p. 8.
- ¹² Esso consacra il principio di leale cooperazione, alla base dei rapporti tra istituzioni e tra Unione e Stati. Il Governo scozzese ha altresì sostenuto che un'eventuale perdita della qualità di membro da parte della Scozia indipendente avrebbe comportato una lesione del principio in parola: per tutti MAINARDI, *Il referendum*, cit., p. 26.
- ¹³ CAPONI, CAPUOZZO, DEL VECCHIO, SIMONETTI, *Omogeneità*, cit., p. 14.
- ¹⁴ I molteplici obiettivi che l'Unione si propone di realizzare riguardano sia il lato interno sia quello esterno. Alle finalità economiche, proprie della CE, il trattato di Lisbona ne ha aggiunte ulteriori, che sono tuttavia alle prime collegate: MARCO PEDRAZZI, *Art. 3 TUE*, in POCAR – BARUFFI, *Commentario breve*, cit., pp. 8-13, anche per una disamina dei singoli obiettivi.
- ¹⁵ Firmato a Roma il 29 ottobre 2004, in *GUUEC* 310 del 16 dicembre 2004, p. 1 ss.
- ¹⁶ Si veda a tale proposito della Commissione europea, *Un piano D per la democrazia, il dialogo e il dibattito*, COM(2005)494 del 13 ottobre 2005. Per un commento Roberto ADAM, *Crisi dell'Unione e prospettive di ripresa nel processo riformatore*, in Maria Luisa TUFANO (a cura di), *La crisi dell'Unione europea. Problematiche generali e verifiche settoriali*, Napoli, 2007, pp. 29-44.
- ¹⁷ Essa è stata sottoscritta dai presidenti del Consiglio, della Commissione e del Parlamento europeo.
- ¹⁸ Le questioni su cui la presidenza tedesca ha ritenuto di dover consultare gli Stati riguardavano la possibilità di seguire il «metodo classico» nella revisione dei trattati, vale a dire la loro modifica e non l'abrogazione, come invece faceva il trattato costituzionale, la necessità di un cambiamento terminologico rispetto al progetto precedente, la soppressione dei simboli dell'Unione e della norma sul primato, la mancata inclusione della Carta nel testo del trattato e la sua sostituzione con una norma che comunque conferisca ad essa valore giuridico vincolante, la necessità o meno di apportare modifiche al sistema istituzionale, la necessità di ulteriori politiche e il trattamento della politica sociale da parte degli Stati membri.
- ¹⁹ Conclusioni della presidenza, punto 2.
- ²⁰ Sul punto v. ampiamente Ruggiero CAFARI PANICO, *Lo spazio di libertà, sicurezza e giustizia nel trattato di Lisbona*, in BARUFFI, *L'evoluzione del sistema comunitario*, cit., pp. 51-93.
- ²¹ Su come tutte le Costituzioni dei paesi membri siano fondate sui valori cristiani in quanto ispirate ai principi dell'etica cristiana, v. Alessandro CATELANI, *Radici cristiane della civiltà europea e diritti fondamentali nell'Europa unita*, in Alberto LUCARELLI – Andrea PATRONI GRIFFI (a cura di), *Dal Trattato costituzionale al Trattato di Lisbona. Nuovi studi sulla Costituzione europea*, Napoli, 2009, pp. 241-253. L'Autore ritiene incontrovertibile che la civiltà europea abbia origini cristiane, essendo «il Cristianesimo che ha modellato l'Europa,

influenzandone in maniera assolutamente determinante le istituzioni e il modo di vita» (a p. 241).

²² Questione differente è quella che ha riguardato il nostro paese nella nota vicenda del Crocifisso. La Corte europea dei diritti dell'uomo il 3 novembre 2009 (*Lautsi c. Italia*, ricorso n. 30814/06) ha infatti condannato l'Italia a risarcire i danni morali ad una signora finlandese, madre di due ragazzi che frequentavano in Italia un istituto scolastico nelle cui aule era appeso un Crocifisso. La decisione è stata fondata sul combinato disposto della libertà di pensiero, di coscienza e di religione (art. 9 della Convenzione) e sul diritto all'istruzione, tutelato dall'art. 2 del Protocollo n. 1. Contro tale decisione è stato presentato dal Governo italiano ricorso, dichiarato ammissibile il 2 marzo 2010. Il 18 marzo 2011 la Corte, in composizione di Grande Camera, ha ribaltato la sentenza di primo grado e accettato la tesi sostenuta dal Governo secondo cui l'affissione del Crocifisso nelle aule è frutto della volontà di perpetuare una tradizione, senza possibilità di influenzare direttamente la volontà degli alunni, non violando così il Protocollo n. 1. La condanna prima e l'assoluzione poi provengono da un sistema diverso dall'Unione europea, e precisamente quello di Strasburgo, nell'ambito del Consiglio d'Europa, chiamato a vigilare sul rispetto dei diritti e delle libertà contenuti nella Convenzione europea dei diritti dell'uomo e delle libertà fondamentali, firmata a Roma il 4 novembre 1950, da parte di quegli Stati che l'hanno ratificata. Per un commento cfr. Franco CIPRIANI, *La Corte di Strasburgo tra il processo civile*

e i crocifissi, «Il giusto processo civile», 2009, n. 4, pp. 963-966. Sui rapporti tra i due sistemi di protezione dei diritti dell'uomo, in particolare a seguito del trattato di Lisbona, v. *infra*, par. 4; nonché Laura TOMASI, *Il dialogo tra Corti di Lussemburgo e di Strasburgo in materia di tutela dei diritti fondamentali dopo il trattato di Lisbona*, in BARUFFI, *Dalla Costituzione al trattato di Lisbona*, cit., pp. 149-182; Paolo SANDRO, *Alcune aporie e un mutamento di paradigma nel nuovo articolo 6 del Trattato sull'Unione europea*, «Rivista italiana di Diritto Pubblico Comunitario», 2009, pp. 855-912.

²³ Per un'attenta analisi storica v. Fausto POCAR, *Diritto dell'Unione e delle Comunità europee*, 10ª ed., Milano, 2006, p. 7 ss.

²⁴ Sull'evoluzione in argomento si vedano, per tutti, Maria Caterina BARUFFI, *Alla ricerca della tutela dei diritti fondamentali nel sistema comunitario*, «Diritto pubblico comparato ed europeo», 1999, pp. 1007-1035; Peter M. HUBER, «Unitarizzazione» attraverso i diritti fondamentali comunitari, «Rivista italiana di Diritto Pubblico Comunitario», 2009, pp. 1-16. Sull'Agenzia dei diritti fondamentali, cfr. Marta CARTABIA, Elisabetta LAMARQUE, Diletta TEGA, *L'Agenzia dei diritti fondamentali dell'Unione europea. Uno sguardo all'origine di un nuovo strumento di promozione dei diritti*, «Il Diritto dell'Unione europea», 2009, pp. 531-561.

²⁵ Sui rapporti tra i diversi sistemi di tutela dei diritti fondamentali cfr. Antonio D'ALOIA, *Europa e diritti: luci ed ombre dello schema di protezione multilevel*, «Il Diritto dell'Unione europea», 2014, pp. 1-45.

- ²⁶ La Carta è stata solennemente proclamata il 7-9 dicembre 2000 dai presidenti di Commissione, Parlamento e Consiglio e, nelle more dell'entrata in vigore del trattato di Lisbona, il Parlamento ha voluto approvarla il 14 novembre 2007 (relazione sull'approvazione della Carta dei diritti fondamentali dell'Unione da parte del Parlamento europeo, 2007/2218 (ACI), relatore: Jo Leinen, A6-0445/2007, reperibile al sito Internet del Parlamento europeo <http://www.europarl.europa.eu>) e proclamarla nuovamente il 12 dicembre 2007, a Strasburgo.
- ²⁷ Sul punto si vedano tuttavia le considerazioni di POCAR, *Diritto dell'Unione*, cit., p. 105 ss.
- ²⁸ MARCO PEDRAZZI, *Art. 6 TUE*, in POCAR – BARUFFI, *Commentario breve*, cit., pp. 35-42, spec. a p. 41 s.; in senso critico CAPONI, CAPUOZZO, DEL VECCHIO, SIMONETTI, *Omogeneità*, cit., p. 6 ss.
- ²⁹ In tal modo, oltre al valore vincolante, si attribuiva alla Carta anche rango costituzionale.
- ³⁰ Per un'analisi dettagliata dei singoli valori si rimanda a MARCO PEDRAZZI, *Art. 2 TUE*, in POCAR – BARUFFI, *Commentario breve*, cit., pp. 6-8.
- ³¹ *Ibid.*, a p. 6.
- ³² Le Spiegazioni sono state elaborate sotto l'autorità del *Praesidium* della Convenzione che ha redatto la Carta e sono state successivamente aggiornate sotto l'autorità del *Praesidium* della Convenzione europea, sulla scorta degli emendamenti redazionali che quest'ultima ha apportato al testo della Carta e all'evoluzioni del diritto dell'Unione (in *GUUE* C 303 del 14 dicembre 2007). Le Spiegazioni vanno lette congiuntamente alla norma alla quale si riferiscono e ne forniscono l'interpretazione autentica.
- ³³ Per un esame a seguito dell'entrata in vigore del trattato di Lisbona cfr. CAPONI, CAPUOZZO, DEL VECCHIO, SIMONETTI, *Omogeneità*, cit., p. 7 ss.
- ³⁴ Il Consiglio, a seguito di una raccomandazione della Commissione del 17 marzo 2010, aveva autorizzato in data 4 giugno 2010 l'avvio dei negoziati relativi all'accordo di adesione, designando quale negoziatore la Commissione ed indirizzando alla stessa il 26 e 27 aprile 2012 un allegato del mandato di negoziazione contenente i principi che dovevano costituire l'oggetto delle norme interne all'Unione necessarie per rendere effettiva l'adesione dell'Unione alla CEDU. Il 5 aprile 2013 i negoziatori hanno raggiunto un accordo sui progetti di strumenti di adesione, considerati inscindibili e necessari per l'adesione sessa.
- ³⁵ Essa comprende il principio di attribuzione delle competenze (art. 4, par. 1 e art. 5, par. 1 e 2), il quadro istituzionale (artt. 13-19 TUE), il primato del diritto UE su quello dei singoli Stati membri, l'effetto utile delle norme applicabili ai cittadini (punto 165 ss.).
- ³⁶ Per rilievi critici si veda Lucia Serena Rossi, *Il Parere 2/13 della CGUE sull'adesione dell'UE alla CEDU: scontro fra Corti?* e Simone VEZZANI, *"Gl'è tutto sbagliato, gl'è tutto da rifare!": la Corte di giustizia frena l'adesione dell'UE alla CEDU*, entrambi in SIDIBlog, rispettivamente 22 e 23 dicembre 2014, reperibili al sito Internet <http://www.sidi-isil.org>.
- ³⁷ Eurobarometro del Parlamento europeo (EB79.5), "A un anno dalle elezioni europee del 2014", Parte istituziona-

le, Sintesi analitica, Bruxelles 21 agosto 2013, punto 4, reperibile al sito Internet del Parlamento europeo <http://www.europarl.europa.eu>.

Tali dati sono confermati anche dall'ultima indagine del Parlamento europeo, c.d. Parlamento 2015: Eurobarometer del Parlamento europeo (EB/EP 84.1), Parlamento 2015 - Parte II, Panoramica

analitica, Bruxelles 30 novembre 2015, reperibile al medesimo sito internet.

³⁸ Eurobarometro del Parlamento europeo (EB79.5), cit., punto 9.

³⁹ Scheda nazionale italiana, allegata all'Eurobarometro del Parlamento europeo (EB79.5), cit., da cui risulta che l'affermazione riportata nel testo è condivisa dal 71% della popolazione.

Francia, Germania ed Italia nel processo di unificazione europea: ruolo storico e prospettive future

GIORGIO ANSELMINI

Abstract

In the process of European unification the three big founding countries had a considerable – sometimes even decisive – role. France had the merit to start the European adventure with the “Schuman Declaration”, but often acted also as a brake. Germany found in the European unification the mean to get back into the international community and develop its own economic power. Lastly, Italy saw Europe as the anchor to avoid past mistakes, modernize and impose discipline.

L'unificazione europea è un processo. Noi federalisti abbiamo sempre preso a modello gli Stati Uniti d'America, ma in Europa la vicenda è stata diversa. In America possiamo indicare una data per la nascita della Federazione americana: il 1787, quando venne approvata la Costituzione di Filadelfia e nacquero gli USA. In Europa abbiamo solo la data d'inizio di un percorso: il 9 maggio 1950, con la famosa Dichiarazione Schuman. Sono passati più di 60 anni ed il cammino non è ancora concluso, come tutti sappiamo. Il prevalere del metodo funzionalistico ha comportato alcune importanti conseguenze. La prima è che gli Stati hanno conservato e conservano ancor oggi un ruolo importante nel processo e questo giustifica – credo – il titolo di questo scritto. La seconda è che, avendo gli Stati diversa dimensione, popolazione e ricchezza, questo ruolo non è stato uguale per tutti. Senza negare il peso che in certi passaggi hanno avuto anche piccoli Paesi come il Lussemburgo (da Joseph Bech a Jean-

Claude Juncker) o il Belgio (da Paul Henri Spaak a Guy Verhofstadt), è indubbio che i tre grandi Paesi – Francia, Germania ed Italia – che hanno iniziato quel percorso insieme con i tre Paesi del Benelux hanno avuto un ruolo ben maggiore ed in alcuni passaggi anche fondamentale. Resta un'ultima considerazione sul Regno Unito. Questo Stato avrebbe potuto avere per la sua storia, per la sua popolazione, per le sue risorse un peso paragonabile a quello della Francia e della Germania e sicuramente superiore a quello dell'Italia, ma ha deciso prima di non partecipare all'avventura europea e poi, una volta entrato nella Comunità nel 1973, di opporsi ad ogni avanzamento del processo verso esiti sovranazionali e federali, come si è visto anche recentemente con la mancata firma del *Fiscal Compact*. In altri termini, gli inglesi hanno solo tirato il freno, ma non hanno determinato né il senso né la velocità della marcia.

Nella mia analisi inizierei dalla Francia, perché da questo Paese sono partiti i progetti che hanno segnato l'avvio del processo: il Piano Schuman per la CECA ed il Piano Pleven per la CED, ispirati entrambi da Jean Monnet, uno dei padri dell'unità europea. È sempre Monnet ad aver concepito quel metodo di integrazione che va sotto il nome di funzionalismo. Monnet era ben consapevole che il suo Paese per primo non era disponibile a cedere buona parte della sovranità ad una Federazione europea. Propose quindi graduali e accettabili trasferimenti di sovranità in certi settori, senza intaccare la sovranità nazionale in tutti gli altri. Anche Monnet era un federalista, tanto che più tardi creò addirittura un Comitato per gli Stati Uniti d'Europa, ma il suo metodo per arrivare a questo obiettivo differiva da quello dei federalisti e contemplava una serie di tappe gradualistiche, non un passaggio istantaneo di poteri e competenze dagli Stati all'Europa. La genialità di Monnet consiste proprio nell'aver trovato lo stratagemma per convincere gli Stati a incamminarsi e poi a proseguire sulla strada dell'integrazione. Monnet ebbe anche il merito, certo favorito dalla benefica e lungimirante egemonia americana sull'Europa occidentale, di fondare la pacificazione franco-tedesca su istituzioni comuni e di allontanare per sempre gli spettri che avevano condotto allo sciagurato *Diktat* di Versailles del 1919. Detto questo, dobbiamo anche vedere i limiti del metodo monnettiano. Soprattutto uno: dovendo cedere solo porzioni limitate di sovranità, gli Stati si sono illusi che si potesse continuare con piccoli passi e che non sarebbe mai giunto il momento di scelte radicali e decisive, del tipo "prendere o lasciare". Da un lato questa convinzione ha reso più facile il consenso, ma dall'altro ha impedito che, soprattutto in Francia ma non solo in Francia, si sviluppasse un serio dibattito ed anche un serrato confronto sugli esiti

finali del processo e quindi sul destino del nostro continente. Anche per questo la classe politica francese ha manifestato spesso una predilezione per il metodo intergovernativo, accompagnato non di rado da una insofferenza per le istituzioni europee: dagli attacchi di De Gaulle alla Commissione guidata da Walter Hallstein fino alle più recenti accuse di Sarkozy alla Banca Centrale Europea (sebbene presieduta da un francese!). A maggior ragione quasi tutti i politici francesi non hanno nemmeno preso in considerazione l'ipotesi federalista, tanto che Jacques Delors ha potuto dire che il termine "federalismo" era una parola pornografica, nemmeno da pronunciare. Insomma la Francia ha spesso visto nell'Europa la proiezione della politica internazionale della Francia. Una volta il premier inglese Harold Macmillan, stanco di vedersi negare l'ingresso nella CEE dal veto francese, definì con britannico humour l'europeismo di de Gaulle: "He talks of Europe, and means France". ("Parla di Europa ed intende la Francia"). Questa politica ambivalente, sempre incerta tra la dimensione nazionale e la vocazione europea, ha anche fatto sì che alla Francia il quadro europeo e persino l'Alleanza Atlantica apparissero troppo stretti. Non a caso De Gaulle parlava di "Europa dall'Atlantico agli Urali", una prospettiva che durante la guerra fredda era semplicemente velleitaria, ma che serviva alla grandeur francese per darsi un ruolo di ponte tra Ovest ed Est e per rivendicare un posto sulla scena mondiale. Questo spiega anche l'altalenante atteggiamento della Francia verso il Regno Unito: da un lato esecrato per il suo legame privilegiato con gli Stati Uniti e la sua distanza dall'Europa, ma dall'altro vezzeggiato come partner nel Consiglio di Sicurezza dell'ONU, dotato di armi nucleari, in grado ancora di concepirsi come grande potenza e dunque avente le stesse ambizioni coltivate dalla Francia. Di questo atteggiamento si sono avute testimonianze anche in anni recenti: dagli accordi di Saint Malo sulla difesa all'intervento franco-britannico in Libia.

La Bundesrepublik ha fatto invece della scelta europea un faro della sua politica. La premessa di questa scelta è stata una severa autocritica del passato, della famosa *Sonderweg*. I federalisti condividono l'analisi della storia europea fatta dalla grande scuola storica tedesca, che ha trovato la sua ultima e forse più completa espressione in Ludwig Dehio (*Gleichgewicht oder Hegemonie. Betrachtungen über ein Grundproblem der neueren Staatengeschichte*). Secondo questa interpretazione le due guerre mondiali ed in particolare il nazismo, con tutto quel che lo ha caratterizzato e ne è seguito, non sono dovuti al carattere demoniaco del popolo tedesco o ad un destino inscritto nella stessa storia tedesca a partire da Lutero o addirittura ancor prima, come spesso si sente pur-

troppo dire. Sono invece il tentativo di superare le anacronistiche dimensioni dello Stato nazionale nel momento in cui si affermano potenze di dimensione continentale e la Germania, giunta in ritardo all'unificazione nazionale insieme con l'Italia, vede molto limitate o precluse le proprie possibilità di sviluppo. Sono dunque – per dirla con Luigi Einaudi, economista e primo Presidente della Repubblica Italiana – il tentativo di unificare l'Europa con la spada di Satana. In sintesi: la risposta sbagliata ad un problema però reale, che la storia poneva con sempre più pressante urgenza. Non a caso i movimenti europeisti e federalisti, come il Movimento Federalista Europeo in Italia e Die Weiße Rose in Germania, sono nati in opposizione ai regimi totalitari per dare la giusta risposta a quel problema: l'unificazione dell'Europa attraverso il consenso, la democrazia, il diritto. Per i tedeschi questo significava, come è stato detto con felice espressione, volere una Germania europea e non più un'Europa tedesca. La Germania ha seguito con coerenza questa strada fino ad accettare con il Trattato di Maastricht la rinuncia al simbolo stesso della riconquistata sovranità nazionale: il *Deutsche Mark*. Il contributo della Germania è stato determinante perché ha sempre avuto ben chiara la dimensione istituzionale delle scelte europee. Come ha sottolineato Thomas Jansen, proprio perché il modello federale tedesco funziona molto bene, i politici tedeschi non solo non temono un'Europa politicamente unita, dipinta in malafede dagli euroscettici come un Super-Stato oppressore delle identità nazionali, ma vedono nel sistema federale la vera soluzione dei problemi europei. È così soprattutto merito della classe dirigente tedesca nel suo insieme (politici, tecnici, intellettuali) se la Banca Centrale Europea è stata concepita come una vera banca federale, indipendente dal potere politico e con il preciso mandato di salvaguardare quel prezioso bene pubblico che è la stabilità della moneta. Si potrebbe anzi dire – e noi federalisti lo diciamo senza alcun timore – che la Germania è oggi quel che l'Europa potrebbe essere domani. Si pensi solo al fatto che la *Soziale Marktwirtschaft* è stata assunta nella Costituzione europea e poi codificata nel Trattato di Lisbona come il modello economico valido per l'intera Unione Europea. Se si guarda invece al piano dei principi e dei valori, risulta difficile pensare che l'Europa possa fondarsi su qualcosa di diverso dal patriottismo costituzionale formulato da Jürgen Habermas. Si è detto e si è scritto che la Bundesrepublik dopo la caduta del Muro di Berlino avrebbe almeno in parte perso o attenuato la sua forte ispirazione europeista e federalista. Qualcuno è arrivato addirittura a parlare di “gollismo tedesco”. Non nego che il nuovo ruolo conquistato con la *Wiedervereinigung* ed anche il mutato quadro mondiale abbiano

provocato qualche ondeggiamento, ma la Germania rimane ancora fortemente ancorata alle scelte fatte nell'immediato dopoguerra e confermate in questi 60 anni.

Dedicherò un po' più di spazio al nostro Paese. Italia e Germania sono state dalla fine del Medioevo e per secoli il "ventre molle" dell'Europa: divise in vari Stati, oggetto delle mire delle grandi potenze, spesso campo di battaglia di guerre disastrose. Entrambe hanno poi realizzato la propria unificazione nazionale nella seconda metà dell'Ottocento, ma con esiti ben diversi: in Germania è nato uno Stato forte e coeso, plasmato dalla forte personalità di Bismarck; lo Stato italiano si è rivelato invece fin dall'inizio debole, instabile dal punto di vista politico, incapace di risolvere i gravi problemi degli squilibri territoriali tra Nord e Sud. È bastata la prova della prima guerra mondiale perché il regime liberale crollasse e lasciasse il posto al fascismo. Tutte queste debolezze erano ben note agli uomini che durante la Resistenza hanno posto le basi del nuovo Stato democratico. L'opzione europea è stata quindi anche per l'Italia una scelta convinta. I nostri migliori politici hanno visto fin dall'inizio nel legame con l'Europa lo strumento per evitare gli errori del passato, modernizzare il Paese, imporgli una disciplina. Si è trattato di una scelta coraggiosa e lungimirante, perché in pochi decenni l'Italia si è inserita con successo nel mercato comune europeo ed è divenuta una potenza industriale. Si parla con ragione del ruolo positivo che l'Europa ha avuto per Paesi come la Spagna, l'Irlanda ed oggi la Polonia, ma il primo miracolo prodotto dall'unificazione europea è avvenuto proprio in Italia. Il nostro paese era molto lontano dai livelli di benessere degli altri cinque paesi della CEE e poi della CEE ed in breve tempo ha saputo avvicinarsi a quelle posizioni, pur rimanendo sempre un Paese pieno di problemi e di contraddizioni. Questa situazione storico-politica ha prodotto due conseguenze. In primo luogo l'Italia ha fornito un contributo teorico e politico di primo piano al processo di unificazione europea. Profondamente convinti che l'Italia non si salva senza l'Europa, uomini come Alcide De Gasperi, protagonista della battaglia per la CED e del primo tentativo di dare una costituzione all'Europa, Luigi Einaudi, primo Presidente della Repubblica, Altiero Spinelli, fondatore del Movimento Federalista Europeo e poi leader del Parlamento europeo, che gli ha dedicato la sua sede di Bruxelles, fino all'ex Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano e al compianto Tommaso Padoa-Schioppa, che ha avuto un ruolo fondamentale nella stesura del Trattato di Maastricht come segretario del Comitato Delors, hanno dedicato le loro energie alla creazione e al rafforzamento delle istituzioni europee. Tutte queste per-

sonalità e molte altre erano convinte di quanto affermava il Conte Sforza, ministro degli esteri di De Gasperi: “La migliore politica italiana è fare una politica europea.” Una seconda conseguenza è che il popolo italiano è stato per decenni meno incline al nazionalismo e molto più favorevole alla costruzione europea di altri popoli. Chi viaggia in Italia sentirà gli italiani parlar male del loro Paese in una misura incomparabilmente superiore a quello che accade negli altri grandi paesi dell’Unione, e non solo nei grandi. In passato si è detto, scherzando, che gli italiani sono europeisti per convinzione e per disperazione. Ad un punto tale che negli anni ‘90 in un famoso sondaggio gli intervistati dichiararono che il miglior premier per il loro Paese sarebbe stato Helmut Kohl! Il consenso verso l’Europa era così forte che in Italia tutti i Trattati europei sono stati ratificati con amplissime maggioranze e quasi senza che l’opinione pubblica se ne accorgesse, anche quando essi implicavano forti trasferimenti di sovranità. Negli stessi anni ‘90 Carlo Azeglio Ciampi, allora ministro del Tesoro e poi Presidente della Repubblica, fece approvare una tassa per ridurre il deficit ed entrare nell’euro chiamandola “tassa per l’Europa” e gli italiani accettarono di buon grado quel sacrificio. L’Italia è il più piccolo dei grandi paesi ed il più grande dei piccoli paesi. Proprio per questo ha potuto giocare un ruolo di sponda con Francia e Germania in alcuni importanti passaggi della costruzione europea.

“La peggiore crisi dopo la seconda guerra mondiale.” Le parole dell’ex Presidente della Banca centrale europea Trichet non lasciano spazio a dubbi. Non a caso negli ultimi anni le immagini e le metafore militari sono state usate frequentemente. Bisogna aggiungere che molti politici e commentatori si sono trovati d’accordo con i federalisti nell’individuare la vera causa della tempesta abbattutasi sull’euro: una moneta senza Stato. Dimenticando però a chi va attribuita la principale responsabilità di questa danza sull’orlo dell’abisso. A parte poche eccezioni, infatti, è stata messa sul banco degli accusati la Germania. Senza negare che anche il Governo tedesco abbia sottovalutato la situazione ed abbia reagito tardi e talvolta male alle sfide della speculazione internazionale, i federalisti non possono però dimenticare che la colpa di un’unione monetaria senza un governo economico va imputata in primo luogo alla Francia. A quella Francia che, dopo la caduta del Muro di Berlino, è stata ben felice di spingere la Germania alla rinuncia della sovranità monetaria, ma si è ben guardata dal mettere sul piatto la propria sovranità. Senza questa intransigenza francese e grazie alla lungimiranza della classe politica tedesca d’allora, nei primi anni ‘90 avremmo avuto la nascita della Federazione europea. Né i politici francesi possono lamentare di non essere stati

messi in guardia sui pericoli di un futuro scollamento del motore franco-tedesco. Tutti rammentiamo con quale insistenza ed anche con quale angoscia Helmut Kohl andava ammonendo che avrebbe potuto essere l'ultimo cancelliere renano. Già durante i due mandati di Schroeder era apparso chiaro che in Germania stava emergendo un nuovo ceto politico meno disposto a seguire sempre la bandiera francese, come consigliava il vecchio Adenauer. Eppure la Francia ha continuato imperterrita a segnare i confini oltre i quali la Convenzione non doveva spingersi. Sottoscritta la Costituzione, Chirac l'ha poi sottoposta ad un referendum voluto per meri interessi di bottega nazionale ed ha chiesto il voto a favore di un testo che in campagna elettorale non si guardava certo dal sottovalutare e persino ridicolizzare. Sarkozy non si è molto discostato da questa linea. Ha certo favorito l'uscita dall'*impasse* ripiegando su un trattato ratificato per via parlamentare, ma non si è fatto scrupolo di mettere a repentaglio l'asse franco-tedesco con iniziative dettate dalla volontà di collocare se stesso e la Francia sempre al centro della scena. La divaricazione con la Germania è proseguita nei primi anni della presidenza Holland. In questi ultimi tempi poi la stampa francese ha spesso ripreso ed amplificato le accuse anglosassoni alla Germania, dipinta come un paese che esporta troppo, risparmia troppo, lotta troppo contro l'inflazione, difende troppo l'indipendenza della Banca Centrale. Insomma una nazione virtuosa, ma spilorcia, non solidale, anche un po' ottusa. Questi luoghi comuni, tanto diffusi che si è arrivati ad ipotizzare che sia la Germania a dover abbandonare l'euro, trascurano il fatto che, grazie al Piano Marshall e subito dopo all'intelligente intuizione di Monnet, la Francia e gli altri paesi europei sono riusciti prima a far sostenere alla Germania i maggiori costi della ricostruzione e poi a sfruttare la locomotiva tedesca per aggiungere sempre nuovi vagoni al convoglio europeo. Naturalmente la Germania ha tratto cospicui vantaggi da scelte così diverse dallo sciagurato *Diktat* di Versailles, ma questo sviluppo a somma positiva non è il maggior merito dell'avventura europea?

Ora la Germania si dimostra sempre più stanca di dover continuare a pagar pegno per le colpe commesse nel passato. Se dovessimo dar retta non solo al cittadino comune ma anche a molti ed autorevoli organi di stampa, dovremmo parlare addirittura di crescente insofferenza. Usare l'ironia in un momento così drammatico è fuor di luogo, ma è perlomeno curioso che gli altri Stati rimproverino alla Germania quello che essi hanno sempre fatto. C'è un solo modo per evitare questa deriva ed il primo passo deve farlo la Francia. Prima che sia troppo tardi. Si può chiedere alla Francia una nuova "Dichiarazione Schuman". L'espressione è appro-

priata, perché richiama il gesto coraggioso e chiaroveggente con cui è partito il processo di unificazione europea. Con una precisazione: questa volta la Francia deve fare un sacrificio ben più pesante, paragonabile alla rinuncia della sovranità monetaria da parte della Germania. Deve condividere quel che ancora le resta: la politica estera e la difesa, a cominciare dal seggio nel Consiglio di Sicurezza dell'ONU. Di fronte alla disponibilità francese ad affrontare gli ultimi nodi della sovranità nazionale la Germania sarebbe sicuramente disposta a dare il proprio assenso alla creazione di un governo economico europeo. Su questo tema è invece l'Italia a dover dare delle garanzie. La premessa è che i debiti nazionali vanno pagati da chi li ha fatti. La cosiddetta mutualizzazione del debito, cioè la messa in comune in tutto o in parte dei debiti nazionali, non è solo ingiusta, ma è anche sbagliata, perché va contro il principio della responsabilità di ogni livello di governo, un principio fondamentale del federalismo. Il risanamento finanziario è un compito a cui nessuno Stato può sottrarsi ed un Paese come l'Italia che ha accumulato un enorme debito pubblico deve rispettare gli impegni di ridurlo nei tempi stabiliti, per essere credibile. I necessari tagli della spesa pubblica da parte di molti Stati hanno però effetti recessivi, che possono rendere ancora più difficile il rientro dal debito con una spirale perversa che stiamo già vedendo in Grecia. Come hanno riconosciuto anche le istituzioni europee, senza crescita è impossibile completare il risanamento e per di più si favoriscono le spinte populiste ed euroscettiche, oggi sempre più forti anche in Italia. Alla crescita deve pensare l'Europa, dotandosi delle necessarie risorse attraverso tasse europee (come la *Tobin tax* e la *carbon tax*) ed attraverso *Euro-projectbonds*. Non dunque creando debito pubblico europeo per risolvere i problemi dei deficit nazionali, ma per lanciare un grande piano di investimenti europei. Non si tratta di inventare nulla, perché la BEI fa già operazioni di questo tipo e la Commissione europea ha recentemente approvato il Piano Juncker. Sono iniziative importanti, ma non sufficienti nell'attuale situazione di grave crisi. Oggi è necessario un salto di qualità ed il contributo di Francia, Germania ed Italia è ancora una volta essenziale per raggiungere nuovi obiettivi.

Saggi e Studi

Bollettino della Società Letteraria, 2013/2014, 83-158

Dostoevskij e la religiosità del dubbio

STEFANO ALOE

Abstract

Despite the clear tendencies in contemporary Russia to read Dostoevsky's thought and work as the perfect realisation of the National Idea and as the quintessence of the Russian Christian Orthodoxy, the most eminent scholars agree in considering the great writer as the master of an open, paradoxical and anti-dogmatic approach to the terms of all philosophical and religious questions. The thesis of the present article is that the doubt is the only, authentic road to religiousness for both the author and the majority of his characters. The doubt is the method and the essence of his poetics as well as of his heroes' ethics. Faith cannot be conceived out of the painful path of the doubt and, at the same time, a deep atheism can exist only inside the perception – positive or negative it may be – of the divine.

La Russia odierna vede in Fëdor Dostoevskij uno dei propri simboli nazionali; di certo è lo scrittore più attuale nella vita culturale del paese. Ciò garantisce una notevole varietà di approcci alla personalità e all'opera, e non si possono negare agli studi dostoeskiani russi passione e dinamismo. Al contempo, la canonizzazione dello scrittore reca con sé inevitabili tendenze a ritagliarne un ritratto ufficiale, rispondente alle aspettative di una classe dominante che negli anni è andata elaborando politiche culturali sempre più dogmatiche. A caratterizzare tale ritratto sono soprattutto i seguenti postulati: Dostoevskij sarebbe il più genuinamente cristiano-ortodosso e il più patriottico fra gli scrittori russi, ovvero

il massimo rappresentante dello spirito nazionale del suo paese. Ciò mostrerebbero concordemente tanto la sua produzione d'arte come la pubblicitaria, e sarebbero confermate dalla vicenda biografica e dagli scritti privati dello scrittore.

Nel suo complesso, tale ritratto non soltanto appare dogmatico e riduttivo per un autore così universale; esso è il frutto di un fraintendimento in buona misura sincero, perché dovuto ad alcune specificità dell'evoluzione storico-culturale della Russia a partire dalla sua fuoriuscita dall'esperienza sovietica. Non c'è qui lo spazio per dilungarsi in merito; si dovrebbe, infatti, indugiare sul recupero assai problematico delle radici religiose, dopo decenni di ateismo militante; sulla riformulazione del ruolo della chiesa ortodossa russa; sulle alterne fasi di mutamento del sentimento nazionale nella società e ai vertici dello Stato nel trentennio che va dalla *perestrojka* all'oggi. Molti degli errori di valutazione dell'opera di Dostoevskij derivano dai mutamenti storici così convulsi di una società che è ancora lontana dal trovare un assetto stabile. Identificare l'artista con il pensatore, ad esempio, e all'interno dell'opera artistica la voce del narratore con quella dell'autore o con quella di taluni personaggi, sono errori tipicissimi e rivelatori. Allo stesso modo in cui una ricezione troppo frettolosa dell'ortodossia cristiana può portare a travisare la concezione religiosa dello scrittore, fino a farne un rappresentante perfetto dell'ortodossia stessa¹. Assolutizzando una qualunque delle diverse linee di sviluppo delle sue opere, molta critica e tanti comuni lettori finiscono per comportarsi come tipici personaggi dostoevskiani, dominati da *idées-fixes* veementi e ricche di indubbio fascino. Ma in questo modo, specialmente con il concorso ideologico della cultura ufficiale, si può, appunto, arrivare ad un Dostoevskij dogmatico e monolitico, ovvero all'opposto di ciò che la sua opera contiene e rivela.

Tutto ciò va rilevato come uno dei tanti paradossi dostoevskiani, è in un certo qual modo fra gli esiti inevitabili della sua essenza artistica. Il paradosso è elemento costitutivo della sua poetica e della sua indagine della realtà, crea sorprendenti aperture che solo una ricezione parziale (da cui molti si sentono tentati) può pretendere di chiudere in un messaggio definitivo e normativo. Ad accentuare il rischio vanno messe in conto le opinioni fieramente nazionaliste e a tratti reazionarie espresse dal Dostoevskij pubblicitario negli ultimi anni di vita, lontane per forma e sostanza dagli esiti artistici dei romanzi e dei racconti. Questi ultimi furono ben caratterizzati da Michail Bachtin come "polifonici", ovvero capaci di contenere una pluralità di voci equipollenti e autonome; la parola dell'Autore, secondo Bachtin, cessa di essere "autoritaria" e si diluisce in un confronto

aperto e paritetico con la parola altrui, trova svariati e complessi antagonisti lasciando al lettore la libertà di operare, se se la sente, una scelta di campo². Così, l'uomo Dostoevskij, a momenti capace di opinioni estremistiche e di giudizi *tranchants*, viene negato (e superato) dall'artista che trae la propria autorevolezza dalla capacità di concedere il libero confronto fra idee diverse. Si può arrivare ad affermare, con uno slittamento di campo solo in apparenza illegittimo, che quella di Dostoevskij è la più democratica delle poetiche, dal momento che la sua opera garantisce al lettore la massima libertà dai condizionamenti diretti o indiretti dell'Autore³.

Ma a ben vedere, anche la contrapposizione fra l'artista "democratico" e il pensatore "reazionario" non regge di fronte alla complessità dostoevskiana. Posto che mescolare lo scrittore e l'uomo è un'operazione già in sé ingenua e illegittima, poiché ciò che va considerato è l'opera come autonomo *testo*, senza contaminazioni spurie; e pur tuttavia, è utile rivolgere attenzione agli aspetti culturali e biografici che nell'opera in qualche forma si riflettono. Ebbene, studiare le attitudini dell'uomo Dostoevskij nelle diverse fasi della sua vita, i suoi giudizi, le manifestazioni del suo pensiero, non può che confermare l'impossibilità di rintracciarvi un sistema filosofico. Tutt'altro: esplodono ambiguità ed incongruità che, anche a non volerle mescolare con le suggestioni che provengono dai suoi scritti letterari, rendono affatto impossibile qualunque conclusione definitiva sulla sua concezione politica, filosofica e religiosa.

Unica costante è il dubbio: motore delle sue ricerche, forgia delle sue intuizioni, il dubbio è l'attitudine e il metodo con cui Dostoevskij si appropria ad ogni cosa, nella vita e nell'arte. Forse, il dubbio è l'autentico veicolo introduttivo al mondo di Dostoevskij⁴.

Fra i risvolti di quest'attitudine produttiva al dubbio, risulta centrale la questione della religiosità dello scrittore, che nelle sue opere emerge come tema in maniera sempre più esplicita a cominciare dal periodo della *katorga* siberiana fino a sfociare nel "mistero moderno" dei *Fratelli Karamazov*. Il fatto incontrovertibile che Dostoevskij sia uno scrittore orientato verso il cristianesimo non spiega di per sé di che tipo di cristianesimo si tratti, da un lato la natura della sua fede, e della fede di molti suoi personaggi cruciali dall'altro. Qualcosa di significativo ci dice in proposito lo stesso Dostoevskij attraverso scritti di carattere privato che, oltre ad intersecarsi in vario modo con temi fondanti delle sue opere, mettono a fuoco direttamente la sua personale concezione della fede.

Sotto questo aspetto, è inevitabile partire dalla ben nota lettera del 1854 a Natal'ja Fonvizina, quasi una confessione in cui lo scrittore si dichiara "figlio del secolo",

*figlio della miscredenza e del dubbio e [...] tale resterò (lo so con certezza) fino alla tomba. Quali terribili sofferenze mi è costata – e mi costa tuttora – questa sete di credere, che tanto più fortemente si fa sentire nella mia anima quanto più forti mi appaiono gli argomenti ad essa contrari!*⁵

Ciò che emerge nella riflessione di Dostoevskij è la forza degli argomenti contrari alla fede, la loro consistenza, che non si può eludere. Solo a sprazzi, spiega Dostoevskij, «Iddio mi manda talora degl'istanti in cui mi sento perfettamente sereno», ed è in quei momenti che, in risposta alla serrata persuasività degli argomenti contrari, lo scrittore ha elaborato un suo

*simbolo della fede, un Credo, in cui tutto è per me chiaro e santo. Questo Credo è molto semplice, e suona così: credere che non c'è nulla di più bello, di più profondo, di più simpatico, più ragionevole, più virile e più perfetto di Cristo [...]. Non solo, ma arrivo a dire che se qualcuno mi dimostrasse che Cristo è fuori della verità e se fosse effettivamente vero che la verità non è in Cristo, ebbene io preferirei restare con Cristo piuttosto che con la verità*⁶.

La densità di queste affermazioni è oggetto di una letteratura critica – filosofica e teologica – importantissima e in costante aggiornamento; in merito, mi limito a sottolineare come la fede di Dostoevskij sia tutta imperniata sulla divino-umanità di Cristo, quasi al punto di relegare ad un ruolo secondario il Dio-Padre; e come la figura di Cristo nasca in lui come un modello luminoso che si pone al di sopra di ogni argomentazione, tanto razionalistica quanto metafisica. Unica forma di espressione possibile di questa fede è la partecipazione esistenziale ad essa, ciò che le dà forza e allo stesso tempo fragilità: una fede così concepita necessita di costante rinnovamento, poiché non si potrà mai adagiare sulle certezze del definito e del risolto. Quella di Dostoevskij è fede nel suo attivo scioglimento, nel suo crearsi di volta in volta attraverso l'esperienza e la viva lotta con tutto ciò che la mette in discussione. Di qui la necessità di farsi strada attraverso la schiettezza lacerante del dubbio, e il ricorso al paradosso che poi si rispecchia come dato essenziale anche nella poetica dello scrittore. Ben lungi dall'essere *orthodoxia* (in ogni senso, e non solo sotto il profilo confessionale), la fede di Dostoevskij emerge da questa “confessione” come *paradoxia*⁷. Un Cristo immaginato come contrapposto alla verità non è che un paradosso, ma con ciò Dostoevskij non intende sminuire, bensì rafforzare il senso della verità: prima ancora dell'essere in sé, conta l'esistere, l'esperienza cui Cristo non si è sottratto⁸.

L'essere incarnato, nella sua fragilità, appare primario rispetto all'essere *a priori*, saldo nella sua evidenza tautologica ed astratta. Non a caso, nelle opere mature dello scrittore diventano irreprimibili le questioni sull'esistenza del Male, del dolore e della Morte, e sul loro senso. Una fede così concepita è spoglia da postulati consolatori e da qualunque forma di dogmatismo: più che di dimostrare, si tratta di vivere; di sperimentare in sé la lotta con il dubbio, una lotta non solo onesta, ma indispensabile per provare a inerpicarsi per la scala della fede.

Se sotto parecchi aspetti le opinioni di Dostoevskij subiscono cambiamenti sensibili negli anni successivi a questa lettera, la visione della fede attraverso il dubbio rimane una costante del suo pensiero, e la ritroviamo sia come tema delle sue opere che come riflessione in appunti e taccuini che arrivano fino agli ultimi anni della sua vita:

Tutte le idee di Cristo sono contestabili dall'intelligenza umana e sembrano impossibili da mettere in pratica [...]. Cristo sbagliava, è provato! Il sentimento brucia dentro e dice: preferisco restare con l'errore, con Cristo [...]. Non dunque alla stregua di un bimbo io credo nel Cristo e Lo confesso, ma il mio osanna è passato attraverso il grande crogiolo dei dubbi⁹.

Possiamo riscontrare affermazioni analoghe anche in fasi diverse della vita dello scrittore russo; da un lato la confessione di un incessante dubitare, il problema «che ha tormentato coscientemente e inconscientemente tutta la mia vita, l'esistenza di Dio»¹⁰; dall'altro il senso della fede come scelta libera e responsabile che cerca di affermarsi nel pieno di una lotta:

Il Cristianesimo, pur riconoscendo pienamente la pressione dell'ambiente, pone però come dovere morale dell'uomo la lotta contro l'ambiente, pone un limite dove finisce l'ambiente e comincia il dovere. Nel considerare l'uomo responsabile, il Cristianesimo ne riconosce implicitamente la libertà¹¹.

L'idea di libertà di Dostoevskij è inscindibile dalla coscienza della responsabilità della scelta: la libertà illimitata conduce l'uomo al nichilismo e alla disperazione¹². Pare lecito affermare che Dostoevskij si incardina con originalità nella sensibilità religiosa cristiano-orientale, e più specificamente nella tradizione popolare russa (ma non nell'ortodossia ecclesiastica), ovvero rielabora in forma razionale una spiritualità non dogmatica né teologica, agli antipodi del razionalismo e intrisa di un'energia d'inquietudine e passione il cui riferimento primario è Cristo nel-

la sua espressione di divina bellezza-bontà, pietà e sofferenza. Verso la Chiesa ufficiale russa lo scrittore rimase sempre indifferente, a volte ambiguo, forse, ma è solo un'ipotesi, celando opinioni che, svelate, lo avrebbero esposto a ritorsioni pubbliche¹³. Ma anche nei confronti di quella tradizione religiosa popolare che sta all'origine della sua "conversione" siberiana il suo atteggiamento non è di passivo accoglimento; da essa Dostoevskij trasse spunto per riflessioni autonome, nelle quali la religiosità russa veniva messa a confronto con il pensiero occidentale e la sua storia, scavalcando, così, una Chiesa russa che, col rifiutare la teologia, a questo confronto si era sempre sottratta¹⁴. Allora contro il credere si spalancano le variegiate obiezioni frutto di un pensiero raffinato e plurisecolare: l'Europa occidentale con la sua filosofia, esiti e derive della teologia cattolica e protestante, e da ultimi, socialismo e nichilismo, idee che hanno ben più che sfiorato Dostoevskij nella sua parabola intellettuale. Dostoevskij non rifiuta il pensiero occidentale, ma ne raccoglie la sfida, si sottopone ai quesiti che la filosofia ed il pensiero politico-sociale contemporanei gli propongono.

La fede non può essere inerte: il dubbio appare dunque come qualcosa di più di un semplice e utile ostacolo sul cammino della fede, esso è parte attiva e fertile del processo stesso, cosicché possiamo affermare la *religiosità del dubbio*.

Tutto questo non soltanto emerge anche nell'opera narrativa di Dostoevskij, ma soprattutto trova in essa la sua espressione più efficace e profonda: per stimolante che sia il Dostoevskij pensatore, è l'intuizione artistica a condurlo oltre le strettoie della filosofia, peraltro nel suo caso del tutto asistematica. La lotta con i dubbi è motivo d'essere di tutti i suoi eroi principali e il fattore d'inquietudine che muove i molteplici sviluppi delle sue trame, impedendo in ogni forma la staticità delle certezze. I dubbi possono non riguardare l'esistenza di Dio, perché nel mondo artistico dostoevskiano le fedi sono molte, e spesso sono fedi "laiche" o propriamente politiche. Le modalità però sono sempre le stesse: il confronto interiore con i dubbi, che a volte tardano ad emergere alla superficie, ma nel profondo hanno già cominciato da tempo ad agire sulla personalità di chi li prova, come nel caso di Raskol'nikov in *Delitto e castigo* (non per niente Dostoevskij è ricordato come precursore degli studi sull'inconscio). Il castigo di Raskol'nikov non consiste nella pena giudiziaria, ma nel tarlo interiore che lentamente e in modo inesorabile mette in crisi il castello di teorie su cui poggia l'assassinio della vecchia usuraia. Il modo con cui lo studente omicida perviene alla coscienza del proprio fallimento morale è un'articolata lotta interiore nella quale egli

risulta al tempo stesso vittima d'ogni dubbio e vincitore di sé stesso; vale a dire che accettando il "castigo" della sofferenza dubitante e l'umiliazione della sconfitta, egli si fa capace di superare il proprio sé superomistico per ritrovarsi integro proprio sotto il profilo della personalità. Quello dello sconfitto che per ciò stesso risulta vincitore è un tema di morte e risurrezione, e per questo molto prossimo ad un'idea mistica che, però, in *Delitto e castigo* non sembra dover coincidere con il compimento di una conversione: la conversione è qui soltanto accennata, come un'ipotesi il cui taglio è rimandato.

...per la mente gli passò, rapido, questo pensiero: «Posso non avere le sue stesse convinzioni, ormai? O almeno, i suoi stessi sentimenti, le sue stesse aspirazioni?...» [...].

Ma qui, ormai, comincia una nuova storia, la storia della rinascita di un uomo, della sua graduale trasformazione, del suo lento passaggio da un mondo a un altro mondo, del suo incontro con una realtà nuova e fino a quel momento completamente ignorata. Potrebbe essere l'argomento di un nuovo racconto; ma il nostro, intanto, è finito¹⁵.

Come Raskol'nikov, anche tutti gli altri eroi dostoevskiani sono presi fra la fissazione di una teoria, di un'idea, di una mania, e la corrosione dei dubbi, al contempo salvifica e distruttiva. Sempre negativo è l'assolutizzare un'idea, una convinzione: quei personaggi che non si mostrano sensibili alle incertezze risultano fanatici "demòni", come i vari Verchovenskij e Ščigalëv del romanzo omonimo, o esseri ridicolmente superficiali (Pticy'n nell'*Idiota*, Miusov nei *Fratelli Karamazov*, ecc.), o dementi visionari, come il padre Ferapont sempre nei *Fratelli Karamazov*. Persino la verità può diventare negativa quando assolutizzata, quasi a conferma del paradosso del Cristo che può andare anche contro la verità: da questo punto di vista, è particolarmente ambiguo "l'uomo assolutamente buono" – il principe Myškin (*L'Idiota*): la sua "assolutezza" risulta distruttiva per il mondo circostante, e la sua verità – antitetica all'amore, che è invece l'attributo primo di Cristo. Gli indizi sono numerosi, e meglio di chiunque altro lo rileva Aglaja, osservando che «in voi non c'è tenerezza, solo verità, il che, dunque, è ingiusto» (*il corsivo è mio*)¹⁶.

In effetti, Myškin è una sfinge il cui vero volto sfugge irrimediabilmente all'osservazione. Al di là di quegli aspetti della sua personalità per i quali potremmo trovare anche in lui i segni dolorosi del dubbio, le sue parole e il suo comportamento sembrano guidati da una consapevolezza poco umana, e con motivazioni inafferrabili. Il suo ruolo positivo è stato

da taluni interpretato come un abbaglio, un inganno perpetrato dall'autore nel dichiarare programmaticamente un personaggio "assolutamente buono" e lasciando intendere che tale sia, appunto, Myškin¹⁷. Al di là di queste interpretazioni "estreme", è appurabile nel testo del romanzo un tema ricorrente che coinvolge allo stesso modo Myškin, Ippolit e Rogožin, ed è il tema del dubbio della fede, veicolato dall'immagine del *Cristo morto* di Hans Holbein il Giovane così descritta da Ippolit:

Quel quadro raffigurava Cristo appena depresso dalla croce [...]. Se non sbaglio, i pittori di solito cercano di raffigurare Cristo – sia in croce, sia depresso dalla croce – con ancora una sfumatura di straordinaria bellezza sul volto; si sforzano di conservare quella bellezza anche durante le peggiori sofferenze. Ma nel quadro di Rogožin non c'era ombra di bellezza; era in tutti i sensi un cadavere umano che, già prima della crocefissione, aveva subito dalle guardie infiniti tormenti [...]. Nel quadro, il viso è spaventosamente straziato dai colpi, gonfio, con terribili lividi rigonfi e insanguinati, gli occhi aperti, le pupille strabiche [...] e tutti coloro che credevano in lui e lo adoravano, come avevano potuto tutti loro credere ancora, guardando quel cadavere, che il martire sarebbe resuscitato? Qui sorge spontanea un'idea: se la morte è così spaventosa e le leggi della natura sono così potenti, come possono essere superate? Come si possono superare se non è riuscito a vincerle neppure colui che in vita ha superato la natura stessa, colui cui la natura si è sottomessa [...]. In quel quadro, per l'appunto, è come se baluginasse quest'idea, l'idea di una forza oscura, nuda e insensatamente eterna cui tutto è assoggettato [...]. Le persone che avevano circondato il morto (nel quadro non ce n'è neppure una) dovevano aver provato una spaventosa angoscia, uno spaventoso sgomento in quella sera che aveva disintegrato in un colpo solo tutte le loro speranze, praticamente tutto il loro credo. Dovevano essersene andati via terribilmente spaventati, sebbene ognuno di loro portasse in sé un'idea immensa che non avrebbe mai più potuto essere estirpata. Ma se il maestro stesso avesse potuto vedere la propria immagine alla vigilia della sua esecuzione, sarebbe lo stesso salito sulla croce e sarebbe morto così?¹⁸

Secondo una strategia caratteristica della poetica dostoevskiana, la tensione narrativa e concettuale del romanzo passa attraverso la formulazione di domande a cui non è possibile dare una risposta certa, e che spalancano abissi di inquietudine *effervescente*, energetica. Il paradosso della in tutto e per tutto vera sofferenza e morte di Cristo mette in discussione qualunque sistema stabile. Sorge così nell'*Idiota* la tematica

dell'ateismo che rimarrà centrale anche nei successivi capolavori dello scrittore russo. Giacchè tra le molte espressioni del dubbio, l'ateismo è la più radicale. Sorprendentemente, non è solo Ippolit, dalla rabbiosa anima nobile e giovanissima, condannata a morte precoce, a subire il fascino della negazione; anche il principe Myškin è morbosamente attratto dall'ateismo e da chi lo professa. Di lui Dostoevskij segnala in un taccuino preparatorio: «È cristiano e nello stesso tempo non crede. *Lo sdoppiamento di una natura profonda*»¹⁹.

La profondità di Myškin è innegabile, così come il suo sdoppiamento. Non solo un “cristiano che non crede”, ma anche, per propria ammissione, “un materialista”, a volte «un po' vigliacco poiché perdo la fede»²⁰. Questo stare sulla linea di confine è solo all'apparenza schizofrenico. Una fede vissuta come battaglia con i dubbi e conquista di sé non può che trovarsi lungo questo confine accidentato, dove le risposte, se ci sono, sono meno significative e durevoli delle domande. Non a caso, Myškin distingue due tipi di posizioni che, in senso superficiale, si possono assimilare all'ateismo: da una parte, l'ateismo di coloro che non credono nell'esistenza di Dio (o meglio sarebbe dire, che sono convinti della sua non-esistenza); dall'altro lato quello che potremmo definire come l'*ateismo del dubbio*, ciò che può nascere in lui, come in Ippolit, alla vista del Cristo cadavere di Holbein. Il primo caso è esemplificato dal miscredente “molto erudito” incontrato da Myškin durante un viaggio in treno:

*era un uomo di rara educazione, così che ha parlato con me come se fossi un suo pari per conoscenze e concezioni. Lui in Dio non ci crede. Una sola cosa mi ha colpito: per tutto il tempo non pareva affatto che parlasse di quello e mi ha proprio colpito, perché anche in precedenza, per quanti miscredenti io abbia incontrato e per quanti libri del genere io abbia letto, mi è parso in generale che non sia di quello che parlano e scrivono*²¹.

Invece la posizione del principe, contrapposta a questa, si potrebbe assimilare al suddetto secondo tipo di ateismo, *all'ateismo del dubbio*, per quanto Myškin non la consideri ateismo e non abbia un nome per definirla:

rispetto all'essenza del sentimento religioso, non ci sono ragionamenti, trasgressioni o delitti, né ateismi che tengano: qui i conti non tornano e non torneranno mai; qui c'è qualcosa che sfuggirà in eterno a qualsiasi ateismo e che continuerà a non parlare mai di quello. Ma la cosa fondamentale è

*che lo si può notare più facilmente e con maggiore chiarezza nell'anima russa*²².

Coesistere con i paradossi (Myškin ne ha appena espressi alcuni), lungo la linea di confine tra il credere e il non credere. Ma soprattutto, distinguere una posizione inerte, di stabile (e superficiale) certezza, da una posizione di tensione. Per Dostoevskij (qui il suo pensiero collima con l'idea del suo personaggio), gli atei "classici", che si adagiano sulle convinzioni del materialismo filosofico europeo, *non parlano di quello*, cioè ragionano su livelli filosofici, politici, sociologici, scientifici, nessuno dei quali arriva a toccare l'essenza del problema della spiritualità. Sono ragionamenti che omettono il pensiero e la figura di Dio, che lo escludono dal campo di osservazione²³.

Di fatto si pone la questione non banale di definire l'ateismo. Prima di tutto sotto l'aspetto linguistico: in russo la parola di origine greca *ateizm* è entrata in epoca moderna dalla terminologia filosofica occidentale e ha un sinonimo autoctono – all'epoca di Dostoevskij di uso più popolare – nella parola *bezbožie* (alla lettera 'l'essere senza Dio': è dunque un calco dal greco). Dostoevskij ricorre regolarmente a questi termini (e anche al parziale sinonimo *bezver'e* – 'l'essere senza fede', cioè la 'miscredenza') attribuendo loro il medesimo significato, ovvero quello del rifiuto e negazione di Dio e della sua esistenza, come, del resto, queste parole erano comunemente intese nella lingua russa in quel periodo²⁴. Allo stesso modo, l'ateo può essere indifferentemente *ateist*, *bezbožnik* (meno frequente) e *neverujuščij* ('non credente'). Ciò significa che nella terminologia di Dostoevskij per ateismo si intende un atteggiamento di recisa negazione dell'esistenza stessa di Dio, e solitamente lo si abbina alle idee politiche da lui aborrite del socialismo e del nichilismo²⁵. Per inciso, manca dal vocabolario dello scrittore, e dalla prassi linguistica della sua epoca, il termine *agnostik*.

Una definizione così unilaterale di ateismo appare però, alla luce di quanto si è visto finora, inadeguata all'indagine che Dostoevskij fa compiere ai propri personaggi, a cominciare dal principe Myškin. Non a caso, nel portare a compimento *l'Idiota*, Dostoevskij concepì un primo abbozzo di un romanzo che avrebbe dovuto intitolarsi *Ateist* (L'ateo); non fu mai realizzato, ma servì da spunto per i tre romanzi successivi (*I demoni*, *L'adolescente* e *I fratelli Karamazov*)²⁶. La tematica dell'ateismo ne emerge in quella dimensione irriducibile a banalizzazioni che conduce ad Ivan Karamazov, su cui tornerò fra poco. La terminologia in questo caso non è d'aiuto: troppo superficiale l'uso che Dostoevskij e la sua

epoca facevano della parola ateo. Anche la definizione di ateismo emana imprecisione: nei dizionari coevi e successivi l'ateismo ha una prima sbrigativa definizione di *otricanie Boga*, dove *otricanie* significa tanto 'rifiuto' quanto 'negazione'. Ma non sono rifiuto e negazione propriamente la stessa cosa, e in modo particolare in questa materia. I proclamati *ateisty (bezbožniki)* di Dostoevskij sono negatori dell'esistenza e del significato di Dio, ciò che fa osservare al principe Myškin la loro distanza dal vero problema: negando Dio negano ciò che veramente, a suo parere, meriterebbe approfondire. La negazione di Dio è assenza di dubbio: crassa certezza di una verità monodimensionale. Ma se per *otricanie* intendessimo 'rifiuto', allora potremmo entrare nel fertile territorio dell'*incertezza*. La banale questione dell'essere o non essere di Dio (banale finché formulata come pura scelta di campo, che si accontenta delle evidenze e delle convinzioni) diventerebbe allora ben altro, ciò che riempie di angoscia i protagonisti dell'*Idiota*. Dostoevskij intuisce ma non sa definire questo tipo dubitante di ateismo, ma vi si avvicina per esperimenti, mettendo a rovello i propri personaggi più inquieti. Sa che il *rifiuto* di Dio è attribuito di un essere che è parte negativa della divinità – il diavolo, lo spirito che nega, e che, come nel *Faust*, nega ogni cosa, tranne l'esistenza di Dio. Il rifiuto è quindi un atto di ribellione intellettuale a Dio, il bilioso *après moi le deluge* di Ippolit. Il rifiuto si veste di abiti diversi: grottesco, tragico, visionario, folle. A questo punto risulta chiaro che il termine 'ateismo' è problematicamente polisemantico, e che quella definizione "volgare" di ateismo a cui potevano riferirsi Dostoevskij e il suo lettore, e che, per inciso, corrisponde in buona parte all'accezione superficiale che ancora oggi questa parola ha anche in italiano, ebbene quella definizione nelle sue opere varrà soltanto per individui irrilevanti. Ma Dostoevskij anche di Ivan Karamazov scrive che è un ateo, ciò che è verissimo e pur confonde moltissimo e fuorvia²⁷. Ivan Karamazov è in un certo senso il rappresentante massimo dell'ateismo nell'opera di Dostoevskij. Allora le definizioni invalse e le accezioni comuni ereditate dallo scrittore vanno respinte, e urge proporre una ridefinizione.

Gli atei di Dostoevskij *non sono atei*: dubitano.

Più esattamente: nei suoi romanzi vanno messi in conto i due tipi di atei di cui sopra. Al primo tipo appartengono quei personaggi superficiali, caricature fastidiose e spesso ingenerose del progressismo russo dell'epoca (si pensi soprattutto a Stepan Verchovenskij, caricatura degli occidentalisti russi nei *Demoni*, e a Miusov nei *Fratelli Karamazov*). Verso questo genere di atei Dostoevskij e il suo narratore sono sarcastici, al punto da schiacciarli spesso al rango di personaggi involontariamente

comici. Ribadiamolo: l'ateismo di costoro è una presa di posizione sociale, tanto netta ed esibita quanto poco meditata. La loro negazione di Dio è assoluta e forse incontrovertibile; non ne deriva, però, alcuna importante conseguenza per il loro modo di vedere il mondo e l'uomo, visione monodimensionale nella quale nulla si solleva dall'immanenza storico-sociale. Le poche e salde convinzioni di questi uomini permettono loro di compiacersi di sé stessi e di avere un sottolineatissimo senso della propria dignità. Il loro mondo è però così limitato da risultare ripugnante. L'umorismo dostoevskiano si profonde lungamente su questi tipi, e qui più che altrove si crea un ponte fra il suo spazio artistico e la pubblicitaria del Dostoevskij polemista *engagé*.

La frequenza con cui l'ateismo viene evocato e sbandierato dagli atei "del primo genere" è forse una delle cause che hanno portato spesso a confondere in quell'unico discorso anche personaggi la cui proclamazione di ateismo è tutta da dimostrare. Ivan Karamazov, il Kirillov dei *Demoni*, per fare gli esempi più significativi, sono stati perlopiù interpretati come atei *profondi*, in contrapposizione agli atei *superficiali* di cui prima. A mio avviso, la loro posizione è invece da distinguere non su di un piano quantitativo (il livello di consapevolezza e raffinatezza del loro ateismo), bensì su di un piano di affatto diversa qualità filosofica. Nonostante l'insufficiente chiarezza terminologica, Dostoevskij aveva piena coscienza della propria ricerca, e lo rivendicava: «Neppure in Europa c'è o c'è mai stata una forza di espressione atea pari a quella da me descritta»²⁸.

Ma appunto, gli atei di Dostoevskij *non sono atei*: dubitano!²⁹ Di qui la *forza di espressione*.

Il caso più complesso è quello di Ivan Karamazov. Già nei *Demoni* si era visto in Kirillov un *negatore* di Dio che di fatto lo sfidava, riconoscendo implicitamente valore: la sua teoria sulla divinità dell'uomo risultava fragile proprio perché di fatto Kirillov *impondeva* alla propria coscienza la non-esistenza di Dio schiacciando in sé il dubbio, ma nel cercare la propria paradossale via di giustizia e divinizzazione alternativa a Dio finiva per tradire una frattura tra volontà e coscienza; in quella frattura si insinuava anche per Kirillov l'esitazione, al punto da farlo apparire (come arguiscono sia Stavrogin che Pëtr Verchovenskij) un credente che si impone di non esserlo ma che si tradisce, non potendo sopportare un mondo privo d'un principio teleologico³⁰. Logico, e al tempo stesso ambiguo e contraddittorio è anche Ivan. Ivan è ancora più opaco di Kirillov nell'espressione dei propri reali pensieri. Di fronte allo *starec* Zosima, Ivan è turbato, e in lui Zosima avverte la sofferenza di un'anima irrisolta³¹; e poco prima era stato al centro d'una strana discussione

nella quale aveva, almeno all'apparenza, perorato la causa della giustizia ecclesiastica. Con il padre ed il fratello Alëša, Ivan assume invece un atteggiamento che pare corrispondere all'ateismo più convinto e militante: di fatto Ivan sta assecondando l'istrionismo del padre, che inscena una rappresentazione dell'universo come lotta manichea tra fede ed ateismo:

– *Ora però rispondimi: Dio esiste o no? Ma seriamente! Ho bisogno di saperlo sul serio, ora.*

– *No, Dio non esiste [rispose Ivàn].*

– *Alëška, esiste Dio?*

– *Sì, Dio esiste.*

– *Ivàn, e l'immortalità esiste? Un'immortalità qualunque, magari piccola, piccolissima...*

– *No, neanche l'immortalità.*

– *Di nessun genere?*

– *Di nessun genere. [...].*

– *Alëška, l'immortalità esiste?*

– *Sì, esiste.*

– *L'immortalità, e anche Dio?*

– *Tanto Dio che l'immortalità. Appunto perché c'è Dio, c'è anche l'immortalità.*

– *Sarà... È più probabile che abbia ragione Ivàn. Dio mio, se si pensa soltanto quanta fede, quante energie di ogni specie ha buttato via l'uomo inutilmente per questo sogno, e da quante migliaia di anni! Ma chi è che si fa beffe dell'uomo? Ivàn, per l'ultima volta, categoricamente: Dio esiste o no? Te lo chiedo per l'ultima volta!*

– *E per l'ultima volta rispondo no!*

– *Ma chi è allora che prende in giro gli uomini, Ivàn?*

– *Dev'essere il diavolo – e Ivàn Fëdorovič fece un risolino.*

– *Ma il diavolo esiste?*

– *No, neanche il diavolo³².*

Ivan dà risposte diverse a seconda dei diversi interlocutori. Ma quest'ambiguità emerge dalla natura tragica del suo dubbio, la cui espressione più veemente sta nel rifiuto del biglietto di salvezza che Dio gli offrirebbe. La ribellione di Ivan nasce dalla non accettazione della coesistenza di Dio e del Male, da un desiderio intransigente di giustizia che si sente tradito dall'Essere divino. A meno di voler vedere le considerazioni di Ivan come un esercizio retorico (cosa che non si può escludere del tutto, vista l'ambiguità e i dubbi del personaggio) la sua non è e non può

essere una *professione* di ateismo, bensì la dibattuta, sofferente indagine di un ateista di tipo agnostico per cui non può esservi logica tanto nell'ipotesi dell'esistenza quanto in quella della mancanza di Dio, essendo entrambe le possibilità, da un punto di vista rigorosamente razionale, profondamente paradossali in alcune loro conseguenze. La controprova della stretta relazione fra l'ateismo di Ivan e la sua vicinanza al divino sta nell'apparizione del diavolo: l'intero capitolo sul diavolo di Ivan si regge sulla lotta del protagonista con il dubbio in merito alla natura reale o immaginaria del suo ospite. Sia o meno emanazione della sua fantasia, il diavolo incarna per Ivan la proliferazione ormai incontrollabile del dubbio, premessa alla follia³³.

L'apertura al dubbio, alla sua fertilità spirituale e cognitiva, agisce invece su di Alëša, la cui parabola nel romanzo è inversa a quella di Ivan: se Ivan passa dal dubbio critico al nichilismo ontologico che lo conduce alla follia, Alëša muta la sua ingenua certezza di fede in una febbrile inquietudine, i cui esiti ultimi Dostoevskij avrebbe voluto sviscerare nel seguito mai scritto del romanzo, ma che nei *Fratelli Karamazov* già trova un parziale punto d'arrivo nell'evoluzione del più giovane dei fratelli verso una fede consapevole, ovvero cedevole al lavoro dell'incertezza (centrale in questo senso è il capitolo *Cana di Galilea*). L'incertezza come capacità di superare le fissità del dogmatismo, andare oltre ad ogni *hortus conclusus*, perfetto solo nella sua impermeabilità e vulnerabile al contatto con l'esterno: questo apprende Alëša Karamazov uscendo dal monastero e vincendo in sé stesso la prima serie di dubbi, il decomporre di una fede pura, cioè ingenuamente integra, insieme al decomporre repentino del corpo del maestro.

C'è dunque una responsabilità del dubbio, propedeutica ad un uso consapevole della libertà e generatrice di una tensione spirituale che va oltre le categorie tradizionali di teismo e ateismo³⁴. Lo si avverte anche nel narratore dostoevskiano, nella sua ammissione di insufficienza: i fatti scavalcano spesso il narratore e la sua capacità di comprensione, ma il narratore si fa apertamente carico di questi dubbi, chiamando il lettore a partecipare della responsabilità di interpretare e di scegliere liberamente la propria posizione. Non a caso questo dubitare si riflette anche nello stile e si esprime in quelli che sono stati studiati come gli elementi linguistici caratteristici della prosa di Dostoevskij: le molteplici espressioni avverbiali del "come se", il "sembrava" e altre forme di "modalità congiuntiva" hanno effetti radicali, come spiega Laura Salmon a proposito dell'*Idiota*:

Non è un caso, infatti, che nell'Idiota ricorrano ossessivamente gli enunciati ipotetici e le marche della modalità congiuntiva, ovvero che la narrazione sia dominata da un'idea negativa latente: tutto potrebbe essere diverso da come sembra, la realtà è sempre un po' nascosta e quindi è sorprendente, non ci si deve affrettare a giudicare, perché dietro ogni domanda non c'è una risposta, ma un'altra domanda. Persino la voce narrante manifesta la propria incertezza sui fatti che riferisce: non solo non è onnisciente, ma sottolinea la propria difficoltà a giudicare³⁵.

In senso assoluto, il personaggio dell'incertezza dostoevskiana, che precede Kirillov e Ivan Karamazov per forza autodistruttiva, è l'uomo tutto paradossale delle *Memorie del sottosuolo*, che è anche narratore di sé stesso e l'autore di una confessione alla rovescia. L'uomo del sottosuolo è spavaldamente affermativo, a differenza degli altri narratori dostoevskiani. Però, l'affermatività dell'uomo del sottosuolo non dissipa il dubbio, ma lo incrementa, in quanto sottolinea la natura estemporanea, di *performance*, delle sue affermazioni, la loro provocatorietà cangiante e intercambiabile: padre del post-modernismo, l'uomo del sottosuolo sottrae essenza ai concetti, affermando e negando opposti senza apparente logica, spostando l'assolutezza dell'atto affermativo dal concetto e dalla materia all'atto estetico: un atto provocatorio. Non è più il concetto ad essere assoluto, ma l'intonazione, sempre perentoria; il concetto dichiarato si espone all'erosione della relativizzazione, si fa parola al contempo autoaffermativa e autodenigratoria, significante che esula dal significato, quasi che il significato non esistesse punto. Per l'uomo del sottosuolo gli assoluti, specialmente quelli morali, non esistono, sono solo illusioni odiose. Precede il populismo novecentesco, l'amoralismo politico che non risponde delle proprie affermazioni e le ritratta con naturalezza e finto candore non appena sia utile mutare traiettoria. E nonostante tutto ciò, anche nell'uomo del sottosuolo c'è una straordinaria capacità maieutica, in quanto i suoi assoluti apparenti e il totale relativismo dei suoi argomenti fanno sì che la lettura diventi un esercizio di dubbio e di disorientata libertà. Così, anche laddove non emergono direttamente tematiche legate alla sfera religiosa, Dostoevskij sottopone il lettore a continue scosse di coscienza e lo esercita a crescere con il dubbio e con questa libertà disorientata.

NOTE

- 1 Questo tipo di approccio non merita d'essere approfondito, mentre è doveroso menzionare l'attività di studiosi capaci di fondare su di una matrice religiosa un'indagine non banale e filologicamente complessa del pensiero e dell'opera di Dostoevskij: così, per es., Vladimir KOTEL'NIKOV, *L'Eremo di Optina e i grandi della cultura russa*, Milano, La casa di Matrona, 1996; Tat'jana KASATKINA, *Dostoevskij. Il sacro nel profano*, Milano, Rizzoli, 2012; Karen STEPANJAN, *The Brothers Karamazov: Dostoevsky's Hosanna*, «Studies in East European Thought», Vol. 59 (2007), pp. 87-167. Per una panoramica sugli studi dostoevskiani in Russia oggi, vedi Carol APOLLONIO (ed.), *The new Russian Dostoevsky: readings for the twenty-first century*, Bloomington (Ind.), Slavica, 2010.
- 2 Vedi Michail BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968.
- 3 In merito rimando ad un recente saggio di Aleksej A. KAZAKOV, *Dialogičeskaja pozicija i dialogičeskaja situacija v chudožestvennom mire Dostoevskogo*, in Stefano ALOE (pod red.), *Dostoevskij: filofsfskoe myšlenie, vzgljad pisatelja* ("Dostoevsky Monographs": III), Sankt-Peterburg, Dmitrij Bulanin, 2012, pp. 410-422.
- 4 Così anche Laura Salmon: «Il Dostoevskij-artista [...] trasfondeva nella sua opera la sua più intima propensione al dubbio, rivelando un'evidente insofferenza per le certezze e i dogmatismi: la sua poetica è *dinamica, dialogica e analitica*. Il Dostoevskij-ideologo, pensatore e pubblicista, viceversa, era sottomesso in prima istanza alla sua ideologia cosciente, che lo costringeva – talvolta – a mutuare posizioni assiomatiche, scioviniste e demagogiche». Laura SALMON, *Dostoevskij e l'Idiota: i principi del paradosso*, in Fëdor DOSTOEVSKIJ, *L'Idiota*, a cura di Laura SALMON, Milano, Rizzoli, 2013, p. 679.
- 5 Fëdor DOSTOEVSKIJ, Lettera a Natal'ja Fonvizina, fine gennaio – 20 febbraio 1954, in ID., *Lettere sulla creatività*, a cura di Gianlorenzo PACINI, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 51.
- 6 *Ibidem*.
- 7 Cfr. Gary Saul MORSON, *Paradoxical Dostoevsky*, «The Slavic and East European Journal», 1999, vol. 43/3, pp. 471-494; SALMON, *op. cit.*
- 8 È implicita in questo ragionamento un'intensa polemica con il pensiero kantiano che Dostoevskij porterà nascostamente avanti per tutta la vita. Cfr. Evgenia CHERKASOVA, *Dostoevsky and Kant: Dialogues on Ethics*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2009.
- 9 Dai taccuini del 1880-81. Cit. da Lucio DAL SANTO (a cura di), *Dostoevskij inedito: Quaderni e taccuini 1860-1881*, Firenze, Vallecchi, 1981, pp. 409, 424. Riporto la traduzione di dal Santo con alcuni ritocchi per me significativi. Vedi anche BACHTIN, *Dostoevskij*, cit., pp. 128-130.
- 10 Fëdor DOSTOEVSKIJ, Lettera ad Apollon Majkov, 24 marzo – 6 aprile 1870, in ID., *Epistolario*, a cura di Ettore LO GATTO, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, 1951, vol. II, p. 259.
- 11 La citazione è tratta dal *Diario di uno scrittore* del 1873. Riporto la traduzione cit. in Andrea OPPO, *Dostoevskij: La Bellezza, il Male, la Libertà. 3. La vera anima del genio crudele. Scavando al*

- fondo dei Karamazov*, «XÁOS. Giornale di confine», Anno II, N. 3 Novembre-Febbraio 2003/2004, http://www.giornalediconfine.net/anno_2/n_3/4.htm (ultima consultazione: 4 febbraio 2015)
- ¹² Sulla centralità della libertà in Dostoevskij rimando allo studio classico di Nikolaj BERDJAËV, *La concezione di Dostoevskij*, Torino, Einaudi, 2002; trovo fondamentali anche le riflessioni di Luigi Pareyson sul rovescio della medaglia – un uso smodato della libertà porta al Nulla distruttivo, e il problema da etico si fa metafisico: fondamento dell'etica è il legame fra Dio e il male, fonte della sofferenza. Pareyson parla di «momento ateo della divinità», ovvero del passaggio in cui Dio fattosi uomo accoglie nella sua persona dissidi e contraddizioni, il peccato e la morte (Luigi PAREYSON, *Dostoevskij: filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, Torino, Einaudi, 1993, p. 65).
- ¹³ Dostoevskij non godeva dell'indipendenza economica e sociale che permise a Tolstoj, più o meno negli stessi anni, di attaccare di petto la gerarchia ortodossa e di subirne la scomunica senza conseguenze rilevanti.
- ¹⁴ È pur vero che sono quelli gli anni in cui una parte del cristianesimo ortodosso russo perviene a riflessioni analoghe e inizia a recuperare, ai margini dell'ufficialità, aspetti della religiosità russa che la Chiesa ufficiale aveva marginalizzato o negato: è il periodo in cui si irradia dal monastero di Optina Pustyn' e da altri centri spirituali periferici la voce degli *starcy*, il cui insegnamento Dostoevskij esemplificherà nella figura di Zosima nei *Fratelli Karamazov*; in cui viene recuperato il misticismo esicastico, da sempre alternativo alla gerarchia ufficiale, e si riscopre il significato teologico ed artistico dell'icona. Vedi KOTEL'NIKOV, *L'eremo di Optyna*, cit. Va anche considerato l'apporto del nascente pensiero filosofico russo, e in particolare della corrente slavofila con cui Dostoevskij ha diverse affinità. Vedi Andrzej WALICKI, *Una utopia conservatrice: storia degli slavofili*, a cura e con prefazione di Vittorio STRADA, Torino, Einaudi, 1973.
- ¹⁵ Fëdor DOSTOEVSKIJ, *Delitto e castigo*, versione di Pietro ZVETEREMICH, Milano, Garzanti, 1969, vol. II, p. 631.
- ¹⁶ DOSTOEVSKIJ, *L'idiota*, cit., p. 470. Sulla mitezza "impietosa" e ambivalente del principe Myškin si sofferma ampiamente Laura Salmon nella sua illuminante postfazione all'edizione citata: vedi SALMON, *op. cit.*, pp. 731-736.
- ¹⁷ Interessanti a questo riguardo sono alcune osservazioni di Georgij KRAPIVIN, *Štrichi k portretu "glauunogo" geroja*, in Igor' L. VOLGIN (pod red.), *IV Meždunarodnyj Simpozium "Russkaja slovesnost' v mirovom kul'turnom kontekste"*. *Izbrannye doklady i tezisyy*, Moskva, Fond Dostoevskogo, 2014, pp. 391-407; cfr. anche SALMON, *op. cit.*
- ¹⁸ DOSTOEVSKIJ, *L'idiota*, cit., pp. 449-450.
- ¹⁹ Id., *Romanzi e taccuini*, a cura di Maria Bianca LUPORINI, Firenze, Sansoni, 1961, vol. II, p. 815.
- ²⁰ Id., *L'idiota*, cit., pp. 425, 611.
- ²¹ *Ibidem*, p. 243.
- ²² *Ibidem*, p. 245.
- ²³ Una verifica interessante di questo ateismo "piatto": in un *Dizionario filosofico* sovietico del 1939 al lemma 'Ateismo' corrisponde la seguente definizione: «Negazione scientificamente fondata della religione, della fede nei miracoli, nella vita dell'oltretomba

ecc.». Vengono poi distinte diverse forme storiche di ateismo, fino all'ateismo scientifico marxista, a cui si attribuisce la dimostrazione inconfutabile della funzione della religione di asservire spiritualmente le masse alle classi dominanti – M. ROZENTAL', I. JUDIN (pod red.), *Kratkij filosofskij slovar'*, [Lenin-grad], OGIZ, 1939, p. 18. Il fatto curioso è che in questo lemma Dio non viene mai nominato né contemplato, nemmeno per negarne l'esistenza: l'ateismo viene visto come lotta contro la religione, ovvero contro gli apparati ecclesiastici, mentre sia il rifiuto e la lotta con Dio che la sua presunta inesistenza vengono completamente sotta- ciuti.

²⁴ Cfr. il grande dizionario coevo della lingua russa, che riassume i significati di *bezbožie* come «condizione immaginaria di qualcuno o qualcosa in assenza di Dio, della divinità; || negazione dell'esistenza di Dio, completa assenza di fede; || misconoscimento dell'incarnazione del Signore» – Vladimir I. DAL', *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka*, S.-Peterburg – Moskva, 1880 [reprint: Moskva, TERRA, 1995], vol. I, p. 58.

²⁵ Cfr. Jurij N. KARAULOV (pod red.), *Slovar' jazyka Dostoevskogo. Idioglossarij*, Moskva, Azbukovnik, 2008, vol. I, pp. 32-34; 67-68.

²⁶ Cfr. Henri DE LUBAC, *Il dramma dell'umanesimo ateo*, Milano, Jaca Book, 1992, vol. 2, pp. 234-segg.

²⁷ Assai importanti sono le spiegazioni che lo scrittore fornisce in lettere, taccuini e prefazioni a margine dell'ateismo di Ivan. Cfr. DAL SANTO, *Dostoevskij inedito*, cit., pp. 697-698.

²⁸ *Ibidem*, p. 424.

²⁹ Cfr. alcune annotazioni di Lukács sulla «vicinanza a Dio degli ateisti» dostoevskiani: per Dostoevskij come per Kierkegaard, è agente il paradosso per cui «se avesse avuto fede – non sarebbe giunto al puro Cristianesimo; solo dalla miscredenza l'avrebbe raggiunto». György LUKÁCS, *Dostoevskij*, a cura di Michele COMETA, Milano, SE, 2000, p. 33.

³⁰ Vedi Fëdor DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, Parte III, cap. III, III. Cfr. LUBAC, *Il dramma dell'umanesimo ateo*, cit., p. 261: «La sua divinità lo rode».

³¹ «Non volevate scherzare – dice Zosima ad Ivan – è vero. Quest'idea non è ancora ben chiara nel vostro cuore, e vi tormenta. Ma anche chi soffre amaramente talvolta giocare con la propria disperazione, spinto quasi dalla disperazione stessa [...]. Nella vostra coscienza questo problema non è ancora risolto, e questa è la vostra grande pena, perché esso esige assolutamente una soluzione»... Fëdor DOSTOEVSKIJ, *I fratelli Karamazov*, traduzione di Pina MAJANI, Firenze, Sansoni, 1958, p. 124.

³² *Ibidem*, pp. 209-210.

³³ Cfr. la riflessione di Luigi Pareyson: Il Male è «un principio *ribelle* all'essere assoluto [...] è certamente e positivamente una resistenza, una rivolta, una ribellione, anzi un ripudio, un rigetto, un rifiuto». Pur non esistendo su di un piano assoluto, il male può agire nella sfera del relativo e del finito, come un «parassita» capace di sfruttare la finitezza come proprio «sostegno ontologico», diventando in tal modo «malattia dell'essere che porta alla distruzione e alla morte». (PAREYSON, *Dostoevskij: filosofia...*, cit., pp. 65-66.

³⁴ Ciò spinge un filosofo contemporaneo

a definire Dostoevskij «profondamente anateista in quanto riconosce che, sebbene la natura umana possa dimorare nel divino e il divino nell'uomo, essi nondimeno non sono la stessa cosa» (Richard KEARNEY, *Ana-teismo. Tornare a Dio dopo Dio*, Roma, Fazi, 2012, p. 249). L'anateismo proposto da Kearney è una ripresa libera delle tradizioni religiose ormai logore nei loro aspetti dogmatici e assolutistici: «L'anateismo si prende cura del teismo e dell'ateismo come di due gemelli siamesi, e celebra la tensione fertile che vi è tra loro. L'oscillazione rinvigorente tra dubbio e fede, ritrosia e consenso, è l'apertura che precede e segue ogni scommessa. È la garanzia della libertà

umana dinanzi alle richieste dell'estraneo. La scelta di credere o di non credere è indispensabile per la scommessa anateistica, e non è mai una scelta singola e definitiva, ma è una scelta ripetuta più e più volte» (*Ibidem*, p. 73). La proposta di Kearney, per la conoscenza della quale sono debitore a Maciej Bielawski, sembra poter fornire una chiave effettivamente congrua alla lettura della religiosità del dubbio di Dostoevskij e del suo mondo romanzesco.

³⁵ SALMON, *op. cit.*, p. 727. Cfr. anche Benamí BARROS GARCÍA, *In other words: reformulation strategies in Dostoevsky's works*, «Russian Literature», 2015, in fase di stampa.

Clizia e le altre. Mito e storia di una Musa della poesia in Montale

LUCA BRAGAJA

Abstract

The women loved and represented in his lines by Montale are his Muses with their own lives. They may be divided into three categories: the woman as an "angel", "the sister and accomplice", "the angelic monster". Even though they are linked to the mother figure, as a matter of fact they are autonomous and independent. Among them the figure of Clizia stands out both for its mythical stature and the depth and duration of the love between Montale and herself. She is Irma Brandeis, an American scholar of Jewish origin. She entered Montale's life in 1933 and never left him, despite her final adieu in 1938. This essay recalls their story through poems and correspondence in order to highlight the most vital features.

Sono Muse le donne della poesia di Montale? La giovinetta artemidea, la donna angelicata e urania, il mostro angelico o la serva barbata, la sorella-complice, la bella peruviana ed altre ancora, e accanto e prima di loro il modello archetipico della madre, sono le figure, i fantasmi della memoria e del desiderio che attraversano la scrittura montaliana; ma dietro queste figurazioni si celavano nomi, storie, volti, alcuni solo recentemente tratti dall'oblio. Diversamente dalle figure della madre, Giuseppina Ricci, e della sorella Marianna, mai chiamate per nome ma assunte nel loro ruolo familiare (nella *Buferà* le poesie funebri *A mia madre* e il secondo dei *Madrigali fiorentini* per la sorella, «sorella mia»), le altre presenze femminili vivono con rare eccezioni (Esterina, Gerti, Dora) nella

scrittura col loro *senhal* o con un nomignolo, o allusivamente riecheggiano per minime manifestazioni simboliche o, come vedremo, addirittura fonetiche. Dietro vi sono i nomi di Annetta degli Uberti, Paola Nicoli, Maria Rosa Solari, Irma Brandeis, Drusilla Tanzi, Maria Luisa Spaziani...

Ma, come ha affermato Giusi Baldissoni¹, è vero che, al contrario di quanto accade per il Boccaccio del *Decameron* per il quale le Muse sono le donne, per Montale le donne, le figure femminili della sua poesia, sono muse, e in questo si risolve compiutamente la loro esistenza? Non solo, ma che queste figure nascendo e muovendosi all'interno di una medesima psicologia e memoria poetica rientrano, nella loro varietà, nei tre modelli archetipici o categorie della donna superiore (Clizia), della donna mostruosa (il «mostro angelico e barbuto» Maria Bordigoni, la serva di Monghidoro, dal racconto del 1948 *La donna barbata*, nella *Farfalla di Dinard*), della donna complice o sorella (Mosca), le quali rivelano sorprendenti tratti comuni riconducenti infine, come sue diverse declinazioni, al modello materno? O rimane nella scrittura, nel gioco dei *senhal* e delle simbologie o imprese araldiche, qualcosa di quei volti, nomi ed eventi unici, che sono, nella loro ultima e resistente sostanza umana, incomparabili? In fondo, se è vero che nelle diverse figurazioni del femminile agisce senza dubbio in qualche modo il desiderio del materno (appagato o frustrato), proprio *A mia madre*, la poesia dedicata alla madre morta, ne ribadisce la sua umana, biografica unicità, una corporeità da cui non si può astrarre senza distruggerne il ricordo; anzi una corporeità irripetibile che fonda la stessa memoria e la memoria poetica: «*quelle* mani, *quel* volto, il gesto d'una / vita che non è un'altra ma se stessa», è questo, assieme alla stessa domanda della madre di essere pensata ormai come anima liberata dal corpo in senso cristiano, a darle vita nella memoria privata, «eliso / folto d'anime e voci», l'unica vita che resta. E se questo luogo folto di presenze è, infine, la stessa poesia di Montale, perché, appunto secondo il modello materno, anche le altre presenze femminili non dovrebbero in realtà comparire e vivere nella memoria con la loro unicità, irriducibilità, concretezza corporea?

Certo, se così fosse, si tratterebbe di una difficile sopravvivenza, mantenuta attraverso e nonostante procedimenti di fusione o scambio di tratti, sovrapposizione e ibridazione che in alcuni testi si verificano in modo macroscopico, come in *Costa San Giorgio*, nelle *Occasioni*, testo di lunga elaborazione tra 1933 e 1935, in cui la memoria felice di una passeggiata con Irma Brandeis si complica e aggroviglia in modo quasi inestricabile con la presenza di riferimenti a Maria Rosa Solari²; o, in modo più puntuale ma comunque pregnante, come per *Languilla*, nella *Bufera*, in cui

il «tu» forse attribuibile alla terrestre Volpe che deve riconoscere «sorella» l'anguilla, deve così assorbire in sé il suo essere «scintilla» e «iride breve», e cioè qualcosa che apparenta a Clizia (la Clizia di *Iride*) e, dietro ad essa e più lontana, alla baluginante e ctonia Arletta. E nonostante sia lo stesso Montale, assai più avanti, a negare la specificità irriducibile delle singole figure femminili in *Domande senza risposta* (1975), dal *Quaderno di quattro anni*:

*Mi chiedono se ho scritto
un canzoniere d'amore
e se il mio onlie begetter
è uno solo o è molteplice.
Ahimè,
la mia testa è confusa, molte figure
vi si addizionano,
ne formano una sola che discerno
a malapena nel mio crepuscolo.
[...]*

Dunque non la shakespeariana «Only Begetter»³ (non tanto unica amata, quanto unica datrice di vita e ispiratrice) Clizia, ma una molteplicità di figure a formarne una, indistinta, per addizione e fusione nel crepuscolo senile del poeta. Non sfuggirà la parentela tra le «molte figure» nella testa (e il saluto alle «adorate mie larve!» con cui si chiude il testo) e quell'«eliso / folto d'anime e voci» di *A mia madre*. Tuttavia il tono è ironico, e quella della senilità e del crepuscolo è una scelta stilistica precisa, come ha chiarito ad es. Gilberto Lonardi⁴. Negli ultimi versi si chiarisce che «Se il suo nome / fosse un nome o più nomi non conta nulla»: stranamente, il soggetto permane singolare, come nell'incipit («il mio onlie begetter») e per quella figura intravista a fatica («una sola»), come se si stesse affermando qualcosa dall'interno dell'insistita negazione.

Arretriamo di pochi anni a una “negazione” invece indiretta e più complessa, quella di *La mia Musa*, del 1971, testo con cui è inevitabile un confronto, considerata la domanda sulle muse montaliane da cui siamo partiti. Qui, con voluta incertezza senile e movimento retorico che anticipano quelli di *Domande senza risposta*, ci si pone dapprima sulla soglia della negazione («La mia Musa è lontana: si direbbe / (è il pensiero dei più) che mai sia esistita») e quindi della diminuzione («Se pure una ne fu, indossa i panni dello spaventacchio»), ma nella parte centrale del testo la figura della Musa-spaventapasseri si carica di una eroica, tenace

vitalità e di una funzione di tutela e alimento dell'io: ma ancora Lonardi⁵ ha mostrato come in questa figura di «madre fantasmatica» confluiscono, in una sorta di condensazione onirica “in dormiveglia”, altre Muse e altre figure femminili, tra le quali la serva barbata Maria, parodia della Madre, l'archetipo materno stesso, la lunare e infera Mosca, gli ultimi bagliori della Clizia-Beatrice ormai da molto tempo lontana. Figura crepuscolare in cui precipitano e si celano altre figure, ma infine figura una e vitale.

Clizia – o, meglio, la figura femminile⁶ che poi verrà chiamata Clizia – compare a un certo punto nella poesia di Montale, quando già altre presenze e miti del femminile l'hanno segnata quasi dai suoi inizi. Come la giovanissima Esterina Rossi, l'Esterina di *Falsetto*, negli *Ossi di seppia*, il cui viso «assembra / l'arciera Diana». Come – presenza questa davvero sprofondata ai margini dell'opera per reticenza e pudore, e riemersa solo recentemente – Bianca Clerici, sposata allo scultore Francesco Messina, cui potrebbe forse essere dedicata parte delle poesie degli *Ossi* oltre a tre poesie inedite, e la cui identità poetica si sovrappone in parte a quella di Arletta. Come, appunto, Anna degli Uberti, Annetta-Arletta, connotata nelle sue apparizioni da una serie precisa di immagini e simboli, quali l'acqua, il pozzo, la luce baluginante e intermittente, e da una direzione, quella ctonia e infera, con le sue riemersioni e risprofondamenti; una presenza, una voce di basso continuo più o meno soffocata e avvertibile. O come Paola Nicoli, legata al vento, allo slancio generoso, al moto vitale della liberazione raggiunta; e l'altra sensuale genovese-peruviana Maria Rosa Solari, di cui dicevamo, spesso confusa con la Nicoli. Compare, Clizia, poco prima che altre emergano al suo fianco, senza mai farla dimenticare, e in parte si sovrappongano a lei e alle prime muse... “Chi è Clizia” è dunque una domanda destinata a restare almeno in parte senza risposta, inevitabilmente ambigua, divisa tra biografia e mito poetico, tra figura individuata e metamorfosi figurale tra diversi volti del femminile.

Ma in un biglietto del giugno 1981 (a meno di tre mesi dalla morte), l'ultimo destinato ad attraversare l'Atlantico, il vecchio poeta scrive in un incerto e ormai “crepuscolare” inglese a Irma Brandeis: «you are still my Goddess, my divinity. I prie for you, for me. Forgive my prose. Quando, come ci rivedremo? Ti abbraccia il tuo Montale». Irma, Clizia, angelo, Iri del Canaan, cristofora e dea: se certo non è stata l'unica musa, è quella che a quanto sembra ha accompagnato Eugenio Montale fino alla fine; e non crediamo che quella «prose» di cui chiede perdono, chiedendolo insieme per se stesso, sia semplicemente il proprio cattivo inglese, ma la propria inadeguatezza esistenziale, la propria incapacità strutturale di

compiere, all'epoca, una scelta nella sua direzione, staccandosi per sempre dalle sicurezze offerte da Drusilla. Tuttavia, Irma è per sempre, ma divenuta tale in modo sempre più deciso dall'ora del suo allontanamento definitivo, «my Goddess». Così, dopo che nella lettera del 27 luglio 1938 ha scritto «you are enlarged and simplified in my heart. You were a great thing half in shadow to me, you are now an enormous and lighting thing. I saw once the iris of your eyes *swimming* and loosening shape and colours⁷», aggiunge (e riportiamo stavolta il testo in traduzione italiana⁸):

Ho un terribile nemico da combattere in me, in questo sentimento di autodistruzione [...] Non so se ho bisogno di ciò inconsciamente; ma dovevi, Irma, uccidere il poeta in me, UCCIDERLO e salvare l'anima all'uomo che ti sta pregando. La mia anima è la miglior parte di me e la mia poesia è ancora in vita e non ha bisogno di eterne addizioni. Se sono un poeta di scarso valore nessuno può fare di me un genio; ma io devo respirare e scoprire in te il soffio di Dio, l'opera della⁹ Divinità.

Come puntualizza Elio Gioanola, dunque il vero nemico non è esterno, la «hellish fly» X, Drusilla-Mosca¹⁰ con le sue minacce, i suoi ricatti morali, la sua povertà e salute malferma e i reiterati tentativi di suicidio: il nemico è interno, il proprio «sense of self destruction». Ma è anche evidente che se subito dopo Montale implora Irma di uccidere il poeta e salvare l'uomo, intuisce la segreta alleanza tra autodistruzione, o perlomeno allontanamento dalla vita, e poesia; paradossalmente allora il nemico è anche la poesia che li ha fatti incontrare e li lega e nasce, risucchiandone la vitalità come un mondo parallelo di fantasmi, anche dal loro rapporto. Ciò di cui Montale non appare qui consapevole è che la divinizzazione o sacralizzazione di Irma «work of a Divinity» è parte integrante del processo creativo della propria poesia, della trasfigurazione di Irma in Clizia. Citiamo Gioanola: «attribuire alla donna prerogative divine non è già un modo per inserirla in un procedimento sublimante che, invece di incrementarne le prerogative femminili, le pone a distanza in una trasfigurazione astraente?». La Dea è implicitamente, per forza di cose e di figure, lontana.

Alla costruzione del mito di Clizia (verrebbe da dire, con Vico, alla metafisica poetica di Clizia) congiurano certo anche i fatti, eventi traumatici sia privati che collettivi che stringono sempre più da vicino i destini dei due amanti. Enumeriamo rapidamente: il cosiddetto Manifesto della Razza nell'estate del '38, e il primo conseguente decreto legge

nel settembre, cosa che di per sé obbligherebbe Irma a lasciare l'Italia; il 15 ottobre la morte per tumore della sorella Marianna; il 1 dicembre il licenziamento dal Viesseux (fatto che, d'altra parte, era in teoria uno dei presupposti perché Montale potesse raggiungere Irma negli USA); meno di un anno dopo, lo scoppio della guerra il 1 settembre 1939. A quel punto, Montale convive con Drusilla già da qualche mese, dall'aprile: l'ultima lettera in cui parla con fragile, fittizia sicurezza a Irma della propria prossima partenza per raggiungerla (come di cosa certa, benché da attendere ancora con pazienza) è del 30 gennaio 1939; le tre lettere successive del 16 maggio, 23 giugno, 11 dicembre – le ultime – seguono all'inizio della convivenza con l'altra donna e prendono finalmente atto di un'impossibilità. Il 14 ottobre sono uscite per Einaudi *Le occasioni*, la cui seconda sezione dei *Mottetti* e la parte finale della quarta e ultima sezione (*Elegia di Pico Farnese, Nuove stanze, Palio, Notizie dall'Amiata*) sono occupate trionfalmente da Clizia (benché non da lei sola) e dal cupo presagio della guerra. Scriverà sette anni dopo, a commento delle quindici poesie di *Finisterre*, nucleo originario e prima sezione del libro del '56 *La bufera e altro*, scritte in assoluta continuità con le ultime poesie delle *Occasioni* e pubblicate grazie a Gianfranco Contini nel '43 in Svizzera¹¹: «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»¹².

Se gli ultimi versi della terza parte delle *Notizie dall'Amiata*, in chiusa delle *Occasioni*, poesia conclusa entro l'aprile del '39, presentano una immagine sia pure minimale ma positiva (i due porcospini – e il *porcupine* è un animaletto col quale fin dal '35 Montale si identifica nelle lettere a Irma – che insieme «si abbeverano a un filo di pietà», cioè d'acqua e insieme speranza, innocenti *alter ego* dei due amanti separati da migliaia di chilometri, con la funzione di «unire la mia veglia al tuo profondo / sonno»¹³), ben diversa è la chiusa (vv. 16-22) del primo testo di *Finisterre*, la poesia poi eponima *La bufera* (edita su rivista nel febbraio del 1941):

[...]

*e poi lo scbiante rude, i sistri, il fremere
dei tamburelli sulla fossa fuia,
lo scalpicciare del fandango, e sopra
qualche gesto che annaspa...*

Come quando

*ti rivolgesti e con la mano, sgombra
la fronte dalla nube dei capelli,*

mi salutasti – per entrar nel buio.

Il testo si è aperto con i suoni della bufera di marzo «che sgronda sulle foglie / dure della magnolia», registrati dall'io ancora in veglia; e, anche qui con illusorio, magico effetto di annullamento dello spazio che li separa, nel tepore notturno del suo «nido» americano Clizia avverte i «suoni di cristallo» di quella grandine immensamente lontana, che come fondendosi con l'oro forse del tramonto appena trascorso su mogani e libri le lasciano negli occhi socchiusi «una grana di zucchero», chicco addolcito e lucente. Ma c'è un nesso più profondo tra la bufera e Clizia: il lampo che «candisce» in una luce zuccherina e smaltata le cose, le fissa nella medesima «eternità d'istante – marmo manna / e distruzione» che Clizia porta in sé per privilegio e condanna, e cioè quella assoluta fermezza etica che la rende datrice di vita, implacabile nemica del male che incombe (come poi, sempre in *Finisterre*, nella veste di arcangelo guerriero del *Ventaglio*: «O colpi fitti, / quando ti schiudi, o crudi lampi, o scrosci / sull'orde!»; ma già con gli «occhi d'acciaio» opposti allo «specchio ustorio» della violenza esterna di *Nuove stanze*, nelle *Occasioni*) e destinata al proprio sacrificio. Dunque la bufera e la sua luce terribile (il disastro della guerra e di una civiltà) rivelano l'essenza tragica del mondo e di Clizia insieme, l'una in rapporto all'altro; ed è questa verità che la lega «più che l'amore» all'io, come «strana sorella». Sorella spirituale e donna amata, cioè, ma di fatto «sorella» in una nuova sublimazione dell'eros, e quindi non così “categorialmente” distante dalla «sorella mia» Marianna cui l'io si rivolgerà, dicevamo, in chiusa del secondo dei *Madrigali fiorentini*, e certo rapportabile a quella anguilla dalla «iride breve» che andrà riconosciuta «sorella»¹⁴... Poi, con connotati acustici danteschi, lo schianto del tuono, l'abbattersi della violenza di un nuovo inferno su una terra divenuta «fossa» che ruba corpi ancora vivi, e quel sinistro «fandango» che però è anche quello che ballano le mani tremanti di un Montale pieno di vergogna nella difficile lettera del 23 giugno 1939. A questo punto si verifica un ulteriore passaggio interno del testo, uno stacco e insieme una regressione-comparazione, tra orrore della guerra e dolorosa memoria privata, sullo “scalino” del verso 19 e sulla inarcatura subito successiva, icona del volgersi di lei: non crediamo però che il confronto sia direttamente tra il «gesto che annaspa» dei nuovi dannati che sprofondano e il calmo gesto di saluto della mano di Clizia, che non

cade nel medesimo inferno ma piuttosto entra, nuova Euridice, in un buio *classico* di distanza e assenza (ciò che è «*buio*», in realtà, per l'io che scrive, mentre, come visto, non lo è per chi ha cristallo/oro/zucchero nel «*guscio*» delle palpebre – si noti la quasi rima a distanza). Il confronto o, meglio, la diffrazione interna al testo e al verso, che accosta sfasati due distinti piani temporali, riporta dall'orrore presente alla sua causa apparentemente solo privata, l'addio di Clizia: detto più semplicemente, l'orrore si è aperto quando lei se ne è andata; ma la storia figurale e sacra di Clizia vede come causa degli eventi ciò che sul piano della realtà ne è stata in buona parte la conseguenza, la partenza definitiva di Irma Brandeis.

Inizia così, dalla frattura di quel verso a scalino, dallo sguardo all'indietro della Perduta, l'intreccio del libro che doveva chiamarsi *Romanzo*, e si rinsalda la funzione di guida di Clizia come assente già avviata nella parte finale delle *Occasioni*, col suo percorso «solare»¹⁵ tra l'Est o Sud-Est delle origini giudaiche e della sua storia italiana e l'Ovest o Nord-Ovest americano,¹⁶ tra *fuoco* e *ghiaccio* (Brand-Eis, secondo una lettura pseudoetimologica e riferita alle origini austriache del nome ma applicabile anche alla sua pronuncia inglese), figura di un supremo sincretismo tra cultura classica, romanza, anglosassone, giudaica e cristiana... Ed è così che Clizia entra, ma dalla dimensione del sublime metafisico, come *visiting angel* e guida ultraterrena alleata dei morti e lari di famiglia (e «madre» severa, alla maniera della Beatrice dantesca dai canti finali del *Purgatorio* in poi), nel novero delle figure femminili moriunde o svanenti, fantasmi d'amore, «morte a», alla corporeità semplicemente umana, oggetto di nostalgia già vive, pensate e desiderate come assenti. Ricombinando ulteriormente in questo modo la geografia delle funzioni della figura femminile nella poesia di Montale, in modo tale che quella tripartizione qui accennata all'inizio (donna angelo, mostro angelico, sorella-complice e sullo sfondo l'archetipo materno), in tipi uguali per gesti tratti e posture ci pare sempre meno soddisfacente. Più in generale ancora, il gesto di Clizia che si scosta i capelli dalla fronte – o quello tenero e paradossalmente domestico dell'io che in un celebre *Mottetto* la libera dai ghiaccioli raccolti «traversando l'alte / nebulose», l'ansia di abbandonare il corpo e volare della madre, l'opposta esitazione del padre nel timore di essere dimenticato in *Voce giunta con le folaghe*, il colpo di gong che chiama a cena la sorella, i vivi caduti nel trabocchetto dell'*Arca*, e Arletta che non ricorda nella *Casa dei doganieri*... tutto, nella scrittura di Montale, sa in qualche modo di inestinguibile umana corporeità e fragilità, non di tipizzazione e ripartizione in categorie i cui individui

si sovrappongano in parte o del tutto per il possesso di tratti comuni. Questo anche in considerazione dell'autore quale «povero / nestoriano smarrito»¹⁷ (*Iride*) che deve cioè poter distinguere, anche nell'assenza, la tangibilità corporea dal senso spirituale e rifugge «l'iddia che non s'incarna» (*Gli orecchini*).

A riprova di questa impossibilità di schematizzazione, spostandoci di nuovo momentaneamente su altro obiettivo, e in anni precedenti l'avvento di Clizia. Siamo nel luglio del '30, Marianna Montale scrive¹⁸ all'amica Ida Zambaldi sui giorni passati forzatamente con il fratello e i coniugi Marangoni durante la vacanza in Svizzera. Drusilla le appare animata da «un'inquietudine, una smania, una ricerca di sensazioni» che le appaiono infine sgradevoli, e considerando l'atteggiamento di Eugenio ha notato però che «tra i due tipi di donna, in fondo egli preferiva ancora il mio tipo». E cioè il tipo della donna affettuosamente complice, materna nel senso della vicinanza e della vera affinità spirituale e culturale, non della superiorità distante né dell'accudimento pratico o delle conoscenze mondane usati come strumenti di dominio. Dunque, stando almeno a questo preciso giudizio «di parte», Drusilla-Mosca come la non-sorella, la non-complice, oltre che la non-madre, certo, e la non-amante. Questo non per svalutarne la figura, ma per dire quanto sia opinabile rinchiudere la complessità di una figura poetica in uno schema rigido (quello della sorella-complice) che rischia di portarla troppo lontano dalla realtà biografica.

Ma torniamo a Clizia, e prendiamo, senza alcuna pretesa di esaustività, alcuni dei suoi aspetti o tratti più ricorrenti e caratterizzanti, e proviamo a seguirli, con l'intento da una parte di fissarne l'unicità, dall'altra di riconoscere quanto in essa si sovrapponga di altre figure, o verso di esse si sposti. Senza contraddizione: crediamo cioè in generale che l'individualità assoluta di queste figure viva anche di parentele, e nel caso specifico di Clizia che vi sia in lei un potere attrattivo, vorremmo dire un *magnetismo figurale* che la rende insieme unica e plurale, e che nasce da un insopprimibile, vorremmo dire, *residuo* della sua natura umana e terrestre. Premettiamo però, prima di ricavare il nostro breve percorso, una sintesi della sua presenza nella poesia montaliana.

Clizia compare per la prima volta con le *Occasioni*, in quella Costa San Giorgio dall'elaborazione controversa accennata *supra*, e quindi nei *Mottetti*, seconda sezione del libro, non dall'inizio come un tempo si credeva, ma, già ricordavamo, con certezza solo dal quarto mentre nei primi tre coesiste con la figura di Maria Rosa Solari, per occuparli poi fino alla

fine (dunque 17 su 20). *Il balcone*, collocato in apertura delle Occasioni in posizione proemiale, venne da Isella posto ambiguamente ad aprire l'edizione¹⁹ dei *Mottetti*: di fatto, la presenza che vi è stata riconosciuta non è quella di Clizia ma di Arletta, e la compattezza dei *Mottetti* è in ogni caso apparente, se il "tu" che vi compare muta. Né la prima sezione delle *Occasioni* del resto è sua (si parte con *Vecchi versi* in cui aleggia Arletta), né la terza (*Tempi di Bellosguardo*), né tutta la prima parte della quarta e ultima, aperta ancora da Arletta (*La casa dei doganieri*) e ospitante ancora Paola Nicoli. Clizia ricompare con *Elegia di Pico Farnese* e *Nuove stanze* (le *Stanze* sono invece per Arletta!), quindi in *Palio*, e poi nella conclusione del libro, la tripartita *Notizie dall'Amiata*. A questo punto Clizia è divenuta «una complessa icona simbolica, che associa l'idea di una divinità in terra a quella di un'energica compresenza di opposti, di un vitale ossimoro 'fuoco'-'ghiaccio', passionalità e freddezza»²⁰, e «Angelo-donna, più che donna-angelo, al pari di Beatrice»²¹, sintetizzando in sé il percorso che dalle donne angelicate di Guinizzelli col loro saluto/salute e il loro sguardo di folgore porta alla «angiola giovanissima» della *Vita nova* e da questa alla creatura ultraterrena del *Paradiso*.

Il volo di Clizia percorre quindi, già lo dicevamo, *Finisterre*, in perfetta continuità col libro precedente e quasi a ulteriore parte finale di esso come la critica ha più volte stabilito, ma non pienamente: *Nel sonno* (IV) è occupato dallo stregato e orroroso riaffiorare di Arletta, alla morte della madre sono dedicati *Personae separate* (XI) e *A mia madre* (XV), *L'arca* (XII) alla memoria dei morti di famiglia, compresi i cani e le vecchie serve (così che si potrebbe dire che Clizia ricompare, in fondo, in piena alleanza coi *lares*, e a custodia degli stessi nel tempo della generale tragedia). Certo la sua presenza si distende per il resto della *Bufera*, ma con alcune zone di esclusione (la II e III sezione, dove ricompare Arletta e compare la Mosca; la VI dei *Madrigali privati* per Volpe), altre di alternanza con altre figure (sez. IV '*Flashes*' e *dediche*), più decisa nella V sezione delle *Silvae*, aperta dalla grande *Iride*, contenente *La primavera hitleriana* e *Voce giunta con le folaghe* e chiusa dall'*Anguilla* nella quale abbiamo già brevemente visto la coesistenza di Clizia con la Volpe. E *Iride* imprime il suo sigillo anche nelle *Conclusioni provvisorie*, VII e ultima sezione, se in entrambi i testi che le compongono ritorna la parola-*senbal* di Clizia («Solo quest'iride posso / lasciarti a testimonianza», *Piccolo testamento*; «ho suscitato / iridi su orizzonti di ragnateli», *Il sogno del prigioniero*, che si chiude con l'affermazione di resistenza, fedeltà interiore e speranza «il mio sogno di te non è finito»). La sua presenza si fa episodica in *Satura* del 1971 (ma occupa *Botta e risposta* I, in apertura), dove certo gli *Xenia*

I e II sono per Mosca, e così nel *Diario del '71 e del '72* del 1973 (ad es. *A C.*, o *A questo punto*). Più fitta, come riformandosi – più che riemergere – dal ricordo e acquisendo nuova definizione nella parte finale del *Quaderno di quattro anni* (1977), ma soprattutto di nuovo fortemente visibile e dominante nella seconda parte degli *Altri versi* del 1981, con un blocco compatto di undici testi (da *Il mio cronometro svizzero aveva il vizio...* a *Credo*) a costituire un inaspettato canzoniere interno.

Gli occhi di Clizia compaiono, ma spazialmente allontanati (e riferendosi a lei in terza persona) ad indicare all'io qualcosa cui essi puntano e che li trascende, nel *Mottetto XIX*, del 1938, *La canna che dispiuma*: «oltre le sue / pupille ormai remote, solo due / fasci di luce in croce» (e lo stesso sguardo poi in *Palio*, sempre nelle *Occasioni*, a rendere visibile un «traguardo» che è «oltre lo sguardo / dell'uomo»), con un lessico e una dinamica di sguardo suscitato dallo sguardo altrui e ad esso riportato che richiama insieme *Par. I* 63-65 («Beatrice tutta ne l'eterne rote / fissa con li occhi stava; e io in lei / le luci fissi, di là su *rimote*») e la croce luminosa composta dalle anime che compare agli occhi di Dante nel cielo di Marte in *Par. XIV* (e forse anche l'immagine finale di Beatrice «lontana» di *Par. XXXI* 91). La pupilla come elemento concreto, fisico, e uno sguardo già quasi «scorporato» che ne deriva; anche nella *Elegia di Pico Farnese* troviamo qualcosa di simile: «Il lampo delle tue vesti è sciolto / entro l'umore dell'occhio che rifrange nel suo / cristallo altri colori»: certo qui, a seguire il commento della recente edizione del libro²², si tratterebbe dell'occhio dello spettatore; ma il dubbio rimane, potendo invece trattarsi dell'occhio di Clizia che, versicolore e «attrattivo», assorbe in sé, scompone e rifrange il lampo colorato emanato dalle proprie stesse vesti in movimento e insieme altri colori percepiti dal paesaggio, e come tale è quindi colto dal soggetto in tutta la sua indefinibilità²³ (e del resto abbiamo già visto come in *La bufera* si manifesti poi la possibilità di «vedere dentro gli occhi» di Clizia, nel «guscio» delle sue palpebre). In *Nuove stanze* l'immagine si condensa e quasi ridimensiona, assumendo però forza e concretezza: forse a placare la follia della guerra non sarà sufficiente, sarà poco la presenza di Clizia, «se poco è il lampo del tuo sguardo» (che, cioè, non è affatto poco), dei suoi «occhi d'acciaio»; e la sacralizzazione è compiuta in *Notizie dall'Amiata*: «Schiude la tua icona / il fondo luminoso».

Più avanti, in *Finisterre*, due testi consecutivi presentano la medesima sineddoche fisica dei «cigli» di Clizia: i «lunguissimi cigli del tuo sguardo» di *Lungomare* e il «bagliore / dei tuoi cigli» di *Su una lettera non scritta*

(forse anche per la vicinanza fonetica tra le *ciglia* e il nome Clizia²⁴) e quindi, oltre *Iride*, il testo che eleva la mutevolezza cromatica dell'occhio di Clizia a nome e titolo e mito, vediamo nella *Primavera hitleriana* non gli occhi ma il «cieco sole» della sua anima e della sua fede (da porre accanto, a contrasto a distanza, col «sole di San Martino» che «si stempera, nero» di *Iride*), “nodo” metafisico che Clizia porta in sé fino a che «si abbacini nell'Altro e si distrugga / in Lui, per tutti»: così che anche il ritorno di fisicità della susseguente *Voce giunta con le folaghe* (gli «occhi ardenti ed i duri sopraccigli» dell'«ombra» Clizia-Beatrice che accompagna l'io all'incontro con il padre defunto) è riferito a una figura «che scorporò l'interno fuoco» (verso in cui il «fuoco» è più probabilmente soggetto, ciò che bruciandola rende incorporea Clizia) e che «forse / ritroverà la forma in cui bruciava / amor di Chi la mosse e non di sé» (si noti la ritmica dell'endecasillabo di 3^a, 6^a analoga, ad es., a quella del verso finale della *Commedia* «amor che move 'l sole e l'altre stelle»)

Ma torniamo momentaneamente a *Iride*, al suo titolo e alla nuova, sorprendente definizione di Clizia come «Iri del Canaan»: «Perché l'opera tua (che della Sua / è una forma) fiorisse in altre luci / Iri del Canaan ti dileguasti [...] perché l'opera Sua (che nella tua / si trasforma) dev'esser continuata». Non solo Clizia-Beatrice, ma codice classico e codice biblico fusi insieme (Iri o Iride, la messaggera degli dei, il cui segno è l'arcobaleno – che peraltro nella Bibbia è segno dell'alleanza tra Dio e gli uomini – , nella terra di Canaan); non solo l'iride dell'occhio assunta a nome, ma il gioco lessicale con il fiore del giglio simbolo di Firenze, la *Iris florentina Linnei*, per il quale la poesia *Il giglio rosso* di *Finisterre* dedicata a Clizia diceva che quel fiore di sangue, semplicità e sacrificio aveva messo «radici nel tuo cuor di vent'anni» e che per lei si sarebbe riaperto «sugli argini solenni ove il brusio / del tempo più non affatica...», cioè sulla soglia di una dimensione ultraterrena di salvezza. Ora, scorporata da un fuoco interiore o cieco sole mistico, lei è divenuta quel fiore-arcobaleno-occhio-messaggero divino in tutta la ricchezza dei suoi significati.

Abbiamo visto come in *Nuove stanze* si neghi che il lampo dello sguardo di Clizia sia «poco» verso il contesto di tragedia cui si oppone; questa solo apparente “pochezza” di lei è rovesciata in quella, vera, della vita vissuta, in *Notizie dall'Amiata*, dove «La vita / che t'affabula è ancora troppo breve / se ti contiene», cioè, pensiamo, la vita che parla di lei, che la rende favola e mito, se pure in questo modo riesce a contenerla resta breve e insufficiente, data la distanza metafisica tra essa e l'«icona»

di Clizia che dischiude il suo mistico fondo d'oro; così già il *Mottetto XX ...ma così sia. Un suono di cornetta*, se «La vita che sembrava / vasta è più breve del tuo fazzoletto». Ora, questa assoluta sproporzione Clizia/vita, che si delinea in modo sempre più chiaro ma appunto già a partire dai *Mottetti*, e per la quale colei che appare come un aspetto della vita e dalla vita contenuta in realtà è *più grande* di essa e dunque *la contiene*, in una radicale inversione prospettica e valoriale, è un attributo del divino, e per l'esattezza del Dio della *Commedia* dantesca. Si guardi nel *Mottetto X Perché tardi? Nel pino lo scoiattolo*, dove Clizia rompe come folgore (unica parola irrelata in sede di rima, solo assonante con «sole») la nube che «si difende nel punto che ti chiude»: in *Par. XXX 11-12* i cerchi angelici infuocati ruotano «sempre dintorno al *punto che* mi vinse, / parendo inchiuso da quel ch'elli 'nchiude», perché il punto-Dio (così si manifesta inizialmente a Dante, *come* infinito contratto in un punto fuori dallo spazio e dal tempo, e loro origine) ovviamente contiene ciò che pare contenerlo²⁵.

Con tale contesto figurale, in sviluppo progressivo ma coerente, di Clizia divinizzata e metafisicamente superiore parrebbe contrastare il fatto che in alcuni testi la sua presenza si fonda o confonda (oltre al caso già ricordato di Maria Rosa Solari per *Costa San Giorgio* e i primi tre *Mottetti*, e della Volpe-anguilla per *L'anguilla*) a ritroso con quella, episodica, di Esterina ma soprattutto con quella ben più invasiva di Annetta-Arletta, la fanciulla (data per) morta che attraversa, bagliore intermittente e insistente, tutta l'opera poetica montaliana. Pensiamo alla Clizia «trasmigratrice Artemide» di *La frangia dei capelli* in *Finisterre*, se il viso di Esterina in *Falsetto*, negli *Ossi*, «assembra / l'arciera Diana»; se la luce di Arletta, «sorella» di *Arsenio-Montale*, è ad esempio il «fioco / occiduo palpebrare» di *Vecchi versi* nelle *Occasioni*, un testo fitto del ricorrere del segmento fonico /ar/ che fonosimbolicamente la rappresenta²⁶, e se Arletta è anche la «fanciulla morta / Aretusa» di *L'estate*, poco oltre, e la infera «luce-in-tenebra» di *Eastbourne*. Certo, l'allitterazione fra Artemide (Clizia) e Arletta/Aretusa sarebbe di per sé poco, e gli occhi di Clizia sono ben diversi dalla sua spenta luce. Ma nelle *Stanze* (cui nella medesima IV sezione rispondono le *Nuove stanze* cliziane) l'io afferma di ricercare invano «il *punto* onde si mosse / il sangue che ti nutre [...] viva in un putre / padule d'astro inabissato»: ricordiamo il «*punto* che ti chiude» del *Mottetto X* per Clizia e, pensando all'«astro inabissato» Arletta, ricordiamo pure il «cieco sole» che Clizia porta in sé nella *Primavera hitleriana*; e vediamo anche come negli *Orecchini*, in *Finisterre*, Clizia assuma poi reciprocamente tratti tipici di Arletta, la sua natura ctonia e

in contatto con le potenze inferi e le anime dei morti («La tua impronta / verrà di giù: dove ai tuoi lobi squallide / mani, travolte, fermano i coralli»). Il ricordo ambiguo di Arletta la viva-morta, serpeggiante e dolente, che non vuole farsi riassorbire dall'indistinto ma nemmeno emergere in piena luce, lutto simbolico della giovinezza nella figura della Capinera (la *Sylvia Atricapilla* spunto del romanzo verghiano, ma che forse apparenta Arletta anche alla Silvia leopardiana dalle «negre chiome» e «perduta speme») è in realtà, lo ripetiamo, lontano e irriducibile al mito di Clizia, nonostante questi punti di tangenza o sovrapposizione. Anche dove la vicinanza diviene quasi ricalco ritmico, al di là della vicinanza tematica di superficie, la distanza resta grande. Ascoltiamo due versi a confronto, lontani nel tempo. Da *Vento e bandiere*, dagli *Ossi di seppia*, per Arletta, il secondo dei versi citati: «la raffica che t'incollò la veste / e ti modulò rapida a sua immagine»; dal *Mottetto V* del '39 *Addii, fischi nel buio, cenni, tosse*, quello dell'addio di Clizia, dove l'io le chiede (guardiamo il secondo verso anche qui) «– Presti anche tu alla fioca / litania del tuo rapido quest'orrida / e fedele cadenza di carioca?». Il tema comune, generale e specifico, è quello della perdita (*Vento e bandiere*: «te lontana»). Isoliamoli e sovrapponiamoli, evidenziando alcuni aspetti:

*e ti modulò ràpida a sua immàgine
litania del tuo ràpido quest'òrrida*

Accento centrale di 6^a sulla tonica della medesima parola sdrucchiola (si noti la sillaba /ra/), come sdrucchiolo è anche l'accento finale di 10^a; certo diversi gli accenti iniziali, di 5^a su «modulò», con incontro difficile di accenti tra 5^a e 6^a, per Arletta scolpita dal vento, di 3^a per Clizia sulla «litania» del faticoso avvio del treno. Ma, non dovessimo seguire la grammatica, nel primo verso per evitare la concorrenza degli ictus saremmo spinti a leggere accentando «e tì modulo ràpida» con ritmo disteso che batte sulla 2^a posizione; nel secondo verso, stante anche la variante italiana e dantesca «letana», non sarebbe innaturale ritrarre il primo battito sulla vocale centrale di «litània», rendendola di per sé sdrucchiola (anche se funziona la sineresi per l'ultima sillaba) e omologa alle altre due parole del verso. Ragionamenti oziosi, ma che partono da una base di indiscutibile somiglianza. Tuttavia, il caso è in realtà opposto: la figura di Arletta, col «groviglio breve» della chioma, diversa dalla «nube dei capelli» (*La bufera*) e dalla «frangia» di Clizia (*La frangia dei capelli*) viene modulata nella forma instabile del vento, in un istante irripetibile del tempo; Clizia, benché rapita con gli «automi» nel treno e nel dubbio che partecipi alla

sua cadenza infernale, al contrario resta se stessa e permane, lo abbiamo visto, in ben altra dimensione.

Infine Clizia (o, meglio, l'io poetico montaliano che la agisce) ritroverà, in quel blocco di testi di *Altri versi*, la sua concretezza: il pallore dell'ora in cui a Venezia seppe della Mosca e capì, il sottile *wit* di certe sue frasi, i suoi Padri della Chiesa e poeti barocchi, la sua *chaise longue* nella veranda, la pensione Annalena e l'amica Giovanna, la foto del Dopopalio del '38, il transatlantico, il Bard College... In *Ho tanta fede in te* tra speranza e ironia l'io afferma «Ci troveremo allora in non so che *punto* / se ha un senso dire punto *dove non è spazio* / a discutere qualche verso controverso / del divino poema»: corsivi nostri, a evidenziare l'allusione, poi chiarita dal riferimento esplicito alla *Commedia* di Dante, al punto. Dio che appare in *Par.* XXVIII come primo imperfetto annuncio della realtà dell'Empireo, il cielo immateriale che «non è in loco e non s'impala»; un *punto* gré coinvolto con Clizia nel *Mottetto X* (vedi *sopra*). L'incipit della poesia, ripetuto e variato due volte in anafora («Ho tanta fede in me [...] Ho tanta fede che mi brucia») emerge in realtà simultaneamente da una lettera del 1 dicembre 1933 («io ho fede in te») e da quello, identico, della poesia di Antonia Pozzi *Confidare*²⁷, del 1934, da lei ripetuto in anafora perfetta («Ho tanta fede in te [...] Ho tanta fede in te»). In quella poesia l'io dice di avere tale fede (forse nell'amato, forse in Dio) che saprebbe aspettarne la voce per secoli, in silenzio e nell'oscurità, come si aspetta un sole che fa sbocciare i fiori sul fondo delle cave e penetra nelle «prigioni / leggendarie». È rimasto di Clizia un residuo concreto e indistruttibile, quel residuo che ha consentito negli anni la sua vicinanza ad altre figure e la sua autonoma forza di attrazione; e qualcosa di molto più che questo («Quando, come ci rivedremo?»), qualcosa di lei che non «scorporò l'interno fuoco».

NOTE

- ¹ Giusi BALDISSONE, (a cura di), *Le muse di Montale. Galleria di occasioni femminili nella poesia montaliana*, con introduzione della curatrice *Angeli, mostri e complici: le diverse muse di Montale*, 2. ed., Novara, Interlinea srl edizioni, 2014.
- ² Eugenio MONTALE, *Lettere a Clizia*, a cura di Rosanna Bettarini, Gloria Manghetti e Franco Zabagli, con un saggio introduttivo di Rosanna Bettarini, Milano, Mondadori, 2006. Le esitazioni e le difficili spiegazioni di Montale a Irma Brandeis, che stentava a riconoscersi appieno nel testo a lei in teoria dedicato, nelle lettere dell'11, 17, 24 luglio e del 7 settembre 1935. Il problema si intreccia a quello, analogo nell'effetto ma diverso per genesi dei testi, della concorrenza delle due figure femminili nei primi tre *Mottetti*, vedi lettere del 10 dicembre 1934 e del 15 gennaio 1935.
- ³ A smentire – o a fingere di smentire – prima di tutto se stesso, suonando la dedica a penna dell'esemplare delle *Occasioni* Einaudi inviato oltreoceano nell'autunno del '39 «to the Only Beggetter | the Only Idiot | E.M. | 6 XI 1939», con la definizione di sé nei termini dell'*Idiota* dostoevskiano insieme autoaccusatoria e autoassolutoria.
- ⁴ Gilberto LONARDI, *Winston Churchill e il bulldog. La «Ballata» e altri saggi montaliani*, Venezia, Marsilio, 2011, cap. 5 *L'altra madre*, pp. 89-106. Lonardi parla di «conscia finzione della senilità in crepuscolo, al buio, in dormiveglia. Il crepuscolo è dunque biologicamente reale, poeticamente fittizio. Procurato, usato a certi fini».
- ⁵ LONARDI, *Winston Churchill e il bulldog*.

La «Ballata» e altri saggi montaliani, cit., cap. 5 *L'altra madre*.

- ⁶ Progressiva trasfigurazione poetica di Irma Brandeis (1905-1990), americana di origine austriaca e stirpe ebraica, italianista allieva di Charles Singleton e studiosa di Dante (sul quale pubblicherà nel 1962 il saggio *The Ladder of Vision. A study of Dante's Comedy*: citato da Montale, col nome per esteso dell'autrice, nel suo discorso *Dante ieri e oggi* tenuto a Firenze al convegno del 1965 per il settimo centenario della nascita), docente al Sarah Lawrence College di New York e quindi alla Columbia University, legata per cultura e per ascendenze famigliari al messianismo giudaico e al Frankismo. A lei, indicata con le iniziali I.B., è dedicata la ristampa Mondadori 1949 delle *Occasioni*. Il suo *amor de lonb* per Montale nato dalla lettura nel '31 degli *Ossi di seppia*, l'ingresso il 15 luglio 1933 nel fiorentino Gabinetto Viessesux per incontrarvi l'autore che ne era bibliotecario e direttore, ma già dal '29 invischiato in una relazione con Drusilla Tanzi (la Mosca), sposata col critico Marangoni; l'amore di quell'estate e il primo addio, il ritorno di Irma nell'estate del '34 e la traumatica rivelazione dell'esistenza di Mosca (indicata spesso con X nelle lettere di Montale alla Brandeis), che le scriverà una lettera orribile e costringerà Montale a scrivere a Irma una lettera d'addio nel '35; l'ultimo ritorno di Irma, nonostante tutto, nell'estate del '38, l'addio nell'agosto, il termine fissato per una scelta da parte di Montale il marzo '39, ma appunto nel '39 l'inizio della convivenza con Mosca e quindi il rarefarsi della corrispondenza (tre ultime, disperate lettere di Montale nel

corso dell'anno) fino al silenzio: questi i sommi capi di una storia, umana e poetica, di eccezionale intensità, per la quale è riferimento necessario, oltre alle già citate montaliane *Lettere a Clizia* e alle parimenti citate *Muse di Montale* di Baldissone, anche Paolo De Caro, *Journey to Irma. Una approssimazione all'ispiratrice americana di Eugenio Montale*. Parte prima. *Irma, un «romanzo»*, nuova edizione accresciuta, Foggia, De Meo, 1999; ID., *Irma politica: l'ispiratrice di Eugenio Montale dall'americanismo all'antifascismo*, *ibid.* 2001. Secondo De Caro, sulla scia di Luciano Rebay, sarebbe possibile anticipare il primo incontro con Irma all'estate del 1932, in una pensione sull'Arno. Luciano REBAY, *Montale, Clizia e l'America*, in *La poesia di Eugenio Montale*, Atti del Convegno Internazionale (Milano, 12-13-14 settembre – Genova, 15 settembre 1982, Milano, Librex, 1983.

⁷ «Tu eri una grande cosa metà in ombra per me, ora sei una cosa enorme e luminosa. Io vidi una volta l'iride dei tuoi occhi, ondeggianti e mutanti aspetto e colore». Così traduce Elio GIOANOLA, *Montale. L'arte è la forma di vita di chi propriamente non vive*, Milano, Jaca Book, 2011, p. 245; notiamo però, a parte lo «swimming» (evidenziato nell'originale) traducibile con un più concreto «nuotanti» senza modificare il senso, che «loosening shape and colours» di per sé letteralmente significa «che perdevano figura e colori». La cosa, come vedremo, non è senza importanza.

⁸ Seguendo ancora GIOANOLA, *Montale. L'arte è la forma di vita di chi propriamente non vive*, cit., p. 246.

⁹ Dobbiamo ancora puntualizzare rispetto al testo inglese: «the work of a Divinity!» (corsivo nostro), «una» Divinità.

¹⁰ Drusilla Tanzi (1885-1963), sposata col compositore e critico d'arte Matteo Marangoni, da cui ebbe il figlio Andrea, vedova nel '58. Denominata Mosca per la vista debolissima e i grandi occhiali da Gerti Frankl Tolazzi, l'amica protagonista del *Carnevale di Gerti*. Conosciuta a Firenze nel '29, attraverso i comuni legami con Svevo e col gruppo di «Solaria», Montale si trasferisce in una camera in affitto in casa della coppia, e stringe sempre più il legame con la donna mano a mano che si sfalda quello di lei col marito. Durissima la lotta contro Irma per il possesso di Montale, tra suicidi tentati e minacciati (la stricchina, il cappio, il balzo dal settimo piano), la lettera di minacce o quella «dettata» al poeta nel settembre '38. Montale inizia la convivenza con Drusilla nell'aprile del '39, la sposerà solo nel luglio del '62. Cagionevole da sempre, Drusilla si ammala di spondilite nel '44 (*Ballata scritta in una clinica*), ma muore il 20 ottobre del '63 per le conseguenze di una caduta con frattura del femore: a lei sono dedicati i 28 testi degli *Xenia I* e *II* di *Satura* (14 + 14, a formare una sorta di mese lunare). Forse non tanto stranamente, la parola greca *Xenia* (i doni per gli ospiti, intesi nel libro montaliano come doni d'addio) inizia con quella X che indica la Mosca nelle lettere, e Irma, in un appunto del 1980, la chiama, al singolare, «Xenia», come a dire «la straniera», colei che è estranea e nemica.

¹¹ Eugenio MONTALE, *Finisterre (versi del 1940-1942)*, Lugano, Quaderni della collana di Lugano, 1943. Mancando

ancora un'edizione complessiva commentata della *Buferà*, è di riferimento ID., *Finisterre (versi del 1940-1942)*, a cura di Dante Isella, Nuovi Classici Italiani Annotati, Torino, Einaudi, 2003, con saggio introduttivo del curatore Da «*Le occasioni*» a «*Finisterre*».

¹² Eugenio MONTALE, *Intenzioni. (Intervista immaginaria)*, «La Rassegna d'Italia» anno I, n° 1, gennaio 1946, ora in ID., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996.

¹³ La differenza di fuso orario di 6 ore con la costa atlantica degli USA permetterebbe ad es. di immaginare un io ancora desto nelle ultime ore di buio prima dell'alba e l'inconsapevole interlocutrice immersa nel sonno delle prime ore notturne. Ma nella "sincronia" del testo pare che nella medesima ora notturna e nel medesimo luogo e stato del mondo l'io vegli, il tu femminile dorma.

¹⁴ Sorelle che, soprattutto se in fine di verso e di testo, hanno come ascendente comune l'apostrofe «ma soeur!» che chiude *A celle qui est trop gaie* delle *Fleurs du mal* di Baudelaire, testo certo più vicino, per la sensualità accesa dalle tinte sadiche, alla figura e alla caratterizzazione di Volpe. Vedi, sulla relazione Clizia-Volpe nell'*Anguilla*, anche FRANCESCO ZAMBON, *L'iride nel fango. L'anguilla di Eugenio Montale*, Parma, Nuova Pratiche Editrice, 1994.

¹⁵ Il nome Clizia, che compare in *La primavera hitleriana*, nella *Buferà*, è desunto dal sonetto attribuito a Dante e indirizzato a Giovanni Quirini, nel quale l'autore paragona la propria aspra sorte di amante sfortunato a quella della ninfa oceanina Clizia, mutata in eliotropo da Apollo per punirla di aver

causato, spinta da gelosia, la morte di Leucotoe: «né quella ch'a veder lo sol si gira / e 'l non mutato amor mutata serba». Di questa coppia di versi, il primo è posto ad epigrafe del testo, il secondo vi ritorna leggermente mutato («che il non mutato amor mutata serbi»). Ma la capacità aggregante e sincretica di questa potente figura, con la sua postura "solare", indurrebbe a pensarla sulla scia di quella «grande cometa della tradizione» di cui lo stesso Montale aveva scritto; in LONARDI, *Winston Churchill e il bulldog. La «Ballata» e altri saggi montaliani*, cit., p. 31.

¹⁶ «La donna-angelo discende da un nord (insieme reale e simbolico) coperto di ghiacci e di brume (come il 'cupo / fornello dell'Ontario' di *Iride*) o le 'fredde / banchine del tuo fiume' di *L'ombra della magnolia*, che precisano geograficamente il 'vento di settentrione' invocato nelle *Notizie dall'Amiata* per svolgere la sua missione nei 'greti arsi del sud' (*La primavera hitleriana*), in un sud devastato dalla guerra e dal male»; FRANCESCO ZAMBON, *L'iride nel fango. L'anguilla di Eugenio Montale*, cit.

¹⁷ Il siriano Nestorio (381-451), patriarca di Costantinopoli, vide condannata come eretica la propria idea della presenza in Cristo di due persone distinte, quella umana e in essa quella divina (contraria all'ortodossia delle due nature in una sola persona, quella del Cristo totalmente uomo e totalmente Dio).

¹⁸ Zaira Zuffetti, (a cura di), *Lettere da casa Montale (1908-1938)*, Milano, Ancora, 2006.

¹⁹ E. MONTALE, *Mottetti*, a cura di Dante Isella, 3. ed., Milano, Adelphi, 1988. La prima edizione uscì nel 1980 per i

tipi del Saggiatore, con l'approvazione del poeta ma senza ancora poter tener conto dell'edizione critica dell'*Opera in versi* dell'anno dopo.

- ²⁰ Emilio PASQUINI, *Eugenio Montale: "Mottetti"*, in G.M. Anselmi, A. Cottignoli, E. Pasquini, (a cura di), *Breviario dei classici italiani. Guida all'interpretazione di testi esemplari da Dante a Montale*, Milano, Bruno Mondadori, 1996, p. 256.
- ²¹ Luigi SURDICH, *Le idee e la poesia. Montale e Caproni*, Genova, il melangolo, 1998, cap. I *Clizia dal '34 al '40*, p. 71.
- ²² Eugenio MONTALE, *Le occasioni*, a cura di Tiziana De Rogatis, con i saggi *Gli oggetti di Montale* di Luigi Blasucci e *In margine alle Occasioni* di Vittorio Sereni, Milano, Mondadori, 2011.
- ²³ Guido CAVALCANTI, *Donna me prega* vv. 63-65: «E non si pò conoscer per lo viso: / compreso bianco in tale obietto cade; / e, chi ben aude, forma non si vede».
- ²⁴ Così SURDICH, *Le idee e la poesia. Montale e Caproni*, cit., p. 71.
- ²⁵ E vedi anche i vv. 7-9 immediatamente

precedenti, con la similitudine dell'alba «chiarissima ancella /del sol» che viene al chiudersi del cielo di stella in stella «infino a la più bella». Per Clizia, il «punto» tornerà in *Ho tanta fede in te*, entro *Altri versi* (vedi infra nelle conclusioni).

- ²⁶ Così anche subito prima nel *Balcone: tardo, arduo, barlumi* – la sua luminosità alterna e debole; nella *Casa dei doganieri* «s'accende / rara la luce della petroliera! / Il varco è qui? (Ripullula il frangente / ancora sulla balza che scoscende...); quindi la «voce di sarabanda» e il «morso / oscuro di tarantola» di *Il ritorno*. Ma già in *Vento e bandiere*, negli *Ossi di seppia*, «l'amaro aroma / del mare» e la «raffica».
- ²⁷ Antonia Pozzi, *Parole. Diario di poesia 1930-1938*, Milano, Mondadori, 2. ed., 1964, con prefazione di Eugenio Montale (dell'autunno del 1948; vi si trascrive la poesia *Confidare*), ora in EAD., *Poesia che mi guardi*, a cura di Graziella Bernabò e Onorina Dino, Bologna, Luca Sossella editore, 2010.

Tra le figlie di Sion. L'esperienza poetica e spirituale di Lina Schwarz

GIAN PAOLO MARCHI

Abstract

Born in Verona into a Jewish family, Lina Schwartz (1876-1947) gained a high reputation for her collections of lullabies and nursery rhymes, among which the well-known Stella stellina (Star, little star), still learnt by heart by children and adults who often do not know the name of its authoress. Schwartz was also a student and translator of Rudolf Steiner's anthroposophy. She converted to Christianity along a different path from that of Mafalda Pavia, another Jewish intellectual operating in Verona as a paediatrician in the 1930s, who in her book on St. Paul envisages a hard reconciliation between Christianity and Judaism.

Luna che guardi, luna che sai,
luna che non tradisci mai,
dammi la corda che mai non s'allenta,
dammi la forza che tenta e ritenta,
dammi la chiave che schiude il mistero,
portami là dove germina il vero.

Le filastrocche, IX

Per la sua posizione tra il fiume Mur e il lago Balaton, la città di Nagykanizsa (in tedesco Gross-Kanizsa), situata in una zona collinosa dell'Ungheria sud-occidentale, è considerata la chiave di accesso alla pianura magiara. Importante centro cerealicolo e vinicolo, era sede anche di

un vivace mercato di bestiame, che favoriva attività connesse, come la concia e il commercio delle pelli. In questa città, in una famiglia di commercianti ebrei, nacque il 5 settembre 1841 Edmondo Schwarz, che, dopo aver sposato Fanny Jung (possidente, nata a Milano il 19 febbraio 1849), intorno al 1875 trasferì la sua attività in Italia, aprendo a Verona un negozio di pellami. E a Verona, nella casa di vicolo San Fermo 3, il 20 marzo 1876 nacque Lina. La famiglia traslocò nel 1877 in via Scala 4, nel 1879 in via Anfiteatro 10 e nel 1881 in Stradone San Fermo 15. Nel 1890 gli Schwarz si trasferirono a Milano, e il 9 luglio di quell'anno risultano cancellati dall'anagrafe del Comune di Verona¹.

Chi conosce l'opera di Lina Schwarz, scrittrice per l'infanzia ancor oggi assai stimata — esordì nel 1904 con la raccolta di versi *Libro dei bimbi*, cui fece seguito nel 1910 *Ancora!* — non si meraviglierà di questa attenzione erudita, sollecitata anche dall'interesse nei confronti di personaggi della cultura e dell'arte legati in qualche modo alla città di Verona. La curiosità è stata propiziata dal recente acquisto sul mercato antiquario del libro più noto della Schwarz, più volte ristampato, dal titolo *Anco-
ra... e poi basta!* (1935). Si tratta della sesta edizione, riveduta e ampliata, illustrata con 136 disegni di Gugù, uscita a Milano presso Bietti nel 1946. Nella descrizione del volume, quale si ricava dal catalogo della libreria Le Colonne di Torino, vengono lodate le «deliziose intramontabili rime della Schwarz, che conobbe di persona il grande Rudolf Steiner, di cui tradusse in italiano lezioni e saggi; pioniera dell'antroposofia; direttrice dell'Unione Femminile; cofondatrice dell'associazione Scuola e Famiglia». Utili notizie vengono date anche a proposito dell'autrice delle illustrazioni Gugù, nome d'arte di Augusta Rasponi del Sale (1864-1942), che, «nobile e nubile, filantropa, dedicò all'infanzia la vita, il patrimonio e il talento di illustratrice (Giornalino della Domenica, Corriere dei Piccoli ecc.; suoi disegni sono al Victoria and Albert Museum di Londra)»².

Il volume contiene cantilene e filastrocche composte dalla Schwarz in versi sempre garbati, talora assai felici. Citiamo quella più famosa, entrata nel patrimonio di ricordi ed emozioni di chi è stato bambino qualche tempo fa:

*Stella stellina,
la notte s'avvicina,
la fiamma traballa,
la mucca è nella stalla,
la mucca e il vitello,
la pecora e l'agnello,*

*la chioccia e 'l pulcino,
ognuna ha il suo bambino,
ognuno ha la sua mamma
e tutti fan la nanna³.*

Molto conosciuta è anche la filastrocca del rinoceronte:

*Il rinoceronte
che passa sul ponte,
che salta, che balla,
che gioca alla palla,
che sta sull'attenti,
che fa i complimenti,
che dice buon giorno
girandosi intorno,
e gira e rigira
la testa gli gira
che non ne può più...
e pum! casca giù⁴.*

Molti ricorderanno anche i versi dedicati ad un tipico incidente dell'infanzia, la perdita del palloncino gonfiato di gas leggero, che sfugge dalle mani del bambino: circostanza che un grande poeta come Montale ha considerato come suscettibile di incrinare una *Felicità raggiunta* («Ma nulla paga il pianto del bambino / cui fugge il pallone tra le case»)⁵:

*Avevo un bel pallone rosso e blu
ch'era la gioia e la delizia mia.
S'è rotto il filo e m'è scappato via
in alto, in cielo, su, sempre più in su.*

*Son fortunati in cielo i bimbi buoni!
Scappan tutti là su, quei bei palloni⁶.*

Conclusione consolatoria; e d'altra parte asciugare il pianto di un bambino deluso è mansione di ogni adulto sensibile. I facili versi risentono dell'inarrivabile grazia della tradizione letteraria tedesca («Ich gehe mit meiner Laterne», o «Schneeflöckchen, Weissröckchen»). L'incanto cede talora a un'amara riflessione sulla forza che domina il mondo, come nei *Due pesci*:

*C'era una volta un pesciolino rosso
che nuotava pacifico nel mare,
quand'ecco venne avanti un pesce grosso,
che in un boccon lo volea mangiare.*

*Fece il piccino una gran riverenza:
«O signor pesce grosso, abbi pietà!
Perché vuol rovinarmi l'esistenza?
Un bocconcin più o meno a lei che fa?»*

*«Ma» disse l'altro pur molto commosso,
«anch'io morrei se non mangiassi più!
E tra un pesce piccino e un pesce grosso,
tanto fa, caro mio, che muori tu!»*

*Di compassione aveva il cuore oppresso...
Ma si fe' forza e lo mangiò lo stesso⁷.*

Talora i versi sono sfiorati da un lieve soffio di malinconica poesia (se la parola non sembrasse troppo impegnativa a qualche supercilioso custode del Parnaso), come nel caso di *Nonno e nipotino*:

*Passan sul prato nonno e nipotino...
Il nonno è vecchio, il bimbo piccolino;
il bimbo è biondo, il nonno tutto bianco,
il bimbo è dritto, il nonno curvo e stanco.*

*Passan sul prato dandosi la mano...
Il nonno dice: «Presto andrò lontano,
molto lontano, e più non tornerò.»
E il bimbo: «Nonno mio, ti scriverò.»⁸*

E si legga anche la canzonetta di sapore metastasiano che ha per titolo il versetto 25 del sesto capitolo dei *Proverbi*, «Gli occhi tuoi guardino diritto davanti a te»:

*Specchio fedel dell'anima
sovente è il nostro viso:
negli occhi e nel sorriso
palese il cor si fa.*

*Va errando incerto e trepido
lo sguardo menzognero;
dell'uom retto e sincerto
alta la fronte sta⁹.*

Lina Schwarz, come sopra accennato, ebbe un ruolo non marginale nella diffusione dell'antroposofia. Nel 1913, in collaborazione con Vittoria Wollisch, tradusse infatti l'opera di Rudolf Steiner *Dalla cronaca di Akasha*¹⁰. Qui Steiner si collega al suo saggio precedente *Come si acquista conoscenza dei mondi superiori*, nel quale aveva dimostrato che «l'uomo può sviluppare le forze latenti che esistono in lui in modo da poter riconoscere l'eterno». Successivamente,

Quando l'uomo ha allargato in tal modo la sua facoltà di percezione, non ha più bisogno dei documenti esteriori per studiare il passato; allora può, per mezzo di una vista interiore, riconoscere negli avvenimenti ciò che non è percepibile ai sensi, ciò che in essi vi è d'imperituro. Dalla storia transitoria passa a quella eterna, a quella storia che non viene scritta colle lettere consuete, e che la Gnosi e la Teosofia chiamano la «Cronaca dell'Akasha». [...] Il non iniziato che, per mancanza di esperienza propria, è ancora inconscio della realtà di un mondo spirituale, riceve facilmente l'impressione che si tratti di fantasticherie o peggio. Colui invece che ha acquistato la conoscenza dei mondi superiori, percepisce gli avvenimenti passati nel loro carattere d'eternità; essi gli appaiono non come freddi documenti storici, ma come immagini piene di vita; le vicende trascorse si svolgono in certo modo nuovamente davanti a lui¹¹.

In questa nuova storia rientra anche il processo di differenziazione sessuale:

Ecco quello che ci si mostra nel seguire la Cronaca dell'Akasha: in un'epoca remotissima ci appaiono delle forme umane molli, plastiche, interamente diverse da quelle che seguirono poi: esse portano in sé in ugual misura la natura dell'uomo e quella della donna. Poi, nel corso dei tempi, le materie si condensano; il corpo umano si manifesta in due forme di cui l'una comincia a somigliare al corpo attuale dell'uomo, l'altra al corpo della donna»¹².

A fondamento del suo pensiero, definito antroposofia, Steiner pose l'esperienza poetica e intellettuale di Goethe, dei cui scritti di storia na-

turale curò un'importante edizione, pubblicata in cinque volumi tra il 1884 e il 1897. Nella monografia *Goethes Weltanschauung* (1897), Steiner indicò le radici della sua concezione filosofica: una sorta di monismo fisico-spirituale, che postula un'inscindibile unità tra l'elemento materiale e quello spirituale dell'uomo e del cosmo, non senza aperture nei confronti del pensiero spinoziano proposto in chiave esoterica, presente in particolare nella goethiana *Fiaba del serpente verde e della bella Lilia*.¹³

In tale prospettiva, Cristo è considerato come lo spirito centrale del cosmo, la manifestazione della divinità che giunge all'uomo attraverso lo spirito solare, per cui gli uomini pervengono alla consapevolezza della comune origine e si aprono alla fratellanza universale.

Nel caso di Lina Schwarz, l'adesione all'antroposofia si arricchisce di una componente specifica, legata alla sua appartenenza alla stirpe ebraica. Si può infatti ritenere che la scrittrice aderisse alle idee sostenute da Ludwig Thieben (ebreo egli stesso) nel volume *Che cos'è l'Ebraismo?* da lei tradotto dal tedesco¹⁴. Nella *Prefazione*, datata Vienna, «Primavera del 1930», Thieben ricorda di aver accostato le opere di Steiner nel «campo di prigionieri di guerra nella Siberia centrale, dove passai molti anni importanti della mia vita». L'adesione all'antroposofia lo induce a formulare una particolare soluzione del «problema così impressionante dell'Ebraismo». Per gli ebrei d'Europa, Thieben rifiuta l'assimilazione proposta dal liberalismo, perché il suo «ideale umanitario» si confonde con una «concezione del mondo che annebbia lo spirito» e appare destinata ad accogliere le «tendenze più antiumane»; rifiuta altresì il sionismo, che, pur «in possesso d'una diagnosi giusta, sebbene non esauriente, vuol guarire una malattia spirituale con mezzi fisici». Questa la soluzione proposta nelle ultime pagine dell'opera:

«Una vecchia canzone con nuova strumentazione», diranno forse taluni, vedendo che abbiamo cercato di derivare il mistero storico e psicologico dell'Ebraismo unicamente dal suo contegno interiore verso il Cristianesimo e verso il Cristo. Infatti, siamo convinti che ogni essere e ogni fenomeno rivelino la loro natura più intima nella loro relazione col Cristo; e come ciò non dovrebbe valere per l'Ebraismo che in modo così predestinato e tragico è legato al Cristianesimo? Cristianesimo però inteso in senso non puramente confessionale, ma cosmico e umano nel senso universale di questa parola[...]. Diventare Cristiani, nel senso vero di questa grande parola, non vuol dire soltanto professarci seguaci di una somma di articoli di fede metafisici o morali, ma intraprendere una via sulla quale si giunge a sperimentare, come vera e propria realtà animica, ciò che, al principio della nostra era, s'è

svolto, storicamente e misticamente, sul piano fisico della Terra. Il Cristianesimo è una realtà storica [...]. Ora i fatti non sono da credere o da non credere, ma da sperimentare e riconoscere. E come la scienza della Natura studia i fatti fisici, così una vera Scienza dello Spirito può studiare i fatti spirituali, al centro dei quali, riguardo al tempo, allo spazio e all'importanza, si trova il Mistero del Golgota, come vicenda dell'umanità intera [...]. Il grave enigma dell'Ebraismo è fondato sul fatto che la luce precorritrice del Cristianesimo poté trasformarsi nella sua ombra. Quest'ombra prese consistenza in Abasvero, cultore dell'Ebraismo postcristiano. Trasformarlo, da figura fosca e umiliata, in un Essere luminoso che con gioia serve il Cristo, è la missione dell'Ebraismo d'oggi e dell'Ebraismo futuro¹⁵.

Non sorprende, in questa prospettiva, l'adesione al cristianesimo di Lina Schwarz, che pure, come mi informa la signora Marina Marmioli Hassan del Centro Documentazione Ebraica Contemporanea di Milano, figura tra gli elenchi del censimento degli ebrei promosso dalla Prefettura di Milano nel 1938. Piacerebbe conoscere qualche aspetto del pensiero della Schwarz, anche per misurare la distanza del suo percorso rispetto a quello di un'altra intellettuale ebrea sensibile al tema dei rapporti con il Cristianesimo. Mi riferisco a Mafalda Pavia, nata a Milano nel 1902: il padre, colonnello medico, le aveva dato il nome della principessina dei Savoia nata appunto in quell'anno. Mafalda, conseguita a Firenze la laurea in medicina, esercitava la professione di pediatra nell'Ospedale Alessandri di Verona, allorché venne dispensata dal servizio il 1° marzo 1939 XVIII:

I Sigg. Prof. Dott. Mario Artom fu Guido, nato ad Asti il 20 giugno 1896, la Prof.ssa Dott. Mafalda Pavia fu Caliman Clemente, nata a Milano e Schwarz Werner figlio di Julius nato a Berlino il 12 luglio 1907, rispettivamente Primario Specialista in dermosifiloiatria di questo Ospedale Civile Maggiore, Aiuto incaricato di Pediatria presso l'Ospedale infantile Alessandri e Medico Frequentatore presso questo Ospedale Civile Maggiore sono dispensati dal servizio con effetto dal giorno 1° (primo) marzo 1939 XVIII¹⁶.

Acuendosi la persecuzione razziale, fu accolta da don Calabria, che la affidò alle sue suore di Roncà, dove visse nascosta per diciotto mesi, dal dicembre 1943, con il nome di suor Beatrice.¹⁷ Qui scrisse un libro su san Paolo,¹⁸ riconoscendosi nel messaggio dell'Apostolo delle genti, che propugna l'assoluta uguaglianza di tutti gli esseri umani («Non esiste Giudeo né Greco, non esiste schiavo né libero, non esiste maschio e femmina. Tutti voi infatti siete uno solo in Cristo Gesù; se poi siete di Cristo, siete

dunque della stirpe di Abramo, eredi secondo la promessa», *Gal.* 3, 27-29), e prefigurava con accento profetico una visione di salvezza di tutte le genti in una «nuova Sion»:

Io vedo Saulo, "Giudeo figlio di Giudei". Veste con sacerdotale cura un sacro manto, tutto ricamato di speranze dell'umanità: è gentil uso giudaico che la vergine sposa di sua mano lavori il tàlled di colui che la condurrà per le nozze all'altare. L'apostolo fissa con occhi ardenti la nuova Sion che ha un muro grande ed alto «con dodici porte e alle porte dodici angeli e scritti sopra i nomi delle dodici tribù d'Israele... e dodici fondamenti e in essi i dodici nomi dei dodici apostoli dell'Agnello» (Ap 21, 12-14). Ascendono d'ogni dove tutte le genti alla città santa ed egli le guida intonando la preghiera del Cristo Gesù:

«Pater noster qui es in coelis
sanctificetur nomen tuum
adveniat regnum tuum...»¹⁹

Da un punto di vista teologico, si tratta forse di una generosa forzatura, come scrisse Giuseppe Ricciotti nella prefazione: «Mosè più Gesù Cristo, candelabro d'oro sormontato dalla croce, tunica da profetessa ebrea con un Rosario pendente al fianco»²⁰. D'altra parte, Mafalda Pavia tenne a testimoniare, in una lettera a don Calabria del 1° giugno 1945, che il suo libro su san Paolo era stato scritto «seguendo il semplice ed errante filo del mio pensiero che si svolgeva in *purissima e pienissima libertà*, non vincolato assolutamente dall'ambiente cattolico in cui mi trovavo».²¹ Lo slancio di umana fraternità universale investiva anche il mondo dei fedeli di Maometto:

Per questo, anche il capitoletto su Maometto desidererei restasse. D'altronde esso non tende assolutamente ad umanizzare l'opera di S. Paolo. In essa io ebrea (e primi con me i cristiani, ma non con me la massima parte degli ebrei), vedo la mano di Dio, così come la vedo nella vita e conversione nel lontano nipote di Abramo e di Agar (e con me — in ciò concorderanno i maomettani, e non forse — in maggioranza — gli ebrei e i cristiani!). Se io togliessi tal capitoletto, dovrei accedere anche al desiderio degli ebrei che già so ne vorrebbero tolti molti altri e... dei maomettani che ne vorrebbero eliminare altri ancora!

No: chi scrive è una piccola ebrea che soffre, ama, gioisce con Saulo, anelando a quella suprema vicendevole comprensione religiosa che porterà — quando e come Dio vorrà — alla certa e perfetta unione di tutti gli uomini.»²²

Mafalda Pavia morì il 28 maggio 1985 nella Casa di riposo della Comunità ebraica di Torino,²³ fedele al credo dei suoi padri, non riconoscendosi nella conversione che il rabbino di Roma Zolli aveva motivato nel volume *Christus* inviatole da don Calabria. In questa conversione, la Pavia vedeva un elemento individualistico: ella avrebbe preferito che il rabbino, «ravvisato nel Cristo il suo modello»,

si fosse prodigato per approfondire. come ebreo, naturaliter cristiano, tutti i tesori del suo animo ai fratelli ebrei, qual vero e Grande Maestro d'Israele.

E qui mi sovviene che un simile pensiero e desiderio balenò un giorno anche in Saulo di Tarso, quando disse, press'a poco: «Bramerei esser avulso da Cristo per i miei fratelli», e si che amava egli il Cristo.²⁴

Del percorso spirituale di Lina Schwarz conosciamo (o meglio, io conosco: il pronome di prima persona non stona in una dichiarazione di ignoranza) solo la tappa finale.²⁵ Durante la guerra, la scrittrice lasciò l'abitazione milanese e si trasferì presso i nipoti nella quiete della villa di Arcisate (Varese). Nel 1943 fu però costretta a riparare a Gussago, in terra elvetica, per sfuggire al campo di concentramento.²⁶

Dopo la guerra fece ritorno ad Arcisate:

Già vecchia, provata dalla malattia da lei sopportata con serena e cristiana rassegnazione, Lina Schwarz seguì con entusiasmo i nipoti che si stabilirono ad Arcisate (Varese), nella fattoria detta La Monda ove si trovò a suo agio, tra l'incanto della natura e la quiete della campagna; quivi trascorse sette anni e nel nostro paese volle morire. Il 24 novembre 1947 essa lasciò questa terra e fu accompagnata al nostro cimitero con un funerale che fu un trionfo. Sulla sua tomba, [...] sotto il nome tanto celebre, volle fosse scritto "detta zia Lina", per ricordare a chi legge il suo epitaffio il grande amore nutrito verso i bimbi di ogni regione e di tutti i tempi²⁷.

Non è dato per ora di conoscere le circostanze particolari in cui si colloca la sua adesione formale al cristianesimo. Possiamo solo constatare che la sua tomba è sormontata da una grande croce.

Abbiamo richiamato il diverso esito della ricerca spirituale e religiosa di queste due donne,²⁸ umiliate e perseguitate «in nome di quella dottrina che è una delle tante manifestazioni del cancro formatosi dentro alla

nostra civiltà dov'essa è più superba». ²⁹ Abbiamo spinto lo sguardo all'interno di agiate case borghesi di ebrei, staccandoci — per un momento — dalle rappresentazioni dell'orrore, che rischiano talora di diventare quasi un oggetto di consumo: non per rimuovere l'orrore, ma anzi per affermare con Alessandro Manzoni che «il sangue d'un uomo solo sparso per mano del suo fratello è troppo per tutti i secoli e per tutte le terre»; e che nulla può riscattare un'azione che sia rivolta all'orribile intento «d'affliggere un uomo». ³⁰

APPENDICE

In relazione a un articolo su Lina Schwarz apparso nel quotidiano «L'Arena di Verona» giovedì 24 gennaio 2013, ricevetti una circostanziata testimonianza sulla scrittrice e sulla sua famiglia inviata — tramite e-mail del 4 febbraio 2013 — da Giovanna Padoa Schioppa, suora delle Marcelline di Milano, pronipote di Lina Schwarz. Tra i discendenti della famiglia Schwarz, suor Giovanna ricorda il fratello Antonio Padoa Schioppa, la sorella Mariangela, madre di 5 figlie; la cugina Susanna Schwarz, che da molti anni lavora alla casa editrice Hoepli. Riportiamo qualche passo del messaggio:

«Sono interessata all'argomento perché Gustavo Schwarz, nato a Verona e vissuto poi soprattutto a Milano in viale Bianca Maria — uno dei fratelli di Lina Schwarz — era mio nonno.

Mia mamma, Stella Schwarz, sposata Padoa Schioppa e madre di 4 figli, morta nel 2001, è la nipotina della zia Lina che a lei ha dedicato non solo Stella stellina, ma anche la poesia Influenza: «Oh bella, oh bella/anche la Stella!/O brutta, oh brutta,/la ci vuol tutta!»³¹

In successivo messaggio del 6 febbraio 2013, suor Giovanna trasmetteva le seguenti notizie sul percorso spirituale di Lina:

Sulla morte della zia Lina: molti anni fa, in un periodo in cui ho vissuto con i miei genitori, per aiutare mio padre nell'assistenza alla mia mamma, casualmente avevo trovato tra le carte dei miei genitori una bellissima lettera scritta con una scrittura grande e inconfondibile della sorella di Lina, Lucia, che mi ero dimenticata di menzionare nella mia precedente lettera in cui avevo nominato Gustavo e Ugo. Questa sorella, Lucia Schwarz sposata Vigevani, viveva lei pure ad Arcisate (Varese) in una proprietà chiamata «La Monda» che tuttora esiste ed è un «centro» di cura

soprattutto per pazienti con problemi psichici, e di agricoltura «biodinamica» [...]

Lucia Vigevani, madre di due figli, Dante e Angelo Vigevani, ha assistito la sorella Lina nella sua malattia e nella sua morte.

Purtroppo non sono riuscita a ritrovare quella importante lettera e neppure mia sorella, che ha riordinato con cura ed amore tutte le cose lasciate dai miei genitori, ripartendole fra i familiari e in parte donandole ad enti benefici.

Di questa lettera, che ho letto solo una volta, nel 1999 circa, avendola trovata casualmente in un armadio, insieme ad altri scritti, ricordo che la zia Lucia raccontava che Lina, che da anni aveva ricevuto il battesimo, è stata assistita dal parroco di Arcisate e aveva voluto ricevere i sacramenti.

La morte è avvenuta nel novembre 1947. Penso che con i miei andremo a consultare i registri parrocchiali. La sua tomba è bellissima, nel cimitero di Arcisate. È ornata da una lapide a forma di ettagono in marmo biancorosato, attorno alla quale si avvolge un roseto.

Nello stesso cimitero sono sepolti gli altri membri della famiglia Schwarz».

NOTE

- ¹ Le notizie sopra esposte sono state ricavate dai registri anagrafici del Comune di Verona a cura di Gabriella Zandonà, che ringrazio sentitamente per la gentile premura.
- ² Cfr. *Libreria Le Colonne*, Via Mombasiglio 20b, 10136 Torino (Catalogo n. 44, secondo semestre 2012, p. 43, n. 373).
- ³ Lina SCHWARZ, *Ancora!... e poi basta! Un altro Libro dei Bimbi. Illustrazioni di Gugù*, Sesta edizione riveduta e ampliata, Milano, Casa Editrice Bietti, 1946, p. 9. Una nota premessa a una recente edizione (Milano, Hoepli 2010) del fortunatissimo volume ci informa che la Schwarz pubblicò «prima *Il libro dei bimbi*, quindi (composto tra il 1910 e il 1935) *Ancora... e poi basta*».
- ⁴ *Ibid.*, p. 44.
- ⁵ Eugenio MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura di Giogio ZAMPA, Milano, Mondadori, 1990, p. 40.
- ⁶ *Ibid.*, p. 17.
- ⁷ *Ibid.*, p. 31.
- ⁸ *Ibid.*, p. 76.
- ⁹ *Ibid.*, p. 83. Il passo biblico si riscontra peraltro (nella Volgata) a *Prov.* 4, 25 («Oculi tui recta videant, et palpebrae tuae praecedant gressus tuos»: «I tuoi occhi guardino diritto e le tue pupille mirino diritto davanti a te»): *La Bibbia di Gerusalemme*, Bologna, Edizioni Dehoniane, 1982, p. 1297.
- ¹⁰ Non è possibile elencare tutte le traduzioni steineriane della Schwarz. Ne ricordiamo alcune: *Il Vangelo di Luca*, Lanciano, Carabba, 1930; *Saggi filosofici (Linee fondamentali di una teoria della conoscenza della concezione goethiana del mondo; Verità e scienza: proemio d'una filosofia della libertà)*, Lanciano, Carabba, 1932; *Il mondo dei sensi e dello spirito*, Milano, ITE, 1936; *I misteri dell'Oriente e del cristianesimo*, Milano, ITE, 1936. Tra le ristampe più recenti, registriamo *La conoscenza della costituzione umana come base della pedagogia*, Roma, Cultura moderna, 1947 e *Antropologia. 14 conferenze tenute a Stoccarda dal 21 agosto al 5 settembre 1919 in occasione della fondazione della Libera Scuola Waldorf*, Milano, Editrice Antroposofica, 1970.
- ¹¹ Rudolf STEINER, *Dalla Cronaca dell'Alkasha*, Roma, Bontempelli e Invernizzi, 1913, pp. 6-7.
- ¹² *Ibid.*, p. 77.
- ¹³ STEINER, *Goethes geheime Offenbarung in seinem Märchen von der grünen Schlange und der schönen Lilie*, Dornach, Rudolf Steiner Verlag, 1999; Id., *La spiritualità di Goethe quale si rivela nella «Fiaba del serpente verde e della bella Lilia*», in *Tre saggi su Goethe*, Milano, Ed. Antroposofica, 1991, p. 51. La fiaba venne pubblicata da Goethe nella schilleriana rivista «Horen». Significativa la scala dei valori nelle risposte al Re del Serpente, che proviene dagli abissi in cui abita l'oro: più dell'oro magnifica è la luce; più ristoratore della luce è il dialogo: «Was ist herrlicher als Gold? – fragte der König. – Das Licht, antwortete die Schlange. – Was ist erquicklicher als Licht? fragte jener. – Das Gespräch, antwortete diese». Cfr. Johann Wolfgang GOETHE, *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, München, Deutscher Taschenbuchverlag, 1977 (Artemis Gedenkausgabe), Bd. 9 [*Die Wahlverwandtschaften, Novellen, Maximen und Reflexionen*], pp. 374-75.
- ¹⁴ Ludwig THIEBEN, *Che cos'è l'ebraismo?*, Milano, Istituto Tipografico editoriale

- Milano, Via Mortara 4, 1937 [«Conosci te stesso» – Quaderni di Scienza dello Spirito a cura del Dr. Rinaldo Küfferle), p. 7. Per cortesia di Leone Zampieri ho potuto vedere la copia, sinistrata, conservata nella biblioteca della Società Letteraria di Verona [segnatura: DS. 141 (2)].
- ¹⁵ *Ibid.*, pp. 235-36.
- ¹⁶ Documento citato in *Shalòm Beatrice, Lettere di una "medicbessa" ebrea a un Santo*, a cura di Luigi PIOVAN e Maria Palma PELLOSO, Roma, Editrice Ave, 2000, p. 44.
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 45.
- ¹⁸ Mafalda PAVIA, *Saulo di Tarso (S. Paolo) "ebreo figlio di ebrei"*, Roma, Editrice Ave, 2000 (prima edizione, Roma, Editrice Leonardo, 1949, con prefazione di Giuseppe Ricciotti).
- ¹⁹ PAVIA, *Saulo di Tarso...*, pp. 236-37.
- ²⁰ *Ibidem*, p. 26.
- ²¹ *Shalom Beatrice...*, cit., p. 82.
- ²² *Ibidem...*, pp. 82-83.
- ²³ Il 6 giugno 1985 il quotidiano «L'Arena di Verona» pubblicava il suo singolare messaggio di commiato dal mondo: «Mafalda Pavia, nel lasciare il giorno 28 maggio 1985 questa vita terrena, saluta quanti la conobbero e le vollero bene»: *ibid.*, p. 49.
- ²⁴ *Shalòm Beatrice...*, p. 96. Cfr. *Rom.*, 9, 3 («Optabam ergo ipse anathema esse a Christo pro fratribus meis, qui sunt cognati mei secundum carnem»).
- ²⁵ Debbo alla cortesia di Elisabetta Zampieri la segnalazione di un documento dattiloscritto (riferibile agli anni tra il 1922 e il 1924) che registra brevi profili delle donne aderenti al WILPF (Women's International League of Peace and Freedom), conservato negli Stati Uniti, Archives University of Colorado, Boulder Libraries, segnato WILPF Series III, Box 22, Folder 473, National Sections, Italy, rintracciato in occasione della monografia dedicata a Ida Vassalini, che fu portavoce del movimento per la sede di Milano. In esso si fa menzione di Lina Schwarz nei termini seguenti: «A travaillé plusieurs années dans le champs social, comme déléguée dans les bureaux de Renseignement et Assistance; dans Patronnage des enfants mineurs; dans le Club des petites Poésies pour les enfants, qui ont été aussi mis en musique. Collaboratrice dans le "Corriere dei piccoli" et dans autres Revues». A proposito delle poesie messe in musica, ricordiamo *Canzoncine per bimbi, con accompagnamento di pianoforte. Poesie di Lina Schwarz, musica di Elisabetta Oddone, disegni di Aleardo Terzi*, Milano, Ricordi, [1908?]; *Tre liriche infantili per canto e pianoforte, Nino Rota, poesie di Lina Schwarz* [s.l., s.n., 1935?]
- ²⁶ Il 30 novembre 1943 fu emanato un ordine di Polizia del seguente tenore: «Tutti gli ebrei, anche se discriminati, a qualunque nazionalità appartengano e ovunque residenti nel territorio nazionale, devono essere avviati in appositi campi di concentramento»: *Ebrei a Verona. Presenza ed esclusione*, Verona, Cierre edizioni, 1994, p. 44.
- ²⁷ Così Eugenio CAZZANI, *Arcisate nella storia e nell'arte*, Saronno, Ediz. Ceresio, 1964, p. 340. La monografia mi è stata segnalata da Anna Paola Montanari, bibliotecaria della Biblioteca Comunale-Istituzione «A. Parmiani» di Arcisate.
- ²⁸ Si potrebbero anche aggiungere i diversissimi casi, ben noti, di Edith Stein e di Etty Hillesum; e ora, la vicenda

di Magda Hollander-Lafon, che proprio dall'esperienza di Auschwitz fu condotta a riconoscersi nella persona e nel messaggio di Gesù: «Tu sei nel mio sguardo, nei miei gesti, in ogni fremito del mio essere. La tua luce nasce dalla mia sofferenza. La Tua gioia in me è Gioia solo se richiama la gioia altrui. Ho avuto origine da Te. La mia nascita avviene giorno per giorno a Te. Mio padre era ebreo, mia madre era ebrea. La vita ha reciso il cordone; mi ha immersa in un bagno di ceneri, in un oceano di lacrime, di grida, di sangue. [...] A ottantaquattro anni, Tu mi inviti ad accogliere quei milioni di innocenti che, oggi, condividono la tua gloria»: *Dalle tenebre alla gioia. Tutto quello che ho imparato da Auschwitz e da quattro piccoli pezzi di pane*, Milano. Mondadori, 2012, pp. 103-106.

²⁹ Così scrisse Lorenzo Montano nel 1955, ricordando la figura di Lina Arianna Jenna, poetessa veronese che non si salvò, ma restò sommersa ad Auschwitz: *Ricordo di Lina Arianna Jenna*, «Bollettino della Società Letteraria di Verona», xxv-xxvi (1953-1954), pp. 10-11.

³⁰ Alessandro Manzoni, *Osservazioni sulla morale cattolica*, cap. vii, in *Opere morali e filosofiche*, a cura di Fausto GHISALBERTI, Verona, Mondadori, 1963, p. 66 e cap. v, p. 57. Vale la pena di ricordare che il Manzoni mantenne un rapporto privilegiato con l'ebraismo, condividendo anche per questo aspetto la posizione dei giansenisti: e infatti, «che il popolo d'Israele, emancipato, convertito al Cristianesimo, restituito alla sua sede nazionale, dovesse fornire un provvidenziale strumento per la purificazione e insieme per la tanto auspicata unificazione della Chiesa, fu uno dei motivi più cari alla ideologia religiosa, una delle più fervide speranze, si può dire, un'idea fissa dei Giansenisti»: Francesco RUFFINI, *La vita religiosa di Alessandro Manzoni*, II Bari, Laterza, 1931, p. 373; e si ricordi, in particolare, la lettera a Marco Coen del 7 settembre 1842: MANZONI, *Lettere*, a cura di Cesare ARIETI, II, Verona, Mondadori, 1970, pp. 244-46.

³¹ L. SCHWARZ, *Ancora!... e poi basta!*, p. 65.

La lirica del tramonto: Hermann Hesse e Joseph von Eichendorff

PAOLA TONUSSI

Abstract

Hermann Hesse's and von Eichendorff's poems that, together with the other two also by Hesse complete Strauss's Four Last Songs, both deal with the mysterious moment in which man (or the poet himself) gets closer to the "reign of shadows". In these poems declining nature still speaks in attractive tones, but stronger and stronger the voice of what lies beyond the natural world is heard: it is the "unknown", perhaps bringing death and, in the end, absolute peace in the poet's heart.

September

Der Garten trauert,
Kühl sinkt in die Blumen der Regen.
Der Sommer schauert
Still seinem Ende entgegen.

Golden tropft Blatt um Blatt
Nieder vom hohen Akazienbaum.
Sommer lächelt erstaunt und matt
in den sterbenden Gartentraum.

Lange noch bei den Rosen
Bleibt er stehen, sehnt sich nach Ruh.
Langsam tut er die [grossen]
Müdigewordenen Augen zu.

Settembre

Intristisce il giardino,
fredda cola sui fiori la pioggia.
L'estate rabbrivisce
in silenzio la sua fine consegue.

Foglia su foglia l'oro cade
a terra dall'alta d'acacia.
L'estate sorride stupita e languida
nel verde sogno che muore.

A lungo ancora accanto alle rose
Sembra sopravvivere, ma anela al riposo.
Ad uno ad uno i suoi [grandi]
occhi stanchi chiude.
(Hermann Hesse)

Le tre liriche di Hermann Hesse musicate da Strauss nei *Quattro Ultimi Lieder* non vengono concepite come un ciclo unitario ma, scritte in periodi disparati, sono poi raccolte in volume dall'autore in modo liberamente fluido.

Eppure *Settembre* pare proseguire il tono crepuscolare di *Primavera* («Al crepuscolo, tra i sepolcri,/ho sognato a lungo») e ne prosegue anche, per taluni versi, l'ambito tematico (gli «splendori» e le «dolcezze»; l'atmosfera «soffusa di luce», anche qui «come un miracolo di fronte a me» sebbene proveniente da una fonte ben diversa.

L'espressione «Come un miracolo» allude ad una visione miracolosa, come miracolosa perché evocatrice è sempre la visione poetica. Ad uniformare ancora meglio questa seconda composizione alla prima è l'atteggiamento simile del poeta: «tu – primavera o settembre che sia – mi attrai teneramente».

Con riflessione profonda, *Settembre* narra il momento particolare del cammino sulla terra che volge al suo termine (un cambiamento, in effetti, non una fine), e cerca di comprendere il sentire umano al confine tra la vita e la morte con l'immagine dell'estate che sta morendo. Dai classici greci a D'Annunzio, passando per Rimbaud o John Keats è, questo, un vero e proprio *topos* anche pittorico, non solo letterario: pensiamo a Dufy, o agli acquerelli dello stesso Hesse.

Tre parole fondamentali potrebbero descrivere l'atmosfera dei versi

di Hesse: “Solitudine”, “Nostalgia”, “Elegia”. Lo sfondo storico alla scrittura di *Settembre*, la perdita della vecchia Europa – il “mondo di ieri” di Stefan Zweig – coinciderebbe con la perdita della vita: è «un orizzonte di tramonto» come nell’ultimo *Lied (Im Abendrot)*, *Al tramonto*, appunto.

Subito, al v. 1, entriamo quasi *fisicamente* in un clima di allontanamento dalla pulsione vitale, di congedo dalla vita: il giardino «inristisce», la pioggia cade «fredda»; «rabbrividendo», l’estate si allontana e tuttavia non si allontana tra i canti d’uccelli e i colori opulenti dell’*Ode to Autumn* Keatsiana: va muta, «in silenzio».

Sin dall’incipit, dunque, il tono crepuscolare prevale e si diffonde al giardino quasi oscurato, privato di luce e di canto: tutto, con l’estate, è «in silenzio». Siamo già in un mondo “altro”. Sullo sfondo, si staglia una figura: l’estate incede senza parola o suono, passa e scompare davanti al nostro sguardo. La parola chiave della strofa è «fine», con la rima «*Regen-entgegen*», «pioggia-fine».

Accomunata alla vita stessa, personificata, l’Estate «s’avvia» alla propria fine. L’immagine dell’estate sposata o morente si carica di un estenuato, dolcissimo sfinimento e, man mano che avanziamo nella lettura dei versi, diventa quasi un simbolo dell’attesa della morte.

La strofa combina due tipi di descrizioni: ciò che Eliot definiva *visual imagination*, l’immaginazione visiva che ci fa vedere il giardino, la pioggia, il cielo probabilmente scuro dietro i rami degli alberi, e soprattutto ci fa vedere questa figura di fanciulla stanca che sembra venire da un corteo medioevale; quindi la *auditory imagination*, l’immaginazione uditiva o sonora, che ci fa sentire la pioggia «colare» tra i fiori (in tedesco aiutati dall’onomatopea secca di «*Kult – sinkt*») e, per virtù d’osmosi poetica, ci fa sentire anche il calpestio – del tutto fantastico, ma tale è il ‘miracolo’ della poesia, la sua potenza d’evocazione – il calpestio inesistente dei passi, mentre la fanciulla procede per il giardino.

Il giardino e l’estate (forse anche il poeta) stanno abbandonando la vita ma la loro nostalgia mormora con la voce della pioggia, che sprigiona intorno riflessi. Li vediamo alla strofa successiva.

La fine dell’estate è una caduta di foglie d’oro che, l’una dopo l’altra, scendono volando dall’acacia in schegge dorate: eccone i riflessi, i barbagli e di nuovo il lettore è portato a mettere in gioco l’immaginazione visiva. Con un rovesciamento del tono cromatico lasciamo il buio del «giardino che inristisce» alla strofa precedente e guardiamo, adesso, questa caduta d’oro che va spargendosi tutto intorno: intorno alla base dell’acacia, ma anche intorno alla pagina.

Hermann Hesse – è interessante notarlo – usa l’immagine simile di un

albero che si sfoglia in un'altra lirica, per indicare la vita eterna e immutabile della Natura. La lirica s'intitola *Natura madre* – «Foglia su foglia piove/ l'albero della vita» – e in essa il cadere delle foglie è metafora del respiro naturale, eterno e opposto alla vita umana, destinata comunque a finire.

L'immagine della foglia che cade quale metafora della vita piace molto ad Hesse, il quale la ripropone in *Siddharta*: «La maggior parte degli uomini è come una foglia secca, che si libra e si rigira nell'aria e scende ondeggiando al suolo. Ma altri, pochi, sono come stelle fisse, che vanno per un loro corso preciso, e non c'è vento che li tocchi, hanno in se stessi la loro legge e il loro cammino».

Nella poesia, l'estate simile ad una ragazza si sovrappone ormai al primo *personaggio* o *persona* – pur appartenente al mondo vegetale e non degli uomini – comparsa nei versi: il giardino. L'estate-ragazza è «stupita», la sorpresa la rende «languida», eppure lei «sorride»: entrambi, il giardino e la ragazza «trascolorando» («*sterbenden Gartentraum*»), ovvero perdendo i propri colori, «muoiono» in un «verde sogno».

Ricordando che in Rilke l'aggettivo «languida» è spesso associato a Venere, godiamo anche qui una sovrapposizione deliziosa, una di quelle rifrazioni di significato che s'intrecciano con imprevedibile naturalezza nella mente del lettore di versi.

«Trascolorando» è molto vicino a «trapassando»: ancora, nel verso il verbo può indicare una fine e al contempo un passaggio, che potrebbe essere un cambiamento. Se c'è, lo vediamo alla strofa successiva, in cui l'estate «sembra a lungo sopravvivere» *ma* desidera, «vuole il riposo», che pare essere quello della morte biologica.

Il verbo «sembra» ci inganna per un attimo sul senso e sull'andamento lirico, perché in realtà la stagione-ragazza è già condannata dal ciclo della natura. Vuole fondersi con la terra, da cui ha origine: anche questo, degli esseri che tornano al luogo della natura madre, all'essenza primigenia della terra è altro *topos* che troviamo splendidamente declinato - ad esempio - in Emily Dickinson («E così, come congiunti che s'incontrino la notte,/ (...) conversammo/finché le nostre labbra raggiunse il muschio/e ricoprì i nostri nomi», *I Died for Beauty, Morii per la bellezza*), o in Emily Brontë (*In the earth, in the earth thou shall be laid, Nella terra, nella terra sarai deposto*), in molti poeti romantici e post romantici, sui quali Hesse si forma.

La sequenza va dal «giardino» all'«estate» e infine al «poeta», in tedesco tutti e tre sostantivi maschili; nell'ultima strofa al poeta basta pertanto dire, semplicemente, «*er*»: si riferisce all'estate? al giardino o al poeta, ovvero a se stesso? Ambiguità feconda in cui la poesia trionfa.

Le ultime parole stilate da Hesse sono: «E lentamente chiude i grandi occhi stanchi». Mentre le stava scrivendo, l'appassionata tonalità struggente deve aver risospinto il pensiero e la sensibilità a sé e al proprio destino, come forse è stato per Strauss nel leggerle: «*Rub-Pace/riposo*» rima con «*zu/il chiudere*».

Di nuovo l'immaginazione visiva ci mostra una scena cromaticamente pastosa e dalle tinte brunite, color ruggine, in cui la vivacità coloristica delle rose all'inizio della strofa si offusca mentre gli occhi si chiudono. Trovando forse eccessiva la tensione lirica e autobiografica Strauss toglie, com'è noto, l'aggettivo «grandi»: rimane, in italiano, l'aggettivo «stanchi».

L'altra faccia del lirismo è il tragico, in cui il suono-essenza si oppone all'esistenza-reale. L'intonazione della tragedia è corale – non è questo il caso – oppure autobiografica ed è per tale motivo che un'elegia parla tanto dello scomparso quanto dello scrivente.

Ripercorrendo a ritroso le rime, la sequenza «stanchi - riposo - muore - fine» ci dice il contenuto della poesia, anticipando quasi la domanda che conclude il ciclo dei *Quattro Lieder*: «È questa la morte forse?». La risposta è semplice. Sì, è questa: gli occhi che si chiudono, il mondo che finisce.

È il momento dell'addio: con un *pathos* intimamente profondo e la solennità che si addice agli istanti fondamentali della vita, il poeta compie un rito della memoria che, da personale, diventa corale: l'espressione autobiografica si trasforma in commozione condivisibile di gioie, dolori, attese, esiti raggiunti e sfiora le soglie del «pianeta muto», per dirla sempre con Rilke, la dimensione che sta oltre o di là dalla vita.

L'argomento è triste, ma noi non lo siamo: con una lingua pura e luminosa, la bellezza e la poesia affrancano il poeta dal dolore e dalla morte: «pur non rimpiangendo, la poesia ha sempre del rimpianto» afferma Croce in *Poesia e non poesia* perché, anche quando racconta il dolore, la poesia lo purifica e lo rasserena: da questa sognante tranquillità, da questo senso di pace e calma spirituale viene forse, in Strauss, la scelta del Re maggiore?

Guardando indietro mentre, al pari dell'estate, «desidera il riposo», il poeta sembra dire che il passato è stato buono ed egli può, adesso, darsi serenamente alla morte, che per lui non è la fine di tutto, bensì solo una trasformazione, l'accesso ad un mondo diverso da quello fisico della natura, un mondo che ha forme e una sostanza diverse.

Il rabbrivire della primavera, il freddo tra le foglie, la malinconia dell'autunno che prenderà il posto dell'estate, il tramonto e la notte, la stessa notte simbolica data dall'oscurarsi dell'orizzonte visivo quando il

poeta chiude gli occhi e infine il presagio della morte: sono tutte immagini di *Settembre* e della poesia tardo romantica, da cui Hesse proviene. Per Hesse e Strauss, anche metafore della nostra civiltà al tramonto. Fantastichiamo, allora: al pari di Eurialo e Niso, il poeta e il musicista «Chinano il capo come i papaveri sul collo stanco, quando la pioggia li opprime».

E tuttavia, l'immagine conclusiva dell'intero ciclo sarà consolatoria - «O immensa e silenziosa pace!» (IV) - e rievocherà l'assorta meditazione di Goethe in *Su tutte le vette è pace* e la chiusa di *Cime Tempestose*, dove i sonni di coloro che dormono dentro la terra quieta non potranno che essere a loro volta quieti, 'in pace», appunto.

Solitudine. Nostalgia. Elegia. Scrivendo *Al faro*, Virginia Woolf disse in seguito: «cercando un nome con cui definire il mio romanzo, mi venne spontaneo chiamarlo *elegia* ... ». L'elegia è infatti glorificare il passato, non tanto o non solo per riportare in vita i ricordi, quanto per proiettare quei ricordi sul resto del tempo, ovvero il futuro, che ci rimane da vivere, e sul resto del cammino che ci rimane da compiere.

L'elegia è, in sostanza, un modo per rendere passato, presente e futuro un eterno presente.

Nel componimento di Hermann Hesse la fine non è perentoria o totalizzante e semmai è vero il contrario, perché la bellezza sfida sempre il futuro, il che significa che non vi sarà mai morte assoluta fintanto che quel "suoi" diventeranno "i nostri" occhi, fintanto che quel "lei" (o lui, in tedesco) - l'estate, il poeta, il momento vissuto diventeranno io, noi, qui, adesso, ovvero sempre.

'Sempre' non è una stagione o un momento della vita, ma è la «carezza dell'infinito». È ciò di cui la poesia si nutre.

Il chiudersi di questi occhi «stanchi» ci tocca perché pare annunciare la morte del poeta (adombrato nell'estate) o di colui che scrive. Scrivere non è altro, in effetti, che una lunga preparazione a questo traguardo: si scrive non già per timore della caducità, della fuggevolezza che pure ci sono, bensì per cercare di salvare immagini, ricordi, sentimenti, anche visioni del proprio mondo personale, della propria civiltà privata. In una sintesi ammirevole, Brodskij scrive che la poesia è uno «uno spirito che cerca la carne e trova parole» (*Il figlio della civiltà*).

Scrivere, poesia o prosa è lo stesso, è innanzitutto un'arte di riferimenti, echi, allusioni, paralleli o contrasti linguistici, ricerca di suoni, vibrazioni e riverberi sonori, in cui le parole diventano mormoranti ampolle di tempo. La rima comunica certezza perché la ripetizione di un suono regala simbolicamente aspettativa e quindi una risposta. Con l'omissione

di «stanchi» Strauss toglie la certezza che Hermann Hesse ancora conservava: i versi non danno rima più tra «*Rosen/Rose*» e «*grossen/grand*».

E l'incertezza è la chiave dominante della modernità: ci introduce nella "quasità", ossia in quella quasi-irrealtà che conta comunque più della realtà, perché in poesia le ali, le estremità della realtà sono più importanti del corpo stesso.

Tornando alle ampolle di tempo, il canto, la poesia è una forma di tempo "riordinato", riassembleto per celebrare la nostalgia, il senso e l'ansia del ritorno, il «pathos delle lontananze» di Nietzsche. L'elegia: è un gioco in cui e per cui la lingua si rinnova, ricostituisce la struttura del tempo e si apre alla forza della rivelazione. Di per sé, la realtà può essere spesso insignificante, irrilevante o persino negativa: è la percezione poetica a darle un significato, ad elevarla non solo esteticamente ma anche moralmente.

Auden scrive al proposito:

*... poetry makes nothing happen: it survives ...
(In Memory of W. B. Yeats)*

Scrivo che «La poesia non fa accadere nulla: sopravvive».

Sopravvive – anche negli occhi che si stanno chiudendo di un poeta – perché *questo* istante continui ad essere e a non essere dimenticato.

Im Abendrot

Wir sind durch Not und Freude
Gegangen Hand in Hand,
Vom Wandern ruhen wir
Nun über'm stillen Land.

Rings sich die Täler neigen,
Es dunkelt schon die Luft,
Zwei Lerchen nur noch steigen
Nachtträumend in den Duft.

Tritt her und lass sie schwirren,
Bald ist es Schlafenszeit,
Dass wir uns nicht verirren
In dieser Einsamkeit.

O weiter, stiller Friede,
So tief im Abendrot.
Wie sind wir wandermüde -
Ist dies etwas der Tod?

Al tramonto

Tra affanni e gioie
Andammo mano nella mano;
Dal vagare riposiamo ora
In un luogo silenzioso.

Scendono tutt'intorno le valli,
L'aria già s'oscura,
Due allodole soltanto si levano
Sognanti nel profumo notturno.

Vieni e lasciale volare,
Prossima è l'ora del sonno,
Ché non abbiamo a perderci
In tanta solitudine.

O ampia e quieta pace!
Quanto profonda nel rosso del tramonto;
Quanto stanchi siamo dell'andare -
È questa la morte forse?
(Joseph von Eichendorff)

La lirica di Joseph von Eichendorff - *Al Tramonto* - porta un titolo che è da un lato un simbolo, dall'altra un presagio e il suo movimento è quello di chi progredisce, o si eleva verso la dimensione di ciò che sta di là dal visibile e conosciuto. La voce narrante "sale", infatti, di là dal vagare e di là dalla vita; eppure in questo "oltre", in questo «vagare» verso il "regno delle ombre" non sentiamo alcun timore per il passo che si sta per compiere.

Il romantico von Eichendorff, qui, sogna: uso la parola romantico quale sinonimo di onirico, lirico, fantastico. Il poeta, ogni poeta è per così dire quasi "condannato" a sognare, in virtù o per il tramite della propria fantasia: la sua è una sorta di "condanna", ma benvenuta e feconda.

Rispetto alle tre poesie di Hermann Hesse con cui forma i *Quattro ultimi Lieder*, questa di von Eichendorff è formalmente più classica sia nella struttura (quattro strofe dagli accenti regolari, tre per ciascun verso) sia nell'atmosfera, ma il suo contenuto lirico ci conduce alle soglie dell'ignoto.

Solo una notazione sulla regolarità dei tre accenti a ritmo giambico: il metro equivale allo stato psicologico e la prevedibilità del ritmo potrebbe far pensare ad un'atmosfera di quiete esclusiva, di pace completa. Sotto la maschera o l'apparenza dell'impassibilità, il metro imbriglia, invece, il pulsare dell'emozione e della commozione: in altre parole, ondulando solo lievemente come un'ala, la disciplina del ritmo scherma il pudore del poeta.

L'esordio è un canone della poesia romantica: dopo aver «vagato» a lungo per le strade della vita, attraversati «affanni» e «gioie» i due amanti guardano ora, «mano nella mano», alla natura che li circonda. Solitudine e natura sono le due componenti fondamentali di questa strofa, che inizia significativamente con il pronome personale plurale «noi»: i due si «riposano» insieme in un «luogo silenzioso». Von Eichendorff – bene attento a soppesare il peso specifico di ciascuna parola della sua lirica - ci dà in tal modo una meravigliosa “fotografia verbale”:

*Tra affanni e gioie
Andammo mano nella mano;
Dal vagare riposiamo ora
In un luogo silenzioso.*

In senso stretto, la rima è di per sé una sorta di metamorfosi: è, in sostanza, un concentrato della visione poetica. Il significato di una poesia si concentra, infatti, si addensa soprattutto nell'ultima parola del verso e così «*Land*», ossia terra, luogo, rima con «*Hand*», la mano di ciascuno dei due amanti stretta a quella dell'altro, passando per l'assonanza con «*Wandern*», vagare.

Spontaneo è il nesso con un'altra coppia di amanti, ritiratasi nella solitudine e nel silenzio della natura, dopo il contatto difficile con il mondo: ne *La maison du berger* (1844) di Vigny, il poeta e la donna si ritirano soli, lontano da tutti nel cuore della natura.

Il poemetto di Vigny è inserito nella raccolta *Les Destinées*: altro titolo simbolico e altro *Invito al viaggio* nel porto sicuro della natura madre, asilo vasto per coloro che si amano. La solitudine non vuol significare per loro dimenticanza ostile degli uomini, ma un ritrarsi in cui l'anima possa raccogliersi in se stessa. Contemplazione è una parola adatta a

questa scena, ovvero essere, stare dentro un tempio: atto sacro, in von Eichendorff e in Vigny.

Vigny chiama «amico» il crepuscolo che si distende nella lontananza sopra la valle, il bosco e il fiume, ricoprendoli con l'oscurità ma schiudendo i fiori notturni:

*Il Crepuscolo amico s'addormenta nella valle,
Sull'erba di smeraldo e sull'oro del prato,
Sotto i timidi giunchi della sorgente isolata
E sotto il bosco sognante che trema all'orizzonte;
Ondula fuggendo, tra le viti selvatiche,
Getta il suo mantello grigio sul bordo delle rive,
E dei fiori della notte dischiude la prigione. (I)*

La luce diurna si attenua fino a spegnersi e s'abbandonano al sonno la campagna e il bosco, già «sognante». Nell'incertezza dei confini che svaniscono nell'oscurità, la sera pare «tremare» all'orizzonte e allontanarsi tra i filari delle viti, forse per l'aria che si smuove tra i rami, i fili d'erba e l'acqua del fiume, o forse solo perché lo sguardo del poeta si è velato: coperte dal manto notturno, le immagini sfumano l'una nell'altra e tutte si fondono poi con l'ombra dominante.

Il *pathos* del momento di passaggio, della precarietà, della fuggevolezza è tema fondamentale della poesia romantica: ciascun autore lo interpreta a modo proprio, lo modifica e ne è a sua volta modificato: «L'opera complessiva di un poeta - afferma allora Brodskij - è una testimonianza resa al miracolo dell'esistenza ed è sempre, in un certo senso, un vangelo i cui versetti convertono il loro stesso autore più radicalmente di quanto non convertano il suo pubblico» (*Il suono della marea*).

La strofa di Joseph von Eichendorff si chiude - in modo sorprendentemente analogo ai versi di Vigny - con la descrizione di un luogo, la terra del silenzio e dell'ombra mormorante, che prelude a tutto quanto verrà dopo, a partire da questo mormorare.

Poiché la strofa è un sistema auto propulsivo, ossia generatore di altre immagini e altre visioni, ogni parola poetica non conclude mai, bensì inizia un pensiero, produce una serie d'immagini, scopre un passaggio. Il «luogo silenzioso» in cui si conclude la prima strofa s'amplifica dunque nella seconda, dove lo scenario si apre alla visione della valle che, per effetto ottico di dilatazione - una sorta di eco visiva - si sdoppia in «valli», degradanti alla vista di coloro che si amano:

*Scendono tutt'intorno le valli,
L'aria già s'oscura,
Due allodole soltanto si levano
Sognanti nel profumo notturno.*

L'atmosfera va rarefacendosi: il più realistico, per quanto impalpabile «cielo» diventa semplicemente «aria» in senso più vago e «vago», affermava il nostro Leopardi, quasi coincide con «bello», essendo la vaghezza più larga e diramata della realtà, della precisione. È il tramonto, che scende: «L'aria già s'oscura».

Uniche protagoniste del cielo invaso dal buio sono due allodole, creature alate che duplicano i due amanti e «si levano» in volo. Che le due allodole siano una quasi controfigura degli amanti è confermato dall'aggettivo loro attribuito: come il poeta, come la donna da lui amata, anche le allodole «sognano». Sono esseri-specchio dei due esseri umani: «Sognanti nel profumo notturno».

Perché von Eichendorff sceglie proprio l'allodola? L'allodola è l'uccello che annuncia il giorno - eppure, qui, è quasi notte: va tenuto a mente. L'allodola forse più celebre della letteratura mondiale è quella che Giulietta teme di aver sentito perché, foriera dell'alba, sa che le porterà via Romeo dopo la notte d'amore; lui insiste infatti di dover andare, perché la luce verrà presto, preceduta appunto dall'allodola, «messenger del mattino»:

*Giulietta: Vuoi andare già via? Ancora lontano è il giorno.
Non era l'allodola, era l'usignolo
Che ti ha colpito l'orecchio timoroso.
Canta ogni notte, laggiù, dal melograno. [...]
Romeo: Era l'allodola, messenger del mattino ... (III, 5)*

La celebra Shelley nell'ode *To a Skylark* per la sua «gioia», perché inizia a cantare all'inizio della primavera e, mentre vola in concentrici cerchi ascendenti sino quasi a dissolversi in alto, emette scrosci di suoni in crescendo, per tuffarsi poi di nuovo in picchiata verso la terra:

*Salute a te, Spirito di gioia! [...]
Tu che dal cielo, o a lui vicino,
Versi il tuo cuore colmo
In melodie generose d'arte spontanea.*

*Più in alto, e ancora più in alto
Dalla terra tu balzi
Come una nube di fuoco,
Con le ali percorri l'azzurro profondo,
E cantando ti levi in alto,
E librandoti ancora canti. (A un'allodola, vv. 1-10)*

In Shelley, come in von Eichendorf, siamo nella parte finale del giorno: al tramonto.

La voce narrante invita l'amata ad avvicinarsi e a guardare le allodole mentre il sole affonda nel cielo. È l'ora in cui più forte si fanno sentire la nostalgia e il timore dell'ignoto, e allora la mano vicina conforta e rassicura il cuore che potrebbe «perdersi» tanto, troppo ampia può - talvolta - dimostrarsi la «solitudine», non più considerata benevola ma quasi un pericolo o un'occulta minaccia:

*Vieni e lasciale volare,
Prossima è l'ora del sonno,
Ché non abbiamo a perderci
In tanta solitudine.*

La vita vuole sempre espandersi e dunque si difende e sogna, di là dal dubbio, dal rischio o dallo sgomento di «perdersi» «in tanta solitudine». Si difende e sogna fino all'ultimo istante.

Seguiamo con gli occhi dell'immaginazione le allodole nel cielo al tramonto: come le loro ali, ogni grande lirica sembra essere trascinata verso l'alto da una forza invisibile eppure nettamente percepibile e, più sale insieme con lo spirito del lettore, più pare affondare nella pagina che teniamo in mano.

Dal Trecento l'immagine del bosco e, allargandola, quella di un ambito naturale preso dall'oscurità come questo, viene d'impatto associata alla «selva oscura», con il timore di smarrire la luce e la via, l'incertezza nel cuore che allora «si spaura» e la visione, davanti alla vista incerta, di un cammino semi cancellato, che forse non porterà mai in alcun luogo.

Tutto ciò sino ad oggi, ad un poeta contemporaneo come Frost, il quale ripete l'immagine del tramonto quando tutto è buio, intorno, nel bosco e nella valle:

*L'ultimo sprazzo di luce del sole
Che era morto all'ovest*

*Viveva ancora per un altro canto
Nel petto di un tordo. (Come in, Entra)*

Ecco la finzione letteraria, il gioco letterario: una simulazione incantata per allontanare da sé l'insostenibile, oppure per raggiungere un'altezza che la realtà non consente, un modo di effondere l'anima per continuare a rimanere vivi.

Siamo alla chiusa. In Frost, in von Eichendorff, tutta la terra pare iniziare a cantare d'improvviso intorno al poeta con la sua voce fatta di ombre e gli porta, finalmente, la «pace»: una pace «ampia e quieta», che si spande in alto con il rosso vivo del tramonto. Le vediamo, queste pennellate carminio nell'aria, e vediamo le ali delle allodole che si perdono tra i bagliori vermigli:

*O ampia e quieta pace!
Quanto profonda nel rosso del tramonto;*

Ascoltiamo poi la voce del poeta il quale, giunto finalmente alla conclusione del cammino - nella lirica o nei giorni, ormai le due cose coincidono - pare quasi sospirare davanti a noi. Ha fatto molta strada, ha attraversato «affanni e gioie», ha dolorato ed è stato felice. Ha vissuto, forse, l'intera sua vita e adesso mormora nel buio un'ultima domanda all'amata, che immaginiamo accanto a lui o, chissà, mormora per noi:

*Quanto stanchi siamo dell'andare –
È questa la morte forse?*

Stanco di vagare, il poeta si chiede se stia lui stesso morendo. La domanda rimane sospesa. E tuttavia il lettore non ne è turbato né teme per lui, non ha l'impressione che egli stia "tramontando", ossia spegnendosi come una stella. È, al contrario, come lo scaturire dell'alba dal solco fosforescente dell'orizzonte, dove sono appena morte la notte e le stelle. Ecco il punto: anche se «*Abendrot*/tramonto» rima perfettamente con «*Tod*/morte», questo tramonto di von Eichendorff è, in realtà, un'alba: una vita nuova, un affiorare ad un'esistenza "altra", una rinascita. Il suono pare contraddetto dal senso e dal sentimento, anche se una rima trasforma un pensiero in legge, in qualcosa di necessario. Sì, «Tramonto» equivale a «Morte». In poesia il tono è contenuto e l'intonazione diventa essenza e significato.

L'«Estremo», il rifugio ultimo dell'anima per il poeta non è infatti tanto

la fine del mondo, quanto l'inizio del mondo inconoscibile: una poesia è un mezzo di trasporto delle emozioni e dello spirito fin dentro l'infinito, perché la lingua proietta il poeta - quindi il lettore, se il lettore è partecipe - in ambiti cui di norma non si accede, tra l'altro ad una velocità straordinaria.

La lettura d'altro canto è di fatto una collaborazione intima, una creazione a più voci o un *tête-à-tête* tra autore e lettore, un fatto di complicità creativa; segue la convinzione di Croce che il lettore continui, in questo senso, il lavoro dello scrittore o quella di Walt Whitman secondo cui «La grande poesia è possibile solo se ci sono grandi lettori».

La poesia, potremmo spingerci a dire, l'elaborazione poetica è la storia della lingua che nega, contraddice il proprio peso specifico, la propria massa e le proprie leggi di gravità, certo, ma soprattutto le leggi della logica: da qui viene quel «forse» che è proprio quanto consente al poeta e al lettore di spiccare il volo spirituale, di entrare nel regno dell'essenza e del puro suono, abbandonando così l'esistenza, la realtà.

Tutti i poeti sono «esploratori di stelle», ma *questo* poeta ha cessato il vagare per ogni firmamento ed è tornato a casa e al luogo del riposo. Se sia proprio questa, la morte, noi non possiamo saperlo con sicurezza - per quanto il poeta ci induca a pensare lo sia -, ma una cosa appare innegabile: lui, e l'amata con lui, è tornato là da dove è partito. Dal bisogno di elevazione e di mistero nel cuore che sono nella poesia di sempre, con in più la sensazione o meglio la certezza di aver fatto ritorno al porto, alla destinazione finale. Insieme a lui, adesso, noi lettori sappiamo che il tramonto è sceso davvero dolcemente.

Gabriele d'Annunzio e Luisa Casati: un legame inossidabile

FRANCESCO ASTOLFI

Abstract

For the first three decades of the twentieth century, the Marchesa Casati astounded Europe.

Artists painted, sculpted, and photographed her; poets praised her strange beauty. Among them was Gabriele d'Annunzio.

They met in 1903 during an aristocratic fox hunting. Only death separated them.

Following the footsteps of their correspondence, the article reconstructs the stages of an unusual love story.

Preziose testimonianze conservate al Vittoriale ci hanno restituito l'intera vicenda amorosa di d'Annunzio, da «Splendore», quand'era quindicenne, all'«ultima Clematide» dell'eremitaggio gardesano. In questa lunga galleria di donne dannunziane, un posto privilegiato spetta alla marchesa Luisa Casati, con cui il Poeta intrecciò un'inconsueta relazione sentimentale inattaccata dal tempo.

Come nuovi tasselli di un *puzzle*, recenti acquisizioni documentarie tendono a ricostruire in gran parte il carteggio Casati-d'Annunzio, consentendoci di seguire più da vicino una *liaison* che avrebbe intrigato lo scrittore fino alla tarda età.

La contessa milanese Luisa Amman, figlia di un industriale austriaco, conobbe l'ormai quarantenne d'Annunzio intorno al 1903, durante un'ari-

stocratica battuta di caccia alla volpe (la nobildonna, all'epoca ventiduenne, era già moglie del marchese Camillo Casati Stampa e madre di Cristina).

Ritenendo di aver trovato in lei l'incarnazione moderna del mito e dell'antica opera d'arte combinati insieme, le attribuì l'appellativo simbolico di Kore (poi Corè): nome greco di una fanciulla dall'aspetto efebico e dal sorriso enigmatico e seducente, ma anche della mitologica Regina degli Inferi. E davvero la non comune statura, l'androgina magrezza, il trucco lugubre (pallore cadaverico, labbra scarlatte, chioma fulgida, occhi ingigantiti e bistrati) e l'abbigliamento vistosamente eccentrico, giocato quasi in esclusiva sul contrasto bianco-nero, le conferivano l'apparenza di una creatura spettrale. Corè incarna un personaggio sempre più sconcertante e bizzarro: follie, sfarzo e magnificenza caratterizzarono la sua vita inquieta, divisa tra lunghi soggiorni all'estero e brevi soste nelle sue residenze, circondata di animali esotici e rari (ghepardi dai collari gemmati, serpenti, pavoni e merli albini). Gli spettacolari balli mascherati veneziani, coi suoi travestimenti sempre più stravaganti, o le leggendarie feste romane e parigine incantarono la *Belle Époque*.

Il suo naufragio economico, con un carico di debiti equivalente a circa 25 milioni di Euro attuali, risale alla fine degli anni Venti: nel 1932 fu battuta l'asta dei beni confiscati, compreso l'imponente *Palais Rose*. Da quel momento la Casati alloggerà in modesti appartamenti d'affitto, vivendo dei soccorsi di vecchi amici come Marinetti. Dopo la morte di d'Annunzio, si rifugiò a Londra, dove si spense (1957) nella più cupa indigenza, aggravata dalle irrinunciabili sedute medianiche e dal consumo di droghe, ma senza aver mai smesso il suo trucco ipnotico e appariscente o le sue pose da *femme fatale*, sia pure in abiti consunti e sbiaditi.

Stravaganza esibizionistica, spregiudicato anticonformismo, prodigalità dissipatrice furono comuni tratti del loro carattere, ma non gli unici collanti del loro legame. Nell'ampia rassegna delle reciproche consonanze, non ultimi l'amore per gli animali, la passione per il collezionismo, l'ossessione per l'occulto, la magia e le religioni orientali, l'attenzione per le arti figurative e la musica. Mentre l'esuberante loquacità del Poeta compensava la taciturna timidezza della Marchesa, i due condivisero un carattere giocoso, credulone e ottimista, generoso e creativo, ma altresì testardo, perfezionista, ambizioso ed egocentrico, scettico e miscredente. La loro straordinaria affinità contemplava anche una natura enigmatica e indecifrabile, un'ambiguità sfuggente ed ermetica. Ariel e Corè si sintonizzarono pure nell'attrazione per fiori e profumi e nel consumo di stupefacenti.

Lo stile itinerante dell'amata non fu peraltro condiviso dal pigro d'An-

nunzio, rigorosamente astemio e convinto non fumatore, che mai approvò la maniacale perseveranza con cui la Casati inseguiva ritrattisti e fotografi. Una singolare coincidenza li accomunò infine anche nella morte, spegnendosi entrambi per emorragia cerebrale.

Ma a spiegare il ruolo preminente che la Marchesa rivestì nella vita dello scrittore non bastano le reciprocità, il fascino abbagliante della personalità di Corè o le sue attrattive estetiche. Ben altre le ragioni di questo amore insolitamente persistente e solido, che esce dagli schemi dei legami dannunziani. Tra le donne del Vate, tutte belle ma di scarso valore intellettuale, la Casati si distacca per originalità, sensibilità e suprema intelligenza. Per la «vita inimitabile» che condusse fu un'opera d'arte vivente, che non necessitava di essere ricreata o trasfigurata in un'opera letteraria.

Perciò, più volte evocata nelle prose memoriali, poté godere di un privilegio esclusivo, quello di essere citata per se stessa nell'ultimo romanzo, come più tardi nel *Solus ad solam*.

Forse l'unica donna che poté competere con lei fu la pittrice americana Romaine Brooks: per entrambe, le sole stimate e un po' temute, il Vate nutrì una sorta di ammirata venerazione. L'una e l'altra, dall'ambigua duplicità di carattere, che contemperava grazia femminile e virile audacia, non si lasciarono sottomettere, ma si fecero attendere e desiderare, rifiutando convivenza e stabilità affettiva, e bandendo ogni sorta di gelosia.

La bruciante passione tra Ariel e Corè si sviluppò nell'estate parigina del 1913: le giornate d'agosto, presenti anche in un frammento rivelatore dei *Taccuini*, che annota un bacio «selvaggio» e un segno rosso sul collo, ispirarono l'audace poemetto in prosa *La figure de cire*.

Nel 1913 de Meyer immortalò Corè, con incalcolabili fili di perle e una lunga sigaretta in mano. Questa foto, conservata al Vittoriale, reca autografo l'aforisma, poi ripreso in chiusura del *Libro segreto*: «La carne non è se non uno spirito promesso alla Morte», sorta di epigrafe, dove la forza ammaliante della Casati appare qualità già all'inizio più spirituale che carnale, in una commistione di corrispondenza affettiva e attrazione sessuale, che rimarrà unica, a spiegare un legame che, tra fugaci incontri, schermaglie e più o meno lunghi silenzi, si mantenne inossidabile per anni, pur contemplando per entrambi la presenza di altri *partners*.

I loro convegni amorosi seguirono tutti gli spostamenti della «nomade», da Milano a Roma, da Venezia a Parigi, da Capri a Saint Moritz, e non saranno interrotti neppure dalla guerra, che li vedrà anzi vicini di casa, essendo la Casetta Rossa, affittata dal Poeta, proprio di fronte alla «casa mozza» di Corè, sul Canal Grande.

Singolari scambi di doni suggellarono l'*amitié amoureuse*, fantasiosi specie quelli dell'estrosa marchesa, che inviò anche una voracissima tartaruga e un purosangue.

Il carteggio in nostro possesso si conclude con un accorato telegramma alla data del 14-12-1932: in preda al panico e allo sconforto, Luisa Casati sollecitava un aiuto, per sfuggire alla catastrofe finanziaria. Al disperato appello non seguì alcuna risposta, tanto d'avallare l'ipotesi universalmente sostenuta (ma che troviamo difficile abbracciare) del cinico abbandono di Corè da parte di un Ariel crudelmente arido e spietato. Che pure, solo qualche tempo prima, si era mostrato ancora pieno di tenere attenzioni e folle di desiderio (cfr. lett. del 27 marzo 1930), tanto che poco dopo la Casati gli proporrà di condividere con lei l'affitto di villa San Michele a Capri!

Oltre che monco nella parte conclusiva, il carteggio è per noi sicuramente incompleto in quella iniziale, non documentando l'esordio di questo amore, cosa davvero impensabile in un grafomane come d'Annunzio. Una rammaricata lettera del marzo 1928 accenna, infatti, alla vendita da parte di Corè di autografi dannunziani. Perché non pensare che sia stata ceduta a collezionisti privati anche la corrispondenza posteriore al 1932?

A giustificare l'ipotetico silenzio del Poeta (per noi solo apparente e momentaneo) possono peraltro bastare le abitudini di d'Annunzio riferite da Antongini, che contemplavano un uomo disordinato e negligente: spesso smariva la posta, la leggeva molto in ritardo o non l'apriva per scelta, convinto che una cattiva notizia ignorata non avrebbe turbato il suo equilibrio emozionale. Senza contare che talvolta la corrispondenza, per gelosia, gli veniva sottratta dalle «vestali». È infatti risaputo che il Poeta, dopo il misterioso «volo dell'Arcangelo», andava sbandierando il più gelido disinteresse per la Baccara, utilizzata solo come «macchina per la musica».

Non è infine da escludere che lo scrittore non potesse venire in soccorso di Corè, per mancanza di mezzi, ma che non volesse dichiararsi come sempre squattrinato.

Tra le numerose foto della Marchesa conservate al Vittoriale, spicca il ritratto scattato da Man Ray, durante un ballo, che la ritrae nelle vesti dell'imperatrice Elisabetta d'Austria, tra due cavalli bianchi, in un sontuoso abito da sera ed elaborata acconciatura. La singolarità di questa foto è la data apposta sul retro: 5 luglio 1935.

Sia che gli fosse stata inviata dalla stessa Corè (forse per ringraziarlo di una copia del *Libro segreto* da poco editato) o che il Poeta l'avesse acquisita in altro modo, testimonia in ogni caso un interesse ancora for-

te per la donna. Tale ipotesi sarebbe suggestiva, anche perché farebbe corrispondere tre immagini fotografiche a tre importanti momenti (1913, 1922, 1935) della loro storia d'amore: un rapporto sicuramente tra i più complessi, ma di certo anche più appaganti nella vita di entrambi. Una cosa è certa: Ariel non si separò mai dal ritratto di Corè eseguito da de Meyer, nel 1913, come da quello «magico» scattato da Man Ray nel 1922, al momento di un ritorno di fiamma, o dalla copia fotografica di un celebre ritratto boldiniano, conservato nella sua Officina e nella casa pescarese.

Tra musica e testo

Inquietudini dell'animo femminile.

Le Poetesse del primo Novecento musicale

Abstract

From eighteenth to nineteenth century the cultural feminine model has been transformed as to the intellectual and social aspects. Through a new editorial market of literature and music as well.

Both the authors – coming across some aristocratic and bourgeois drawing-rooms – analyze the development and change towards a more active and independent role of women in the arts and crafts environment.

Paola Azzolini deals with the biography and the poetic work of two most representative figures: Annie Vivanti and Contessa Lara.

Luisa Zecchinelli examines the musical reception of this new feminine sensibility (Anny Vivanti, Contessa Lara, Olga Bonetti, Ada Negri, Vittoria Aganoor Pompilj) by contemporary musicians. The study of transformation inside the new harmonic language from Romanza to Lyric has to do with the text, often set to music by different composers, specialized in chamber music repertory, in comparison.

The last chapter concerns such talented women composers yet unknown in that period: Elvira de Gresti, Emilia Gubitosi, Giulia Recli, Maria Ballarini. They are correlated with four meetings in Sala Montanari, where all selected lyrics have been musically interpreted by the soprano Annunziata Lia Lantieri and the pianist Luisa Zecchinelli.

Territorio dimenticato

PAOLA AZZOLINI

La costellazione complessa e ancora poco esplorata delle scrittrici italiane tra otto-novecento si infittisce in coincidenza con il nascere in Italia della prima industria editoriale. Il lettore medio diventa importante e con lui la mole dei libri rivolti ad un'utenza non più colta, specialistica, ma attenta alle storie, alle novelle, ai romanzi che narrano il passato quotidiano o mitico e la vita reale. Molte, moltissime di queste autrici sono donne e così si instaura il cerchio virtuoso che dall'autrice va alla lettrice, prendono spazio le rappresentazioni della vita femminile, dell'amore, del matrimonio, della deriva della prostituzione, dello sfruttamento ecc. Nasce con le scrittrici anche in Italia la letteratura di consumo o amena, in cui però appaiono insistentemente, sia pure in forme semplificate, anche i temi del nascente femminismo. La donna che scrive, come la donna che lavora, è ancora considerata una pericolosa eccezione. Così spesso le autrici si firmano con pseudonimo e se escono alla scoperto con comportamenti troppo liberi e autonomi, rischiano consapevolmente lo scandalo. Tuttavia la scrittura femminile attira, interessa e proprio per questo spesso i testi soprattutto poetici, di queste autrici diventano lieder, canzoni eseguite nei salotti o anche nei caffè chantant.

Sarebbe un errore tuttavia pensare che queste scrittrici siano tutte delle ribelli. Il ribellismo individuale che le porta a disegnare per sé una vita talvolta avventurosa e sconvolgente, non diventa quasi mai atteggiamento ideologico. Ciascuna si tiene a distanza di sicurezza rispetto al nascente femminismo, ben stretta alle virtù materne e casalinghe delle altre, le donne qualsiasi, le cui virtù non si mettono in discussione e proprio a questa sicurezza non si sa e non si vuole, rinunciare del tutto. Questo atteggiamento produce una serie di romanzi e racconti edificanti, a lieto

fine, destinati ad addomesticare le teorie delle suffragette, mettendo d'accordo il difficile conseguimento dei diritti civili con la stabilità familiare. Funziona cioè quello che è stato chiamato "modello recessivo" (Arslan) rispetto al modello "aggressivo" del femminismo di certa narrativa straniera (Chopin, Pontellier, Fawcett).

Sono gli anni di una pubblicistica pseudo scientifica sulle donne, come *Sesso e carattere* di Weininger, *L'inferiorità mentale della donna* di Mobius, delle riprese pseudo darwiniane di *Genio e follia* di Cesare Lombroso. È un modello di femmina inferiore per temperamento e per intelligenza rispetto al maschio, che ha grande diffusione e adesioni anche femminili presso gli intellettuali italiani. Serao, Capuana, Guglielminetti si scagliano contro il bersaglio polemico dei movimenti delle donne. In particolare contro Sibilla Aleramo, ostile all'estetismo dannunziano e al modello femminile della vamp, che dal pubblico dei lettori viene evocato con universale successo. Di fatto poi gli eccessi e le devianze di una femminilità "lussuriosa" sono tollerati solo come eccezioni in ambienti altolocati e particolari e, nella narrativa e nella vita, conducono sempre ad esiti nefasti.

Le scritture che attirano l'attenzione dei musicisti sono però altre, i testi immuni da intenzioni pedagogiche e pieni di passionalità e di mistero. D'altra parte i luoghi dove questa autonomia femminile nasce, insieme alla scrittura, sono in gran parte salotti oppure redazioni di giornali. Nella redazione de "Il Mattino" di Napoli nasce la vocazione narrativa di Matilde Serao; nei salotti romani la poesia di Contessa Lara. Ma ci sono anche giornali e riviste diretti alle donne, molto seguiti da un pubblico di lettrici sensibile e disposto anche alla polemica su argomenti che infiammano un po' tutti, il diritto di voto, il lavoro femminile, l'ignoranza e l'inferiorità giuridica della donna.

I salotti sono però il vero centro della visibilità femminile e il luogo dove misurare quanto i tempi siano cambiati. Molto famosi furono quelli della Contessa Clara Maffei e di Teresa Kramer a Milano; di Maria Bonaparte Rude a Firenze; del giornale satirico "Il capitano Fracassa", a Roma.

Proprio nei salotti si definisce un modello femminile che rispecchia le contraddizioni e i desideri della donna fine-secolo: ancora repressa da una doppia morale, ma non più passiva e acquiescente. Sempre nel salotto emerge la versione moderata del femminismo nel confronto con l'altro sesso. Si fa evidente il tema del desiderio femminile, della corporeità femminile. Ancora amore, erotismo sono il tema di una pubblicistica pedagogica rivolta ad informare ed educare secondo i dettami della medicina e del buon senso borghese (Mantegazza, *La fisiologia del*

piacere, Un giorno a Madera, Una pagina dell'igiene d'amore, Fisiologia dell'amore, Fisiologia della donna, Dizionario di igiene per le famiglie). Ma sono anche il tema di una poesia sottilmente erotica e disinibita.

Le poetesse che abbiamo incontrato come autrici dei testi musicati sono tra le più rappresentative dei mutamenti dell'epoca. Vittoria Aganor che scrive versi d'amore per un fantasma maschile che si rivelerà completamente diverso da quello che lei aveva immaginato; Annie Vivanti e la sua storia con Giosué Carducci, sospesa fra seduzione e rifiuto; la Contessa Lara forse unico vero esempio di donna che, liberata, paga con la vita il delitto di aver infranto le leggi maschili; Ada Negri, la "vergine rossa", che mescola con perizia rivendicazioni personali e sociali. Molte poesie di Ada Negri furono musicate da compositori italiani, fra i quali Pier Adolfo Tirindelli. È in corso per il "Bollettino Scientifico Lombardo" un progetto sistematico di inventariazione e di analisi musicologica. Infine la piccola schiera delle altre poetesse meno note, profili letterariamente sfuggenti come Olga Bonetti, oppure del tutto legate alla loro funzione di creatrici di parole destinate ad essere poi vestite dai suoni: Elvira De Gresti, Emilia Gubitosi, Giulia Recli, Maria Ballarini.

Diamo qui di seguito qualche cenno su due almeno delle protagoniste più singolari e rappresentative di questa fase della letteratura femminile, Annie Vivanti e Contessa Lara.

Annie Vivanti, figlia di Anselmo, mantovano e di Anna Lindau tedesca, sorella di letterati di un'importante casata germanica, nasce a Londra, cresce tra Italia, Inghilterra, Svizzera e USA. Il legame con Carducci nasce nel 1890 in occasione della pubblicazione del suo primo libro di versi e dura tutta la vita. Nel 1891 pubblica il primo romanzo *Marion*. Poi nel 1892 sposa l'irlandese Chartres e passa ventanni negli Stati Uniti. La figlia Vivien si afferma come precocissima violinista e da questa esperienza nasce il romanzo *I divoratori* (1911). Scrive molti altri romanzi di successo, tradotti in molte lingue, recensiti da grandi letterati dell'epoca (Croce, Borgese ecc). Durante la prima guerra mondiale difende la causa italiana sui principali giornali inglesi. Il fascismo la costringe al domicilio coatto ad Arezzo, in quanto cittadina britannica. Poi Mussolini permette che ritorni a Torino, la città dove risiedeva; lì le sue condizioni di salute si aggravano per la notizia del suicidio della figlia Vivien (1941). Muore nel 1942.

Le sue poesie sono in endecasillabi facili e ben rimati, esalano un'atmosfera malinconica e appassionata. Nel primo dei testi musicati e eseguiti in occasione di questa conferenza - concerto, viole e amore sono la stessa cosa. Nel secondo la stanchezza dell'amore chiama il riposo e

la quiete: una pace in cui si intuisce qualcosa di diverso dalla vita: forse la quiete della morte?

Il volume d'esordio *Lirica*, 1890 compare con la prefazione di Giosué Carducci. Il poeta famoso e ormai non più giovane si innamora perdutamente della giovane e bella Annie: vale la pena di citare la sua lettera poi diventata prefazione

Signorina

Nel mio codice poetico c'è questo articolo:

Ai preti e alle donne è vietato far versi - Per i preti no, ma per lei l'ho abrogato.

La sua poesia, signorina, è ciò che è io non prendo dai critici la pretesa di imporre gli argomenti e il modo di trattarli, ma poesia è; quale de' quasi fatalmente prorompe da un temperamento di femmina lirico (caso rarissimo). E per la immediatezza della rappresentazione e per la verginità dell'espressione mi piace molto. Ciò nel mestiere del verseggiare italiano dicesi con neologismo pedantesco la forma - un che di postumo al concetto per lo più, un che di appiccicato, tra la posa e la smorfia, - a Lei manca. A Lei, la fisionomia dell'immagine, la tempera del colorito, la qualità della frase e l'andamento del verso vengono e spirano col movimento del fantasma e della passione che Le dan la poesia. Tutto ciò è sempre bene? Io so e Le dico che molte volte mi rapisce.

E Le bacio la mano

L'amore fa nascere i versi a lei dedicati e divenuti famosi: "Batto a la chiusa imposta con un ramicello di fiori/glauchici e azzurri come i tuoi occhi, o Annie" La lirica carducciana fu musicata da G:A Fano.

Nel 1891, sette mesi dopo *Lirica*, appare il discusso romanzo, *Marion artista di caffè concerto*, largamente autobiografico e scandaloso, in cui si affrontano i temi della pedofilia e dell'incesto. Ne vengono stampate quattro edizioni in un anno, forse proprio per lo scandalo che suscita. L'ambiente è il café chantant, paradiso, dei desideri proibiti. Il lettore scivola volentieri in questo mondo del peccato e della corruzione, in cui la giovanissima che è la protagonista, svela tutta la profonda attrazione che il male può esercitare sul cuore di un bambino. Marion è Annie stessa, nelle tendenze teatrali e corrotte della sua infanzia, che la letteratura svierà verso un cammino di autoconoscenza e di più positiva formazione. Così, giovanissima, in cerca di lavoro, si descrive in una lettera al proprietario e gestore di un Café chantant di Genova:

Ho ventun anni, parlo, canto in cinque lingue. Ho voce di soprano chiara e robusta... Il mio repertorio? Dalle canzonette di Costa, alle opere di Wagner, ai preludi di Chopin alle arie di Faust, Traviata, Carmen. Vesto e canto piuttosto seria che no. Però rido volentieri avendo i denti belli. Ho gli occhi grandi e azzurri.

Premesse forse pericolose, ma poi la poesia la trascinerà su altre strade più accettabili per la moralità dei ben pensanti..

Contessa Lara è lo pseudonimo con cui diventa famosa Evelina Cattermole Mancini, anche lei con genitori di origine straniera, il padre per la precisione, di origine scozzese e la madre, Elena Sandusch, inglese. Evelina è bellissima e la sua vita si svolge tra amori tragici e tumultuosi. Dapprima il marito la scopre rea di adulterio e sfida a duello il rivale, uccidendolo. Evelina va a vivere a Firenze dove comincia scrivere per i giornali, frequenta i salotti, perché il suo successo come scrittrice ha fatto apparire anche lo scandalo come un elemento originale e attraente. Collabora alla “Cronaca bizantina” e il direttore Sommaruga costruisce per lei il personaggio e lo pseudonimo di Contessa Lara, da un testo di Byron. Da questo momento il suo successo è enorme e non trova ostacoli. Scrive romanzi, poesie, libri per ragazzi, ma soprattutto scrive per i giornali, le riviste, tra cui anche “Vita Italiana” diretta da De Gubernatis. Nel 1895 diviene l'amante di un piccolo sfruttatore che si crede un artista, Pierantoni. Quando vuole liberarsene perché ha ormai capito che quell'uomo cerca soltanto il suo denaro, lui va a trovarla a casa, prende una pistola, lasciata su un mobile da lei stessa, che con quell'arma avrebbe voluto difendersi, e la uccide. Pierantoni fu condannato a undici anni di carcere, poiché venne riconosciuto il motivo dell'estorsione. Lei, ferita gravemente, muore e con lei, subito dopo, scompare misteriosamente tutto il suo cospicuo patrimonio. Come sia potuto avvenire, resta tutt'oggi un mistero.

Le sue poesie hanno una musicalità lieve, facile che evoca i ritmi della canzone e tracciano un percorso sonoro pieno di passione e di grazia. L'erotismo melanconico si mescola al sentimento e ogni parola evoca la fugacità dell'amore. Come esempio citiamo, oltre al testo interpretato musicalmente, quest'altra poesia:

*Mi sussurrò: "Domani
M'avrai fra le tue braccia a l'istess' ora;
fra i tuoi capelli passerò le mani
tu, sognando, dirai che m'ami ancora"
Ecco, son qui. Lo attendo. Ai più lontani*

*passi, a ogni lieve suon che vien da fuori
tendo l'orecchio, e in desideri arcani
frugo con gli occhi la gentil dimora.
È un vago nido. Le finestre aperte
di primavera invitano all'incanto;
scherza il sole tra i fiori e su'l velluto.
Io l'armi antiche e i quadri, anche coperte
son le mura, contemplo; e penso intanto
qual tesoro di baci ho già perduto.*

Inaudite voci del Salotto musicale Ottonevicesimo

LUISA ZECCHINELLI

Con la fine del XIX secolo la presenza della figura femminile come creatrice di soggetti letterari da 'mettere in musica' comincia ad emergere in maniera più evidente e socialmente riconosciuta.

Già dalla prima metà dell'ottocento celebri compositori come Verdi, Donizetti, Bellini contribuiscono con la loro presenza e con i brani dedicati all'esecuzione cameristica, a consolidare la 'fortuna' musicale e talvolta politica dei salotti aristocratici d'Italia e d'Europa; ambienti raffinati che sempre hanno offerto occasioni di affermazione a molti poeti ed artisti del melodramma, cameristi minori, cantanti, solisti famosi, direttori d'orchestra e maestri di canto, tanto che il 'Salotto' per tutto l'ottocento diventa un luogo istituzionale dove si esprime non solo l'educata gioventù aristocratica o borghese dilettante, istruita all'esercizio vocale, ma anche il mondo artistico dei musicisti, che vi vedono un importante punto di incontro e di aggregazione per il loro lavoro professionale.

La maggiore diffusione del pianoforte, la domanda di nuovo repertorio specifico, lo sviluppo economico di un mercato legato all'editoria musicale, fa nascere figure di poeti e compositori specialisti nella vocalità da camera, che si dedicano soprattutto allo stile della *Romanza* per la quale sono noti Francesco Paolo Tosti, Enrico De Leva, Luigi Denza, Pier Adolfo Tirindelli, Enrico Toselli, Gaetano Braga, Francesco Paolo Frontini, Renato Brogi e tanti altri musicisti cosiddetti 'minori'.

La *Romanza* dà 'voce' ed accento soprattutto ai sentimenti amorosi, a quelle emozioni condivise, a quelle parole allusive che possono travalicare le barriere della rigida società del tempo.

Dice Arrigo Boito, in una lettera all'amico Stefano Stampa incontrato nell'esclusivo salotto della Contessa Maffei:

“Non è l’accompagnamento sonoro l’amplificazione strumentale di una parola di un dramma; ma la forza espressiva di ciò che nel dramma esiste e che la parola non può descrivere”

Proprio in questo ristretto spazio di libertà espressiva la voce femminile riesce ora a creare una apertura, una nuova sensibilità, dove la narrazione delle proprie inquietudini sentimentali non è più nascosta in un diario cui affidare l’evanescente, intima confessione dei tremiti amorosi, ma cerca visibilità pubblica, suscita curiosità, interesse negli specialisti del genere: compositori ricettivi al cambiamento di scrittura melodica ed armonica, sempre disposti ad investigare nuove suggestioni sonore, a catturare sottigliezze emotive intimistiche, soffuse, empatiche, diverse dalle passioni idealizzate dei poeti romantici.

Anche la *Romanza* cambia colore, timbro e struttura formale: progressivamente abbandona la costruzione strofica cadenzata su rime simmetriche, melodie cantabili, orecchiabili e definite, per accogliere e prediligere versi più liberi, strutture più aperte, modellate su una declamazione quasi prosodica piegata nelle variabili sfumature del ritmo verbale; nasce così la *Lirica da camera* più ricca nella struttura armonica, senza formule fisse di accompagnamento.

Vicini a questa nuova sensibilità stilistica sono compositori come Marco Enrico Bossi, Giuseppe Martucci, Adolfo Gandino, Ottorino Respighi, Pietro Cimara, Ildebrando Pizzetti, Guido Alberto Fano, Riccardo Zandonai che raccolgono anche il linguaggio delle nuove tendenze musicali europee.

Non ultime le donne compositrici, che nei primi del novecento trovano la possibilità di una propria affermazione professionale: una presenza talmente insolita da costringere i legislatori ad approntare appositi permessi per far loro frequentare le classi di composizione dei Regi Conservatori, allora riservate unicamente ai maschi.

Nel repertorio vocale cameristico tra otto e novecento le due forme musicali sono contigue e coesistono, così lo stesso testo poetico può essere fonte di ispirazione diversamente intesa ed interpretata dai compositori; ne consegue una interessante possibilità di confronto stilistico ed emozionale che rivela le potenzialità espressive dei versi e la precisa, intenzionale analisi che ne fanno i musicisti.

A dare interpretazione musicale al ciclo di poesie oggetto di questa analisi, l'esecuzione live del soprano Annunziata Lia Lantieri da me accompagnata al pianoforte durante gli incontri svolti in Sala Montanari concernenti le quattro sezioni analitiche qui presentate, ed un supporto Cd di prossima pubblicazione, appositamente dedicato a queste artiste del '900 musicale.

1. Annie Vivanti, tra Carducci e "l'Apollinea fiera"

Figura eclettica sotto l'aspetto della formazione letteraria, dall'origine cosmopolita inglese-tedesca-italiana e dal carattere indipendente, è sicuramente la poetessa Annie Vivanti (1866-1942).

Il ritratto che lei stessa ci propone, nella spigliatezza spiritosa della sua 'presentazione' come giovane artista, (Azzolini, vedi p. 166 ss.) ci lascia intuire la sua esperienza nella musica; si evince subito la passione per il canto, la competenza e l'abituale pratica vocale sviluppata nei più vasti repertori stilistici: una capacità percettiva che fa parte integrante della sua forza creativa, come testimoniano le citazioni musicali che si possono facilmente riscontrare sia nei suoi testi poetici che in quelli narrativi.

Nella prima raccolta *Lirica*, alla quale tutti i compositori si richiamano, ad esempio si avvertono in *Valzer* chiare allusioni all'omonima forma musicale, come fosse udibile una linea melodica nascosta, nella quale è marcato il 'piede' ritmico con il suo stringente movimento dattilico, l'incatenamento sdrucchiolo, l'avvitamento accumulativo dei senari, l'eccitazione della movenza simbolico-circolatoria, la sospensione frenata dei quinari che simulano passi ternari in progressione simmetrica e i "rubati" degli accenti musicali.

Versi non eccelsi ma pura gioiosità tattile, sensuale, sonora, destinata a suscitare l'immediata identificazione emotiva con l'intreccio amoroso:

*Tra le tue braccia / Che mi circondano,
Che m'incatenano, / Reggono, stringono,
M'afferra il vortice / Vertiginoso
Del valzer rapido. / Senza riposo*

Leggere volano / Coppie danzanti,

*La terra sfiorano / Pallide, ansanti...
Portami, involami, / Più presto ancora;
Stringimi, reggimi; / Danziamo ognora! [...]*

Altri momenti di energia musicale esplosiva ed ingenua, sono descritti nei versi di *Mentre io canto*:

*[...] Canto, e le note limpide / Prorompono vibranti,
Acute, gaie, libere, / Giulive, palpitanti.
Canto, e rapita l'anima / Segue la melodia,
Grido, singulto, fremito / Diviene l'armonia;
Strana, potente, altissima / Nell'aria si diffonde. [...]*

Forse l'apparente gioiosità simulata da 'interprete', è una passionale maschera di attrice capace di vivere sensazioni opposte e vibranti, oppure c'è una identificazione totale con le proprie vicende esistenziali di artista vagabonda, con una punta di acredine ironica come nella conclusione dei versi finali:

*O mamme cui la musica è gradita, / Ve ne son tanti di maestri buoni!
La scuola mia si paga colla vita. / Andate da Lamperti e da Leoni.*

La particolare miscellanea di sentimenti contrastanti, l'irresistibile gioia accostata alla malinconia desolata di un richiamo funesto, l'ironia e il sottile veleno, la giovane bellissima presenza femminile, tutto questo deve aver suscitato la curiosità del cinquantacinquenne cattedratico e poeta Giosuè Carducci da lei contattato direttamente con lettera del 5 dicembre 1889, a Bologna.

Tra le poetesse che esamineremo Annie è la prima a riuscire nell'intento di pubblicare, grazie alla presentazione e alla prefazione del poeta (vedi sopra Azzolini) la sua prima raccolta di versi per la prestigiosa edizione Treves, suscitando per questo l'invidia, il pettegolezzo delle coetanee letterate rivali, in particolare il risentimento di Vittoria Aganoor, per tanta sfrontatezza.

Della Vivanti dice il Carducci in una successiva edizione di *Lirica*:

Donna in tutto apparisce, ma debole non vuol parere, almeno a tratti, la signorina autrice di queste Liriche; che sono, diciamolo subito, un caso assai singolare nella poesia italiana. Se non che, la giovane autrice è ella proprio italiana? Di padre e sentimenti sì, e nella simpatica espressione artistica;

ma nacque di madre tedesca in Londra. [...] Sentesi, peraltro, che la prima impressione della poesia, il battesimo dell'arte, la signorina Vivanti l'ebbe nel verso tedesco. L'anima, l'ardenza, l'espressione è meridionale e italiana: ma in quelle liriche, a strofi e a combinazioni di rime non dirò capricciose ma insolite, pur sempre d'armonia ricorrente e determinata, come fanno i veri poeti, per i quali il verso è la pulsazione del cuore e la strofe la pulsazione del sangue; in quelle strofi, dico, parmi di ravvisare qualcosa del movimento tedesco. [...]

[N.1] *Aprile*: in questa lirica Ruggero Leoncavallo (1857-1919), noto soprattutto come compositore d'opera, traduce la vivacità estrosa propria della poetessa, con l'appassionato incalzare dei ribattuti pianistici che danno slancio alla melodia ascendente, con una interpretazione persuasiva e vigorosa del testo, i balzi nell'acuto ed un climax sempre più eccitato nella triplice ripetizione di "*Usciam!*", a modo di esplicito invito:

*Lascia i tuoi vecchi libri e dammi un bacio, / Spalanca le finestre: ecco l'April / Che odor di viole!
Che cinguettio di rondini! [...]*

Come resistere a tale ventata di freschezza effervescente, ingenua, solare, a quegli "*occhi color del cielo*" senza restarne affascinati? Nasce tra Carducci e Annie un amore tenace, tra "*l'Orco e la Fata*" (come affettuosamente i due si appellano negli scambi epistolari) che resiste intatto, tra ardore ed amicizia quasi paterna e protettiva, alla prova del tempo e della distanza; e con l'amore nascono i versi *Ad Annie* che Carducci dedica alla sua Musa nell'incontro a "*Spezia, la mattina del 26 marzo 1890*":

[N.2] Il celebre incipit "*Batto a la chiusa imposta con un ramicello di fiori / glauchi ed azzurri, come i tuoi occhi, o Annie*" è musicato nel 1945 da Guido Alberto Fano (1875-1961) che raccoglie le volatili suggestioni dei versi in un'agile melodia avvolta in ampi arpeggi aerei del pianoforte e rincorre lo sviluppo narrativo parola per parola, plasmandone gli accenti metrici con brusche, improvvise modulazioni armoniche sospese, che commentano il dialogo o l'apòstrofe.

Il musicista asseconda il trascolorare dell'atmosfera e il mutare degli aspetti psicologici delle immagini con una moderna sensibilità novecentesca, utilizzando *madrigalismi* (diretta coincidenza dei significati letterali delle parole con il movimento visivo delle note) in un perfetto connubio di corrispondenze poetiche e sonore. Eccone alcuni esempi:

“*Nuvola bianca t’apri!*”: il trillare del pianoforte si scioglie e vola saltellando all’acuto raggiungendo “*Il vento dell’Alpe*” che porta la voce “*vola, Vai!*” su un movimento arpeggiato virtuosistico melismatico;

“*Mira! l’augel discende*”: la notazione musicale realmente discende sempre più in basso con un movimento cromatico, scivoloso e progressivo, assieme alla voce che “*trilla*”, trillando anch’essa;

Nella parte conclusiva: “*Scende da’ i miei pensieri*” (‘*Con profonda espressione*’) gli accordi fermi si stemperano ‘*piano*’ in un’andatura placata, in armoniose decime aperte: è il tema della “*poesia eterna*”, dove il “*cuore...grida*”, e metaforicamente la voce ha un improvviso ‘*forte*’ sussulto sul sovracuto e precipita con un salto di ottava;

“*e chiama –Dolce fanciulla canta!*”, un sapore di sonorità modale petrarchesca, evocativa e malinconica come un antico madrigale, sfuma con una leggera vibrazione, una luminosa ondulazione pianistica in do maggiore.

[N.3] “*Io sono stanca*” è forse la lirica di Annie prediletta dai compositori, musicata sia nella versione di Tirindelli, Gandino e Respighi:

Io sono tanto stanca di lottare: / Dammi la pace tu, che solo il puoi! [...]

La quadruplicata anafora dell’incipit rallenta di volta in volta l’espressione, creando l’effetto di una soffice cantilena, di una reiterazione incantatoria, come un intimo ripiegamento. È interessante confrontare come i tre musicisti diversamente interpretino i connotati simbolici della lirica:

[n.3a] Pier Adolfo Tirindelli (1858-1837) dà il titolo “*Sconforto*” e dedica a Rita Rebecchi Tirindelli; immerge i versi in un ritmo ternario, in un sommesso *re minore*, con drammatici sforzati e appoggiature dissonanti del pianoforte.

La ripetuta invocazione dolente ‘*piano*’ diventa improvvisamente serena e rischiarata nella seconda strofa, quando il compositore inserisce nuovamente il secondo verso della prima strofa “*Dammi la pace*”, apre la tonalità *re maggiore* ad un diverso colore sentimentale che si proietta nella speranza invocata, in un climax viepiù declamato verso l’acuto ‘*forte*’, e completa, con il resto del verso, un interessante chiasmo “*tu che solo il puoi, solo tu che il puoi!*”

[n.3b] Adolfo Gandino (1878-1940) tratta la lirica come un delizioso Lied tedesco, una composizione di Schumann o Clara Wieck.

È un incanto, un rimpianto di classica bellezza, dal suono 'sottile': la tonalità è un luminoso *la bemolle* in ritmo binario simmetrico, che riposa pianamente sulla metrica del verso con disarmante semplicità, rasserenata contemplazione.

Il compositore riesce a dare sfumature espressive ogni volta diverse alle due parole "Io sono": le prime vocali sempre con la dieresi, in 'levare' o in 'battere' creano un continuo spostamento ritmico, dolorosamente accentato.

[n.3c] Ottorino Respighi (1879-1936) dà il titolo "Abbandono"; la tonalità è un desolato *fa minore* in ritmo ternario composto 12/8, con una ostinata pulsazione oscillante di terzine discendenti, tra accordi ribattuti insistenti, sincopati, ed arpeggi armonici 'lati'. Su questo tessuto pianistico incessante la linea melodica si appoggia a piccoli passi, con un arco costante in progressione, a gradini apparentemente monotoni, in realtà con un effetto cangiante dovuto alle continue modulazioni maggiori, minori, dissonanti che creano nei versi sfumature espressive insolite, inaspettate.

[N.4] *Lied* è una traduzione della Vivanti da una poesia di Heinrich Heine (tra i più amati poeti della liederistica tedesca); la lirica è musicata da Gandino, che la dedica a Ottorino Respighi:

*La mano tua mi posa, angelo bello, / Qui sopra il cor: lo senti, che rumore?
Entro dimora un falegname: - Amore! / Che batte e batte a colpi di martello.
[...]*

Altamente drammatica è la risonanza emotiva dei versi: l'immagine del battere come un falegname d'amore e di morte è tradotta dal compositore con una progressione lenta, cadenzata e pesante del pianoforte 'crescendo intensamente'; improvvisa appare la dissonanza della voce nell'acuto, subito è abbandonata la tonalità di impianto *re minore* per entrare senza preamboli in un'armonia modale dorica (un ritorno al passato modo ecclesiastico medioevale, utilizzato dai compositori nel primo '900) con folate di doppie note ascendenti-discendenti in crescendo e diminuendo, con un incredibile effetto straniante formato dall'innesto improvviso dell'immagine funebre come fosse uno straziante suono "che batte e batte a colpi di martello"; riprende poi il declamato tonale, e ritorna il tema iniziale con una stretta incalzante di tipo polifonico.

Un piccolo universo di due pagine, delimitato con una notazione

caratteriale precisa, alla maniera dei grandi liederistici germanici che propongono rapporti di sottilissima rispondenza tra voce e musica.

[5] L'inquietudine tra sensazioni contrastanti ma compresenti è la caratteristica emotiva di *Presentimento*, musicato da Renato BROGI (1873-1924) con dedica al celebre soprano Gemma Bellinzoni: il testo oscilla tra la concretezza di un amore raggiunto e il timore immaginato ma sempre più certo della sua perdita:

Si, mi ha sorriso e m'ha baciata ancora, / Ma un freddo m'è rimasto in fondo al core, [...]

è un percorso alternato di sentimenti ambivalenti che la musica sottolinea con cambi di tonalità dal *mi maggiore* al *mi minore* e viceversa, con progressioni a piccoli intervalli di semitoni discendenti del basso pianistico, mentre la voce si sofferma su recitativi sommessi “*Un buio, un vago senso di terrore!*” o improvvisi slanci patetici di dolorosa consapevolezza che rendono particolarmente espressiva la linea del canto.

[N.6] Adolfo Gandino si confronta invece con Francesco Paolo Frontini (1860-1939) nella delicata interpretazione di “*Viole bianche*”:

*Vi mando le viole pallidine / Che hanno perso il colore e la fragranza,
Ma serban delle azzurre sorelline / Il nome e la sembianza. [...]*

[n.6a] Gandino mantiene la linea melodica dei versi su un motivo ripiegato ed armonie sempre sospese, come sospeso è il significato di questa offerta d'amore; un unico momento di tensione espressiva appare nell'acuto doloroso del declamato “*Un amor senza baci e senza riso*” che conclude “*pur sempre amore*” con una appoggiatura dubbiosa.

[n.6b] Frontini, invece, intesse un tema elegiaco, una *Melodia* in *la bemolle* proposta nella zona grave del pianoforte, come una voce maschile che si ripete e fa da controcanto alla suadente voce femminile, raddoppiata ‘*con anima*’ dalle ottave strumentali; anche Frontini sottolinea alla fine ‘*con molta anima*’ la stessa significativa frase precedentemente citata, ma conclude con una positiva conferma di armoniosi accordi pianistici.

Sul tema dello ‘sfiore’ pallido delle viole, fiori simbolici il cui omag-

gio tradizionalmente significa “ricordo” d’amore, vorrei citare per contrasto ironico il distacco sentimentale che Annie riesce a creare in un passo di *Fata luminosa* nella raccolta di novelle *Gioia*, ove un tale omaggio floreale è sistematicamente inviato ad ogni suo spostamento di viaggio:

Un giorno di nebbia nera a Londra, al mio ritorno da un tragico viaggio in Irlanda, ecco sul mio tavolo il solito pacchettino sgangherato, con dentro i cadaverini di viole mammole. Tutta una piccola primavera morta!

Sicuramente è questo l’aspetto d’*humor* inglese che Carducci tanto amava nella giovane poetessa: l’ingenuità umorale, l’originale piglio giornalistico d’osservatrice smaliziata, una spregiudicatezza esuberante che lo fa sorridere. Un altro esempio giocoso lo troviamo nell’episodio de *L’Apollinea fiera*, dove Annie ci racconta quando il Vate le dona un indomito cavallo, una grande “*bestia nera*”:

– E che nome vuoi dargli? – Voglio chiamarlo « O Sauro Destrier della Canzone». – È troppo lungo – disse Carducci – e poi non è sauro. [...] Allora tagliai corto. – Che ne direste, caro Orco, se gli dessimo il vostro nome? Mi pare che nello sguardo...e forse nel carattere...assomigli un poco a voi. Potremmo chiamarlo «Giosuè Cavallo», per distinguerlo da «Giosuè Poeta». Carducci tornò di buon umore.

Il gusto del contrasto imprevisto, ironico ed irridente, la levità istintiva, sono forse tra le più forti attrattive di questa agile scrittura; e forse anche il segreto del loro rapporto: per Annie la certezza di aver molto ricevuto dal poeta, ma di essere stata importante per il suo benessere (“*le mie monellerie lo riposavano da tanta grigia solennità*”), come un balsamo al tormento, al plumbeo torpore dei suoi pensieri.

Qualcosa di più del “*Destino di zingara e di fata*” che il commento critico di G.A.Borgese riserva alla poetessa, qualcosa che resta vivo e saldo anche dopo il suo matrimonio e la figlia avuta dal patriota irlandese John Chartres.

[7] Un destino forse già prefigurato nella lirica *Vaticinio*, musicata da Tirindelli, dove i versi finali della *profetessa cieca* ‘predicono’:

*[...] E quanto l’ami tu, tu sola il sai. / E tu domani l’abbandonerai.
Bada: non sbagli mai. / Io non risposi, piansi.*

Il compositore trasporta la lirica nel clima della tradizionale *Ballata* descrittiva, una *Canzone (Quasi Fantasia)* che utilizza lo stile violinistico tzigano, con tremoli drammatici, rumori con effetto cluster, incisi d'allusione al richiamo della *cornetta da postiglione*, quella delle "enormi carrozze". Il pianoforte accompagna i recitativi narrativi della voce inframmezzando commenti sonori caratterizzati da seconde dissonanti come una smorfia, brevi incisi tematici larmoyant; ne risulta uno stile molto suggestivo, una miscellanea ben combinata che lascia un sapore da *café chantant* d'un tempo.

2. *Evelina Mancini Cattermole (Contessa Lara) ed Olga Bonetti: colte Dame della buona società*

Vita turbolenta, segnata dagli scandali fin dal suo esordio letterario, Evelina Mancini Cattermole (ossia la Contessa Lara), il cui ritratto biografico ci illustra Paola Azzolini nelle pagine precedenti, frequenta inizialmente il Salotto della Contessa Clara Maffei a Milano, dove ha modo incontrare varie personalità musicali e letterarie legate alla *Scapigliatura* come Arrigo Boito, Alfredo Catalani, Antonio Bazzini, Franco Faccio, Emilio Praga, Aleardo Aleardi, e Mario Rapisardi con il quale ha una relazione e che appassionatamente l'aiuta a correggere la prima stesura delle sue poesie.

La prima raccolta *Versi* sarà pubblicata nel 1883 da Angelo Sommaruga, l'editore di *Cronaca Bizantina*, la famosa rivista di cui ella sarà collaboratrice insieme a Matilde Serao, Olga Ossani, e al giovane esordiente Gabriele D'Annunzio, il quale non mancherà di dedicarle un piccante ritratto erotico-poetico.

Troviamo la poetessa legata ad un sottile intreccio di relazioni ed incontri con tutti i personaggi e gli intellettuali noti del tempo; lei che è libera di muoversi, indipendente dagli amanti che l'inseguono, è presente non solo nei salotti di Milano, Firenze, Roma, Napoli, ma nelle redazioni dei giornali soprattutto romani, che se la contendono come giornalista e scrittrice, come ad esempio la *Tribuna illustrata* dove tiene la rubrica "Il Salotto della signora" dispensando consigli di moda e costumi, apprezzata e seguita dalle sue fedelissime lettrici che ne decretano la fama.

Questo spiega l'enorme diffusione dei suoi versi tra gli specialisti di Romanze come Tosti, Tirindelli e Denza e la serie di compositori minori quasi sconosciuti che ne musicano le parole.

I temi preferiti di queste struggenti liriche sono i tremiti dell'attesa

d'amore, gli interminabili momenti di solitudine attonita o impaziente del ritorno dell'amato nel ricordo dei suoi baci e poi l'abbandono e il rimpianto.

[8] *Senza baci* è in assoluto la poesia più musicata: oltre a F.P. Frontini, troviamo negli archivi napoletani e fiorentini G.Troiani, G.Paolantonio, F.Tessano, A. Del Noce.

Scegliamo la versione di Alfredo Catalani (1854-1893): la tonalità di lab maggiore e il ritmo cadenzato "*piuttosto lento*" degli accordi pianistici che ricordano un notturno chopiniano, lasciano libera la voce nel rubato di una declamazione pensosa a piccoli passi, mentre la parte superiore del pianoforte dolcemente ricama brevi accenni melodici ascendenti di 'sostegno' al canto; l'unico momento di incisività dolorosa è presente nel distico finale, con lo slancio acuto che sottolinea l'invocazione nella parola "*adesso*":

Lontan da te, lo sai, non ho vissuto, / Ne le tue braccia fà ch'io viva adesso.

[9] *Vuol piovere* è musicata da Francesco Paolo Tosti (1846-1916): la tonalità è sol minore, con un accompagnamento sincopato pieno di pause, un triste ripiegamento che ben interpreta a piccoli frammenti le sospensioni dell'attesa, con la stanchezza che svuota l'anima e induce al sonno. Inaspettato si apre uno spiraglio di speranza con l'afflato dell'ultima strofa di versi modulati in sol maggiore, e con l'implorazione "*torna*" si innesca un'immagine retorica contrastante che dà tregua allo spasimo:

*Torna! e mentre gelata in sulla via / l'acqua cadrà nel turbine improvviso,
cadrà nel caldo della stanza mia / una pioggia di baci in sul tuo viso!*

[10] Per ultimo tema lo sguardo ironico di *Chi sa?!* al quale Tirindelli dà titolo *Impressioni*: la musica riveste i fuggevoli commenti salaci dei versi con un accompagnamento pianistico che saltella sugli accenti della voce, dalle sfumature dubbiose e canzonatorie:

Si dice, bello mio, che non abbiate / Fil di cervello e briciolo di cuore; [...]

Quel "*Si dice*" femminile sembra essere talvolta più pericoloso di una lama e ci fa apparire, non a caso, come un amaro e ironico ritratto la poesia *L'angelo della famiglia*, nella quale scorgiamo il profilo della 'amica' di

un tempo, la Contessa Clara Maffei, di cui sottilmente la Contessa Lara si vuol vendicare per l'ostracismo ricevuto con gli scandali suscitati dalla gelosia delle figure maschili che l'attorniavano:

*È giornata di visite: ella ha corso/ più di quattr'ore per salotti e sale,
Spigliata, allegra; e tra un sorriso e un sorso/ di tè, del mondo intero ha
detto male.*

*Caro soggetto d'ogni suo discorso/ Un'onta, un tradimento coniugale,/
Un lucro infame; ogni parola un morso;/ Ogni si dice un perfido pugnale.
Or dietro le calunnie, ira, disprezzo,/ E chi lo sa? forse un delitto; ed ella/
Torna serena alla famiglia in mezzo;
Canticchiando si spoglia; indi, la sera/ Di pie congreghe, di virtù favella,/
Mentre insegna a' suoi bimbi una preghiera.*

Delle vicende biografiche della poetessa Olga Bonetti poco si sa. In attesa di ulteriori indagini negli Archivi letterari e musicali veneziani e trevisani (ambito di sua presenza prevalente fino agli anni '30) rimangono tracce delle sue Liriche nelle musiche da salotto coeve, con particolare predilezione da parte dei compositori veneti A. Bianchini e P.A. Tirindelli.

Infatti nella Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia dell'anno 1906 troviamo già registrate e pubblicate da quest'ultimo una serie di Melodie: oltre a *Myosotis!* e *Primavera!* troviamo anche *Come l'amore!*, *Perché mi fuggi?* Altri titoli sono presenti nelle biblioteche dei Conservatori.

Dalla copiosa raccolta scegliamo quattro liriche di Tirindelli:

[11] *Addio Amore!*: una melodia suadente legata al ritmo di valzer melanconico che conduce la tristezza dell'amore perduto, "un'eco triste mi piange nell'anima: / non v'è più vita se è morto l'amor".

[12] *Myosotis!*, dove la voce dipana uno splendido arco melodico come un "Notturmo" romantico, sostenuto da sestine di arpeggi fluidi in Do# minore, che salgono fino a trasformarsi enarmonicamente in re maggiore: alla domanda

...Dimmi, ovunque un'anima non senti / Che ti sussurra e che s'avvinca a te

Nel mar, nel vento i supplicanti accenti: / Non ti scordar di me?

i sospiri della voce nelle onde rispondono con la stessa melodia, aperta con intervalli più ampi, e procedono animati in progressione crescente, cominciando con un tremolo orchestrale *piano* per ingrossarsi timbricamente sempre più e sfociare nella conclusione pianistica "molto

sonora”, dove il tema è ripreso più densamente in accordi con uno stile sinfonico trionfale e risonanze tipiche del concerto violinistico.

[13] *Sei tu... Amore?* è un'altra melodia in andamento di valzer, questa volta “*Allegro con brio*”, un ritmo scorrevole pieno di freschezza per la gioia di una attesa luminosa:

Qual novo ardor mi desta / Il rinascente Aprile?

[14] *O Primavera!*... è forse la più nota Lirica dalla tessitura tenorile, dedicata a Enrico Caruso; tutta la melodia è trascinate e il pianoforte la segue all'unisono con bicordi in contrattempo, creando così una continua rincorsa ‘rubata’, incalzante ed in ascesa, che dà un carattere di slancio ansiosamente gioioso al canto della rinascita della natura, in rime incrociate:

*O primavera, cantano i virgulti, / le nozze ardenti della terra e il sole;
dammi i tuoi raggi, dammi le viole; / di nova vita l'anima sussulti!*

3. *Luci e fremiti della natura: Ada Negri e Vittoria Aganoor Pompilj*

Si potrebbero definire entrambe “poetesse dell'amore e della natura”, una antica definizione resa attuale dal risveglio di una nuova sensibilità femminile che le protagoniste vanno sviluppando nel primo novecento.

Nei versi di Ada e Vittoria, volutamente accostate su questa tematica, i due elementi interagiscono in un continuo rispecchiamento psicologico dell'anima.

Le osservazioni delicate della natura, le descrizioni sottili ed empatiche degli oggetti diventano la fonte sotterranea di ispirazione, dove captare elementi esterni animati nell'impulso creativo. L'aspetto del dialogo amoroso non è qui apertamente diretto al soggetto amato, ma è come rivolto all'interno, in una solitudine contemplativa, una assenza che evoca l'attesa dell'amore, una sorta di riflessione tra sè e il sé della natura, quella identificazione antropomorfa nella quale ci si vede, ci si sente ‘come’ la foglia, la pianta, la luce, l'ombra, la tenebra, la nebbia, cioè quelle condizioni fisiche e atmosferiche che entrano in contatto osmotico con la sensibilità fisiologica, assimilando l'esterno all'interno di sè stesse.

Ada Negri (1870-1945)

Nasce nel 1870 a Lodi da una famiglia di umili origini. Esercita la professione di maestra elementare a Motta Visconti, vicino a Pavia e poi a Milano, pubblicando ventiduenne la sua prima raccolta *Fatalità* nell'1892 per l'editore Treves e successivamente *Tempeste*. Dopo il grande successo di questi libri, le viene attribuito nel 1893 il titolo di 'professoressa ad honorem' per poter insegnare nei licei.

Enrico Nencioni le riconosce una creatività poetica "*sincera e selvaggia*" che sa trattare le tematiche sociali dell'oppressione dei miseri fino alla poesia di denuncia. Solo in un secondo momento la scrittrice si avvicina a riflessioni lirico-contemplative simili a quelle di Pascoli e D'Annunzio, sensibilizzando i temi della natura e della condizione umana attraverso una musicalità ed una capacità evocativa di immediata efficacia. Nel 1931 vince il premio Mussolini per la carriera e nel 1940 diviene membro dell'Accademia Italiana.

Molti sono i compositori che hanno musicato i suoi versi, oltre a Tirindelli, Respighi e Tosti che hanno prediletto più d'una delle sue poesie, anche Zandonai, Bossi, Cotogni, Billi, Cornago.

[15] *Strana* è una Lirica tratta da "*Fatalità*" ed è musicata sia da Francesco Paolo Tosti che da Pier Adolfo Tirindelli.

Mettendo a confronto i due compositori si evidenziano due diverse interpretazioni, che aderiscono entrambe fedelmente al significato letterale e simbolico dei versi:

[15a] F.P.Tosti sceglie un recitativo sillabato sostenuto da accordi statici del pianoforte, che commenta il trascolorare puramente armonico del racconto con oscillazioni e cadenze in *fa* maggiore/minore o cadenze evitate che sottolineano tramite *alterazioni* la parola "*Strana*": nome della gitana, ma anche aggettivo insolito, su cui si torcono alcuni cromatismi ed appoggiature dell'accompagnamento. Il verso conclusivo "*A che serve trascinar la vita, / Quando l'amore è morto?*" è dilatato in tempo *Largo*, che scivola depresso in un pianissimo rallentato e morente.

[15b] P.A. Tirindelli, segue invece alla lettera lo snodare della narrazione, dal fremito delle "*foglie con brivido lento*" tradotte con un *tremolo* oscillante delle due mani pianistiche, con arpeggi sospesi, ed una cantilena ripetuta per accordi paralleli; anche lui sottolinea il nome "*Strana*" per ben tre volte, alterandolo con diversi intervalli ed armonie. Ma il racconto dell'amore e dell'attesa riprende il tremolo nel basso, si

apre in un tema melodrammatico che sviluppa un lungo, concitato crescendo che sfocia nel verso conclusivo, acceso da uno strappo *fortissimo* e disperato.

[16] *Nebbie*, è forse il testo più conosciuto delle Liriche di Ottorino Respighi dedicate alle poesie di Ada Negri, dove la musica riveste proprio i momenti più delicati ed intensi di contemplazione simbiotica con la natura.

I versi, cadenzati in quartine di settenari con chiusa bisillaba a rima incrociata, suggeriscono immagini pesanti, funebri, di intensa sofferenza: nella metafora della nebbia, gli “*addolorati tronchi offron, pregando, i bronchi nudi*” indicando un gesto di invocazione, come una processione infinita sulla quale incombe una angoscia immensa che lascia l’anima sola, abbandonata, preda di un richiamo di morte che l’attira inesorabilmente.

La drammaticità dei simboli intrecciati è tradotta in un ritmo binario implacabile di sol#minore, ossessivo, ripetuto in accordi isoritmici fino alla fine, in modo da creare uno strato sempre più denso, fitto, che sale e scende come una scala inesorabile: la voce cresce all’unisono con il pianoforte, segue la continua tensione e al culmine dell’acuto salta bruscamente in basso all’ottava, come un grido. Il valore fonosimbolico graffiante delle parole “torvi”, “corvi”, “crudi” è posto nell’armonia con un accento dissonante sulle ‘consonanti’ occlusive e fricative, creando un ulteriore brivido, sensibile al colore del suono.

“*Come ho freddo!*”: il lamento *fortissimo* della voce, precipita con un ritmo puntato, trascinato all’ottava bassa *pianissimo*; al contrario il pianoforte dal registro profondo dissonante risale risucchiato ad un acuto cristallino consonante; si ottiene uno straordinario effetto rovesciato di contrazione dello spazio e del suono, come un’esalazione del respiro. Respighi riesce così a valorizzare al massimo la forza espressiva della parola cantata: la fatica, la tensione, la risonanza onomatopeica delle sillabe simbolizzano il cammino doloroso nel buio verso la morte.

[17] *Cade La Neve*: con il titolo di *Nevicata* la musica di Ottorino Respighi qui gioca nello stesso metro poetico della poesia precedente, in un moto soffuso di grande serenità interiore, con un “*pianissimo, legatissimo sempre*” in quartine monotone, con rimbalzi a cantilena infantile, a rimarcare la danza della “*falda bianca nell’ampio ciel scherzosa*”, che saltella e si trasforma, anche armonicamente, nel *Più mosso* scintillante “*In mille immote forme*” e poi ritorna in “*pace*” al monotono ronzio delle due mani all’unisono.

[18] *Luce* è ancora più gioiosa; nuovamente la musica di Ottorino Respighi rincorre un rondò di senari pulsanti in rima e ritmo ternario ascendente per salti intervallari *di terza*, sfavillanti in un turbine inarrestabile di gioiosa frenesia in sol maggiore. La voce e il pianoforte nel registro acuto “*Son perle irriodate danzanti nell’onde*” e suonano *pizzicate* leggere, espandendosi nell’arpeggio al grido “*Amor!*”; poi il circuito musicale torna a ricaricarsi per esplodere alla fine, in una autentica affermazione di luminosa felicità sonora, “*milionaria del genio e del sol!*”, al “*fortissimo sol*” acuto.

Vittoria Aganoor Pompilj (1855-1910)

Di nobile ed antica stirpe armena, la famiglia degli Aganoor risale al 1600 in Persia, si trasferisce nelle Indie, quindi nell’800 in Europa, dove un discendente, Edoardo, si stabilisce a Padova. Qui nel 1855 Vittoria nasce nella casa detta ancor oggi ‘*degli Armeni*’, in Prato della Valle. Alla sua origine la poetessa teneva moltissimo e spesso rievoca nei suoi versi le descrizioni nostalgiche degli antichi ricordi del padre, ascoltato accennare “*inchino sul cembalo, /dei dolci anni tuoi primi/ le semplici canzoni, udite all’ ombra delle palme e nei bei vesperi d’ oro*” e che la fa sentire come “*fiorita quasi in un sogno orientale*”.

Una donna speciale, la cui formazione poetica si intreccia con alcuni dei principali scrittori della letteratura italiana tra Otto e Novecento come Giacomo Zanella, che le fu maestro tramite Andrea Maffei, poi Antonio Fogazzaro, Salvatore Di Giacomo, Enrico Nencioni.

Trasferitasi sulle colline di Napoli e poi ritornata nel Veneto, tra nuove vicissitudini sentimentali, si unisce in un brillante matrimonio con Guido Pompilj, che porta la poetessa in Umbria, a Perugia.

Le sue poesie già erano diffuse in forma privata nel cerchio dei Salotti aristocratici, molto apprezzate dai letterati e dai musicisti, poiché Vittoria non ha mai praticato pubblicamente il mestiere della scrittura; così il critico Raffaello Barbiera, in un suo studio su *Leggenda Eterna*, la prima raccolta pubblicata tardivamente solo nel 1900, confida come la poetessa quarantacinquenne temesse la pubblicazione imminente e contemporanea all’uscita del *Fuoco* di Gabriele D’Annunzio: «*Penso anche,- mi scriveva- che il mio libretto esce in un cattivo momento. Chi potrà avvedersi di lui mentre divampa magnifico all’orizzonte il Fuoco trionfante del D’Annunzio e occupa e attira e affascina le turbe ammirate? Povera me! Sarà un naufragio, temo*».

E invece è un trionfo: in poco tempo la prima edizione è esaurita. La sua scrittura tra il *romantico* e il *decadente* profila già l’“*inquieto gusto moderno*”, la nuova sensibilità che poi sarà definita dallo stesso

d'Annunzio. La notte del 7 maggio del 1910 Vittoria Aganoor si spegne a Roma. Alla inattesa e sua immatura fine segue il tragico suicidio del marito, avvenuto poche ore dopo.

Le due composizioni scelte e musicate da Ottorino Respighi, appartengono al primo periodo creativo, entrambe sono dedicate al soprano Chiarina Fino Savio, e sono molto amate anche dalla giovane Elsa Olivieri Sangiacomo, diventata poi compositrice, moglie, ed interprete delle sue liriche: la lettura musicale capta perfettamente la simbiosi tra i livelli di interpretazione simbolica, cogliendo sfumature vocali nelle pieghe più segrete del linguaggio della poetessa, pervaso da forze irrazionali rimosse.

[19] *E se un giorno tornasse* è un dialogo immaginario, tra sé e un 'altro' latore dell'ultimo messaggio lasciato in punto di morte: un recitativo semplice, libero nel declamato affidato alla voce sola, dove il pianoforte si limita ad assecondare con pochi accordi, accensioni cromatiche e lunghi silenzi senza armatura né di chiave, né di tempo, ma con espressive e rade modulazioni armoniche, il colore del canto interiore: una tessitura vocale lasciata nuda, capace di sdoppiarsi e sottolineare le sfumature dubbiose, gli abbandoni, le vane speranze e raccogliere i frammenti dell'attesa dell'amato invano.

[20] *Pioggia* è una scrittura impressionistica, dove il brusio della pioggia è rappresentato dal picchettare leggero, dolcemente ossessivo e ribattuto del suono pianistico, che disegna la trama inquieta in un continuo trascolorare sincopato, di scale semi-esatonali, tra maggiore/minore, che rinforzano le folate melodiche rubate della voce. Tutto il movimento di sensazioni pulsate si placa improvvisamente, come se la pioggia fosse cessata in un momento di magica stasi, di contemplazione sospesa: il silenzio diventa perfetta identificazione: “- *Esser pianta, esser foglia, essere stelo, e nell'angoscia dell'ardor (pensavo) così largo ristoro aver dal cielo!* - gli accordi larghi, dissonanti del pianoforte sorreggono questa trasformazione: attraverso la finestra spalancata, la sensazione di arsura dolorosa diventa immedesimazione panica trepidante, dove anche la terra condivide l'attesa delle “gocce” implorate, in un anelito inappagato...poi ricomincia a battere la pioggia e, come avviene nella natura, il ciclo continua.

Anche la musica di Marco Enrico BOSSI (1861-1925) riesce ad interpretare i segnali inconsci tracciati dai versi di Vittoria Aganoor, cogliendo

la diversa qualità della fredda pioggia che attraversa i brani della maturità, *Visioni pittoriche op.129*, da cui sono tratte le due liriche:

[21] *Dicembre*: una pioggia amara di solitudine angosciosa che non dà ristoro; è una lirica più drammatica delle precedenti (simile, nello scenario intirizzito dell'inverno del cuore, a quella delineata in Ada Negri) dove il peso delle piante esauste è sottolineato dai continui portati, e addensamenti cupi della voce; il pianoforte si muove a fatica con accordi sostenuti da dissonanze acri e cromatismi a piccoli passi. La metafora degli "irti i rami delle piante esauste" che si protendono come braccia supplicanti nel dolore e nel pianto, incombe nella solitudine desolata, ed è tradotta con note staccate e pesanti del pianoforte, in ritmo ternario sincopato. Più ritorte nelle dissonanze e "Mute così piovon le lagrime" le linee melodiche ed armoniche si divaricano tra pianoforte e voce, finché l'estrema tensione si sfoga in un crescente arpeggio "come un grido" e il movimento tumultuoso si placa "svanendo", nella discesa del pianoforte, che chiude sommessamente placando la supplica.

[22] *È nel mio sogno* è invece un'immagine fresca e lieve di un bosco immaginario, evanescente, tintinnante; è un'evocazione serena, tra sonno e sogno, dove la solitudine è visione gioiosa dell'erba che "trema al soffio dell'ombra", con una parvenza di lontano canto, un infantile ritornello di *carillon* nostalgico, tutto *pianissimo* con voce sottile, prima dell'apertura verso un futuro sospeso, dolcemente interrotto.

4. Le compositrici del salotto musicale: *Elvira de Gresti, Emilia Gubitosi, Giulia Recli, Maria Ballarini*

Se la produzione letteraria della poetesse del '900 è stata quasi immediatamente rispettata, inserita e valorizzata nella Società del tempo, in musica il mestiere compositivo da parte delle donne ha incontrato sempre molti ostacoli, osteggiato dalla diffidenza e dalla competitività maschile.

Ma nel panorama della musica vocale italiana del Salotto primo novecento hanno cominciato ad affacciarsi anche rari nomi di donne compositrici, riconosciute a livello internazionale: precursori di questa affermazione in una disciplina che per tradizione è privilegio creativo e selettivo terreno della mente speculativa maschile, sono le più note musiciste Barbara Giuranna (Palermo,1899-1998), Elsa Olivieri Sangiacomo in Respighi (Roma,1894-1996), Teresa Procaccini (Foggia,1934),

Biancamaria Furgeri (Rovigo, 1935), Ada Gentile (Avezzano, 1947), Irma Ravinale (Napoli, 1937-2013), tutte con uno straordinario talento musicale ed intellettuale sviluppato nelle Istituzioni Statali dei Conservatori, un curriculum di studio solidissimo con i più importanti compositori, e successivamente esse stesse docenti o direttrici di Conservatori, nonché tenaci organizzatrici culturali.

Emilia Gubitosi (1887-1972)

Napoletana, studia al Conservatorio di S. Pietro a Majella composizione e armonia con D'Arienzo e De Nardis e pianoforte con il celebre didatta Beniamino Cesi. Già diplomata in pianoforte, per lei si rende necessario chiedere al ministro un permesso speciale per la composizione, perché ancora era vietato alle donne frequentare quel corso, il più alto e completo degli studi accademici musicali, poi conseguito con il massimo dei voti, lode e menzione speciale. Dal 1914 al 1957 ricopre l'incarico di docente di teoria presso il conservatorio di Napoli, pubblicando numerose opere didattiche in collaborazione con il marito Franco Michele Napolitano. Nel 1919 fonda a Napoli, con Salvatore Di Giacomo, l'Associazione musicale "Alessandro Scarlatti" da lei diretta insieme con il marito. Nella sua evoluzione compositiva sperimenta tutte le forme, dal teatro lirico alla musica da camera, vocale, sinfonico-corale, assimilando sia il linguaggio della cultura italiana verista che l'influenza dell'impressionismo francese, con elementi di sperimentalismo armonico.

Tra le liriche pubblicate è interessante sotto questi aspetti una composizione "*crepuscolare*" sui versi di Sergio Corazzini (1886-1907):

[23] *Le Illusioni*: l'accurata introspezione psicologica è preparata dalla introduzione pianistica lenta, con parole quasi recitate, che sembrano emergere dal silenzio: "*Lascia che se ne vadano*" le illusioni, con i fruscii delle porte, con una sofferenza serpeggiante e indefinita. Il commento pianistico crea arpeggi dolcemente dissonanti che scivolano cromaticamente *perdendosi* verso l'alto; poi su accordi acuti, ribattuti e sospesi la voce ricade progressivamente in basso, lungo una scala esatonale che si allunga "*nell'ombra della sera*" quasi a simboleggiare la stanchezza di vivere. Un'ultima illusione rimane: "*quella che ti sarà sorella, che ti sarà infermiera nell'agonia*" a sigillare in un macabro e sfiato pianissimo in Do minore, il sapore amaro e drammatico di tutta la lirica.

Elvira De Gresti Di San Leonardo (1846-1937)

Compositrice trentina, nasce ad Ala e si trasferisce nella tenuta di San

Leonardo con i genitori e il fratello Oddone, futuro padre di Gemma Guerrieri Gonzaga. Mostra subito la predilezione per la musica e la letteratura, studia a Milano dove frequenta i migliori salotti musicali e culturali facendosi apprezzare per il talento di pianista e di raffinata compositrice. La sua fama è riconosciuta anche nei luoghi d'origine, così nel 1914 viene chiamata a far parte della "Accademia degli Agiati", di Rovereto, Istituzione che conserva la maggior parte delle sue opere, prevalentemente pianistiche e vocali. Trascorre gli ultimi anni di vita a San Leonardo dove muore nel 1937.

Le due liriche scelte sono particolarmente intense, entrambe tese su un declamato che pur richiamando stilemi antichi raccoglie sapienti dissonanze romantiche, richiamando anche alcune sperimentazioni respighiane con il recupero di frammenti di scale modali.

[24] *Amor Amorum*, su testo di Antonio Fogazzaro, è un dialogo tra "il Poeta" e "la Bella"; il dialogo contrappone la fermezza sepolcrale del poetico "cuore di gel", musicalmente tradotto con accordi pesanti e gravi, alla dolcezza pulsante della melodia della fanciulla, interpretata con tremanti, concitati ribattuti di terzine, che sciolgono via via con appassionata dedizione le resistenze dell'amore negato.

[25] *Soffri ma splendi!* su testo di Raffaello Barbiera è una scrittura decisamente romantica, con fraseggi frastagliati, e brevi incisi melodici, che seguono il testo punteggiato di invocazioni esclamative ed esortative.

Maria Ballarini

È collegata anch'essa all'attività della "Accademia degli Agiati" di Rovereto come interprete di canto, ma non si hanno notizie precise sul suo percorso musicale ed artistico; traccia della sua opera vocale rimane nella Biblioteca del Conservatorio di musica di Riva del Garda, dove sono catalogate Dodici liriche per canto e pianoforte, stampate nel 1935, dalle quali abbiamo tratto due interessanti e brevi testi da *Myricae, Creature* di Giovanni Pascoli:

[26] *Orfani*: una velocissima, sgranata fascia acuta di brevi arpeggi volanti, ripetuti dal pianoforte, sostiene l'immagine del volo della rondine, che abbattuta non può nutrire i suoi piccoli; nel racconto melodico il lamento dei rondinini si traccia insistente sulle note puntate della mano sinistra che ripete monotona l'intervallo dissonante.

[27] *Nevicata*: la celebre poesia diventa una cantilena infantile, puntellata delicatamente dai rimbalzi del pianoforte, quasi un richiamo di corni alpestri, che rieccheggiano sonorità liederistiche dal sapore schubertiano, creando un momento di grande serenità contemplativa.

Giulia Recli (1890-1970)

Compositrice milanese, studia canto al Conservatorio “G.Verdi” con il tenore A. Bonci, pianoforte con G.M.Anfossi e composizione con I.Pizzetti e Victor de Sabata. Vasta la sua produzione cameristica che comprende circa duecento liriche da camera, brani per pianoforte, “Leggende”, lavori teatrali ed orchestrali eseguiti al Teatro alla Scala, a Brema, Budapest, alla Royal Albert Hall di Londra e al Metropolitan in America. Ottiene riconoscimenti e onorificenze, prima donna italiana ad essere insignita nel '64 di “Cavaliere dell’Ordine al merito della Repubblica Italiana”. Le sue opere furono introdotte negli Stati Uniti soprattutto da Tullio Serafin.

Tra le numerose liriche su versi popolari senesi o veneti tratti dalla raccolta “*Canti d’amore*”, molte sono le dediche affidate a celebri cantanti tra i quali Beniamino Gigli, che fu suo assiduo interprete a testimonianza della notorietà raggiunta dall’autrice nel panorama teatrale del novecento italiano; tra queste brevi liriche, due in particolare abbiamo scelto sui versi di Liria Carne:

[28] *Fra le spicche*, dedicata al soprano spagnolo Lucrezia Bori, con lo spigliato gioioso canto danzante in attesa del giovane amore.

[29] *Crepuscolo*, dedicata al tenore Aureliano Pertile, un assorto ascolto della pace della sera, tra il richiamo sonoro delle campane, come invocazione sacra che diventa un dolcissimo slancio d’amore mormorato.

Dall’incrocio di tutti i temi esposti in questo excursus sul primo novecento italiano, possiamo evincere che la poesia femminile del ‘900 costituisce un importante contributo culturale che tocca un intreccio complesso di personalità strettamente collegate tra loro.

Il doppio confronto che abbiamo voluto seguire ci ha permesso, a nostro avviso, di esplorare la ricchezza di rapporti che si sviluppano sul versante della ricezione musicale, quando su uno stesso testo si cimentano più compositori che cercano soluzioni emotive diverse: l’analisi comparata ci permette di identificare il nodo simbolico cui l’autore/autrice dà peso espressivo e di mettere in luce quali percorsi carsici vadano seguiti, moltiplicando potenziali livelli di lettura e sfumature interpretative impreviste; nel contempo si può osservare come e quanto uno stesso compositore sia stilisticamente influenzato dalle caratteristiche di ogni

diversa personalità poetica nell'arricchire la propria tavolozza timbrica ed espressiva. Ne esce un quadro molto stimolante che ci rende maggiormente consapevoli, tramite la cangiante simbiosi del verso e del suono, del valore inedito e prezioso di questi piccoli brani nascosti.

Bibliografia

Giosue CARDUCCI, Annie VIVANTI, *Addio caro Orco. Lettere e ricordi (1889-1906)*, a cura di Anna Folli, Milano, Feltrinelli, 2004

Antonia ARSLAN VERONESE, *Dame, droga e galline. Romanzo popolare e romanzo di consumo tra 800 e 900*, Padova, CLEUP, 1977

Annie VIVANTI, *Gioia!* Firenze, R.Bemporad & Figlio, 1921

Annie VIVANTI, *Lirica*, prefazione di G.Carducci, Milano, Treves, 1890

Maria BORGESE, *La Contessa Lara: una vita di passione e di poesia nell'Ottocento italiano*, Milano, F.lli Treves, 1930

Contessa LARA, *Versi*, Roma, Sommaruga, 1883

Francesco SANVITALE, (a cura di) *La romanza italiana da salotto*, Torino, EDT, 2002

Anna FOLLI, *Penne leggere. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Otto e Novecento*, Milano, Guerini e Associati, 2000

Ada NEGRI, *Fatalità*, Milano, Treves, 1892

John BUTCHER, *Una leggenda eterna - Vita e poesia di Vittoria Aganoor Pompili*, Nuova S1, 2012

Vittoria AGANOOOR, *Leggenda eterna*, Milano, Treves, 1900

I TESTI DELLE LIRICHE MUSICATE

Annie Vivanti – da *Lirica* (1890)

[1] *APRILE*

musica di R. Leoncavallo

Lascia i tuoi vecchi libri e dammi un bacio,
Spalanca le finestre: ecco l'April

Che odor di viole!

Che cinguettio di rondini! [...]

Usciamo, usciamo al sole.
Ho la veste e i pensier color del cielo;
Vedi, anco gli occhi ! - Usciamo. - Ecco l'April !

[La bianca veste della terra ha sciolto
Impaziente e vincitore il sol:

Di sue luci focose

Egli la vede timida,

E la copre di rose.
Paion farfalle i fior, tremuli al vento.
Mette l'ale ogni cosa e scioglie il voi!

E non vi son rancori a cancellare?
Torti ed oltraggi a riparar non v'han?

Non abbiamo nemici?

Perdoni a dare o chiedere? -

Noi che siamo felici
Usciamo, usciamo a salutar la gente,
Gl'ingrati cui l'April sorride invani

E a chi ci vuol del male andremo a offrire
Un gran mazzo di primole e la man.] *[non musicati]*

[2] AD ANNIE

versi di Giosuè Carducci

musica di G.A. Fano

Batto a la chiusa imposta con un ramicello di fiori
glauchi ed azzurri, come i tuoi occhi, o Annie.
Vedi: il sole co 'l riso d'un tremulo raggio ha baciato
la nube, e ha detto - Nuvola bianca, t'apri. -
Senti: il vento de l'alpe con fresco sussurro saluta
la vela, e dice - Candida vela, vai. -
Mira: l'augel discende da l'umido cielo su 'l pèsco
in fiore, e trilla - Vermiglia pianta, odora. -
Scende da' miei pensieri l'eterna dea poesia
su 'l cuore, e grida - O vecchio cuore, batti. -
E docile il cuore ne' tuoi grandi occhi di fata
s'affisa, e chiama - Dolce fanciulla, canta.

[3] IO SONO STANCA

musiche di

[3a] P.A. Tirindelli,

[3b] A. Gandino,

[3c] O. Respighi

Io sono tanto stanca di lottare:
Dammi la pace tu, che solo il puoi!
Io sono tanto stanca di pensare:
Dammi il sereno de' grand'occhi tuoi!

Io sono tanto stanca di sognare:
Or tu mi desta a giorno glorioso!
Io sono tanto stanca di vagare:
Legami l'ale, e chiamami al riposo.

[4] *LIED*

musica di A.Gandino

La mano tua mi posa, angelo bello,
Qui sopra il cor: lo senti, che rumore?
Entro dimora un falegname: - Amore!
Che batte e batte a colpi di martello.

E notte e giorno a colpi di martello
Mi sta la bara fabbricando in core.
- Su via, fa presto! Sono stanco, Amore!
Lo senti che s'affanna, angelo bello? -

[5] *PRESENTIMENTO*

musica di R.Brogi

Sì, mi ha sorriso e m'ha baciata ancora,
Ma un freddo m'è rimasto in fondo al core,
Un buio, un vago senso di terrore!
- E l'anima m'ha detto a voce bassa:
- L'amore passa! -

Sì; come sempre m'ha serrato al core,
Ma son rimasta smorta smorta in viso.
Facea male a me stessa il mio sorriso.
Tanto me lo sentìa languido e stanco
Sul viso bianco!

Mi sfugge l'amor suo, come la sabbia
Serrata entro le dita fugge, fugge....
E nella febbre e l'ansia che lo strugge
Richiama a grida disperate il core:
Amore! Amore!

Io con ambe le mani copro il viso,
Per non veder la notte che s'avanza.
Ritta nel core, eterna, la Speranza
Guarda nel buio. Cerca nel lontano
Un raggio. Invano!

[6] *VIOLE BIANCHE*

musiche di

[6a] *F.P. Frontini,*

[6b] *A. Gandino*

Vi mando le viole pallidine
Che hanno perso il colore e la fragranza,
Ma serban delle azzurre sorelline
Il nome e la sembianza.

Tale un amor da volontà conquiso
S'erge pallido e triste in mezzo al core;
Un amor senza baci e senza riso
Ma ch'è pur sempre amore!

[7] *VATICINIO*

musica di P.A.Tirindelli

Quattro enormi carrozze: Ecco in viaggio

I miei compatrioti di Boemia!

Fan sosta nella piazza del villaggio.

Sono zingari neri e barbuti
E fanciulli ricciuti
E zingarelle
Snelle.

- Qui da una giovin profetessa cieca
Io voglio farmi dire la ventura,
Per sapere qual gioia o che sciagura
L'avvenire m'arrecà.

[Le diedi la mia mano ed il mio nome:
"Anny?" ella dimandò, ti dicono Anny?"
Poi lenta scosse le sue folte chiome:
"Rechi malanni, danni, affanni, inganni!"] *[non musicati]*

Disse “Tu piangi poco e ridi assai.
Tu fino ad oggi non amasti mai.
Ebben: oggi amerai.”
Ed io risposi: - L'amo! -

Disse: “Egli è forte e nobile e severo.
Ed ha bruna la faccia e l'occhio nero.
Ed egli t'ama. Vero?”
Ed io risposi :- M'ama.

Disse: “Egli t'ama, t'ama follemente,
Teneramente, disperatamente,

E, bada: eternamente.”
Io non risposi, risi.

“E quanto l'ami tu, tu sola il sai.
E tu domani l'abbandonerai.

Bada: non sbaglio mai.”
Io non risposi, piansi.

Contessa Lara – da *Versi* (1883)

[8] SENZA BACI
musica di Alfredo Catalani (1854-1893)

Fra poco tornerà: la bruna testa
Mi poserà su 'l core,
E chiederà, fissandomi, se mesta
Priva de'baci suoi vissi quest'ore.

Io gli risponderò: Fanciullo, è muto
Il mio dolore istesso.
Lontan da te, lo sai, non ho vissuto,
Ne le tue braccia fà ch'io viva adesso.

[9] *VUOL PIOVERE*

musica di Francesco Paolo Tosti

La campana d'un vecchio monastero
fè nel silenzio risuonare un botto.
Torna, torna o mio bello! il cielo è nero
come volesse piovere a dritto!

Io qui seduta alla finestra accanto,
col desiderio il tuo venire affretto...
passano l'ore...sono stanca tanto!..
mi vince il sonno...e pur fedele aspetto.

Torna! e mentre gelata in sulla via
l'acqua cadrà nel turbine improvviso,
cadrà nel caldo della stanza mia
una pioggia di baci in sul tuo viso!...

[10] *CHI SA?!...(Impressioni)*

musica di Pier Adolfo Tirindelli

Si dice, bello mio, che non abbiate
Fil di cervello e briciolo di cuore;
Che fate innamorar, poi canzonate,
Perché il vostro è capriccio, non amore.
Meglio così! Sarà più originale;
Un grande amor finisce e male;
E un capriccio, chi sa? ne seguon tante!
Potrebbe diventare amor costante

Olga Bonetti

[11] *ADDIO AMORE!*

musica di Pier Adolfo Tirindelli

Cadon le foglie ne l'ombra silente
come i sogni che inganno inaridi;
non ha sorrisi la terra languente

come l'anima dove amor morì.

Ahi! Senza sole non vive la palma,
Senza rugiada languiscono i fior...
un'eco triste mi piange nell'alma:
non v'è più vita se morto è l'amor!

Chi mi ridona la pace, l'oblio?...
di nove rose chi infiora il mio cor?
Sogni, speranze, primavera addio!..
tutto mi fugge!...addio per sempre amor!

[12] MYOSOTIS

musica di Pier Adolfo Tirindelli

Sotto le stelle tacite d'argento,
Core oblioso, lieve, intorno a te,
Senti una voce sussurrar nel vento:
Non ti scordar di me?

Se tu sul lido l'onda che s'infrange
Guardi e sospiri senza alcun perché,
Nel mar non senti la voce che piange:
Non ti scordar di me?

Dimmi, ovunque un'anima non senti
Che ti sussurra e che s'avvinca a te,
Nel mar, nel vento i supplicanti accenti:
Non ti scordar di me?

[13] SEI TU...AMORE?

musica di Pier Adolfo Tirindelli

Che cosa ho mai nel core
Che mi tintinna a festa?
Qual novo ardor mi desta
Il rinascente Aprile?

Tra musica e testo

Sei tu amore?! Ti sento
Effuso in ogni cosa,
Nell'aura luminosa
Erri dovunque intorno.

Non so che cosa sia
Che mi sussulta in core...
Sei tu che canti Amore
Il canto della gioia?

[14] O PRIMAVERA!...
musica di Pier Adolfo Tirindelli

O Primavera libera e gioconda,
Primavera che ridi sulla terra,
i germi schiudi, il cantico disserra,
d'amore e gioia l'anima m'inonda!

O primavera, cantano i virgulti,
le nozze ardenti della terra e il sole;
dammi i tuoi raggi, dammi le viole;
di nova vita l'anima sussulti!

Sotto la neve inaridito il core
gemeva afflitto in un'eterna sera,
o Primavera fonde il tuo bacio il gel.
O Primavera dammi l'amore.
(rit...)

Ada Negri – da *Fatalità* (1892)

[15] STRANA
musiche di
[15a] Francesco Paolo Tosti (1846-1916)
[15b] Pier Adolfo Tirindelli (1858-1937)

Treman le foglie con brivido lento:
Al bosco verde che bisbiglia e posa

Narra una storia il vento.

E comincia così: C'era una volta...
E, trepidando all'altitante spiro,
Il bosco verde ascolta.

Era un'errante e fervida gitana:
Avea la bocca rossa e fulvo il crine,
E si chiamava: Strana.

Un giorno amò. - Fu spasmo e fu dolcezza,
Fu sorriso e delirio, ombra e splendore
Di quell'amor l'ebbrezza.

Un altro giorno attese, ed *ei* non venne.
Attese a lungo, palpitante e muta.
Non venne più... non venne.

Ed essa allor, chinando il volto assorto,
Disse: A che serve trascinar la vita,
Quando l'amore è morto?

[16] *NEBBIE*

musica di Ottorino Respighi (1879-1936)

Soffro, lontan lontano
Le nebbie sonnolente
Salgono dal tacente

Piano.

Alto gracchiando, i corvi,
Fidati all'ali nere,
Traversan le brughiere

Torvi.

Dell'aere ai morsi crudi
Gli addolorati tronchi
Offron, pregando, i bronchi
Nudi.

Come ho freddo!... Son sola;

Tra musica e testo

Pel grigio ciel sospinto
Un gemito d'estinto
 Vola;
E mi ripete: Vieni;
È buia la vallata.
O triste, o disamata
 Vieni!...

[17] *CADE LA NEVE*
musica di Ottorino Respighi

Sui campi e sulle strade
silenziosa e lieve
volteggiando, la neve
cade.
Danza la falda bianca
nell'ampio ciel scherzosa,
poi sul terren si posa,
stanca.
In mille immote forme
sui tetti e sui camini
sui cippi e sui giardini,
dorme.
Tutto d'intorno è pace,
chiuso in un oblio profondo,
indifferente il mondo
tace.

[18] *LUCE*
musica di Ottorino Respighi

A fasci s'effonde
Per l'aria tranquilla,
Colora, sfavilla,
La mite frescura
Del verde ravviva,
S'ingemma giuliva
Per terra e per ciel,

Vittoriosa, calda e senza vel.

Son perle iridate
Danzanti nell'onde,
Son nozze di bionde
Farfalle e di rose,
La vita pagana
Dolcissima emana
Dai baci dei fior...
Il mondo esulta e tutto grida: Amor!...

Mi sento nell'alma la speme fluire,
L'immenso gioire
Di vivere sento,
Qual schiera di rondini
I sogni ridenti
Fra i raggi lucenti
Si librano a vol...
Son milionaria del genio e del sol!...

Vittoria Aganoor Pompilj – “Leggenda eterna” (1900)

[19] E SE UN GIORNO TORNASSE
musica di Ottorino Respighi

E se un giorno tornasse che dovrei dirgli?
Dirgli che lo si attese fino a morirne.
E se ancora interrogasse senza riconoscermi?
Parla con lui come farebbe una sorella; forse egli soffre.
E se chiede dove siete, che debbo dirgli?
Dagli il mio anello d'oro, senza parole.
E se vorrà sapere perché la sala è vota?
Mostragli che la lampada è spenta e l'uscio aperto.
ma se poi mi richiede dell'ultima ora?
Digli che in quell'ora ho sorriso per non far ch'egli pianga.

[20] *PIOGGIA*

musica di Ottorino Respighi (1879-1936)

Piovea; per le finestre spalancate
a quella tregua d'ostinati ardori
saliano dal giardin fresche folate
d'erbe risorte e di risorti fiori.

S'acchetava il tumulto dei colori
sotto il vel delle gocciolte implorate;
e intorno ai pioppi, ai frassini, agli allori
beveano ingorde le zolle assetate.

- Esser pianta, esser foglia, essere stelo
e nell'angoscia dell'ardor (pensavo)
così largo ristoro aver dal cielo! -

Sul davanzal protesa io gli arboscelli,
i fiori, l'erbe, guardavo, guardavo...
E mi battea la pioggia sui capelli.

[21] *DICEMBRE*

musica di Marco Enrico Bossi (1861-1925)

Qua e là per la campagna
irti si drizzano al cielo
i rami delle piante esauste,
incombe sull'ampia
solitudine desolata il silenzio.
Sulla deserta immensità dell'anima
talor mute così piovon le lacrime
umane braccia così al ciel protendonsi
talora emunte e supplici.

[22] *È NEL MIO SOGNO*

musica di Marco Enrico Bossi (1861-1925)

È nel mio sogno un prato tutto verde

solitario tra due spalle di monte
 e l'erba trema al soffio dell'ombra.
 Di là nel sole cantano
 ma il canto va lontano e poi si perde
 più solitario resta
 e più silenzioso nel mio sogno
 quel prato tutto verde

Emilia Gubitosi (1894-1996)

[23] *LE ILLUSIONI*

versi di Sergio Corazzini

Non piangere così!
 Lascia che se ne vadano in silenzio
 prima che accendano i fanali!
 Se taluna sopporta a malincuore
 il suo fardello di stracci, aiutala!
 perché non si soffermi
 e voglia sedersi sulla soglia!
 Non ti torcere le mani!
 Lascia che se ne vadano senza sapere
 che tu piangerai fino a domani!
 Chiudi bene le porte e non udire
 le loro effimere parole!
 Se ne vanno cantando tutte sole,
 in cerca d'amore.
 Non singhiozzare così!....
 Perché le chiami! Speri che tornino?
 Oh, allora, tu non hai cercato abbastanza
 nell'ombra della sera,
 non hai chiuso bene la porta su la via!
 Taluna rimase: quella che ti sarà sorella,
 che ti sarà infermiera nell'agonia.

Elvira de Gresti di San Leonardo (1846-1937)

[24] AMOR AMORUM

versi di Antonio Fogazzaro

Disse il Poeta: «Che vuoi tu da me?
Pietra sono fatto e Sepolcro mi chiamo.»
Disse la Bella: «Ed io, Sepolcro, ti amo;
Viva mi voglio seppellire in te.»
Disse il Poeta: «Molte son sepolte
Nel cuore mio di gel, posto non v'ha»
Disse la Bella: «Forse, de le molte
Una cortese al mio pregar sarà»
Sul cuor di gel, posò la bocca ardente;
le sorelle dolcissima pregò.
Sola, levossi allor tacitamente
Coei che prima Egli di amore amò.
Coei, che vita ed anima e bellezza
Come polvere e cenere gli offrì,
perché Egli avesse un'ora di dolcezza
Tacitamente lacrimando uscì.

[25] SOFFRI, MA SPLENDI!...

versi di Raffaello Barbiera

Soffri, ma splendi!...È lunge, è lunge ancora
L'ambito allor!
Remoto è l'Ideal: soffri, lavora,
Combatti ancor!
Frena l'imbelle lacrima:la fronte
S'ingemmi di sudor;
Spasima ancora e splenderai le impronte
Del tuo dolor!
Quando raggiante salirai sul trono
Del tuo valor,
Allor quest'alma ti dirà: «Tua sono,
È tuo l'amor!»

Maria Ballarini

[26] *ORFANI (da Myricae, Creature)*
versi di Giovanni Pascoli

Tornava una rondine al tetto.
L'uccisero, cadde tra spini.
Portava nel becco un insetto,
la cena dei suoi rondinini.

Ora è là come in croce che tende.
Quel verme a quel cielo lontan.
E il suo nido è nell'ombra che attende
Che pigola sempre più pian.

[27] *NEVICATA*
versi di Giovanni Pascoli (da Myricae, Creature)

Lenta la neve fiocca, fiocca, fiocca.
Senti: una zana dondola pian piano.
Un bimbo piange, il piccol dito in bocca.
Canta una vecchia, il mento sulla mano.

La vecchia canta: intorno al tuo lettino
C'è rose e gigli come un bel giardino.
Nel bel giardino il bimbo s'addormenta,
fiocca la neve, lenta, lenta, lenta.

Giulia Recli (1890-1970)

[28] *FRA LE SPICHE (dai "Canti d'amore")*
versi di Liria Carme

Bello come lui che amo
chi un garzon ritrova?
Occhi neri il ciel gli diè,
labbra rosse e il far d'un re.

Tra musica e testo

S'egli tarda io vado
nel giardin e piango
Bello come lui che amo
chi un garzon ritrova?

*[29] CREPUSCOLO(dai "Canti d'amore")
versi di Liria Carme*

Si vela il sol nell' ultimo saluto,
assorta è l'aria, il bosco si fa muto.
Lamenta la campana "Ave Maria",
"T'adoro!" mormora la bocca mia.

Introduzione al “Golfo Mistico”

NICOLA GUERINI

Il *Golfo Mistico* nasce dalle numerose attività di divulgazione e approfondimento del Fondo Peter Maag. I temi musicali affrontati da specialisti del settore hanno l'intento di istituire un rapporto tra l'arte dei suoni e altre discipline quali la letteratura, la poesia o la pittura, o di considerare quale argomento di studio il profilo storico, musicologico e interpretativo.

La denominazione “*Golfo Mistico*”, coniata da Richard Wagner, intende qui indicare la rappresentazione del “dialogo” fra le arti: insieme, esse possono quindi condividere un linguaggio universale con la curiosità e la ricerca spirituale, che hanno caratterizzato la vita artistica del grande direttore svizzero Peter Maag.

diretta da Wilhelm Furtwängler.

Ma l'unità esiste e tutti la percepiamo - è l'unità di un'idea superiore sulla vita, di un sentimento della condizione umana presso il confine con la morte.

Dedicati alla moglie, il soprano Pauline Strauss-De Ahna, i *Quattro Ultimi Lieder* rappresentano, insieme al successivo e ultimo *Malven*, il congedo musicale del compositore dalle scene.

Alla fine del 1945 Strauss lascia la residenza di Garmisch e con la moglie si rifugia in esilio in Svizzera: l'anno successivo approfondisce le sue letture e si sofferma su un'opera del poeta romantico Joseph von Eichendorff (1788-1857), dal titolo *Im Abendrot*.

Dello stesso poeta aveva già musicato nel 1927 quattro poesie per coro maschile e orchestra.

L'abbozzo di questo *Lied* fu scritto alla fine del 1946: si tratta di un vero e proprio inno al tramonto, un congedo dalla vita che volge lo sguardo verso una forma "altra" e giunge fino all'evocazione lontana del tema già presente nella trasfigurazione di *Tod und Verklärung*, composto tra il 1888 e il 1890.

Tod und Verklärung (*Morte e Trasfigurazione*), nato a quasi sessant'anni di distanza, descrive infatti l'ultima notte di un malato, che giace assopito nel ricordo di un momento di felicità. Il programma ideale del pezzo è indicato dall'autore in una lettera del 1894: «*Sei anni fa mi venne in mente l'idea di rappresentare musicalmente in un poema sinfonico i momenti che precedono la morte di un uomo, la cui vita fosse stata un continuo tendere ai supremi ideali: un tale uomo è per eccellenza l'artista*».

Il sonno leggero è interrotto da un soprassalto del male. Avvicinandosi alla morte, l'uomo si rende conto che gli ideali per cui ha combattuto giungeranno a compimento solo nello spazio eterno, dove l'anima troverà finalmente riposo. Successivamente, tramite il figlio Franz, Strauss leggerà le poesie di Hermann Hesse e ne musicherà tre.

Il 20 giugno 1948 Strauss stese il primo abbozzo di *Frühling*, concluso neppure un mese dopo, il 18 luglio. In rapida successione, come spinto da uno slancio interiore, mise in musica *Beim Schlafengehen* e *September*: terminò il primo *Lied* il 4 agosto, il 14 agosto l'abbozzo del secondo e il 20 settembre la sua versione definitiva. L'ultimo *Lied September*, composto sul testo di Hesse intona, in un'atmosfera visionaria, l'esistenza umana attraverso le stagioni della Natura.

Il ciclo intero dei quattro *Lieder* riassume il ciclo della vita, dalla primavera al sole morente del crepuscolo, fino all'ultima frase, "Ist dies etwas der Tod? È questa la morte forse?"

Le liriche diventano stazioni di un percorso interiore che attraversano il giardino della vita:

*O weiter, stiller Friede,
So tief im Abendrot.
Wie sind wir wandermüde*

O immensa e silente pace!
così profonda nel rosseggiante tramonto;
quanto ci ha spossati il nostro vagabondare.

È nell'estrema parola "*wandermüde*" che si può individuare la chiave di lettura di questo miracoloso ciclo in cui percepiamo qualcosa di magico e metafisico, in cui il canto ha lo slancio delle eroine del teatro di Strauss, intrecciato alle tinte cromatiche suggerite dal testo (le foglie, le allodole, "*die Seele*", lo spirito). Il violino solista sembra smarrito e volge lo sguardo all'indietro in un'estasi incantata;

*Tritt her und lass sie schwirren,
Bald ist es Schlafenszeit,
Dass wir uns nicht verirren
In dieser Einsamkeit.*

Vieni qui, lasciale volare,
prossima è l'ora di addormentarci,
perché non si abbia a smarrirci
in questa solitudine.

La dimensione cameristica è la vera scelta intima di quest'opera, ottenuta per sottrazione trasformando la pienezza iniziale nei frammenti di un addio. Sotto questo profilo non sono tanto i testi ad offrire l'impressione di un malinconico epitaffio, quanto lo svanire della musica attraverso lo scorrere delle parole e delle immagini.

In tutte le liriche precedenti, o meglio successive sotto il profilo cronologico, regna la solitudine, l'abbandono dei sensi e una nostalgia che vede librarsi l'anima indifesa nel cerchio magico della notte.

Potremmo immaginare con questo ultimo *Lied* l'ultima scena di un'opera: l'ultimo atto di Strauss.

In *Im Abendrot* il parametro più immediato è la spazialità, o lo spazio che prende il sopravvento sul tempo misurabile dall'uomo che diventa "altro" e non appartiene a noi ma al cosmo e all'infinito.

Un altro elemento importante è la pulsazione cardiaca nascosta di un cuore lontano, che sentiamo dentro di noi come un respiro: il respiro affannato dell'uomo stanco, che vuole riposare e si domanda se sia quella davvero la morte. Se la domanda diventa la rivelazione di una luce che respira nel cosmo, la spazialità viene evidenziata dai cambi di tempo scelti da Strauss. Un continuo alternarsi di 4/4 e 3/2 innalza, solleva e plana su un fraseggio infinito che spalanca alla visione de "*l'ampia Pace silenziosa / così profonda del tramonto*".

Oltre all'autocitazione di *Morte e Trasfigurazione* del corno e degli archi, Strauss disegna con il trillo l'immagine naturalistica di due allodole che si alzano in volo contro la luce declinante del crepuscolo: "*due allodole soltanto si levano nel profumo notturno*".

Il testo si muove con fluidità, seguendo lo spazio disegnato dal suono: nell'ultima parte della lirica, tuttavia, punteggiato dalle pause di semi-minima e di minima il silenzio muta in pulsazione regolare, rallentando il proprio battito fino al trasfigurato congedo finale:

È questa forse la morte?

Il grande accordo iniziale, colorato dalla medianta nella voce superiore, è il contraltare dell'altro accordo rivelatore che celebra il sorgere del sole (batt. 46 ss) nella *Alpensinfonie*.

C'è una luce particolare in quel mi bemolle maggiore che si fa abbraccio universale:

*Rings sich die Täler neigen,
Es dunkelt schon die Luft,
Zwei Lerchen nur noch steigen
Nachtträumend in den Duft.*

Tutt'intorno le valli digradano,
già il cielo si oscura,
due allodole soltanto s'innalzano
sognanti nell'aria profumata.

Dopo la domanda che conclude la lirica, gli intervalli ascendenti e la citazione della trasfigurazione, lo sguardo si illumina verso l'Ascesi: questa si apre sul golfo di una nuova dimensione, dove gli echi della natura risuonano lontani e, congedata la parola, la sola orchestra intona la domanda, che si fa allora canto dell'anima.

L'ultimo atto della creatività è attraversato da una svolta emotiva circoscritta in esigue dimensioni di spazio e di tempo, che esce dalla sfera puramente visiva per avvolgere i sensi dell'ascoltatore come in una presenza fisica: due esseri, due anime che hanno camminato tenendosi per mano in silenzio:

*Wir sind durch Not und Freude
Gegangen Hand in Hand,
Vom Wandern ruhen wir
Nun über'm stillen Land.*

Tra affanni e gioie
siamo andati mano nella mano;
dei vagabondaggi assieme ci riposiamo
ora in luogo tranquillo.

Ecco, lo spazio si è fatto tempo ed entrambi respirano in un'unica dimensione: le stelle del cerchio profumato e magico della notte sfumano verso la luce impalpabile di una nuova alba e la consolazione di un'esistenza che si stempera con il suono lontano dei trilli del flauto e il bagliore del Celeste.

Bibliografia

- Quirino PRINCIPE, *Strauss*, Rusconi, Milano 1989.
Cesare ORSELLI, *Richard Strauss*, L'Epos, Palermo 2004.

Gustav Mahler e il canto della solitudine

NICOLA GUERINI

Abstract

Based on the romantic themes of Nature, Love and Death, Mahler's visionary world can only be understood through the great composition experience of the Symphony and the Lied genres.

If in the Symphony world drama is created by sound suggestions alone, in the Lieder human nature is seen through the different 'landscapes' of the soul: Nature with its colours, its sounds, its silence full of premonitions represents Mahler's spiritual background, revealing deep solitudes and blue ecstatic atmospheres of endless sceneries, where the perception of time and space is ultimately lost.

“Mahler ha capovolto il mondo della rappresentazione musicale, fatto di amore, guerra, religione, natura, umanità, liberandolo da questa terra per elevarlo fino all'Universo”

(Alma Mahler, lettera non datata, 1924)

Preludio

“Nella mia musica è insita la legge dell’eterno divenire, dell’eterno sviluppo; come il mondo: sempre nello stesso posto, ma sempre diverso, in eterno mutamento e sempre nuovo. Ma questo sviluppo deve anche essere un progresso, altrimenti non vale niente.

Ogni ripetizione è una menzogna. Un’opera d’arte deve sempre continuare ad evolversi, come la vita”.

(Gustav Mahler)

Il mondo visionario di Mahler, che si appoggia sui temi romantici di Natura, Amore e Morte, si può comprendere solo attraverso la grande esperienza compositiva della Sinfonia e del *Lied*.

Ma se nella Sinfonia sono le suggestioni sonore a creare la drammaticità, nel *Lied* assistiamo all’incontro della natura umana attraverso la fusione tra musica e poesia nei diversi paesaggi dell’anima: la Natura con i suoi colori, le sue sfumature, i suoni, i silenzi pieni di presagi rappresenta lo sfondo spirituale di Mahler sul quale si distendono grandi solitudini e azzurre atmosfere estatiche di paesaggi infiniti, in cui non c’è la percezione del tempo e dello spazio.

Henry-Louis de La Grange, il grande biografo mahleriano, scrive:

“L’opera di Mahler non può lasciarci indifferenti: è paradossale, ambigua talvolta addirittura indecifrabile; ci cattura e ci sfugge, turba e placa, sconvolge e sorride; ci pungola incessantemente, ci interroga su se stessa e su noi stessi, su ciò che ci circonda e su ciò che ci attende; è semplice e complessa, unica e molteplice, evidente e sorprendente, sempre medesima e sempre diversa; ci strappa da noi stessi e dalla vita di tutti i giorni, ci sprona a intraprendere traversate dei nostri oceani interiori; ci parla dei nostri conflitti, non nasconde nulla del cinismo e della crudeltà del mondo, ma aiuta a guardarli in faccia a contrastarli in tutte le nostre forze; sfugge alle definizioni e rivolta, compassione derisione, bellezza bruttezza, fede dubbio, torture d’estasi, tenerezze crudeltà, lirismo e violenza, soggettività ed obiettività, sublime quotidiano, eterno di effimero, intuito riflessione, eroismo epico e confidenza intima”.

Nell’esperienza artistica e compositiva di Mahler, il 1901 è l’anno di svolta sia per la sua vita privata sia per quella artistica, detterà nuovi stimoli nel percorso creativo del musicista.

Mahler termina in quell’anno la Quarta Sinfonia e a novembre in-

contra la giovane Alma Schindler, che diverrà sua moglie nel marzo del 1902. Sempre nel 1901, Mahler abbandona la poesia fiabesca di Armin e Brentano *Des Knaben Wunderhorn*, per l'incontro entusiastico con il clima poetico di Friedrich Rückert, la cui lirica dai forti toni romantici era già stata musicata da Franz Schubert e Robert Schumann.

In questo periodo ricco di cambiamenti nascono i cinque *Kindertotenlieder*: scritti tra il giugno del 1901 (i primi tre) e l'estate del 1904 (gli ultimi due), vengono eseguiti per la prima volta a Vienna il 29 gennaio 1905 nell'interpretazione del baritono Friedrich *Weideman*, sotto la direzione dello stesso Mahler. Fu trionfo di pubblico e critica.

Natalie Bauer-Lechner, amica fedelissima e segretamente innamorata del compositore, costituisce una testimonianza importante per comprendere l'impulso creativo di quel periodo, che si combinava all'emotività e all'inquietudine di un'esistenza fatta di certezze ma anche di forti contraddizioni.

Quando, nell'aprile del 1901, Natalie raggiunge il musicista ad Abbazia, scrive:

“La luna si innalzò sopra le montagne e avvolse il mare e la terraferma nella sua luce dorata, mentre Mahler ed io, dopo cena, camminavamo lungo la bellissima spiaggia.

Mahler ricordò uno strano sogno che aveva fatto da bambino - doveva avere circa otto anni - e gli si era presentato in modo talmente vivido da rimanergli fortemente impresso e non averlo mai dimenticato. Raccontò: “una sera mia madre, mio fratello Ernst ed io eravamo alla finestra del salotto [. . .]. Il cielo era pienodi vapori giallastri; le stelle si muovevano inseguendosi e divorandosi l'un l'altra come in un'apocalisse. All'improvviso io mi ritrovavo di sotto, nella piazza del mercato. I vapori infuocati mi inseguivano e voltando mi vedevo a ergersi tra loro una figura enorme, l'Ebreo errante. Il suo mantello, gonfiato dal vento, si sollevava sopra alle sue spalle come una gigantesca gobba; con la mano destra teneva un bastone sormontato da una croce d'oro. Io fuggivo da lui terrorizzato ma dopo pochi passi mi raggiungeva e voleva darmi il suo bastone (il simbolo del suo eterno ed incessante vagabondare). E in quel momento mi svegliai gridando di paura”.

Natalie trascrive con assiduità anche fatti ed accadimenti tratti dal quotidiano del compositore, come l'interessante descrizione dell'ambiente di villeggiatura dei coniugi Mahler: la casa situata tra il lago e il bosco, in una posizione incantevole; le due terrazze che davano sul lago e la vista meravigliosa del bosco, che si affacciava ovunque *“con le cime dei*

suoi abeti rossi e degli ontani". Ma il balcone di Mahler, nel sottotetto, era come un osservatorio. "È troppo bello" diceva [Mahler] "non possiamo permettercelo".

Natalie registra soprattutto i pensieri di Mahler e i suoi commenti su una memoria occasionale, sulla propria musica, sulle opere che andava componendo:

"Passeggiando, Mahler si ritrovò in un punto che gli suscitò un ricordo molto vivo di Steinbach [il precedente luogo di villeggiatura estiva]. "È stato bellissimo, allora, inaugurare il mio viaggio di nozze con la mia musa [la Musica]. E da quel momento, il nostro, è diventato un matrimonio in piena regola. Mettiamo al mondo un figlio dopo l'altro, come fosse scontato, senza più neanche a ringraziarci l'un l'altra per questa fortuna".

Mahler fornisce soprattutto a Natalie informazioni preziose sulla genesi della propria musica e, in particolare, anche un commento illuminante sulla disperata mancanza di luce dei *Kindertotenlieder*:

"Ma a proposito della sua attuale attività creativa disse anche: "È la compiuta virilità; Sebbene l'entusiasmo non sia alle stelle, al suo posto è subentrata la sensazione di essere nel pieno delle forze delle capacità. Sento di poter fare qualsiasi cosa è che le mie risorse mi assisteranno ancora per lungo tempo". [...] Finalmente Mahler mi rivelò che il momento a cui stava lavorando era uno Scherzo [lo Scherzo della Quinta], molto diverso da tutto ciò che aveva composto fino ad allora. "È talmente ben amalgamato che anche il più piccolo granello risulta inglobato e lavorato nell'impasto. Ogni nota è piena di vita e il tutto ruota in una danza vorticoso". Lo paragono anche alla coda di una cometa. "Non vi è nulla di mistico o di romantico. È la pura e semplice espressione di un'energia inaudita. È l'uomo nella piena luce del giorno, al culmine della vita. Ed è orchestrato di conseguenza: nessuna arpa o corno inglese. La voce umana quindi non avrebbe alcun senso. Non c'è bisogno di parole perché tutto viene detto attraverso la musica". [...] Riguardo ai Kindertotenlieder disse che era dispiaciuto per se stesso, di averli dovuti scrivere, e per il mondo, che gli avrebbe dovuti ascoltare, tanto erano tristi".

Con il matrimonio, avvenuto il 9 marzo 1902, Alma diventò la custode della vita di Gustav Mahler, ma contribuì non poco ad isolarlo dal mondo, separandolo lentamente dalle antiche amicizie, come quella con la fedelissima Natalie Bauer-Lechner. In seguito all'ingerenza della moglie nella loro amicizia, Natalie interrompe il diario proprio nel gennaio 1902:

“Un mese e mezzo fa Mahler si è fidanzato con Alma Schindler. Se ne parlasse, mi troverei nella condizione di un medico costretto a curare la persona a lui più cara mentre si dibatte tra la vita la morte. Non mi resta dunque ti affidare il suo destino nelle mani dell’eterno e supremo Maestro!”

Alma segue quindi le attività del marito con molta dedizione, lo assiste e gli è vicino nelle commozioni e nelle gioie, ma anche nelle più profonde solitudini dei suoi tormenti. I ricordi immortalati nel diario di Alma raccontano le sensazioni e i pensieri che accompagnarono l'estate a Maiernigg, il luogo di villeggiatura dove il musicista amava ritirarsi per comporre, nella piccola casa che Alma stessa definisce la *“casetta di composizione”*. Immersa completamente nel bosco, la *“casetta di composizione”* non era forse perfettamente salubre, ma Mahler l'amava e non voleva separarsene:

“Nella stanza c’era un pianoforte a coda e sugli scaffali un Goethe e un Kant completi, di musica solo Bach.[...] Durante i mesi estivi la sua vita era del tutto spoglia di qualsiasi scoria terrena, quasi disumanamente pura. Nessun desiderio di fama e di grandezza esteriore lo sfiorava mai. Così vivevamo in pace, senza turbamenti.[...] In autunno male mi suonò la Quinta Sinfonia, finita.

Era la prima volta che mi suonava un lavoro nuovo e per l’occasione salimmo a braccetto, solennemente, alla sua casupola nel bosco. Quando ebbe terminato gli dissi tutto quello che mi aveva attratta immediatamente in quell’opera meravigliosa, ma nello stesso tempo anche i miei dubbi a proposito del corale alla fine. Un corale chiesastico senza interesse”.

Nel 1903 Alma scrive ancora della vita appartata condivisa con il marito, e della combinazione nelle loro giornate di solitudine e silenzio, tensione creativa e paesaggio naturale:

“Intitolo la descrizione degli anni seguenti “Splendid isolation”, espressione preferita di Mahler, con cui designava volentieri il nostro modo di vivere, quello della perfetta solitudine.[...] E poi ecco l’estate - E con l’estate di nuovo la vita di Maiernigg, che ci avviluppò nella sua uniformità e nella sua pace. Cominciò il lavoro produttivo di Mahler. Questa volta gli abbozzi della Sesta Sinfonia.[...] di nuovo le passeggiate nei boschi e nella macchia rovente. Pace assoluta”.

È proprio in quella pace lontana dai rumori del mondo, nei pomerig-

gi abbracciati alla Natura che vive la profonda malinconia della poetica di Mahler, la quale sa svelare il sentimento della morte che governa il *Wandern* dell'esistenza umana. Tutto rimane sospeso e incantato tra la forza delle metafore e il respiro di una Natura partecipe e consolatrice che, come in un rito, pulsa con il suo battito silenzioso verso una sottile percezione di eternità. Il canto cerca il senso più profondo della parola rivestendosi di un forte ruolo timbrico, che raggiunge il cuore della scrittura mahleriana con il miglior impatto espressivo.

Il ciclo dei cinque canti scelti dall'omonima raccolta di Friedrich Rückert (che in origine ne conteneva ben 241), il ciclo dei *Kindertotenlieder* di Gustav Mahler si muove tra la Vita e la Morte, tra il dolore e la visione di un mondo nuovo, dove regnano la speranza e la luce.

La poesia dei testi di Rückert è allusiva e ricca di profondità contemplative, che si stingono nei profumi, nei colori e soprattutto nei ricordi. Il poeta percepisce, sente respirare in sé lo spirito del mondo e narra nei versi il ritorno alla terra attraverso una rassegnazione che, liberatasi dal dolore, può infine diventare pace riconquistata.

Come l'opera di Rückert è il risultato di un'esperienza realmente vissuta, così in un certo senso lo è anche la musica di Mahler il quale, tuttavia, quasi in una sorta di anticipazione del destino, musicò le cinque liriche del ciclo ben sei anni prima di perdere la figlioletta Maria, morta a soli quattro anni.

Nei *Lieder* il tema funebre alloggia in uno spazio e un tempo metafisico statico e dilatato, e il ritmo è presentato dallo scorrere delle immagini attraverso un respiro segreto che lega la vita alla morte in lunghissime sospensioni. E queste trasformano il disagio dell'essere e l'evasione dell'anima verso l'Assoluto.

Ancora una volta, Alma è testimone del periodo in cui il musicista compone i *Kindertotenlieder* e descrive nel diario le impressioni subite e la dolorosa perplessità che va crescendo in lei e mentre comprende lo stato d'animo di Gustav durante la stesura dell'opera:

“Mahler terminò la Sesta Sinfonia ed i Kindertotenlieder; composizioni che io non riuscivo a comprendere. Se non si hanno figli, o se se ne sono persi, posso capire che si compongano testi così sofferti. In fondo anche Rückert ha scritto questi versi struggenti dopo la più crudele perdita della sua vita, e non per fantasia. Non riesco proprio a capire come si possa cantare la morte dei bambini quando, poco prima, si sono baciati coccolati, allegri e sani, i propri figli. Gli dissi allora: Per amor di Dio, tu chiamami le disgrazie! (Du

malst den Teufel an die Wald!, come un antico modo di dire, Tu dipingi il diavolo sulla parete!)".

Questo è il canto dell'anima, rivolto all'anima, che vibra con l'eco dei suoni dell'esistenza per rifugiarsi nel puro sentimento di se stessa.

Nell'importante trattato di estetica musicale *Vom musikalisch-Schönen* di Hanslick, la Musica è definita "linguaggio che si comprende e si parla ma che non si può tradurre". In questa visione soggettiva l'arte dei suoni rappresenta dunque il veicolo romantico per eccellenza, capace di esprimere il *pathos* individuale (*Ichgefühl*), la ricerca del desiderio (*Sehnsucht*), i paesaggi dell'anima e la tensione all'Infinito.

Nei *Kindertotenlieder*, Mahler affronta il tema della morte dei bambini, sviluppandolo lungo un preciso cammino e un'omogeneità di suggestioni, che ne fanno un ciclo assolutamente unitario. Qui il parametro drammaturgico che lega i vari componimenti è il dolore, quel sentimento dell'esistenza umana che accompagna l'uomo nel suo andare sulla terra e, culminando con la morte, dà senso e valore alla vita.

Mahler indica in partitura: "Questi cinque canti sono concepiti come un Tutto unico ed indivisibile; pertanto anche nel corso dell'esecuzione dev'essere mantenuta la continuità del discorso musicale, senza alcuna interruzione, impedendo che si applauda tra un brano e l'altro". *"Diese 5 Gesänge sind als ein einheitliches, untrennbares Ganzes gedacht, und es muss daran die Kontinuität derselben (auch durch Hintanhaltung von Störungen, wie zum Beispiel Beifallsbezeugungen am Ende einer Nummer) festgehalten werden"*.

Le stanze dell'anima

Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n

Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n,
 Als sei kein Unglück die Nacht geschehn.
 Das Unglück geschah auch nur mir allein,
 Die Sonne, sie scheint allgemein. Du musst nicht die Nacht in dir
 verschränken,
 Musst sie ins ewige Licht versenken.
 Ein Lämplein verlosch in meinem Zelt, Heil sei dem Freudenlicht der Welt!

Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen

Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen
 Ihr sprühtet mir in manchem Augenblicke,
 O Augen! Gleichsam um voll in einem Blicke
 Zu drängen eure ganze Macht zusammen. Doch ahnt ich nicht, weil
 Nebel mich umschwammen,
 Gewoben vom verblendenden Geschicke,
 Dass sich der Strahl bereits zur Heimat schicke,
 Dorthin, von wannen alle Strahlen stammen. Ihr wolltet mir mit eurem
 Leuchten sagen:
 Wir möchten nah dir bleiben gerne,
 Doch ist uns das vom Schicksal abgeschlagen. Sieh uns nur an, denn
 bald sind wir ferne!
 Was dir nur Augen sind in diesen Tagen,
 In künft'gen Nächten sind es dir nur Sterne.

Wenn dein Mütterlein

Wenn dein Mütterlein
 Tritt zur Tür herein
 Und den Kopf ich drehe,
 Ihr entgegensehe,
 Fällt auf ihr Gesicht
 Erst der Blick mir nicht,
 Sondern auf die Stelle
 Näher nach der Schwelle,
 Dort wo würde dein
 Lieb Gesichtchen sein,
 Wenn du freudenhelle
 Trätest mit herein,

Wie sonst, mein Töchterlein. Wenn dein Mütterlein
Tritt zur Tür herein
Mit der Kerze Schimmer,
Ist es mir, als immer
Kämst du mit herein,
Huschtest hinterdrein
Als wie sonst ins Zimmer.
O du, des Vaters Zelle,
Ach zu schnelle
Erloschner Freudenschein!

Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!
Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!
Bald werden sie wieder nach Hause gelangen!
Der Tag ist schön! O sei nicht bang!
Sie machen nur einen weiten Gang. Ja wohl, sie sind nur ausgegangen
Und werden jetzt nach Hause gelangen.
O sei nicht bang, der Tag ist schön!
Sie machen nur den Gang zu jenen Höhn! Sie sind uns nur
vorausgegangen
Und werden nicht wieder nach Haus gelangen!
Wir holen sie ein auf jenen Höhn
Im Sonnenschein! Der Tag ist schön
Auf jenen Höhn.

In diesem Wetter, in diesem Braus
In diesem Wetter, in diesem Braus,
Nie hält ich gesendet die Kinder hinaus;
Man hat sie hinausgetragen.
Ich durfte nichts dazu sagen. In diesem Wetter, in diesem Saus,
Nie hätt ich gelassen die Kinder hinaus,
Ich fürchtete, sie erkrankten,
Das sind nun eitle Gedanken. In diesem Wetter, in diesem Graus,
Nie hätt ich gelassen die Kinder hinaus,

Ich sorgte, sie stürben morgen,
Das ist nun nicht zu besorgen. In diesem Wetter, in diesem Braus,
Sie ruhn als wie in der Mutter Haus,
Von keinem Sturme erschreckt,
Von Gottes Hand bedeckt.

Bibliografia

- Quirino PRINCIPE, *Mahler, La musica tra Eros e Thanatos*, Bompiani, Milano 2003.
Natalie BAUER-LECHNER, *Mahleriana. Diario di un'amicizia*, Il Saggiatore, Milano 2011.
Henry-Louis DE LA GRANGE, *Gustav Mahler. La vita, le opere*, EDT 2011. Trad. it. di Maurizio Disoteco.

Maria Callas: la diva, le opere e i direttori d'orchestra

Verona, Atti del Convegno 2 Dicembre 2014
Festival Internazionale Scaligero Maria Callas

PHILIPPE GOSSETT

Abstract

Maria Callas' interpretation of opera, her voice apart, continues to be so modern for her careful study of the composer's original versions. This paper shows how the Greek soprano redefined modern theatre, owing to her combination of scenic gesture and dramatic vocalism. Such a combination has made her roles iconic for contemporary opera singers.

Ho avuto la fortuna di vedere la Callas di persona una volta soltanto. La conosco altrimenti dalle sue incisioni e dai video, come il gran finale del secondo atto di *Tosca* al Covent Garden, verso la fine della sua carriera, e i libri in cui leggiamo tutto ciò che lei ha fatto per la storia della musica.

Nota è la sua biografia, dalla nascita a New York il 2 dicembre 1923, esattamente oggi novant'anni fa, alla morte a Parigi il 16 settembre 1977, forse un suicidio involontario, a 54 anni. Nel mezzo, la partenza da New York per la Grecia a 14 anni, lo studio della musica e del canto ad Atene, soprattutto con un'esperta del bel canto italiano, Elvira de Hidalgo; i tentativi professionali in Grecia e infine il ritorno a New York, dove venne ascoltata da Giovanni Zenatello, tenore e impresario che era stato Pinkerton in *Madama Butterfly* di Puccini e che l'ingaggiò per *La Gioconda* di Ponchielli.

La Callas debuttò, infatti, il 2 agosto 1947 all'Arena di Verona, ed ebbe la fortuna di cantare ed essere diretta dal maestro Tulio Serafin. Il resto è storia: le sue apparizioni straordinarie alla Scala, dove esordì come sostit-

tuta dell'ultimo momento nell'*Aida* del 1950, l'apertura della stagione del 1952 in *Hélène*, nei *Vespri siciliani* di Verdi, l'aver spesso avuto Serafin come direttore e quindi gli spettacoli a Chicago, al Metropolitan di New York, al Covent Garden a Londra e a Roma.

La Callas conquistò la fama, un altro punto noto, non solo per le sue recite operistiche, ma anche per la sua vita personale: il matrimonio con Giovanni Battista Meneghini, l'industriale italiano che l'aiutò molto agli inizi, quando interpretava ruoli wagneriani con fisico ancora massiccio, ma che divenne suo agente negli anni '50, i più importanti della carriera, gli anni in cui in cui la cantante divenne "la Callas" e 'creò' il bel canto, si trasformò in un personaggio del *jet-set* e visse altri amori.

La mia esperienza diretta con la divina Maria risale al 1974 e si deve alla direttrice della *Chicago Lyric Opera*, Carol Fox, la quale invitò la Callas ad un convegno fra studiosi di opera lirica e di Giuseppe Verdi in particolare. Ricordo bene, in quell'occasione, una discussione con la Fox. Non appena usciti dal teatro, in modo piuttosto sorprendente lei, infatti, mi disse: «Odio gli studiosi. Il mio ex-marito era uno studioso». Alla mia curiosità sul perché mai avesse, allora, organizzato il convegno, Carol Fox rispose d'aver invitato la Callas per zittire gli studiosi giunti a Chicago, tutti piuttosto intimiditi dalla Divina.

Il tema del convegno era *Simon Boccanegra*, andato da poco in scena al *Lyric Opera*, e molti erano pronti a criticarne le scelte, soprattutto *la mise en scène* di Giorgio De Lullo. Nella prima scena Boccanegra, odiato dal padre Fiesco, deve entrare nel palazzo avito dove giace morta l'amata Maria: nell'allestimento del *Lyric Opera*, tuttavia, il corpo di Maria non si trovava a palazzo bensì in una chiesa di fronte, secondo un'idea del regista di cui non esiste, in effetti, indicazione alcuna nella partitura verdiana. Boccanegra non poteva in tal modo vedere l'amata a palazzo, eppure doveva comunque gridare che lei, la sua Maria, era morta: un'evidente incongruenza passata inosservata negli Stati Uniti dove, almeno fino a quel momento, pochi conoscevano la trama delle opere italiane.

Il giorno in cui la Callas partecipò al convegno si esaminarono i tagli apportati nelle opere liriche e, uno dopo l'altro, gli esperti parlarono della *Traviata*, lamentando il taglio dell'intera cabaletta di Giorgio Germont nel finale della prima scena del secondo atto. Con il taglio, si creava una situazione assurda per il personaggio di Alfredo che, dopo aver cantato «Di Provenza il mar, il suol», si muoveva senza indugio a Parigi per ritrovare la sua Violetta, al modo di un ragazzo alquanto goffo e impulsivo.

Parlò la Callas. Con una *nonchalance* a tutti comprensibili, benché nessuno pareva pronto a comprenderne il ragionamento, lei affermò che

il problema non era quel taglio ma, al contrario, la quantità insufficiente di tagli: poiché la scena si conclude davvero dopo l'aria «Amami Alfredo», il suo sorprendente suggerimento fu di tagliare il pezzo per baritono forse più noto del repertorio, appunto «Di Provenza il mar, il suol».

Personalmente, ritengo piuttosto che il problema fondamentale della scena risiede altrove, nelle due versioni della stessa cabaletta. Nel 1854, Verdi dovette infatti abbassare di registro la parte di Germont, ma la versione originale della cabaletta è molto più efficace rispetto a quella dell'anno successivo: la seconda versione venne riscritta non già per l'interprete originale, Felice Varesi (che odiava la parte di Germont e non vi riusciva benissimo, come riusciva invece in *Macbeth* o in *Rigoletto*), bensì per Filippo Coletti, altro baritono importante il quale, però, non aveva le caratteristiche vocali di Varesi e così indusse Verdi ad abbassar-gli la parte.

Non direi che la versione del 1853 è migliore di quella del 1854: semmai, non lo è sempre. Volendo spiegare il motivo per cui *La traviata* fu un fiasco nel 1853 e un trionfo nel 1854, Verdi attribuì l'insuccesso ai cantanti del 1853, svalutando le modifiche introdotte nel 1854, il che non risponde al vero. Quelle modifiche avevano al contrario una grande importanza, sebbene non sempre in senso positivo, come può accadere alle opere che il compositore riprende e in cui cambia o adatta musica già scritta in precedenza.

La Callas, tuttavia, considerava *La traviata* un'opera con un'unica protagonista, Violetta, e una volta che il suo personaggio aveva cantato l'aria «Amami Alfredo», il resto dell'atto non aveva per lei molto valore. *Traviata* è in realtà un'opera con tre protagonisti, Violetta, Alfredo e Germont, e sappiamo come l'ultima volta in cui l'opera venne data alla Scala le scelte del direttore, intervenuto ad apportare molti tagli, furono vivacemente contestate. Eppure, negli anni '50, la Callas aveva forse ragione.

Chi parlò dopo di lei, un famoso studioso di Verdi e traduttore d'importanti scrittori italiani contemporanei quali Alberto Moravia, Elsa Morante ed Umberto Eco, il recentemente scomparso William Weaver, si trovò nell'imbarazzo di dover contraddire la grande diva ch'egli amava come, del resto, l'amavamo tutti noi.

La sua idea dell'opera lirica si basava soprattutto sulle proprie esperienze personali, risalenti appunto agli anni '50. Prima di lei, si riteneva pressoché dimenticato o quasi morto il repertorio della musica tradizionale di Rossini, Bellini, Donizetti e del primo Verdi, ma lei era convinta che quella musica avesse ancora un ruolo vitale da svolgere e che, per far vivere l'opera, la si doveva prendere sul serio come dramma musicale.

Si deve al talento anche d'attrice della sua voce, se la Callas seppe riproporre quel repertorio e sorprendente fu la capacità di attribuirvi un significato drammaturgico, fondamentale per la sua rinascita. Chi, dopo di lei, è riuscito ad interpretare *Il turco in Italia* e *Armida* di Rossini, *Maria Stuarda* di Donizetti o *Medea* di Cherubini (sono solo alcuni esempi) come ha fatto Maria Callas? Nessuno. Oggi si ascoltano cantanti magnifici, come l'italiana Mariella Devia, i quali cantano in modo spettacolare ma non sembrano aver capito la lezione della Callas, forse perché ne ascoltano le stupende incisioni e la imitano, ma omettono il punto più importante, a mio avviso, ovvero il fatto che le opere di Rossini, Donizetti e Bellini non vanno semplicemente ascoltate per le melodie bellissime, ma vanno bensì studiate come drammi musicali.

Soprattutto nel suo periodo più fortunato, la Callas lavorò con direttori d'orchestra celebri come Gian Andrea Gavazzeni e Tullio Serafin i quali, però, non sempre conoscevano in profondità il repertorio specifico.

Tullio Serafin, in particolare, scrisse un libro a quattro mani con Alceo Toni, critico italiano che detestava la musica della tradizione italiana: ne uscì un lavoro in cui gli autori non sembravano trovare accettabile alcuna ripetizione. Secondo loro, la musica doveva variare in continuazione, in sostanza al modo di Puccini e più ancora di Wagner, oppure la si doveva tagliare drasticamente. Così, nei due volumi usciti rispettivamente nel 1958 e 1964, *Stile, Tradizioni e Convenzioni del melodramma italiano del Settecento e dell'Ottocento*, Serafin e Toni indicavano soprattutto come eseguire la musica di Rossini e di Verdi fino alla *Traviata* utilizzando tagli ogni qualvolta possibile, per "alleggerire" il lavoro dei cantanti: più che insegnamenti su come eseguire bene la musica di Rossini e di Verdi, le loro parevano indicazioni affinché quella non sembrasse musica della scuola italiana anteriore a Puccini.

La Callas si trovò a cantare in tale atmosfera e, pur dando il meglio di sé, le fu impossibile evitare il *modus* di concepire la musica di direttori e critici: l'incontro di Chicago veniva direttamente da quell'esperienza. Ci si può chiedere cosa avrebbe potuto fare, se avesse lavorato più tardi, con direttori come Muti, Abbado, Chailly o Gatti. Per aprire la stagione alla Scala, quest'ultimo potrebbe giovare dell'edizione critica di *Traviata* a cura di Fabrizio Della Seta, docente presso l'Università di Pavia, uscita proprio quest'anno. Tutti i direttori citati hanno comunque dimostrato una concezione completamente diversa del repertorio, non già da doversi giustificare nell'uno o nell'altro punto, ma da valorizzarsi come qualcosa di vivo e tipicamente italiano. Per arrivarci chissà, forse ci voleva proprio la Callas.

Passiamo al *Turco in Italia* di Rossini, diretto da Gavazzeni nel 1956: si tratta di una grande interpretazione, conservata in incisioni superbe; ma va ricordato che, per dar risalto all'argomento che l'opera rossiniana è una farsa, si è tagliata l'aria più importante della prima donna, «Squalida veste», che lei dovrebbe cantare dopo esser stata allontanata dal marito, il quale la rimanda a Sorrento alla sua famiglia.

La Callas non avrebbe mai consentito al taglio della sua aria più importante per rendere l'opera più semplice e comprensibile; né fece come la collega Beverly Sills, che l'interpretò nel 1977, e per la prima volta usò l'edizione critica di Margaret Bent: la Callas cantò piuttosto il pezzo quasi fosse una scena di finta pazzia, dopo il quale si distese in scena inducendo il pubblico a non prendere seriamente il testo.

Rossini era stato tuttavia molto serio su questo punto: un'interpretazione corretta implica - è ovvio - comprendere bene le intenzioni del compositore. Beverly Sills e Maria Callas ebbero successo con il *Turco in Italia* eppure l'opera languì per anni, appunto perché necessitava di una concezione estetica e di conoscenze assenti sia in Gavazzeni sia nella stessa Callas.

A un destino analogo andò incontro la *Medea* di Cherubini: l'opera fu un "cavallo di battaglia" per la Callas che, però, volle sempre cantarla nella versione italiana, assai distante da *Medée*, l'*opéra comique* con dialoghi recitati in francese. Non sono nemico giurato delle traduzioni, ma mi spiace perdere l'essenza di un'opera a causa di una traduzione che devia il senso dell'originale. Conoscendo bene la traduzione di *Guillaume Tell* di Rossini, ritengo di poter affermare che, per più di un secolo, l'opera venne ascoltata in italiano in modo a dir poco scandaloso. Si voleva, infatti, evitare ad ogni costo la parola «libertà» (anatema nel Risorgimento) - mentre il concetto di *liberté* fu fondamentale per l'opera di Rossini.

All'inizio dell'opera, nel punto in cui Tell commenta le parole del pescatore dedicate alla bellezza del giorno e della sua donna, in francese egli dice: «*Il chante, et l'Elvétie, pleure, pleure sa liberté*». In italiano la frase diventò «Ei canta e l'Elvezia intanto [e sin qui la traduzione è fedele], ah-I [ma il suono pare davvero brutto], quanto piangerà»: va perduta, appunto, la «libertà».

Esempi simili si ripetono nell'intero *Guillaume Tell*. Alla fine dell'opera le ultime parole in francese sono «*Liberté, redescends des cieux, et que ton règne recommence, liberté redescends des cieux*». Si tratta di un passo molto amato da Wagner (almeno secondo la sua dichiarazione nella visita a Rossini del 1860), che la definì non «musica del futuro», bensì musica

«per ogni momento, il migliore ch'esiste». In italiano le parole originali diventarono «Il contento che in me sento, non può l'anima spiegar» e il senso dell'originale va completamente perduto.

Nella *Medea* di Cherubini il significato delle situazioni venne allo stesso modo e altrettanto spesso distorto e le ripetizioni furono costantemente tagliate. Se per Rossini la ripetizione era, al contrario, l'opportunità per introdurre delle variazioni, questo era sicuramente più difficile per Verdi, le cui melodie sono spesso accompagnate ad idee strumentali, che raddoppiano la parte vocale.

Dopo *Traviata*, dove le ripetizioni abbondano, Verdi iniziò a diradarle e nell'*Otello* produsse un altro tipo di cabaletta: la struttura non presentava qui la ripetizione tipica delle opere dei suoi predecessori o delle sue prime opere. Nello specifico, sto parlando del «Sì, pel ciel», nel duetto fra Jago e Otello.

Oggi una cantante potrebbe seguire l'esempio di Jenny Lind nei *Masnadieri* rappresentati a Londra, in cui la cantante rifiutò i raddoppi dell'orchestra nelle ripetizioni per creare una tecnica vocale più vicina a quella del primo Ottocento che, secondo Muzio, Verdi non apprezzava poi molto. Le scelte sono testimoniate dal materiale originale dell'opera, mai più riutilizzato, con le modifiche introdotte nella prima stagione. Dedurre come applicare i principi della maturità di Verdi a tutta la sua musica non significa affatto rifiutare la sostanza dello stile di Rossini e Bellini, ma nelle produzioni della Callas con direttori quali Gavazzeni e Serafin l'ascoltatore ritrova, in realtà, questo atteggiamento di rifiuto.

Sono pertanto propenso a leggere il libro di Serafin e Toni come una traccia di quanto hanno voluto proporre alla Callas. Per *La traviata*, consigliano ad esempio tanti tagli però, malgrado le molte idee interessanti che emergono, il libro la definisce un'opera "realistica" al modo di Puccini, perciò lontanissima da tutto ciò che sembra italiano nella forma. Gli autori citano quattro atti (pur sapendo che il cosiddetto "terzo atto" è, in effetti, il finale del secondo): la struttura verdiana con il primo atto concentrato alla perfezione sul passato, il secondo sul presente e il terzo sul futuro, con la morte annunciata dell'eroina, va completamente persa. Oggi *La traviata* non sarebbe rappresentabile in quattro atti, ma con la Callas lo fu e così, con tutte le modifiche di Verdi, la ricordo fino agli anni '60. Allora si arrivò ad una versione simile a quella proposta da Serafin e Toni: tutti i tagli suggeriti da loro sono stranamente realizzati nell'incisione della Callas e molti sono persino precedenti.

Nelle due arie di Violetta «Ah fors'è lui» o «Addio al passato» dall'atto

terzo, in Verdi vi sono due strofe per ciascun pezzo e due strofe si trovano anche nell'edizione ottocentesca "non critica", o popolare, di Ricordi. Di recente un esperto ha dichiarato che, scrivendo in due strofe la parte di Violetta, Verdi volle dar risalto all'ambientazione francese dell'azione e pensò dunque a un pezzo strofico più simile alle romanze francesi che alla forma tradizionale italiana. Se la ripetizione delle strofe fu davvero l'intento di Verdi cade l'ipotesi secondo cui, usando le ripetizioni, egli voleva semplicemente far riascoltare una bella melodia.

Di norma, la forma con due strofe non si trova nelle opere verdiane. Per citare Serafin e Toni: «Tornare da capo a dirla non giova drammaturgicamente. Un giorno, sì, era d'uso riprenderla, ché le belle arie andavano ripetute perché fossero subito ricordate... Perciò un taglio». Personalmente, non credo all'ipotesi di un Verdi quasi inconsapevole di quanto andava facendo e ripongo molta più fiducia nelle scelte verdiane che nelle idee dei curatori, per i quali una ripetizione è ammessa solo se nella musica «non appare l'intrusione di un pezzo di bravura vocalistica e quindi una concessione ai gusti tirannici della canorità». Rimane oscuro il significato di codesti «gusti tirannici della canorità».

Soprattutto nel secondo atto, gli autori apportano molti tagli. Apprezzato il primo tempo dell'Aria di Alfredo, rifiutano la mancanza di segni metronomici nel recitativo (in effetti una libertà per l'interprete) e il livello standard dei segni dinamici, e aggiungono una corona nel corso del primo tempo. Cambiano poi gli accordi per evitare la cabaletta dell'Aria, «oramai d'uso inderogabile», definita «una concessione al più vieto formalismo melodrammatico». Infine, senza «nessuna peritosa titubanza», tagliano «Oh mio rimorso! ... oh infamia! ... » e non solo alcuni versi, bensì l'intero passo, al fine di evitare «un effetto esclusivamente vocalistico».

Nel Duetto di Germont e Violetta non ci sono tagli, ma molte interpretazioni di dinamica e segni di metronomo non indicati da Verdi, quasi la musica possa essere interpretata in modo univoco; nella scena successiva fra Alfredo e Violetta vengono costantemente indicate corone d'obbligo, assenti in Verdi.

Serafin e Toni, è chiaro, non amano l'assolo di Germont che segue. Accettano l'aria «Di Provenza il mar, il suol», soprattutto perché cantato meravigliosamente da Giuseppe di Luca in un'incisione da loro consigliata. Non auspicano tagli del primo tempo ma rigettano la cabaletta, «perché di sola ragione ligia a un assurdo formalismo convenzionale». Ma Verdi sacrificò il pezzo, più potente nella versione del 1853, per abbassarlo di tono e adattarlo alla voce di Coletti: anziché tagliarlo sarebbe dunque opportuno tentare di recuperare l'originale, ma i due curatori

lasciano la scena di Flora senza suggerire tagli o cambiamenti rilevanti nei livelli dinamici.

Il terzo atto, invece, presenta innumerevoli modifiche. I due curatori preferiscono si ascolti un'unica volta «Addio del passato», perché «non si rifà la stessa via che ci ha condotti al sublime di un momento emotivo che raggia come una improvvisa vision. L'improvviso, l'attimo fuggente non si rinnova, non può essere reiterato se non per perdere il magico della sua irripetibile unicità». Non considerando minimamente la differenza nel testo, si perde così la preghiera disperata di Violetta: «Non lagrima o fiore avrà la mia fossa, non croce col nome che copre quest'ossa!».

Toccò a Natale Dessay far notare la diversità delle due strofe, che mettono in luce più aspetti dell'eroina e, dopo la sua acuta osservazione, quasi tutte le prime donne ripetono almeno le due strofe nell'ultimo atto. Serafin e Toni, tuttavia, non attribuiscono importanza alcuna alla variazione delle parole.

Nel Duetto con Alfredo sacrificano subito la ripetizione del tema della cabaletta e la sezione a due del pezzo. Non una sola parola è dedicata alla transizione che porta al finale, uno dei momenti forse meno belli della musica verdiana ma necessario per cantare il pezzo in Do maggiore, e non nell'originale Re bemolle maggiore (il Re bemolle si trasforma qui in un Do diesis nella melodia, per permettere una transizione funzionale).

Ai cantanti risulta certo più facile eseguire il pezzo nella tonalità meno acuta, ma l'originale permette una modulazione bellissima al Finale, assente nella versione abbassata. Non voglio sostenere la necessità di tornare all'originale perché, con la nuova tonalità, Verdi creava qualcosa di meraviglioso: non si tratta semplicemente di usare la vecchia versione, ma comprendere che nella nuova è andato smarrito qualcosa.

Alla fine del libro, gli autori auspicano il ritorno alla melodia «Di quell'amor» in orchestra e inseriscono una lunga nota in cui ascrivono a vari direttori, forse a Verdi stesso, l'idea di portare la melodia all'ottava sopra. In modo singolare, nemmeno li sfiora l'idea che Verdi abbia scritto in origine la melodia (1853) proprio un'ottava sopra e che, eseguendola così si torna, in sostanza, alla scelta esclusiva dello stesso compositore, il quale decise probabilmente di abbassarla per timore di un'esecuzione imperfetta nel registro acuto del primo violino.

Serafin e Toni non accennano nemmeno al finale con le reazioni degli altri personaggi in teatro, dopo il brano conclusivo di Violetta «Oh gioia!»: priva di un commento qualsiasi alla morte di lei, questa conclusione suona in certo senso strana ma, essendo tradizione considerare l'opera

la storia di Violetta, dopo la sua morte ogni altra parola appare ad ogni modo superflua.

Introdotta nel mondo estetico di Serafin, la Callas non aveva evidentemente molte possibilità di cantare le opere così come le avevano volute i compositori. Faceva una grande «Casta Diva» ma tagliava sempre la ripetizione della cabaletta e nel pezzo con un duetto in fine atto ometteva la parte di Adalgisa, pur presente nella versione originale del canone e in fine atto nella cabaletta.

Viene spontaneo chiedersi come la Callas potesse ricostruire il testo originario, se i direttori con cui lavorava non lo conoscevano o volutamente l'ignoravano, e cosa avrebbe fatto se avesse lavorato con Riccardo Muti, poniamo, e non con Gavazzeni. Forse i tempi non erano maturi. Forse ci voleva l'avvento della prima donna assoluta per riuscire ad ascoltare le opere nella concezione fedele dei compositori. A mio modo di vedere, rimane un problema irrisolto.

Tra un cantante che non voleva seguire un direttore il quale pareva detestare la musica italiana e una Callas, sceglierei di certo quest'ultima. Lei ha ridato nuova vita sul palcoscenico a molti pezzi che, senza il suo contributo, sarebbero stati abbandonati e dimenticati: oggi come allora chiunque vorrebbe vedere fusi in un'unica personalità un'artista con il suo talento e un conoscitore profondo dell'opera italiana come lei.

Il luogo dell'inedito

Liriche di Goethe

ERNESTO GUIDORIZZI

Abstract

Ernesto Guidorizzi was born and lives in Verona. He taught Theory of Literature at Ca Foscari University of Venice.

*The poem *Maifest* by Goethe is here poetically translated, following a principle of superior faithfulness to the original text.*

Festa di maggio

Come splendida sfolgora
A me la natura!
Come il sole indora
Come ride la pastura!

Germogli nascono
Da ciascuna fronda,
E voci vengono
Da ogni foglia fonda,

E gioia e lampi
Da tutti i cuori.
O sole o campi
O felicità o ardori!

Maifest

*Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne!
Wie lacht die Flur!*

*Es dringen Blüten
Aus jedem Zweig,
Und tausend Stimmen
Aus dem Gesträuch,*

*Und Freud und Wonne
Aus jeder Brust.
O Erd, o Sonne!
O Glück, o Lust!*

O amore, o amore,
Tanto bello e dorato,
Come nube dell'albore
Da quel colle alzato.

Tu magnifico infiori
La fresca distesa
Nel respiro dei fiori
La terra estesa.

O bella bella!
Quanto ti porto amore!
Quanto l'occhio ti favella!
Quanto mi porti amore!

Come l'allodola ama
Il canto per il sereno
Nel mattino la fiorita trama
E del cielo il baleno,

Così io ti amo
Con intimo ardore
Tu giovane richiamo
E gioia e fervore

A miei canti nuovi
Alle danze t'abbandoni!
E verso l'eterno muovi
Per come a me ti doni.

*O Lieb, o Liebe!
So golden schön,
Wie Morgenwolken
Auf jenen Höhn;*

*Du segnest herrlich
Das frische Feld,
Im Blütendampfe
Die volle Welt.*

*O Mädchen, Mädchen,
Wie lieb ich dich!
Wie blinkt dein Auge!
Wie liebst du mich!*

*So liebt die Lerche
Gesang und Luft,
Und Morgenblumen
Den Himmels-Duft,*

*Wie ich dich liebe
Mit warmem Blut,
Die du mir Jugend
Und Freud und Mut*

*Zu neuen Liedern
Und Tänzten gibst!
Sei ewig glücklich,
Wie du mich liebst!*

Pablo Neruda e il tributo poetico all'Italia

SEBASTIANO SAGLIMBENI

Abstract

The text deals with Pablo Neruda's, host in after-war several times in Italy whom he sang free and cultured, "sunny and joyful, but even more mysterious and secrete according to the Hispanist Ignazio Delogu. The text concludes with the a quotation of a poem by Alberti to Neruda who, in his turn, in I confess, that I have lived calls Alberti "the splendour of poetry in the Spanish language".

Dalla prima versificazione che segue, ora breve ora lunga, l'incipit di queste pagine dedicate a Pablo Neruda che soggiornò più volte in Italia.

Grande il poeta Neruda, ma che non valutò tale il poligrafo Pier Paolo Pasolini, il quale non sopportava, come fumo negli occhi, certi autori baciati dalla fortuna per il guiderdone ricevuto in Svezia. Tra questi baciati, il troppo osteggiato Quasimodo, amico di Neruda, sanguigno come Neruda, entrambi che si dichiaravano sprezzanti nei confronti degli autori omosessuali, come Pasolini.

*Lo so, lo so, non con i morti si son fatti
i muri, le macchine, le panetterie:
forse è così, non c'è dubbio, però
la mia anima non si nutre di edifici,
non riceve salute dalle fabbriche,
neppure tristezza. Il mio tormento è per quelli
che mi precedettero, che mi diedero sole,*

*che mi comunicarono esistenze,
e adesso che me e faccio dell'eroismo
dei soldati e degli ingegneri,
dov'è il sorriso
o la pittura comunicativa,
o la parola che insegna
o il riso, il riso,
la chiara risata
di quelli che ho perduto in quelle strade,
in questi tempi, in queste regioni
dove io mi fermai e loro continuarono
sino alla fine del viaggio...*

Un perfetto credo poetico-civile, questi versi, estratti da *Elegia dell'essenza*, la silloge di Neruda uscita postuma a Roma presso gli Editori Riuniti nel dicembre del 1973 e curata da Ignazio Delogu, famoso ispanista, pure traduttore di *Poesie e scritti in Italia* del poeta.

Di questa scrittura, che luoghi e persone italiani maturano in Neruda, dobbiamo occupare queste pagine entrando anche nei tratti più vivi della produzione del poeta cileno, nel suo *Canto generale*, nelle *Tre residenze sulla terra* e nelle *Venti poesie d'amore e una canzone disperata*, i titoli più noti. E va subito detto che lettori continuano a rimproverare al poeta la troppa contaminazione della realtà, la impurezza, l'abbandono al disordine e alla disorganizzazione, la predilezione del caos di immagini e di parole. È pure vero, ma proprio da qui può nascere ed estrarsi l'oro creativo o della poesia.

Per questo, ricordiamo, seppure non ci eleviamo più di tanto con le sue tesi filosofiche, Nietzsche, quando, tra tanto suo filosofeggiare, osserva che dal fango nasce una stella e che nel fango si rispecchiano gli astri. E se si considera il filosofo, il vate di una epoca dominata, si può considerare Pablo Neruda il vate di una nuova società dominata, che egli va scrutando dalla sua terra cilena meridionale di nebbie, acque e dominazioni, violenze, miserie senza speranze di rinascite sociali o di riscatti degli umili, che, poi, sono solo bisognosi della poesia che si chiama pane e sorriso, come sopra recita il testo.

Riscatto degli umili, anche come breve sollevazione dalla miseria e dalla sofferenza morale. Neruda, al vertice della sua notorietà nel pianeta della cultura letteraria, durante i suoi soggiorni italiani, si fa come

carico di una poesia trasparente, misurata, di una poesia orientata sulla via, in prevalenza, della contestazione, della risposta. E va intesa questa causa, se si conosce quanto egli sentisse l'impegno dell'intellettuale democratico ingaggiato, non più - come nelle opere giovanili - incline ad intendere la trascendentalità. "Un'Italia solare e gioiosa", scrive il suo studioso Delogu, *ma anche un'Italia più misteriosa e segreta era quella che Neruda amava, quella della quale parlava volentieri e dalla quale conservava anche un ricordo insieme dolcissimo e severo. È questo che può autorizzarci a parlare di un Neruda italiano, che non coincide con nessuno dei suoi libri, neppure con quelli capresi...*

Pertanto, di seguito, citazioni delle quattro sezioni che prendono titoli: *Versi del capitano*, *Le uve e il vento*, *Cento sonetti d'amore e una canzone disperata* e *La barcarola*.

Da *Versi del capitano*:

*Oggi questo giorno è stato una coppa piena,
oggi, è stato tutta la terra.
Oggi il mare tempestoso
in un bacio ci ha innalzato
tanto che tremammo
al chiarore di un lampo
e, allacciati, scendemmo
a immergerci senza separarci.
Oggi i nostri corpi si son fatti vasti,
son cresciuti sino al limite del mondo
e han rotolato fondendosi
in una sola goccia
di cera di meteora.
Fra te e me s'è aperta una nuova porta
e qualcuno, ancora senza volto,
lì ci aspettava.*

Ricorsi, spesso frequenti nel testo nerudiano, qui alla metafora, nella "coppa piena", nella "goccia di cera e di meteora" accompagnata da una stemperata sensualità: lui e lei. Ovvero il maschio e la femmina. Terra e mare pure protagonisti. Ma è il *gioco* che qui armonizza il verso in quella articolazione che è nell' iterazione avverbiale temporale. Quell'oggi, come data di tensione e di intenso.

Da *Le uve e il vento*:

*Io entrai a Firenze, era di notte.
Tremai sentendo, quasi addormentato
ciò che il dolce fiume
mi raccontava. Io non so
ciò che dicono i quadri e i libri
ma so ciò che dicono tutti i fiumi.
Hanno la stessa lingua che io ho.
Nelle terre selvagge
l'Orenoco mi parlava
ed io capisco, capisco
storie che non posso ripetere.
Ci sono segreti miei
che il fiume si è portato,
e ciò che mi ha chiesto
io vado facendo a poco a poco nella terra.*

Il tema riconduce alla memoria di tanti lettori il testo “I fiumi”, tanto adeguatamente scelto nei manuali scolastici, di Giuseppe Ungaretti. L'acqua scorrente accende e sviluppa la creatività, con la sua voce arcana, cifrata, dei poeti. Che sanno ancora rivolgere la loro mente tormentata di parole all'acqua. Il linguaggio dell'Arno riconduce il l'esule Neruda al linguaggio del fiume Orenoco che il poeta conosce bene, ma non vuole ripetere le sue storie; e qui la reticenza lascia immaginare queste storie che dicono dei Paesi dell'America latina, le storie delle genti oppresse dagli europei per sete di dominio. Ed ancora dalla *Uve e il vento*, un tratto dal testo *I frutti*:

*Dolci olive verdi di Frascati
come puri capezzoli,
fresche come gocce di oceano (...)
Quel giorno l'oliva,
il vino nuovo,
la canzone,
la canzone del mio amico,
il mio amore lontano,
la terra bagnata, tutto così semplice,
così eterno, come il grano di frumento,
lì a Frascati*

*i muri perforati dalla morte,
gli occhi della guerra alle finestre,
però la pace mi ricercava
con il suo sapore di aceto e di vino,
mentre tutto era semplice
come il popolo
che mi donava,
il suo tesoro verde:
le piccole olive, freschezza, sapore puro,
misura deliziosa,
capezzolo del giorno azzurro,
amor terrestre.*

Come un quadro di natura morta questa espressività, tutto cantato, trovato per il frutto, l'oliva, simbolo della luce e della carne muliebre nei suoi punti erotogeni. Un piccolo spontaneo racconto anche, ma pure obbligato dal poeta ospitato, che non può non donare al popolo, un suo scambio, che diventa poesia, pure per l'Italia ferita dalla tragedia bellica.

Da *Cento sonetti d'amore*:

*Mi manca il tempo di celebrare i tuoi capelli,
uno per uno devo contarli e lodarli:
altri amanti vogliono vivere con altri occhi,
io solo voglio essere il tuo parrucchiere.
In Italia ti chiamaron la Medusa,
per l'arricciata e alta luce della tua chioma,
io ti chiamo la scapigliata e arruffata;
il mio cuore conosce le porte della tua capigliatura...*

Qui il ricorso al mito e alla leggenda, che riguardano la Medusa, bellissima, ma mortale, l'unica delle tre Gorgoni. Misteriosità e malia, la forza muliebre tocca Neruda, che smarrisce, ad un certo punto, il controllo del verseggiare aperto e discorsivo svoltando nel senso cifrato.

Da *La barcarola*, un tratto dagli *Amanti di Capri*. L'isola degli antichi romani perbene e degli uomini perbene di oggi rimane un'agognata enormità di pietra e di terra buttata nelle acque. Neruda, come altri artisti, vi approda e la canta, ma non proprio così.

*L'isola sostiene nel suo centro l'anima come una moneta
che il tempo e il vento puliron lasciandola pura
come mandorla intatta e agreste tagliata in pelle di zaffiro
e lì il nostro amore fu la torre invisibile che trema nel fumo,
l'orbe deserto trattenne la sua coda stellata e la rete coi pesci del cielo
perché gli amanti di Capri chiudessero gli occhi e un rauco
lampo inchiodò nel sibilante circuito marino
la paura che fuggì dissanguandosi e a morte ferita
come la minaccia di un pesce pauroso da subito arpione sconfitto:
e poi nell'oceanico miele naviga la statua di prua
ignuda, allacciata dall'eccitante ciclone maschile...*

E più avanti in *Descrizione di Capri*:

*La vigna sulla roccia, le fenditure del muschio, i muri che intrigano
i rampicanti, i plinti di fiori e di pietra:
l'isola è la cetra che fu collocata sull'alto sonoro
e corda per corda la luce provò dal giorno remoto
la sua voce, il colore delle lettere del giorno,
e dal suo recinto fragrante volava l'aurora
abbattendo la rugiada e aprendo gli occhi d'Europa.*

Capri non rimane una circostanza geografica per il consumo degli ozi, ma un'area umana, un pezzo microscopico di Europa che apporta poesia, che fa muovere le genti distendendole dentro suoni arcani, quelli della natura, estrosa e felicemente nata.

Pablo Neruda, il cui vero nome e cognome era Neftali Ricardo Reyes, nel 1939, al termine della guerra civile in Spagna, si reca in Francia e poi in Messico: qui concepisce i primi poemi del *Canto general*. Nel 1943 ritorna in patria, dove vi rimane sino al 1949, ma deve fuggire per evitare le persecuzioni del dittatore Gonzales Videla. Ramingo, per alcuni anni, trascorre una vita assai grama e difficile. Nel 1952 viene espulso dall'Italia, ma vi rimane in seguito alle dimostrazioni della sinistra e degli intellettuali democratici; riparte dall'Italia, ritorna ancora per un paio di volte. Nel testo *La polizia* della sezione *Le uve e il vento* annota nella seconda parte:

*Ma quel giorno
in cui mi trasferivano alla frontiera svizzera*

*la polizia trovò d'un tratto
che le si muoveva contro
la militante poesia.
Non scorderò la moltitudine romana
che alla stazione
mi tolse dalle mani
della persecutrice polizia.*

*Come dimenticare il gesto guerrigliero
di Guttuso e il volto di Giuliano,
l'ondata d'ira, il pugno nel naso
degli sbirri, come dimenticare Mario,
dal quale nell'esilio
imparai ad amare la libertà d'Italia...
Non dimenticherò il piccolo
paracqua di Elsa Morante
che cade su un petto poliziesco
come il pesante petalo
di una forza fiorita.
E così in Italia
per volontà del popolo,
peso di poesia,
fermezza solidale,
azione della tenerezza,
si è fermato il mio destino.*

Accordi diversi, di natura combattiva, resistenziale emergono da questo testo che, da un lato, è una denuncia al governo di quegli anni del primo Parlamento italiano, dall'altro, vuole essere una pagina di tributo di affetti caldi agli italiani come Guttuso, pittore sulla via di una parabola ascendente, Giuliano Pajetta, il fratello di Giancarlo, e di Mario Alicata, figure di spicco nella sinistra comunista. Ma la denuncia è nel tratto del testo neorealistico, laddove quella bieca forza poliziesca colpiva gli uomini osteggianti quel potere tutto clericale-americano, così caratterizzato da Concetto Marchesi, in quegli anni, parlamentare, dopo gli anni del magistero di grande umanista. In più: la polizia si scagliava contro la parola scritta, in questo nostro caso, contro la poesia nerudiana, in odore di militanza comunista. Grande l'immagine di Elsa Morante con il suo "pecueño/paraguas", che finisce in quella circostanza torbida "sul petto poliziesco, come un pesante petalo".

Gli ultimi anni del poeta sono ornati, mentre governa Allende in Cile, dalla carica di ambasciatore a Parigi e dal Premio Nobel per la letteratura. Siamo negli anni 1970 - '71.

Il 23 settembre del 1973 il poeta muore all'età di 69 anni a Santiago del Cile. Un bagno di sangue, voluto dal golpe dei colonnelli di ritorno nella società dei liberi, aveva insanguinato tutto il Cile. Muore Neruda, ma non con lui le sue parole entrate nella memoria di tutti coloro che resistono alle forme della violenza di ritorno.

Durante i suoi soggiorni in Italia, la nostra gente lo colma di sincera ospitalità ed amore per la sua scrittura poetica, eloquente e di amore, fra l'altro, prediletta d'allora a tuttora qui ed altrove; Neruda, in cambio, con il suo cuore latino, fa assurgere l'Italia ad espressione di libertà, cultura, in tutti i campi, ed umanità strana, rara, la canta l'Italia con creatività concretamente pura, senza offuscare, dove occorre, la nota lirica, come in quell' "imparai ad amare la libertà d'Italia", in seguito a quel gesto corale dei romani.

Sopra, all'inizio del discorso, si diceva del *Canto generale* di *Tre residenze sulla terra* e di *Venti poesie d'amore e una canzone disperata*. Traduttori nella nostra lingua sono: per *Il canto generale*, Dario Puccini, per le altre due opere, Giuseppe Bellini, ispanisti, come Delogu, di prestigio. *Il canto generale* è stato valutato come un'esaltazione alla natura dalle connotazioni liriche ed epiche, un'esaltazione all'itinerario umano e sociale della storia riguardante l'America del Sud. Vi si scopre la radice della grandezza che il poeta fa emergere dalla favolosità del passato precolombiano.

La poesia di *Tre residenze sulla terra*, nella prima parte, sviluppa l'assurda ed ingiusta fragilità della vita. Si sente certo nichilismo, mentre, nella seconda parte, l'ispirazione si incentra sull'assemblea degli umili e degli sfruttati. Nelle *Venti poesie e una canzone disperata* si legge un tema che sviluppa un'alta tensione verso la trascendenza: un'immersione qui nella vita giovanile pura ed idealistica, ravvisabile nei contenuti come nel linguaggio. Abbiamo indicato gli aspetti delle tre grandi opere procedendo a ritroso, perché in ordine cronologico, prima nasce l'opera *Venti poesie d'amore ed una canzone disperata*(1924), dopo, *Le tre residenze sulla terra* (1923 - 1947) ed infine *Canto generale* (1950).

I testi poetici concepiti in Italia, pertanto, sono tra gli ultimi della va-

sta produzione nerudiana. E rimangono - se ben letti e confrontati con quelli precedentemente scritti, celebrati alquanto - i meno inficiati di immanenza, i meno ispirati dalla forte passione politica: rimangono testimonianze con dediche ad uomini e a luoghi d'Italia, ispirate dal nuovo, autentico mondo sociale italiano.

Nell'autunno del 1973, l'amico poeta Rafael Alberti scrive poeticamente così a Neruda:

*Il più meraviglioso pianeta che creasti
fu quello dell'amore, dell'amicizia aperta
dentro il cuore come un'immensa rosa,
dove palpita tutto ciò che sfiorò
con la sua ala la sua fronte
fiumi uccelli, piante, pesci, città, uomini cordigliere -
che con te ruotano ormai senza riposo
dentro quell'orbita splendente
in cui entrarono senza uscita possibile.*

Da questi versi, non scevri di quell'eccessiva predilezione per l'uomo e per la sua poesia, famosi, può in qualche modo, derivarci un ritratto di uomo e di opera nerudiani, eseguito da un poeta per un poeta, della medesima razza, dalla comune solitudine e dal comune destino, quello della persecuzione e dell'esilio, voluti da due simili governi dispotici, ostili al pensiero libero. Rafael Alberti canta il cuore del poeta cileno visto "come un'immensa rosa", similitudine frequente nelle operazioni poetiche, di alta e qualitativa immagine poetica. E Neruda (non si conosce la data, se anteriore o posteriore al testo di Alberti), come quando si restituiva un pane imprestato alla vicina di casa, la parente, la comare, l'amica, scrive, dal canto suo, fra l'altro, con lo stesso empito latino, per Alberti.

E leggiamolo nella sua opera, una sorta di lavoro saggistico, *Confesso che ho vissuto* (Einaudi, Torino, 1998):

Per noi che abbiamo la gioia di parlare e di conoscere la lingua di Castiglia, Rafael Alberti significa lo splendore della poesia nella lingua spagnola. Non è solo un poeta innato ma un saggio della forma. La sua poesia, come una rosa miracolosamente fiorita in inverno, ha un fiocco della neve di Góngora, una radice di Jorge Manrique, un petalo di Garcilaso, il luttuoso profumo di Gustavo Adolfo Becquer.

Piccola antologia Shakespeariana

Omaggio a William Shakespeare
nel 450° anniversario della nascita (1564-1616)

Con testi originali a fronte
a cura di
SANDRO BOATO

Abstract

This rather short anthology of shakespearean poetry is an attempt to create a true interest in the English-Italian translations, quite confident that the Italian language can meet the challenge, but this can only be met by improving the quality of our present translations; a number of which lacking the English originality, as metrics, rhythm, sound and rhymes.

This is mainly due to two elements: one that translators lament English words being shorter than Italian words, i.e. verses of 10 syllables with verses of 16/17); and two, that translating poems is not something machine-like, but sheer (re) creation.

This mini-experiment of mine has to do with achieving a balance between a literal and a liberal translation, bearing in mind the richness and the flexibility of the Italian language.

Questa mini-antologia shakespeariana comprende tre monologhi teatrali – quello celeberrimo di Amleto (*To be or not to be* – dalla omonima tragedia, prima scena del terzo atto); quello di Marco Antonio, invettiva sulle spoglie di Giulio Cesare assassinato (dalla seconda scena del terzo atto); quello noto come “Il mondo tutto è scena” (settima parte del secondo atto della commedia *As you like it*). E inoltre dieci dei 154 sonetti, tra i più conosciuti e letterariamente utilizzati: numeri 17, 18, 29, 30, 33, 55, 60, 88, 107, 121.

Un grande interesse per la poesia in inglese e per la lingua italiana

in particolare m'ha fatto avvertire uno stacco eccessivo di qualità fra testi originali e versioni italiane in generale, quanto a metrica, ritmo, fonetica, e una conseguente subalternità che ingenera sfiducia nell'italiano sotto veste di supposta diversità insuperabile dall'inglese.

Ho sperimentato *in primis* la potenzialità traspositrice dell'italiano nella traduzione della *Ballata del carcere di Reading* di Oscar Wilde (SE, Milano, 1996): 110 sestine di ottonari e senari alternati divenute *in toto* sestine di novenari e settenari – con una corrispondenza parziale di rime piene e con assonanze e consonanze, qualche allitterazione e rima interna – in quanto necessarie all'equilibrio eufonico complessivo.

Ma è nel decasillabo, corrispondente all'endecasillabo italiano, di molti classici inglesi e irlandesi (e pure di numerosi americani) – tra cui Coleridge di *This lime tree-bower my prison*, Wordsworth di *On the extinction of the Venitian Republic*, Wilde del *Sonnet to Liberty*, Kipling di *If*, Thomas di *In principio*, Heaney di *Digging* – che le traduzioni rivelano le carenze maggiori, per l'accontentarsi sovente del riscontro terminologico e contenutistico, e per la conseguente tendenza alla prosa.

Ciò risulta con particolare evidenza nei sonetti di Shakespeare e in alcuni monologhi teatrali, in quanto concentrati della creatività del genio, nelle metafore, nelle accentuazioni del verso, nel suo ritmo e nelle pause, nella tipologia delle rime – e anche nel loro non uso.

Sostiene Elio Chinol, in appendice ai sonetti shakespeariani da lui stesso tradotti *in toto* (Laterza, Roma-Bari, 1996), che “è ben noto come gli agili monosillabi di tante parole inglesi debordino e straripino negli equivalenti, pesantissimi polisillabi italiani. Da un verso di dieci sillabe si passa a circa 16/17, o più”. Essendo l'endecasillabo il metro più vicino al decasillabo.

Tuttavia Chinol, nel mentre elogia Eugenio Montale, traduttore di soli tre sonetti, con riferimento specifico al numero 33 - reso con libertà assoluta, tanto da essere criticato da alcuni come “rifacimento o reinvenzione”, ma rigorosamente in endecasillabi – adotta per il medesimo componimento versi da 9, 10, 11, 12, 13 e 15 sillabe (altrove anche di 16 e 18). Ciò sarebbe giustificato dall'obiettivo di evitare “qualsiasi misura metrica (...) sovrainposta e posticcia”, ma contraddice il suo fervore montaliano, che una recensione di Carlo Carena (*Sole-24 Ore*, 25 agosto 1996) attribuiva a merito dell'intera traduzione.

Nel secolo trascorso versioni di *routine* specialmente dalla poesia in inglese (ma il campionario di traduzioni inadeguate è ricco perfino dalla poesia in spagnolo), ad opera per lo più di non-poeti, sono numerose ed hanno caratteristiche di scrittura in prosa. Un poeta come Giuseppe

Ungaretti, dopo lunghi tentennamenti, si orientò invece a tradurre il decasillabo inglese con 16 sillabe spezzate in due versi a lunghezza differente – come ad esempio un novenario e un settenario.

Dissentendo totalmente da queste scelte, più o meno esplicite, per quanto riguarda la poesia di Shakespeare, ma anche per le forme chiuse in generale – ritengo che la lingua italiana sia sufficientemente ricca ed elastica da permettere versioni dall'inglese e dall'anglo-americano (nonostante lo specifico pessimismo di Fernanda Pivano, corifea e traduttrice della *Beat Generation*) alla pari. Ciò significa senza complessi di inferiorità, dando per esclusi la traduzione parola per parola ed i troppi divieti di un modernismo timoroso ed ossequioso, una sorta di *literally correct*, influenzato dalla tendenza tardo-novecentesca verso una poesia in forma di prosa, che nega l'essenza stessa della poesia.

In conclusione, ho cercato una corrispondenza sostanziale tra endecasillabo italiano e decasillabo inglese, almeno per quanto riguarda il materiale qui antologizzato e trovo una conferma al mio impegno, nella recente traduzione integrale dei sonetti shakespeariani da parte del poeta Roberto Piumini (Bompiani, Milano, 2008). Egli sostiene in premessa di avere puntato sulla corrispondenza piena tra decasillabo (storicamente 'pentametro giambico') inglese e endecasillabo italiano, ricostruendo la prosodia regolare ed il sistema di rime che "i traduttori italiani di questo Canzoniere hanno generalmente evitato".

Rispetto all'opera di Piumini che difficilmente troverà concorrenti all'altezza di questa sua prova, mi pare che i dieci sonetti qui presentati con la medesima scelta metrica, registrino talvolta una maggiore aderenza al testo originale, corrispettivo di un minore uso della rima piena, compensato da diverse forme di semi-rime, che alleggeriscono la dizione nella marcata classicità dell'originale. Con una forzatura terminale direi che la traduzione riuscita dovrebbe potersi recitare a memoria, come una bella poesia italiana.

Amleto – monologo
Dalla prima scena del terzo atto

Essere o non essere - è il problema;
se sia meglio soffrire nella mente
le frecce e i colpi d'avversa fortuna,
o armarsi contro un mare d'affanni,
e sgominarli? Morire, dormire -
basta; col sonno dir di porre fine
al crepacuore e ai mille turbamenti
di carne eredi. È desiderabile
il compimento. Morire, dormire;
dormir, forse sognare. Ecco l'intoppo;
in quel sonno mortal che sogni vengono,
quando strappati al groviglio di morte,
deve farci esitare. Ecco il motivo
che dà sì lunga vita alla sventura;
chi mai sopporterà insulti dal tempo,
il torto d'oppressor, l'onta arrogante,
fitte d'amor sprezzato, tarde leggi,
l'insolenza dall'alto, ed il rifiuto
che il merito paziente dall'indegno
prende, quando potrebbe darsi morte
col solo stilo? Chi vorrebbe il peso
portare e ansando vivere a fatica,
sol per terrore di un dopo-morte -
paese ignoto e dal cui confine
nessuno torna - il volere scombina,
e ci fa sopportare il mal che abbiamo
piuttosto che volare ad altri ignoti?
Sì la coscienza ci fa tutti vili;
e il color primo della decisione
s'indebolisce all'ombra del pensiero,
e grandi imprese per vigore e impegno,
con questa cura, sviano il loro corso,
d'azione il nome perdono.- Piano adesso!
Bella Ofelia.- Ninfa, la tua preghiera
ricordi i miei peccati.

*Hamlet – monologue
From Act three – scene 1*

*To be, or not to be - that is the question;
Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them? To die, to sleep -
No more; and by a sleep to say we end
The heart-ache and the thousand natural shocks
The flesh is heir to. 'Tis a consummation
Devoutly to be wish'd. To die, to sleep;
To sleep, perchance to dream. Ay, there's the rub;
For in that sleep of death what dreams may come,
When we have shuffled off this mortal coil,
Must give us pause. There's the respect
That makes calamity of so long life;
For who would bear the whips and scorns of time,
Th'oppressors wrong, the proud man's contumely,
The pangs of despised love, the law's delay,
The insolence of office, and the spurns
That patient merit of th'unworthy takes,
When he himself might his quietus make
With a bare bodkin? Who would fardels bear,
To grunt and sweat under a weary life,
But that the dread of something after death -
The undiscover'd country, from whose bourn
No traveller returns - puzzles the will,
And makes us rather bear those ills we have
Than fly to others that we know not of?
Thus conscience does make cowards of us all;
And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought,
And enterprises of great pith and moment,
With this regard, their currents turn awry
And lose the name of action.- Soft you now!
The fair Ophelia.- Nymph, in thy orisons
Be all my sins rememb'ed.*

Marco Antonio – monologo

Dalla seconda scena del terzo atto di Giulio Cesare

Sentite amici, Romani, patrioti;
 vengo a interrar non a lodare Cesare,
 il mal che l'uomo fa gli sopravvive;
 spesso il bene è sepolto con lo scheletro;
 con Cesare è così. Il nobile Bruto
 vi dice ch'egli era ambizioso, Cesare;
 se fu così, fu un'angosciosa colpa;
 che atrocemente Cesare scontò.
 Qui, con licenza di Bruto e degli altri –
 ché Bruto è uomo d'onore,
 come lor tutti, tutti da onorare, –
 vengo a parlare al funeral di Cesare.
 Mio amico fu, con me fedele e giusto:
 ma Bruto dice ch'egli era ambizioso;
 e Bruto è uomo d'onore.
 Portò qui a Roma molti prigionieri,
 il cui riscatto empì l'erario pubblico:
 ambizioso sembrò in Cesare questo?
 Quando il povero ha pianto, anch'egli pianse:
 avrebbe l'ambizion più dura stoffa:
 ma Bruto dice ch'egli era ambizioso;
 e Bruto è uomo d'onore.
 Tutti vedeste come ai Lupercali
 gli offrii tre volte una regal corona,
 tre volte rifiutò: quest'è ambizione?
 Ma Bruto dice ch'egli era ambizioso;
 certo, lui è uomo d'onore.
 Non parlo contro ciò che Bruto disse,
 bensì per dire quello che conosco.
 Tutti lo amaste un tempo, – con ragione:
 qual ragione dal pianger vi trattiene?
 Giudizio, sei fuggito tra le bestie,
 ha perso il senno l'uomo! – Sopportatemi;
 nella bara, con Cesare è il mio cuore,
 e ho da sostar finché ritorni a me.

Marcus Antonius – monologue

From Julius Caesar, Act three – scene II (76-111)

*Friends, Romans, countrymen, lend me your ears;
I come to bury Caesar, not to praise him.
The evil that men do lives after them;
The good is oft interred with their bones;
So let it be with Caesar. The noble Brutus
Hath told you Caesar was ambitious:
If it were so, it was a grievous fault;
And grievously hath Caesar answer'd it.
Here, under leave of Brutus and the rest, –
For Brutus is an honourable man;
So are they all, all honourable men, –
Come I to speak in Caesar's funeral.
He was my friend, faithful and just to me:
But Brutus says he was ambitious;
And Brutus is an honourable man.
He has brought many captives home to Rome,
Whose ransoms did the general coffers fill:
Did this in Caesar seem ambitious?
When that the poor have cried, Caesar has wept:
Ambition should be made of sterner stuff:
Yet Brutus says he was ambitious;
And Brutus is an honourable man.
You all did see that on the Lupercal
I thrice presented him a kingly crown,
Which he did thrice refuse: was this ambition?
Yet Brutus says he was ambitious;
And, sure, he is an honourable man.
I speak not to disprove what Brutus spoke,
But here I am to speak what I do know.
You all did love him once, – not without cause:
What cause withholds you, then, to mourn for him?
O judgement, thou art fled to brutish beasts,
And men have lost their reason! – Bear with me;
My heart is in the coffin there with Caesar,
And I must pause till it come back to me.*

*Come vi piace – monologo di Giacomo
Dalla settima scena del secondo atto*

Il mondo tutto è scena,
e uomo e donna sono solo attori:
le loro uscite e le lor battute;
in vita l'uomo recita più parti,
in sette fasi. Prima è l'infanzia,
che frigna e sbava in braccio della balia.
Poi scolaro lagnoso con cartella
e viso sveglio, come lumaca lento
svogliato a scuola. E poi innamorato,
dolente forno, con ballata triste
le ciglia dell'amata. Poi soldato,
strano blasfemo e irsuto leopardo,
d'onor geloso e pronto alla baruffa,
cerca un'effimera reputazione
pure in bocca al cannone. Poi giudice,
col suo pancione pieno di cappone,
occhi severi e barba ben tagliata,
pieni di saggezza e di modernità,
così sua parte gioca. È la sesta
età, nei magri benfatti calzoni,
con occhiali sul naso e borsa al fianco,
le brache ben tenute, troppo larghe
per le gambe accorciate ed il vocione,
ancora volge al gergo infantile,
con sibili ed urletti. Ultima scena,
chiude la strana avventurosa storia,
seconda infanzia smemorata, senza
denti né vista e gusto, senza niente.

Il luogo dell'inedito

*As you like it – Jaques monologue
From Act two – scene VII*

*All the world's stage
And all the men and women merely players:
They have their exits and their entrances;
And one man in his time plays many parts,
His acts being seven ages. As, first the infant,
Mewling and puking in the nurse's arms.
And then the whining schoolboy, with his satchel
And shining morning face, creeping like snail
Unwillingly to school. And then the lover,
Sighing like furnace, with a woeful ballad
Made to his mistress' eyebrow. Then the soldier,
Full of strange oaths, and bearded like the pard,
Jealous in honour, sudden and quick in quarrel,
Seeking the bubble reputation
Even in the cannon's mouth. And then the justice,
In fair round belly with good capon lined,
With eyes severe and beard of formal cut,
Full of wise saws and modern instances;
And so he plays his part. The sixth age shifts
Into the lean and slipper'd pantaloon,
With spectacles on nose and pouch on side;
His youthful hose, well saved, a world too wide
For his shrunk shank; and his big manly voice,
Turning again toward childish treble, pipes
And whistles in his sound. Last scene of all,
That ends this strange eventful history,
Is second childishness and mere oblivion,
Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans every thing.*

Sonetto 17

Chi crederà in futuro nel mio verso
 Fosse colmo di tutto il pregio vostro?
 Sebbene, il cielo sa, che è tomba sola
 Che vi nasconde e in parte appena svela:

Potessi il bello dir degli occhi vostri,
 Contar le vostre grazie in nuovi metri,
 L'età che vien dirà: poeta menti;
 Celesti segni su volti terrestri?

Così il mio scritto (per età ingiallito)
 Sprezzato come vecchio fanfarone,
 Vostra virtù chiamata esaltazione,
 Poeta e metro di cantare antico.

Se un vostro figlio vivo ancora fosse,
 In lui e nel mio verso rivivreste.

Sonetto 18

Ti paragonerò a un dì d'estate?
 Più temperato sei e più amabile.
 Scuotono rudi venti a maggio i boccioni,
 e il tempo estivo ha sempre brevi date.

Di fuoco a volte occhio del cielo splende,
 spesso è oscurata la dorata cera;
 e ogni beltà da sua beltà discende,
 per incuria del caso o di natura.

Non sfiorirà la tua estate eterna,
 né perderà di tua bellezza i beni,
 né Morte vanterà te alla sua ombra,
 mentre cresci nel tempo in versi eterni.

Finché uomo vivrà e occhi vedranno,
 saranno vivi e vita a te daranno.

Sonnet 17

*Who will believe my verse in time to come,
If it were fill'd with your most high deserts?
Though yet, heaven knows, it is but as a tomb
Which hides your life and shows not half your parts.*

*If I could write the beauty of your eyes
And in fresh numbers number all your graces,
The age to come would say 'This poet lies:
Such heavenly touches ne'er touch'd earthly faces.'*

*So should my papers yellow'd with their age
Be scorn'd like old men of less truth than tongue,
And your true rights be term'd a poet's rage
And stretched metre of an antique song:*

*But were some child of yours alive that time,
You should live twice; in it and in my rhyme.*

Sonnet 18

*Shall I compare thee to a summer's day?
Thou art more lovely and more temperate:
Rough winds do shake the darling buds of May,
And summer's lease hath all too short a date:*

*Sometime too hot the eye of heaven shines,
And often is his gold complexion dimm'd;
And every fair from fair sometime declines,
By chance or nature's changing course untrimm'd;*

*But thy eternal summer shall not fade
Nor lose possession of that fair thou owest;
Nor shall Death brag thou wander'st in his shade,
When in eternal lines to time thou growest:*

*So long as men can breathe or eyes can see,
So long lives this and this gives life to thee.*

Sonetto 29

Se in disgrazia alla sorte e agli occhi altrui,
 Io tutto solo piango il mio abbandono,
 E il cielo assillo con lamenti bui,
 E guardo in me, imprecando al mio destino,

Quale un più ricco in speranza volendomi,
 Simile a lui, da amici circondato,
 Di un l'arte, d'altro lo spirito amando,
 Con ciò che più vorrei, meno contento;

E in tal pensieri quasi disprezzandomi
 Mi vedo in te, – e il mio animo invero
 (Come allodola all'alba sollevandosi
 Dal triste suolo) canta inni al cielo;

E il tuo amore evocato è tale premio,
 Che non mi cambierei con un re.

Sonetto 30

Quando agli incontri di un pensare muto
 Convoco la memoria del passato,
 Sospiro a tante cose che ho cercato,
 Rimpiango il tempo perso, prima e dopo.

Gli occhi non usi al pianto allora piangono
 Nascosti amici da notturna morte,
 Soffro pene d'amor da tempo estinte,
 E delle vanità lamento: costano.

Dolermi d'afflizioni ormai passate,
 Da dolore a dolor forte narrare
 Il grigio conto di tristezze andate,
 Che pago come fosse da pagare.

Se però penso a te, amico caro,
 Non perdo più, e ha termine l'amaro.

Sonnet 29

*When, in disgrace with fortune and men's eyes,
I all alone beweep my outcast state
And trouble deaf heaven with my bootless cries
And look upon myself and curse my fate,*

*Wishing me like to one more rich in hope,
Featured like him, like him with friends possess'd,
Desiring this man's art and that man's scope,
With what I most enjoy contented least;*

*Yet in these thoughts myself almost despising,
Haply I think on thee, and then my state,
Like to the lark at break of day arising
From sullen earth, sings hymns at heaven's gate;*

*For thy sweet love remember'd such wealth brings
That then I scorn to change my state with kings.*

Sonnet 30

*When to the sessions of sweet silent thought
I summon up remembrance of things past,
I sigh the lack of many a thing I sought,
And with old woes new wail my dear time's waste:*

*Then can I drown an eye, unused to flow,
For precious friends hid in death's dateless night,
And weep afresh love's long since cancell'd woe,
And moan the expense of many a vanish'd sight:*

*Then can I grieve at grievances foregone,
And heavily from woe to woe tell o'er
The sad account of fore-bemoaned moan,
Which I new pay as if not paid before.*

*But if the while I think on thee, dear friend,
All losses are restored and sorrows end.*

Sonetto 33

In radiosi mattini spesso ho visto
 L'occhio sovrano lusingar le cime,
 Prati verdi bacciar con aureo viso,
 Chiari rivi indorar magie divine,

Presto lasciare alzar la nuvolaglia
 Mala tristezza sul celeste volto,
 Nascondendolo al desolato mondo ,
 Fuggendo all'ovest con la sua grisaglia.

Così un mattino il sole mio splendette
 Un trionfo di luce alla mia fronte;
 Ma ohimè soltanto per un'ora stette,
 Poi una nuvola a me lo nasconde.

Eppure non lo sdegno: può l'umano
 Sole macchiarsi, se lo fa il divino.

Sonetto 55

Né marmo né ornato monumento,
 Di principe vivrà oltre il mio verso,
 Ma in questo splenderai più luminoso
 Che in sporca pietra infangata dal tempo.

Quando la guerra colpirà le statue,
 Ed i tumulti scalzeranno i muri,
 Né la spada né il fuoco bruceranno
 Il segno vivo della tua memoria;

Contro la morte e contro ogni oblio
 Avanzerai; la lode tua sarà .
 Anche di fronte alla posterità
 Che fino al termine consuma il mondo.

Fino al giudizio in cui risorgerai,
 Nel verso e in occhi amanti tu vivrai.

Sonnet 33

*Full many a glorious morning have I seen
Flatter the mountain-tops with sovereign eye,
Kissing with golden face the meadows green,
Gilding pale streams with heavenly alchemy;*

*Anon permit the basest clouds to ride
With ugly rack on his celestial face,
And from the forlorn world his visage hide,
Stealing unseen to west with this disgrace:*

*Even so my sun one early morn did shine
With all triumphant splendor on my brow;
But out, alack! he was but one hour mine;
The region cloud bath mask'd him from me now.*

*Yet him for this my love no whit disdaineth;
Suns of the world may stain when heaven's sun staineth.*

Sonnet 55

*Not marble nor the gilded monuments
Of princes shall outlive this power rhyme,
But you shall shine more bright in these context.
Than unswept stone, besmeared with sluttish time.*

*When wasteful war shall statues overturn,
And broils root out the work of masonry,
Nor Mars his sword nor war's quick fire shall burn
The living record and your memory.*

*'Gainst death and all obvious enmity
Shall you pace forth; your praise shall still find room
Even in the eyes of all posterity
That wear this world out to the ending doom.*

*So, till the judgement that yourself arise,
You live in this, and dwell in lovers' eyes.*

Sonetto 60

Come onde vanno alla sassosa riva,
 A un fine i nostri minuti s'affrettano;
 Scambiandosi con quel che viene prima,
 In faticosa gara avanti tendono.

Il nato, appena nella luce intera,
 Si fa a maturità, poi coronato,
 Fosche eclissi ne insidiano la gloria,
 Che il tempo diede e ora confonde il dato.

Tempo il fiorir di gioventù trafigge,
 E scava rughe in fronte alla beltà,
 Si nutre a naturali rarità,
 E niente c'è che alla sua falce sfugge.

Tuttavia spero che il mio verso resti,
 E man crudele il merito calpesti.

Sonetto 88

Quando la voglia avrai di disprezzarmi,
 E il mio merito tu disdegnarai,
 Contro di me combatterò al tuo fianco,
 Pur se spergiuro, giusto ti farei.

E conoscendo la mia debolezza,
 Per te una storia scrivere potrei
 Colpe nascoste di cui reo sarei
 Tu perdendomi gloria acquisterai:

Anch'io perciò sarò un vincitore,
 Volgendo a te i pensieri d'amore,
 Le ferite ch'io provo a me stesso,
 Ti avvantaggiano e danno il doppio a me.

Tal è l'amore e tanto ti appartengo,
 Che a te ragione do, a me ogni torto

Sonnet 60

*Like as the waves make towards the pebbled shore,
So do our minutes hasten to their end;
Each changing place with that which goes before,
In sequent toil all forwards do contend.*

*Nativity, once in the main of light,
Crawls to maturity, wherewith being crown'd,
Crooked elipses 'gainst his glory fight,
And Time that gave doth now his gift confound.*

*Time doth transfix the flourish set on youth
And delves the parallels in beauty's brow,
Feeds on the rarities of nature's truth,
And nothing stands but for his scythe to mow:*

*And yet to times in hope my verse shall stand,
Praising thy worth, despite his cruel hand.*

Sonnet 88

*When thou shalt be disposed to set me light,
And place my merit in the eye of scorn,
Upon thy side against myself I'll fight,
And prove thee virtuous, though thou art forsworn.*

*With mine own weakness being best acquainted,
Upon thy part I can set down a story
Of faults concealed, wherein I am attained,
That thou in losing me shall win much glory;*

*And I by this will be a gainer too,
For, bending all my loving thoughts on thee,
The injuries that to myselfes I do,
Doing thee, double vantage me.*

*Such is my love, to thee I so belong,
That for thy right myself will bear all wrong.*

Sonetto 107

Non mio timor né anima profeta
 Del gran mondo che sogna il da venire
 Può controllar l'andare del mio amore,
 Supposta pena all'obligato fato.

Luna mortale la sua eclissi ha vinto,
 Auguri tristi lor presagi irridono;
 Gli incerti di certezze s'incoronano,
 E pace annuncia ulivi senza tempo.

Or con gocce di questo tempo mite
 Sembra nuovo il mio amor, m'approva morte,
 Ché, a suo dispetto, il verso è la mia sorte,
 Mentre ella oltraggia tribù chiuse e mute.

E in esso troverai il tuo monumento,
 Di ottoni e stemmi di tiranni, spento.

Sonetto 121

Meglio esser vil, che vil considerato
 Se il non esserlo è rinfacciato d'essere,
 E perso il bel piacer, ché giudicato
 Non da nostro sentir ma da altrui tessere.

Perché altri occhi d'inganno dovrebbero
 La mia linfa gioiosa salutare?
 O dei miei vizi spie più ingannevoli,
 Quello che buono penso denigrare?

No, sono quel che sono, e chi contesti
 Le colpe mie sulle proprie fa i conti;
 Forse son retto se lor son sfuggenti.
 Menti stantie non svelino i miei gesti,

Purché il morbo non pensino totale:
 Tutti malvagi nel regno del male.

Sonnet 107

*Not mine own fears, nor the prophetic soul
Of the wide world dreaming on things to come,
Can yet the lease of my true love control,
Supposed as forfeit to a confined doom.*

*The mortal moon hath her eclipse endured
And the sad augurs mock their own presage;
Incertainties now crown themselves assured
And peace proclaims olives of endless age.*

*Now with the drops of this most balmy time
My love looks fresh, and death to me subscribes,
Since, spite of him, I'll live in this poor rhyme,
While he insults o'er dull and speechless tribes:*

*And thou in this shalt find thy monument,
When tyrants' crests and tombs of brass are spent.*

Sonnet 121

*'Tis better to be vile than vile esteem'd,
When not to be receives reproach of being,
And the just pleasure lost which is so deem'd
Not by our feeling but by others' seeing:*

*For why should others false adulterate eyes
Give salutation to my sportive blood?
Or on my frailties why are frailer spies,
Which in their wills count bad what I think good?*

*No, I am that I am, and they that level
At my abuses reckon up their own:
I may be straight, though they themselves be bevel;
By their rank thoughts my deeds must not be shown;*

*Unless this general evil they maintain,
All men are bad, and in their badness reign.*

Libertà e privilegio

EROS OLIVOTTO

Abstract

With its charge of idealism and reflection, poetry answers to an inalienable human need: the need for freedom . Freedom from what, from who? From a way that makes the general opinion the only standard behavior, which sees with suspicion everything that refuses to be ordinary, which celebrates the practical life, the safety and the attitude based on these values, as the only way possible always and forever.

C'è un'aristocraticità nella poesia, che si lega all'idea di purezza che di essa costituisce l'essenza profonda. Questa affermazione, irrimediabile, nasce da una constatazione originata dall'atteggiamento assai diffuso di tutti coloro che, abbagliati dalla logica dei numeri, ammettono, pur se a malincuore, che per la poesia non c'è spazio, né attenzione, se non da parte dello sparuto gruppo degli intenditori e degli addetti ai lavori. Molti degli stessi autori partecipano accoratamente a questa sorta di "pianto generale", vantando il diritto ad una considerazione, da parte del mondo, tale da evidenziare il valore assoluto del loro ruolo e del loro lavoro. "La poesia non si vende" è ormai uno slogan, una frase comunemente accettata, che forse, per poter riacquistare tutta la sua carica di profonda verità, dovrebbe essere riformulata in modo diverso: "La poesia non si dovrebbe vendere". Ma in un mondo come il nostro, pesantemente condizionato dai dettami della logica economica, una simile affermazione non può trovare posto. Né trova posto, un suo posto ben preciso, la

poesia, che con la sua carica di idealità e di riflessione risponde a un'esigenza inalienabile dell'uomo: il bisogno di libertà.

Libertà da cosa, da chi? Da un modo molto limitato di guardare alla vita, ridotta al puro insieme di quanto si vede e si tocca, un modo che fa dell'opinione generale il solo criterio di comportamento, che si rivolge con sospetto e condiscendenza a tutto ciò che rifiuta di essere omologato, che celebra la vita pratica, la sicurezza, la solidità e l'atteggiamento che su questi valori si basa, come il solo possibile da sempre e per sempre. Libertà dal pericolo del pensiero unico e dei suoi schemi collettivi, capaci di impoverire la nostra interiorità al punto da indurci a considerare accettabile il nostro attuale livello di esistenza. Nella non volontà di riferirsi a tutto questo come a un modello possibile, in una fede ostinata nella capacità critica della persona, nell'amore per il linguaggio, inteso come strumento che conduce al significato, nella purezza del sentire; in ciò consiste il privilegio della poesia, il dato di unicità che, impreziosendola, la rende, di necessità, un genere per pochi.

Nacque un vento contrario,
finalmente a sfavore.

Balenò per un istante,
l'inaccessibile orizzonte
della nostra parola.

A questi giorni,
grigi
ventosi,
incastonati come pietre
nel gelo di settembre,
manca qualcosa.

Un prima,
un dopo,
un tratto preciso.

La giusta prospettiva,
una certa direzione.
Un come,
un dove.

Il quando del tuo arrivo.

Il se del tuo ritorno.

Tuttavia se la notte
sgusciasse oltre l'alba,
trascinando furtiva
le stelle del giorno...

Seduzione e desiderio

Mostra fotografica di Umberto Anti

Intervista a Umberto Anti di

PAOLA AZZOLINI

Ma una debolezza che lo faceva soccombere
inerte di fronte a una vetrina bene assortita
lo spingeva di continuo a nuovi acquisti.
Leo Perutz, *Dalle nove alle nove*, 1918

La Società Letteraria apre le sua sale per un'occasione un po' insolita. Noi soci di solito siamo produttori di parole, parole sagge, parole anche sapienti; questa volta invece ci sono immagini. Questa novità mi fa molto piacere. Può darsi che dia inizio a una serie di manifestazioni che non si chiuderà qui, con le foto di Umberto Anti, ma che procederà anche più avanti.

Io devo dirvi qualcosa sulla mostra e questo mi crea qualche imbarazzo, perché parlare della fotografia è difficile, ma parlare delle fotografie di Umberto Anti è ancora più difficile. Di solito pensiamo che le fotografie sono una riproduzione della realtà, come alcune foto famosissime: la bambina che corre sulla strada dopo l'esplosione del napalm, il marinaio che bacia la ragazza perché la guerra è finita. Queste fotografie ci danno l'essenza della realtà colta nell'istante; questo istante inesteso è quello che la fotografia blocca per sempre.

Sono reduce dalla lettura di un libro famoso, *La camera di chiara* di Roland Barthes, in cui si parla della fotografia attraverso il filtro della formazione fenomenologica dell'autore; ma alcune cose che dice Barthes mi sembrano molto esatte, rivelatrici: una di queste è che di una fotografia che ci parla dell'istante non si può dire quasi nulla, perché quell'istante parla da solo, dice se stesso e non ha bisogno d'altro. Che cosa possiamo aggiungere noi a una foto, quali parole aggiungere a

questo tipo di immagine? La difficoltà è evidente, ma non voglio qui addentrarmi in una disquisizione pseudo filosofica sulla fotografia. Piuttosto volevo solo far notare che le fotografie di Umberto Anti non sono affatto delle registrazioni dell'istante e del documento reale; anche se la realtà c'è. Umberto, ogni volta che gli ho fatto questa obiezione, mi ha detto: «No, io ho usato una macchina fotografica ed ho fotografato una certa cosa. E quella cosa è lì, c'è». Ma c'è un dopo: succede che, con un percorso seguito anche da altri, questa fotografia, in cui la cosa esiste nella sua concretezza, attraverso una tecnica di cui vi parlerà tra poco lui stesso, l'artista-fotografo, viene rielaborata. Passa e ripassa attraverso una serie di modificazioni, che sono di tipo tecnico naturalmente (ma la tecnica è un linguaggio, quindi bisognerebbe fermarsi un attimo su questo) e diventa quello che avete visto: un'immagine di qualcosa che, pur avendo alla sua base la realtà, è però tutta intrisa da quella che possiamo chiamare l'emozione soggettiva dell'occhio dell'autore, il quale si identifica con l'occhio della macchina da presa e lavora con quest'occhio meccanico fino a far emergere la sua emozione. Ebbene questo lavoro lo fa di solito la pittura. Queste fotografie di Umberto Anti sanciscono quindi il legame del mezzo tecnico con la pittura, che è una delle cose più affascinanti ed intriganti del fotografare. Poi in queste foto di Umberto c'è un altro elemento che le fa apparire, come dire, strane (oltre che belle) ed è il "racconto". Ora, se tornate un attimo alla prima definizione di fotografia, la fotografia che registra l'istante, il momento isolato, inesteso della realtà, e arrivate qua, a queste immagini, vi potete rendere conto che abbiamo fatto un percorso enorme. Qui c'è il racconto. Ma come è questo racconto? Questo racconto ha una sua sintassi particolare, molto moderna, cioè una sintassi in cui ciascuna immagine è collegata alle altre solo per fili di analogia, senza una successione. La successione viene costruita dall'occhio dello spettatore, che mette insieme tutto e lo vede secondo una sua sequenza.

Detto questo, io adesso passerei la parola all'artista, il quale comincerà dicendo come ha iniziato a fotografare.

Se si deve fare un po' di storia della mia esperienza, si può dire che ho cominciato in età tenerissima, come si dice per i santi "fin dalla più tenera infanzia", perché osservavo mio padre che sviluppava le immagini nella camera oscura ed assistevo alla magia di queste figure che si creavano dal nulla dentro la bacinella. Avevo anche avuto una vecchia macchina fotografica con soffietto e vetro smerigliato, rotta, da usare come giocattolo. Guardavo queste immagini capovolte un po' cupe, ma con i

loro colori – ed allora la fotografia a colori era una rarità – e sognavo di poter fissare queste immagini; continuavo a fare delle fotografie inesistenti, virtuali. Da questo è nata la sensazione che la fotografia non sia una magia, ma un sortilegio forse sì, perché una fotografia non è solo in'immagine, un' icona, ma un po' anche una reliquia, perché quello che costituisce l'immagine fotografica sono le radiazioni, i fotoni emessi dagli oggetti che non ci sono più, che sono passati; è rimasta una traccia, ma è una traccia oggettiva: non è una cosa come può essere un'immagine dipinta dalla mano dell'uomo. Questa può essere anche più efficace ai fini del riconoscimento della cosa raffigurata, perché ne mette in evidenza i caratteri distintivi – pensiamo alle immagini naturalistiche – mentre la fotografia registra impassibilmente, mettendo tutto sullo stesso piano. Il problema è che questo momento magico, misterioso anche dal punto di vista scientifico, per cui si riesce a fermare l'immagine, equivale ad una cristallizzazione dello sguardo, come ha detto prima Paola, ad una fissazione di quello che vediamo nello specchio, e sullo specchio c'è tanta letteratura, anche romantica. Questa immagine tuttavia è soggettiva, nel senso che ciascuno la vede secondo il proprio stato d'animo, l'intenzione, le attese, anche la personale cultura. Allora queste immagini, che sono obiettive, frutto di un procedimento tecnico, possono avere un significato a seconda di chi e come le presenta ad altri. Vedo una cosa, suscita in me un sentimento, cerco di trasmettere non la "cosa", ma il sentimento; ad esempio, un paesaggio può destare una sensazione di stupore, di malinconia o di quant'altro può avere una valenza simbolica. Questa sensazione, per essere resa esplicita, deve subire un trattamento equivalente a quello di una immagine dipinta, nel senso che devono essere messi in evidenza i caratteri distintivi di questa sensazione o di questo sentimento che si vogliono comunicare. Nasce a questo punto tutta la tematica della elaborazione o preparazione dell'immagine, che non forza la base di partenza, non la altera, non la sostituisce, ma cerca di trasmettere a chi guarda l'idea di chi quest'opera ha prodotto.

Non so se avete notato che Anti non ha parlato di tecnica in senso specifico, cioè, come ha concretamente fatto a ricavare queste immagini da delle vetrine, di negozi. A mio parere, le immagini fotografiche che abbiamo davanti, possono evocare moltissime cose, ma la "vetrina" resta un po' sullo sfondo. Come hai fatto ad arrivare a questi effetti? Non voglio che tu sveli i segreti del mestiere, però noto che è il linguaggio del mezzo tecnico che usi che ha portato a questi risultati, eccellenti

per la verità. Ma non voglio insistere sui segreti, per cui ti faccio un'altra domanda, la domanda vera: il titolo *Seduzione e desiderio*; titolo che, confesso, io ho fortemente criticato, ma, siccome si deve rispettare la volontà dell'autore, è rimasto. Ecco, questo titolo ce lo vuoi spiegare, ce lo vuoi raccontare, perché il racconto sta lì, nelle due parole del titolo. Il racconto è fatto di parole e di immagini, per esempio nel cinema, qui ci sono queste immagini che lo realizzano. Dunque, che cosa significano "seduzione" e "desiderio" nel caso specifico?

In tutte queste mie "narrazioni" per immagini ho voluto sempre mettere in evidenza quello che per me è un aspetto fondamentale di tutte le cose che possono essere narrate o rappresentate, cioè il "contrasto". Non voglio qui ricordare le cose che ho fatto in precedenza, ma tutte sono connotate da un binomio, che esprime due situazioni in contrasto tra loro. In questo caso è chiaro che seduzione e desiderio sono termini utilizzati in modo traslato. Non esprimono ammiccamenti amorosi ma, in un certo senso, hanno a che fare con l'erotismo, perché alludono alla volontà di sedurre, da parte di chi offre degli oggetti in vendita, stimolando il desiderio di chi vuole possedere. Il teatro dove si svolge questo contrasto, questo dramma, è appunto, nel nostro caso, la vetrina dei negozi. Ho voluto mettere in apertura una citazione da Leo Perutz dove si parla dell'irresistibile potere di attrazione esercitato da vetrine bene allestite. Questo allestimento si propone con diversi linguaggi, e così abbiamo delle presentazioni ingenue, altre variamente e talvolta oscuramente allusive. Agli estremi di questo dramma registriamo la rinuncia alla seduzione – la vetrina vuota – e l'eccesso di desiderio – la vetrina infranta.

Si può anche aggiungere, ampliando un po' lo spettro delle modulazioni linguistiche di questa modesta impresa, che la seduzione è nell'immagine, mentre il desiderio perviene a chi la guarda. Mi pare chiaro, a questo punto che, come ha detto Paola, non è più di vetrine che si tratta, quanto di sentimenti e pulsioni umane.

Se devo dire due parole sulla tecnica, non ho grandi segreti da nascondere, anzi ho spiegato più volte ad amici fotografi il mio modo di operare, ma non ho trovato seguaci perché il procedimento è abbastanza brigoso e fornisce risultati un po' strani, abbastanza lontani dal tradizionale aspetto delle fotografie. Io non uso carte preparate per la stampa fotografica digitale, dotate cioè di una patinatura che rende i colori più intensi ed i neri profondi, ma normali carte per disegno, acquerello o per la calcografia tradizionale. Queste carte non trattengono l'inchiostro in superficie, ma lo assorbono e producono delle tonalità un po' scialbe. È

necessario rinforzarle, effettuando dei passaggi successivi nella stampante. Per giustificare le ragioni di questo procedere, bisogna fare un passo indietro. Quando sono apparse le prime stampanti a getto d'inchiostro, si è capito subito che potevano aprire nuove prospettive alla fotografia; avevano però il difetto di produrre un retino grossolano, che mostrava chiaramente e fastidiosamente i punti prodotti dalle gocce d'inchiostro.

Facendo mio il principio di trasformare un problema in una opportunità, ho pensato di stampare su normale carta da disegno a superficie rugosa. Questo confondeva il retino, producendo però immagini un po' scialbe; per rinforzarle, si dovevano effettuare dei passaggi di stampa successivi. Ho notato così che le stampe venivano ad assumere un loro individuale concretezza, rendendo evidente di essere delle "cose" fatte di carta e di inchiostro. Quando la tecnica delle stampanti si è affinata, riducendo la retinatura ai limiti dell'invisibilità, ho continuato ad usare questa tecnica perché mi consentiva di dare alle immagini la concretezza di oggetti. Il processo è abbastanza lungo, ma consente l'instaurazione di un dialogo tra l'opera e l'autore, che può intervenire nel processo di formazione con variazioni ed apporti come usano incisori, pittori, scrittori eccetera. La fotografia privilegia invece l'istante della ripresa, lo "scatto". Ecco, se c'è qualcosa che poco qualifica il mio operare è proprio lo "scatto", perché io amo procedere con lentezza, sia nel momento della ripresa, sia in quello dell'elaborazione; non vado in giro con la macchina fotografica aspettando che le immagini mi vengano incontro, ma costruisco un progetto e poi cerco dei brani di realtà che mi permettano di realizzarlo.

In chiusura, voglio esprimere un ringraziamento non solo formale alla Società Letteraria, nella persona dei suoi organi sociali ed amministrativi, per l'ospitalità e la collaborazione prestatami, con un particolare pensiero alla bibliotecaria Paola Azzolini che mi ha incoraggiato all'impresa. Queste "sale antiche", così accoglienti e tanto care a generazioni di veronesi, gremiti di libri e di memorie, poco si prestano ad una esposizione temporanea di opere figurative. Ho dovuto quindi ricorrere un allestimento un po' approssimativo, utilizzando dei cavalletti e la luminosità esistente. Non so se, anche in questo caso, sono riuscito a trasformare un problema in una opportunità.



Verona, 2010



Verona, 2007



Lucca, 2008



Verona, 2014



Verona, 2014



Venezia, 2008



Torino, 2008



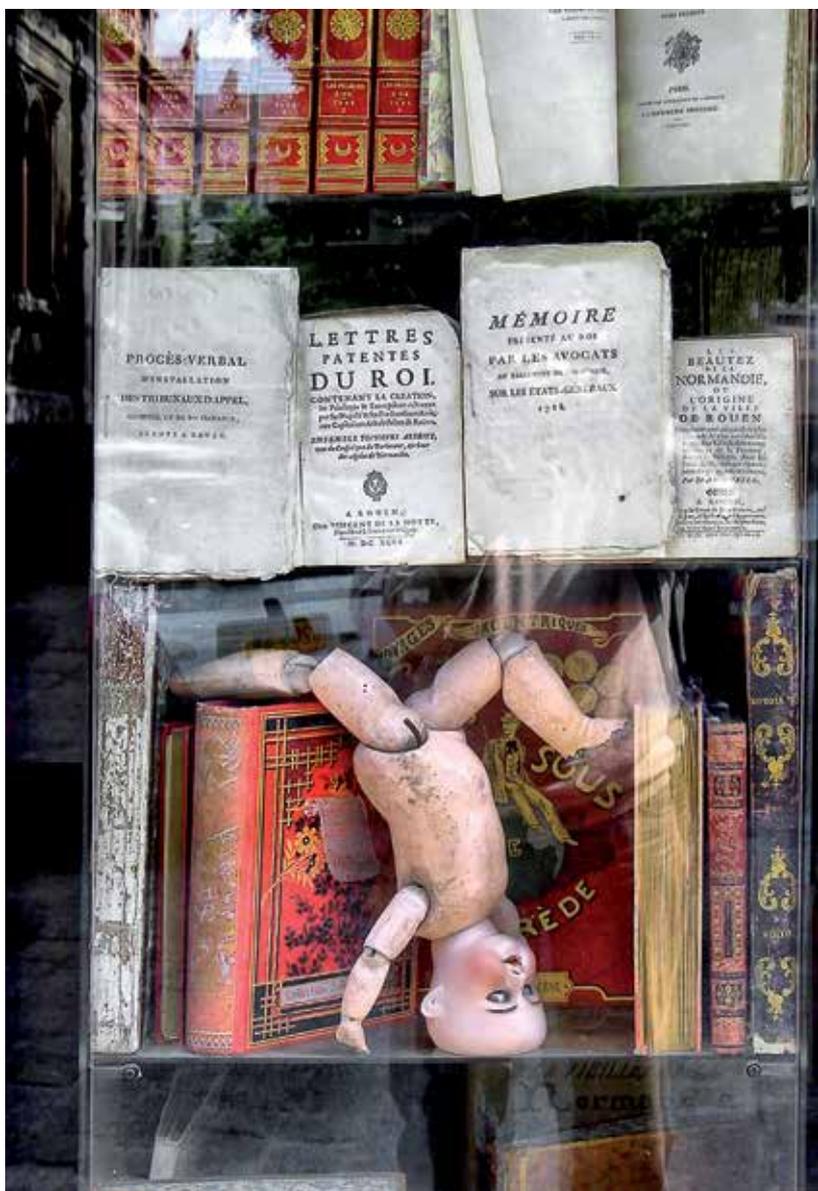
Venezia, 2008



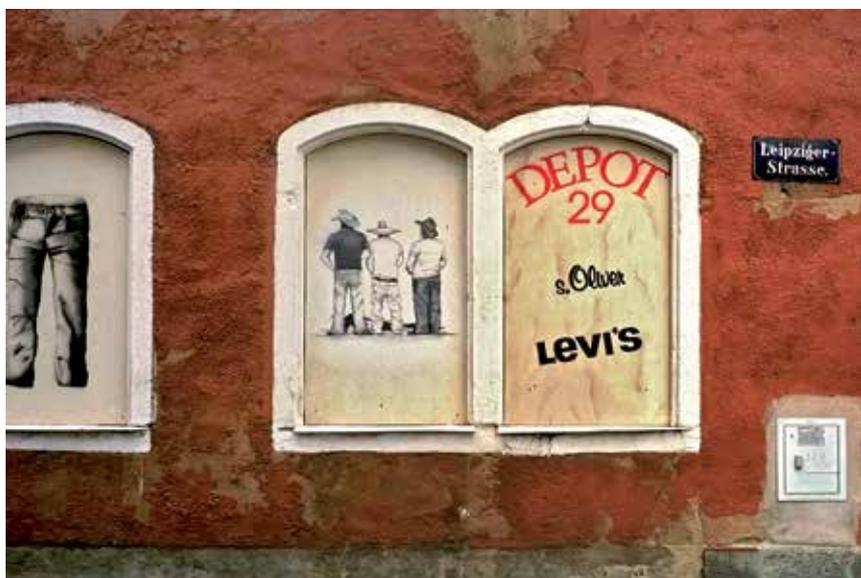
Padova, 2003



Verona, 2009



Rouen, 2001



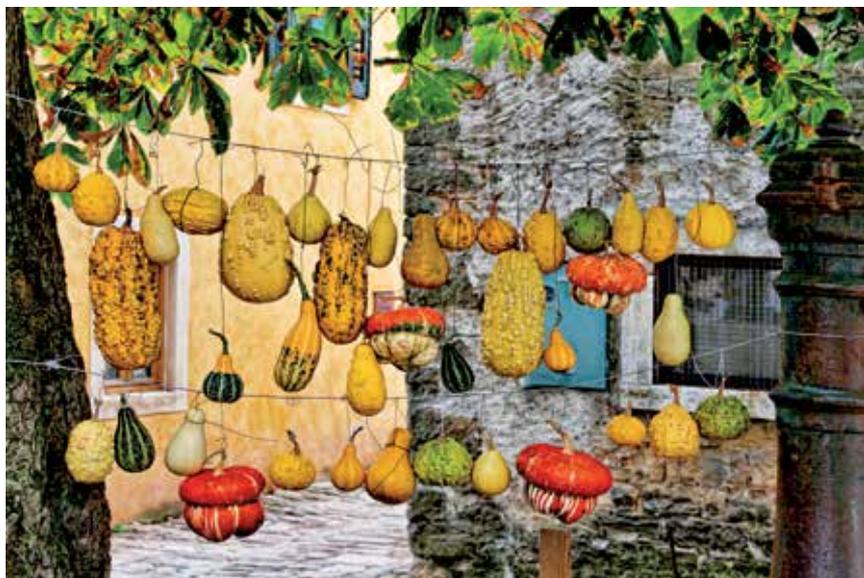
Pirna, 2000



Rouen, 2001



Venezia, 2011



Portole, 2010



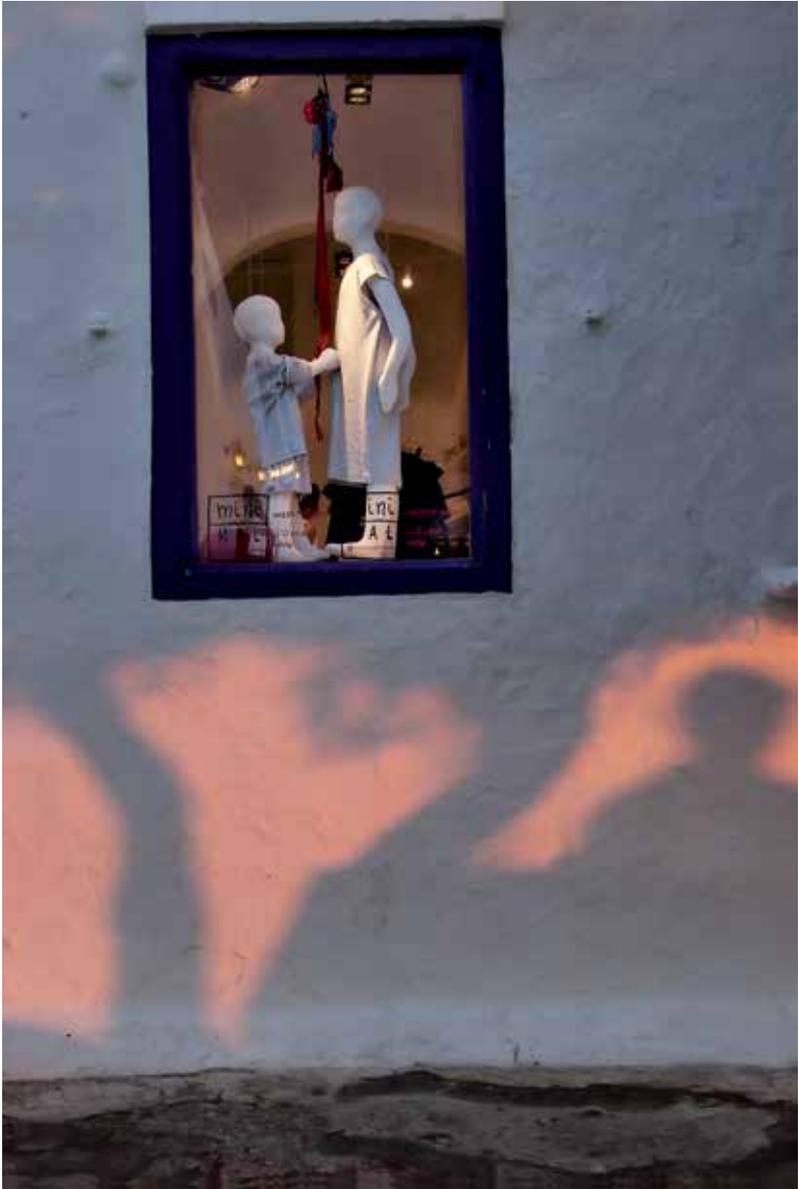
Verona, 2007



Venezia, 2012



Verona, 2014



Mykonos, 2005



Verona, 2009

Ricordo di Giovanni Tantini

con alcuni inediti

DANIELA BRUNELLI

Abstract

*We publish two poems of socio Giovanni Tantini, a lawyer and a business law professor at the University of Verona, died on 22 July 2014. The poems *Quel che resta del giorno* and *Prologo* testify to its particular sensitivity and personal research on the profound meaning of life.*

Il 22 luglio 2014 è mancato il nostro socio Giovanni Tantini, avvocato e docente di Diritto commerciale nell'Ateneo veronese. La sua presenza nel nostro Sodalizio è stata assai significativa poiché ha ricoperto diverse cariche sociali, quali membro della Commissione Scientifico Letteraria dal 1968 al 1972 e dal 1975 al 1979, membro del Collegio dei Revisori dei Conti dal 1986 al 1988, Vice presidente dell'Assemblea dei Soci nell'anno sociale 1988/1989 e Presidente dell'Assemblea dei Soci negli anni sociali dal 1989/90 al 2001/2002.

L'Università di Verona, il 16 aprile 2015, gli ha dedicato un un bel Convegno di Studi dal titolo "Il giurista e il suo impegno civile", nel quale anche chi scrive è intervenuta per illustrare l'impegno di Giovanni Tantini nell'ambito delle Istituzioni culturali cittadine che più ha amato.

Poiché non tutti sono a conoscenza del fatto che, fra le sue molte passioni culturali, egli si diletta anche nella scrittura di poesie, in sua memoria pubblichiamo due componimenti tratti dalla silloge "*Quel che resta del giorno*", impressa dalla Stamperia Valdonega nel 2001, quando il professore aveva 60 anni¹.

Com'egli stesso illustra nell'introduzione della raccolta poetica, "*Quel che resta del giorno* è una riflessione sul tempo circolare, *Prologo* ricollega un'idea della Patristica ("Abba, dimmi una parola!") alla teoria dei frattali nella fisica."

Abbiamo scelto queste due poesie come tributo al suo amore per la letteratura, alla sua costante ricerca sul valore del tempo, del ricordo e del grande interrogativo sul "se e cosa" ci sia dopo di noi

Prologo

Se tutto è stato detto,
scritto, letto,
e poi ricopiato nei libri
messi in ozio sui palchetti,
non basteranno mille pensieri
perché ce ne sia uno
degnò di essere trasmesso, come di mille semi forse uno solo
sarà un giorno una pianta.
Vorrei lasciarti un pensiero,
una parola,
che abbia (per te) il senso
di quel che intendo dire,
o almeno ne sia l'eco,
o un simbolo.
Deve essere semplice
Perché possa essere perfetto,
come una nuvola,
un albero,
o un frattale

Quel che resta del giorno

Ho sessant'anni,
alla fine di quello che gli altri
chiamano millennio.
Verona
È ancora il Corso,
gli archi bassi di Sottoriva,

Il luogo dell'inedito

le botteghe degli antiquari,
e il chiostro del liceo,
con la finestra dove
guardavo una ragazza
di cui ho scordato il nome.
Non c'è più il figlio del tuono,
ora è dolce il ritornare.
Ricordo vagamente
Gli uomini che sono stato,
i libri che ho letto,
e quando facevo volare gli aeroplani;
forse anche altre cose, ma nella memoria
sono troppo brevi.
Nelle pagine che ho scritto
Rileggo strani racconti di sentenze,
incerte parole di persone giuridiche,
e poi Kelsen, Savigny,
e altro ancora.
Sento l'eco dei miei passi
Dove convergono i miei sentieri,
le fatiche, l'amore condiviso,
le vele sul lago,
la dura lama
quando ho perduto.
Quando ho perduto.
Di là dai fogli,
e tra le vie di una città antica,
guardo una donna
che non ha più vent'anni
da molto tempo.
Posso infine tornare.
Alla fine, come in cerchio,
mi vengono incontro
i miei giorni segreti.
Sono un altro, sono lo stesso.

NOTE

¹ Una seconda raccolta di poesie di Giovanni Tantini venne pubblicata dalle

Grafiche Aurora nel 2010 con il titolo *Quarto quadrante*.

Notiziario Sociale

Elenco cariche sociali anno 2013

CONSIGLIO DI CONSERVAZIONE

PRESIDENTE	Daniela Brunelli	20/04/2013
VICEPRESIDENTE	Ernesto Guidorizzi	20/04/2013
BIBLIOTECARIO	Paola Azzolini	20/04/2013
VICEBIBLIOTECARIO	Maurizio Marino	20/04/2013
AMMINISTRATORE	Michele Colantoni	20/11/2010
VICEAMMINISTRATORE	Giuseppe Moretti	20/11/2010
SEGRETARIO	Giorgio Nobis	28/04/2012
VICESEGRETARIO	Silvano Zavetti	28/04/2012

COMMISSIONE SCIENTIFICO LETTERARIA

Membro	Riccardo Bonuzzi	20/04/2013
"	Andrew Cecchinato	20/04/2013
"	Federico Gianello	20/04/2013
"	Francesco Ginelli	20/04/2013
"	Valeria Lo Forte	20/04/2013
"	Silvio Pozzani	20/04/2013
"	Lorenzo Reggiani	20/04/2013
"	Paola Tonussi	20/04/2013

REVISORI DEI CONTI

Membro	Elio Aldegheri	20/04/2013
"	Roberto Capuzzo	20/04/2013
"	Manlio Fichera	20/04/2013
Supplente	Giuseppe Manni	20/04/2013

CORTE ARBITRALE

Membro effettivo	Antonio Balestrieri	28/04/2012
"	Gianfranco Bertani	20/11/2010
"	Pietro Clementi	28/04/2012
"	Alvise Farina	29/11/2008
"	Antonino Galice	28/11/2009

PRESIDENZA ASSEMBLEA DEI SOCI

PRESIDENTE	Lamberto Lambertini	28/04/2012
VICEPRESIDENTE	Antonio Zamboni	20/11/2010
SEGRETARIO	Assunta Cavallo	20/11/2010
VICESEGRETARIO	Lorenzo Picotti	20/11/2010

Elenco cariche sociali anno 2014

CONSIGLIO DI CONSERVAZIONE

PRESIDENTE	Daniela Brunelli	20/04/2013
VICEPRESIDENTE	Ernesto Guidorizzi	20/04/2013
BIBLIOTECARIO	Paola Azzolini	20/04/2013
VICEBIBLIOTECARIO	Maurizio Marino	20/04/2013
AMMINISTRATORE	Michele Colantoni	10/05/2014
VICEAMMINISTRATORE	Giuseppe Moretti	10/05/2014
SEGRETARIO	Giorgio Nobis	28/04/2012
VICESEGRETARIO	Paolo Simeoni	10/05/2014

COMMISSIONE SCIENTIFICO LETTERARIA

Membro	Riccardo Bonuzzi	10/05/2014
"	Andrew Cecchinato	10/05/2014
"	Federico Gianello	10/05/2014
"	Francesco Ginelli	10/05/2014
"	Giuliano Facchin	10/05/2014
"	Filippo Mutascio	10/05/2014
"	Silvio Pozzani	10/05/2014
"	Paola Tonussi	10/05/2014

REVISORI DEI CONTI

Membro	Elio Aldegheri	10/05/2014
"	Roberto Capuzzo	10/05/2014
"	Manlio Fichera	10/05/2014
Supplente	Giuseppe Manni	10/05/2014

CORTE ARBITRALE

Membro effettivo	Antonio Balestrieri	28/04/2012
"	Gianfranco Bertani	20/11/2010
"	Pietro Clementi	28/04/2012
"	Alvise Farina	10/05/2014
"	Antonino Galice	28/11/2009

PRESIDENZA ASSEMBLEA DEI SOCI

PRESIDENTE	Lamberto Lambertini	28/04/2012
VICEPRESIDENTE	Antonio Zamboni	10/05/2014
SEGRETARIO	Assunta Cavallo	10/05/2014
VICESEGRETARIO	Lorenzo Picotti	10/05/2014

Relazione dell'amministratore al bilancio chiuso al 31 dicembre 2013

Stato patrimoniale e conto economico

Attività

	2013	2012
CONTI FINANZIARI	€ 443.137,58	€ 484.590,50
CASSA	€ 1.803,58	€ 2.570,28
CASSA	€ 1.803,58	€ 2.570,28
BANCHE C/C	€ 16.612,87	€ 59.203,85
B.CA POP. VERONA	€ 5.729,94	€ 20.536,12
UNICREDIT BANCA SPA	€ 10.882,93	€ 38.667,73
C/C POSTALE	€ 10.721,13	€ 8.816,37
C/C POSTALE	€ 10.721,13	€ 8.816,37
TITOLI	€ 414.000,00	€ 414.000,00
ALTRI TITOLI NEGOZIABILI	€ 414.000,00	€ 414.000,00
CREDITI	€ 148.919,70	€ 97.450,85
CLIENTI	€ 8.783,95	€ 17.239,52
CLIENTI	€ 8.783,95	€ 17.239,52
ERARIO C/IMPOSTE	€ 1.831,54	€ 0,00
ERARIO C/ACCONTO IRAP	€ 1.645,29	€ 0,00
ERARIO C/ACCONTO IRES	€ 186,25	€ 0,00
ERARIO C/COMPENS. IRES	€ 0,00	€ 0,00
CREDITI DIVERSI	€ 138.304,21	€ 80.211,33
DEPOSITI CAUZIONALI PER UTENZE	€ 176,67	€ 176,67
CREDITI ASSICURATIVI PER TFR	€ 26.034,66	€ 26.034,66
CONTRIBUTI DA RICEVERE	€ 90.114,88	€ 54.000,00
IMMOBILIZZAZIONI IN CORSO	€ 21.978,00	€ 0,00
IMMOBILIZZAZIONI MATERIALI	€ 1.165.123,30	€ 1.161.753,45
TERRENI E FABBRICATI	€ 774.637,00	€ 774.637,00
FABBRICATI CIVILI	€ 774.637,00	€ 774.637,00
BENI STRUMENTALI	€ 390.486,30	€ 387.116,45
IMPIANTI GENERICI	€ 319.098,05	€ 319.098,05
IMPIANTI ALTA TECNOLOGIA	€ 38.360,64	€ 38.360,64
IMPIANTI E MACCHINARI	€ 9.518,65	€ 6.148,80
MOBILI E ARREDI	€ 7.315,56	€ 7.315,56
PATRIMONIO LIBRARIO	€ 16.193,40	€ 16.193,40
RISULTATI PORTATI A NUOVO	€ 89.764,54	€ 90.021,36
PERDITE PORTATE A NUOVO	€ 89.764,54	€ 90.021,36
TOTALE ATTIVITA'	€ 1.846.945,12	€ 1.833.816,16
PERDITA DI ESERCIZIO	€ 0,00	€ 0,00
TOTALE A PAREGGIO	€ 1.846.945,12	€ 1.833.816,16

Passività

	2013	2012
IMMOBILIZZAZIONI MATERIALI	€ 390.486,30	€ 387.116,45
F.DI AMM. IMMOB. MATERIALI	€ 390.486,30	€ 387.116,45
F.DO AMM. IMPIANTI GENERICI	€ 319.098,05	€ 319.098,05
F.DO AMM. IMPIAN./MACCH.	€ 9.518,65	€ 6.148,80
F.DO AMM. MOBILI E ARREDI	€ 7.315,56	€ 7.315,56
F.DO AMM. IMPIANTI ALTA TECNOLOGIA	€ 38.360,64	€ 38.360,64
F.DO AMM. PATRIM. LIBRARIO	€ 16.193,40	€ 16.193,40
DEBITI	€ 101.201,55	€ 82.222,69
FORNITORI	€ 12.300,36	€ 11.227,47
FORNITORI	€ 12.300,36	€ 11.227,47
DEBITI DIVERSI	€ 88.901,19	€ 70.995,22
INPS	€ 2.832,00	€ 3.004,00
PERSONALE C/RETRIBUZIONI	€ 2.832,00	€ 2.599,00
ERARIO C/RIT. DIPENDENTI	€ 684,42	€ 1.603,66
ERARIO C/RIT. LAVORO AUTONOMO	€ 402,00	€ 99,63
ERARIO C/IVA	€ 447,43	€ 327,31
ERARIO C/IRAP	€ 4.875,00	€ 2.920,00
ERARIO C/IRES	€ 450,00	€ 298,00
ENTI PREVID. VARI	€ 18,00	€ 24,00
TRATTAMENTO DI FINE RAPPORTO	€ 63.699,30	€ 60.119,62
FATTURE DA RICEV. PER SERVIZI	€ 12.690,04	€ 0,00
FONDI E RETTIFICHE PASSIVE	€ 63.889,83	€ 72.969,50
F.DO OSCILLAZIONE VALORI	€ 48.618,90	€ 50.000,00
F.DO PER ONERI GIUDIZIARI	€ 15.270,93	€ 15.270,93
RATEI DIVERSI PERSONALE	€ 0,00	€ 5.338,70
F.DO CONTRIBUTI SU ONERI	€ 0,00	€ 2.359,87
PATRIMONIO	€ 1.291.367,44	€ 1.291.507,52
RISERVA STRAORDINARIA	€ 516.613,70	€ 516.613,70
PATRIMONIO NETTO	€ 774.637,00	€ 774.637,00
UTILE DI ESERCIZIO	€ 116,74	€ 256,82
TOTALE PASSIVITA' E NETTO	€ 1.846.945,12	€ 1.833.816,16
TOTALE A PAREGGIO	€ 1.846.945,12	€ 1.833.816,16

Costi e spese

	2013	2012
COSTI ISTITUZIONALI	€ 29.993,99	€ 38.425,43
LIBRI PUBBLIC. E BOLLETTINO	€ 9.378,90	€ 18.000,00
SPESE PER ATTIVITA' CULTURALE	€ 4.125,14	€ 1.239,27
EMEROTECA	€ 16.489,95	€ 19.186,16
UTENZE E SERVIZI	€ 13.239,47	€ 11.822,13
ENERGIA ELETTRICA	€ 4.589,85	€ 4.259,41
SPESE TELEFONICHE	€ 1.247,56	€ 1.083,12
GAS RISCALDAMENTO	€ 6.211,43	€ 4.767,84
ACQUA	€ 175,51	€ 82,11
SMALT. RIFIUTI	€ 1.015,12	€ 1.629,65
MANUTENZIONI E RIPARAZIONI	€ 16.333,18	€ 99.769,62
RESTAURO FACCIATA	€ 0,00	€ 38.160,25
RESTAURO SALA REGGIANI	€ 0,00	€ 51.983,09
MANUTENZIONI E RIPARAZIONI	€ 16.333,18	€ 9.626,28
COSTO PERSONALE DIPENDENTE	€ 72.363,74	€ 80.110,03
RETR. LORDE PERSONALE	€ 50.074,21	€ 53.522,06
ONERI SOCIALI PERSONALE	€ 18.475,85	€ 20.350,20
QUOTE TFR PERSONALE	€ 3.579,68	€ 5.949,77
CONTRIBUTI FONDO EST	€ 234,00	€ 288,00
SERVIZI E CONSULENZE	€ 18.949,17	€ 5.979,31
CONSULENZE TECNICHE	€ 17.172,16	€ 4.418,25
CONSULENZE PROFESSIONALI	€ 1.777,01	€ 1.561,06
SPESE AMMINISTRATIVE	€ 1.494,56	€ 2.415,37
CANCELLERIA VARIA	€ 499,76	€ 922,67
POSTALI	€ 994,80	€ 1.492,70
SPESE GENERALI	€ 26.825,05	€ 26.808,42
ASSICURAZIONI	€ 8.782,40	€ 8.586,00
VIGILANZA	€ 1.247,61	€ 1.153,34
SPESE GENERALI VARIE	€ 876,36	€ 2.879,69
ABBUONI E ARROTONDAM. PASSIVI	€ 1,16	€ 5,91
SPESE DI PULIZIA	€ 15.075,93	€ 13.358,85
CONSUMI ACQUA	€ 841,59	€ 824,63
ONERI FINANZIARI	€ 672,19	€ 544,86
COMMISSIONI E SPESE BANCARIE	€ 672,19	€ 544,86
AMM. ORD. BENI MATERIALI	€ 3.369,85	€ 0,00
AMM. ORD. IMPIANTI GENERICI	€ 3.369,85	€ 0,00
ONERI TRIBUTARI	€ 9.197,86	€ 4.132,41
IMPOSTE E TASSE	€ 9.197,86	€ 4.132,41
TOTALE COSTI	€ 192.439,06	€ 270.007,58
UTILE DI ESERCIZIO	€ 116,74	€ 256,82
TOTALE A PAREGGIO	€ 192.555,80	€ 270.264,40

Ricavi e rendite

	2013	2012
RICAVI DA PRESTAZIONI	€ 18.789,86	€ 36.051,38
AFFITTO SALE	€ 3.086,15	€ 3.097,68
PRESTAZIONI DI SERVIZI	€ 0,00	€ 17.250,00
LOCAZIONE CUCINA	€ 15.703,71	€ 15.703,70
PROVENTI FINANZIARI	€ 9.656,30	€ 11.175,19
INTERESSI ATTIVI BANCARI	€ 16,02	€ 22,73
INTERESSI ATTIVI SU TITOLI	€ 9.640,28	€ 11.152,46
RICAVI E PROVENTI DIVERSI	€ 19.318,10	€ 58.488,12
RISARCIMENTO DANNI E RIMBORSI VARI	€ 0,00	€ 0,00
MINORI IMPOSTE VERSATE	€ 1.979,36	€ 3.963,75
CONTRIBUTI IN CONTO ESERCIZIO	€ 17.333,94	€ 54.523,47
ABBUONI E ARROTONDAM. ATTIVI	€ 4,80	€ 0,90
RICAVI ISTITUZIONALI	€ 144.791,54	€ 164.549,71
QUOTE ASSOCIATIVE	€ 40.702,40	€ 37.780,00
QUOTE ASS. SOSTENITORI	€ 2.500,00	€ 0,00
CONTRIBUTI DA BANCHE	€ 16.500,00	€ 5.500,00
CONTR. DA REGIONE VENETO	€ 5.000,00	€ 5.000,00
CONTRIBUTI DA COMUNE DI VR	€ 14.000,00	€ 14.000,00
CONTRIBUTI MINISTERO	€ 20.974,50	€ 25.000,00
CONTRIBUTI DA 5 PER MILLE	€ 9.179,11	€ 6.269,71
CONTRIB. PER CATALOGAZIONE	€ 35.000,00	€ 40.000,00
CONTRIBUTI DA ALTRI	€ 935,53	€ 31.000,00
TOTALE RICAVI	€ 192.555,80	€ 270.264,40
PERDITA DI ESERCIZIO	€ 0,00	€ 0,00
TOTALE A PAREGGIO	€ 192.555,80	€ 270.264,40

Notizie sugli autori dei testi

STEFANO ALOE, professore Associato all'Università di Verona, insegna Letteratura russa, Filologia slava e Storia della lingua russa. Vicepresidente della International Dostoevsky Society, di cui per molti anni è stato anche Segretario. È autore di *Angelo De Gubernatis e il mondo slavo* (TEP, Pisa, 2000) e *Libertà inventiva originalità: V.K. Kjučel'beker nel contesto romantico russo* (Milano, The Coffee house art & adv., 2008); curatore di diversi volumi di saggi scientifici, è inoltre autore di una ottantina di articoli scientifici sulla letteratura russa e sulla storia dei rapporti culturali italo-slavi. Alterna all'attività scientifica un'intensa opera di divulgazione culturale, con conferenze (fra le sedi: Mosca, Roma, Napoli, Padova, Verona, Poznan, Veliko Ta'rnovo, Belluno, Potenza, Sarzana, Peio, concerti di musica russa (Mosca, Venezia, Roma, Gargnano del Garda, Verona, Firenze, Vicenza, Poznan' ecc.) e altre iniziative. È cofondatore dell' "Orchestra Russo Italiana Fratelli Perbene"; tra gli organizzatori della Velonotte Puškiniana di Mosca (2014) e della mostra di disegni e schizzi di Curzio Vivarelli "Russko Venecijanskije Fantazii" (*Fantasie Russo-Veneziane*, Mosca giugno-luglio 2015). Direttore della collana *Calligrammi* della casa editrice Lemma Press.

GIORGIO ANSELMi, milita nel Movimento Federalista Europeo dal 1979, l'anno delle prime elezioni europee. Col Congresso di Verona del 1987, che ha organizzato, è entrato in Direzione nazionale. Dal 1989 al 1993 è stato vicesegretario nazionale e dal 1997 al 1999 tesoriere nazionale. Ha fondato e diretto la rivista "Veneto federalista". Nel 1999 ha fondato la Casa d'Europa di Verona e dal 2002 al 2005 è stato direttore dell'Istituto di Studi Federalisti "Altiero Spinelli". Nel Congresso di Forlì del 2005 è divenuto segretario nazionale del Movimento Federalista Europeo. Lasciata questa carica col Congresso di Gorizia (marzo 2011), è stato nominato direttore de "L'Unità

Europea”, il mensile del MFE fondato al Altiero Spinelli nel 1943. A seguito del Congresso di Ancona del 2015 è stato eletto Presidente nazionale del Movimento Federalista Europeo.

UMBERTO ANTI, veronese. Professionalmente impegnato per molti anni nel settore finanziario, ha sempre mantenuto una viva attenzione, del tutto privata, alla letteratura, alla storia ed all’arte figurativa. Pratica la fotografia dalla metà degli anni cinquanta, a livello puramente amatoriale ma con forte impegno nella sperimentazione espressiva e tecnica.

Ha partecipato, dagli anni duemila in avanti, a mostre collettive a carattere rigorosamente tematico ed è stato impegnato in esposizioni personali monografiche, contraddistinte dalla complessità del tema monografico trattato. Ricordiamo *La luce e l’incbiostro* (2002), *Afrodite e il sasso* (2006), *La città e il velo* (2007), e la più recente *Seduzione e desiderio* (2014) alla quale fanno riferimento le note pubblicate su questo Bollettino.

È stato prima vice amministratore e poi amministratore della Società Letteraria dal 1976 al 1983.

ALESSANDRO ARCANGELI, Università degli Studi di Verona, Dipartimento Culture e Civiltà, insegna storia moderna dal 2002. È l’attuale coordinatore dell’International Society for Cultural History (ISCH) e storico culturale impegnato nella promozione della ricerca e nella produzione editoriale degli studi di storia culturale, con particolare riguardo per gli ambiti della danza e della ludicità. La sua monografia più recente è *Cultural History: A Concise Introduction*, London, Routledge (2012).

FRANCESCO ASTOLFI, si è laureato in Lettere Moderne, presso l’Università di Bologna, discutendo una tesi su “Le tecniche descrittive nel *Piacere* di D’Annunzio” (A. A. 2007-2008).

Tra Milano e Bologna, ha frequentato Corsi di Alta Formazione sulla scrittura creativa (con l’autore Raul Montanari) e Master *post lauream* sulla “Gestione delle risorse umane”.

Nel 2006 ha collaborato con la “Gazzetta di Parma”, nella stesura della rivista mensile “Parma Quartieri”, diretta dallo scrittore Guidi Conti.

Ha pubblicato nel 2010 il racconto *Inverno* nell’antologia *Zona a Traffico Letterario*, di cui ha steso anche la postfazione; nel 2011 il saggio *L’arte di Antonio Delfini* sulla rivista “Otto/Novecento”.

Nel 2013 ha curato la rubrica *La Taverna di Mercuzio* sulla rivista on line “49 Life Style”. Dal giugno 2014 al dicembre 2015 è stato membro del Dipartimento Cultura dell’ANCI Lombardia.

PAOLA AZZOLINI, dottore di ricerca in italianistica, ha pubblicato una serie di studi su Manzoni, Alfieri, la critica letteraria di secondo ottocento. Del 2001 è il volume *Il cielo vuoto dell'eroina. Identità e scrittura nel novecento italiano* (Bulzoni, Roma) che indaga il complesso rapporto fra creazione letteraria e identità sociale e personale di alcune autrici italiane, De Cespedes, Neera, Cialente, Morante, Banti, Ortese, poi in nuova edizione ampliata, con nuovi saggi su Elsa Morante col titolo *Di silenzio e d'ombra*, Il Poligrafo, Padova, 2012.

Sempre alla scrittura femminile, tra letteratura e autobiografia, è dedicata l'edizione, curata insieme a Daniela Brunelli, di *Leggere le voci. Storia di "Lucciola", una rivista manoscritta al femminile*, Sylvestre Bonnard, 2007. Ha collaborato al *Dizionario Critico della letteratura Italiana* (UTET) e alla *Letteratura Italiana* diretta da A. Asor Rosa per l'editore Einaudi. Nell'ambito degli studi sul territorio veronese ha scritto su Luigi Motta, scrittore d'avventura, emulo di Salgari, di cui ha pubblicato l'unico romanzo inedito *La grande tormenta* (Alpha Beta Verlag 2010), Caterina Bon Brenzoni, il futurista Piero Anselmi. Ha curato numerosi cataloghi di mostre per artisti veneti. Scrive su "Leggendaria", "Leggere donna", "Lettere italiane", "L'immagine". Collabora dal 1978 alla pagina culturale dei quotidiani "L'Arena di Verona", "Il giornale di Vicenza", "Brescia Oggi".

CATERINA BARUFFI, dal 2006 è professore di Diritto Internazionale presso il Dipartimento di Scienze Giuridiche dell'Università di Verona con insegnamento di Diritto Unione Europea, Diritto Unione Europea Progredito e Diritto Internazionale Progredito. Dal 2007 è direttore del Centro Documentazione Europea presso l'Università di Verona. Dal 2013 è coordinatore del Corso di Dottorato in Scienze Giuridiche Europee e Internazionali. È avvocato dal 1996.

SANDRO BOATO, veneziano di formazione, trentino di adozione, architetto e urbanista, collaboratore di G. Samonà, B. Andreatta (1963/1970) e di C. Scarpa (cfr. "Parametro" e "Casabella"), autore di saggi sulla pianificazione regionale, la salvaguardia dei centri storici, il ruolo del verde urbano; di un *glossario di urbanistica commerciale, de il parco naturale come modello di sviluppo sostenibile*; coautore di *Parchi e riserve naturali del Trentino* (Temi, Trento, 1988). In ambito letterario ha pubblicato la silloge in versi *Penelo suto* (Venezia, 1963, segnalata da D. Valeri); le mini liriche di *Piovaessól* (Tam tam libri 6, Venezia, 1996); la versione metrica della *Ballata del carcere di Reading* di Oscar Wilde (SE, Milano, 1999); le cento favole del *Bestiario minimo* (Trento, 2004), con immagini del pittore Matteo Boato; *Frammenti d'Italia – prima e dopo il Sessantotto*, 42 racconti brevi sulla seconda metà del Novecento, una sorta

di antiromanzo, con immagini di M. Boato (Temi, Trento, 2008). Ha tradotto inoltre metricamente da un centinaio di poeti euro-occidentali e americani (nord e sud) del Novecento (dal francese, dallo spagnolo, dal portoghese/brasiliiano, dall'inglese/americano), delineando un personale canone della poesia del secolo scorso.

LUCA BRAGAJA, nato a Verona nel 1963, insegna Lettere presso il Liceo Scipione Maffei. Ha conseguito il Dottorato di Ricerca presso l'Università di Verona su *Stella variabile* di Vittorio Sereni, sul quale ha pubblicato *Il colore del vuoto. Sereni lettore di Virgilio* (2010). Altro ambito di ricerca e scrittura è quello dantesco (ad es. *Dante apocalittico? Le figure del Tempo nella Commedia*, 2014). Ha curato il commento di alcuni inediti di Alda Merini (*Santi e poeti*, Scripta Edizioni, Verona 2015).

MARCO BRUNAZZI, dal 2009 docente di Storia Contemporanea per il corso di Comunicazione di massa pubblica e istituzionale presso la Facoltà di lingue e letterature straniere, Dipartimento di scienze dei linguaggi, della comunicazione e degli studi culturali dell'Università degli Studi di Bergamo.

Dal 1987-2008 docente di Storia moderna e contemporanea presso il Dipartimento di Scienze Giuridiche della stessa Università. Docente dei corsi di Comunicazione d'impresa e quindi di Storia e sociologia della cultura contemporanea presso Istituto Europeo di Design di Torino negli anni 1989-1993; al Politecnico di Torino docente incaricato del corso di Tecnica editoriale presso la Scuola di Scienze e Arti nel campo della Stampa. Dirige "Graphicus", rassegna mensile di progresso grafico. È autore di varie pubblicazioni, fra cui ricordiamo *Appunti per una storia delle donne liberali a Torino, in Donne e politica. La presenza femminile nei partiti politici dell'Italia repubblicana*, Torino 1945-1990 (a cura di Maria Teresa Silvestrini, Caterina Simiand, Simona Urso), Franco Angeli, Milano 2005; *Warszawa 1944. I 63 giorni dell'insurrezione*, a cura di Krystyna Jaworska, Ed. Blu, Torino, 2004; *Memorie d'acciaio, L'Unione Sovietica tra stalinismo e politiche repressive di stato*, Israt, Alessandria, 2004; *Umberto Calosso, in I deputati piemontesi all'Assemblea Costituente*, (a cura di Caterina Simiand) Franco Angeli, Milano, 1999; *Le radici storico-culturali del pregiudizio, Le persecuzioni antisemite in Italia*. Ha inoltre pubblicato su periodici e quotidiani "Asti contemporanea ISRAT Prometeo, Ha Keillah, Graphicus, Problemi internazionali, Nuova società, Gazzetta del Popolo, Avanti! Il ponte, Mondoperaio, Museo e Storia, Resistenza unita, Almanacco dell'Arciere".

DANIELA BRUNELLI, laureata in Storia presso l'Università di Bologna, ha conseguito il diploma di specializzazione in Archivistica, Paleografia, Diplomatica e il

Master in Gestione e Direzione Biblioteche. Autrice di numerose pubblicazioni sulla storia del libro e della stampa, dal 2002 direttrice della Biblioteca Centralizzata "A. Frinzi" dell'Università di Verona e dal 2009 Presidente della Società Letteraria.

LAURA CARNELOS, laureata in Archivistica e Biblioteconomia e con dottorato in Storia sociale europea conseguito presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, si occupa di storia del libro e dell'editoria con particolare riferimento alla realtà veneta in età moderna. Oltre a vari articoli, ha pubblicato *I libri da risma. Catalogo delle edizioni Remondini a larga diffusione (1650-1850)*, Milano 2008 e "Con libri alla mano". *Editoria di larga diffusione a Venezia tra '6 e '700*, Milano 2012. Di prossima pubblicazione uno studio sulla corrispondenza del filosofo Giammaria Ortes (1713-1790).

MARGHERITA CORSI, si è laureata in Discipline artistiche e archeologiche presso l'Università degli Studi di Verona, con una tesi dedicata al gioco delle panze a Venezia. Dalla tesi, premiata nel 2012 dalla Fondazione Benetton Studi Ricerche di Treviso con la borsa di studio intitolata a Gaetano Cozzi, è stato tratto un articolo pubblicato sulla rivista "Ludica" della Fondazione. Nel 2013, per la casa editrice QuiEdit è uscito il libro *"Andata de mal per questo zio"*. *Storie di madri, figli e scommesse particolari nella Venezia del Sei e Settecento*.

PHILIP GOSSET, già docente presso la University of Chicago, è presidente dell'*American Musicological Society* e la *Society for Textual Scholarship*. Ha lavorato con direttori quali Muti, Levine o Chailly. Ha collaborato con la Fondazione Rossini di Pesaro e il ROF ed è stato docente di *Filologia musicale* presso l'Università Sapienza di Roma. Gossett ha pubblicato una trentina di volumi su Rossini, la revisione critica di undici opere complete di Verdi, due libri sulla musica di Donizetti e *Divas and Scholars: Performing Italian Opera* (University of Chicago Press), *Dive e maestri: L'opera italiana messa in scena* (Il Saggiatore 2009). Ha inoltre curato l'*Opera Omnia* di Rossini, di cui è uno dei massimi studiosi al mondo.

OLIVIA GUARALDO, studiosa del pensiero di Hannah Arendt e del femminismo contemporaneo insegna Filosofia Politica all'Università di Verona. Tra le sue pubblicazioni: *Politica e racconto. Trame arendtiane della modernità*, Meltemi, Roma 2003; con L. Bernini, *Differenza e relazione. L'ontologia dell'umano nel pensiero di Judith Butler e Adriana Cavarero*, Verona, ombre corte 2009; *Il Novecento di Hannah Arendt: un lessico politico*, Verona, ombre corte 2008. Ha curato e introdotto le edizioni italiane di due testi di Judith Butler, *Vite*

precarie, Meltemi, 2004, e *La disfatta del genere*, Meltemi, 2006. Ha inoltre curato e introdotto l'edizione italiana di Hannah Arendt, *La menzogna in politica. Riflessioni sui Pentagon Papers*, Milano, Marietti 2006, e redatto alcune voci dell' *Enciclopedia del pensiero politico*, a cura di C. Galli e R. Esposito, Roma-Bari, Laterza 2005. Tra le sue ultime pubblicazioni, si segnalano una monografia introduttiva sul pensiero di Hannah Arendt, *Hannah Arendt*, RCS collana Grandangolo, Milano 2014 e la monografia *Comunità e vulnerabilità. Per una critica politica della violenza*, ETS, Pisa, 2012.

NICOLA GUERINI, ha studiato Pianoforte, Organo e Composizione organistica, Direzione d'orchestra e Composizione, al Conservatorio Pollini di Padova e Verdi di Milano. Si perfeziona presso l'Accademia Chigiana e si diploma brillantemente all'Accademia Pescarese con Donato Renzetti. Consegue quindi il *Master of Arts in Music Conducting* alla *Musikhochschule* di Lugano (Svizzera) con Arturo Tamayo. Tra le orchestre con cui ha lavorato vi sono Targu Mures Philharmonia, Sofia Philharmonia, Berliner Symphoniker, Orchestra Sinfonica di Roma, Zagreb HRT Symphony Orchestra e PKF Prague Philharmonia. Nel 2014 ha registrato per l'etichetta NAXOS il *Requiem Holocaust* e il *Poem of Dawn* di Boris Pigovat con la Croatian Radio & Television Symphony Orchestra e la violista Anna Serova. Molto apprezzato dalla critica, il CD ha ricevuto il *Supersonic Award* dalla rivista specializzata "Pizzicato".

È Presidente e direttore artistico del Fondo musicale Peter Maag e de La Bottega Peter Maag.

È in uscita un suo nuovo CD per l'etichetta UNIVERSAL con la PKF Prague Philharmonia e il violinista Ilya Gringolts.

ERNESTO GUIDORIZZI, scrittore e saggista. È studioso illustre di Goethe. Nel corso dell'insegnamento universitario gli vengono conferiti numerosi riconoscimenti. Collabora alle maggiori riviste letterarie. Autore di una copiosa produzione saggistica, ha pubblicato vari romanzi tra cui *Racconto di un secolo* (2006). È Vicepresidente della Società Letteraria.

ANNUNZIATA LIA LANTIERI, *soprano*, ha vinto importanti competizioni internazionali fra cui il "Verdi" di Parma, e lo "Stolz" di Amburgo. Intensa l'attività cameristica e lirica per importanti associazioni musicali, Teatri italiani e internazionali (Göttingen, Bregenz Festspielerei, Große Musik Halle-Amburgo). Hanno musicato sue poesie e dedicato prime assolute Andrea Centazzo, Andrea Mannucci, Virginio Zoccatelli, Beniamino Sanson, Raffaello Sapere, Teresa Procaccini, Paolo Pachera. Ha realizzato discografia sacra di Donizetti, Boccherini e Fauré; produzioni televisive ZDF tedesca, RTV Svizzera di Lugano, "Rete Quattro" di

Milano; incisioni per Bongiovanni, KiccoMusic, Rainbow classics, Vocal Images, Velut Luna, Emmeciesse Music Publishing, A.M.Song&Music, Wide Classique sia nel repertorio lirico, sinfonico che cameristico. Titolare della cattedra di Canto al Conservatorio "C.Pollini" di Padova, svolge numerose Master Class in Giappone (Japan Opera Foundation, Showa University of Music a Tokyo), Conservatorio Superior de Musica de Asturias (Oviedo) ed in Italia presso Accademia Musicae, Villa Chiericati (VI), Villa Mazzotti Chiari (BS).

GIAN PAOLO MARCHI, Università di Verona, dal 1994, professore ordinario di Letteratura Italiana; dal 2004 sempre a Verona, Preside della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere.

Membro del Comitato Scientifico della Fondazione Centro Studi Alfieriani (Asti), della Commissione per l'Edizione Nazionale delle opere di Antonio Fogazzaro (Vicenza), della Fondazione Tancredi di Barolo (Torino); membro Onorario dell'Accademia Cignaroli (Verona); membro effettivo dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere (Verona) e dell'Accademia Ambrosiana di Milano

Campi di indagine con pubblicazione di volumi: Letteratura dell'età scaligera, Umanesimo veneto, Scipione Maffei; Alessandro Manzoni, Giovanni Verga.

Collaborazioni a riviste: "Aevum", "Belfagor", "Giornale storico della letteratura italiana", "Italia medioevale e umanistica", "Lettere italiane", "Rassegna della letteratura italiana", "Scriptorium", "Studi e problemi di critica testuale".

EROS OLIVOTTO, nasce ad Ala di Trento nel 1950 e risiede a S. Ambrogio di Valpolicella in provincia di Verona. Esordisce pubblicando poesie e racconti su periodici e riviste letterarie. Nel 1995 pubblica il primo romanzo *Nonostante tutto* (L'Autore Libri, Firenze). Nel 2001 pubblica il secondo romanzo *Il tempo minore*, nella collana "I fiordalisi" (Perosini Editore, Verona). Nel Marzo 2003 nella collana "Paradigmi", Perosini Editore, esce *Sipari*, raccolta poetica d'esordio. Sempre per Perosini, nel dicembre del 2008, pubblica *Ogni istante*, la sua nuova raccolta poetica. Nel maggio 2012, infine, in edizione privata, dà alle stampe *Elegia per la madre*, una raccolta poetica dedicata alla figura materna.

SEBASTIANO SAGLIMBENI, ha insegnato Materie Letterarie nelle Scuole Superiori. Ha scritto opere poetiche, opere in prosa, saggi letterari. Numerose le sue traduzioni da Virgilio, Fedro, Saffo, Alceo. Ha curato i *Discorsi* pronunciati alla Camera da Concetto Marchesi (Verona, Edizioni del Paniere).

PAOLA TONUSSI, si dedica allo studio della letteratura europea e americana fra Ottocento e Novecento. Ha pubblicato *La voce della brughiera - Vita e poesia di*

Emily Brontë; In Stile inglese, Immagini di una Civiltà; Dimore e paesaggi nella letteratura; Pagine lette; Le due Emily: Dickinson e Brontë; I Dodici Apostoli: poesia e ospitalità; "Aura senza tempo": Eliot e Dante; Parole e canto: il tête-à-tête tra lo scrittore e il lettore e Calle del Paradiso. Scrive per riviste letterarie italiane e anglosassoni. Nel 2013 l'Istituto di Scienze Lettere ed Arti di Venezia le ha conferito il Premio Vassalini per il miglior studio letterario dell'ultimo quinquennio.

LUISA ZECCHINELLI, pianista veronese, è titolare di pianoforte e docente nei corsi di Psicologia della musica e Musica vocale da camera presso il Conservatorio "E. F. Dall'Abaco" di Verona. In duo con il soprano Annunziata Lia Lantieri effettua numerose registrazioni discografiche, concerti lirici/cameristici, e Masterclass dedicandosi alla riscoperta e valorizzazione del repertorio vocale da camera italiano Ottonevencento e conferenze-concerto focalizzate sull'analisi testo/musica delle composizioni sui versi dei poeti del primo novecento. Laureata in Filosofia all'Università di Bologna, collabora con il Dip. di Psicologia dell'Università di Verona negli studi sulla percezione musicale (E.Ph.P) tenendo conferenze alle Università di Liegi, Verona, Macerata, Udine, Gorizia, Trento. Ha pubblicato *L'arco musicale di Paolo Bozzi*, in *A tutto Arco-anno I, n. 2, rivista ESTA Italia*. Con Paola Azzolini ha pubblicato *Incantesimi sonori: Echi wagneriani in pagine di Gabriele D'Annunzio* nel Bollettino della Società Letteraria 2012. In occasione del convegno dell'Accademia di Agricoltura Scienze Lettere per centocinquantesimo della nascita (2013), ha pubblicato l'articolo *Fortuna di Canto novo nella lirica vocale da camera* nel volume *Gabriele D'Annunzio e la Musica*, Cierre edizioni, 2015, a cura di Giuseppe Ferrari.

Stampato nel mese di
luglio 2016
a cura di Scripta edizioni
viale Cristoforo Colombo, 29 - Verona
www.scriptanet.net

