

KEPOS

Semestrale di Letteratura Italiana

Num. 1/2021 (anno IV)



Oltre (a) Manzoni: la memoria di Napoleone e dei
napoleonici nella letteratura italiana

a cura di
Antonello Fabio Caterino
Francesca Favaro
Alessia Marini
Alessandra Trevisan

Ururi
Al Segno di Fileta
MMXXI



Al Segno di Fileta editore in Ururi (CB) www.keposrivista.it

ISSN 2611-6685, ANCE E247635 ISBN 9788832173123

This is this a peer reviewed journal

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

Per leggere una copia della licenza visita il sito web

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

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



Rivista scientifica riconosciuta dall'ANVUR per l'area 10

Kepos – Semestrale di letteratura italiana

Direttori:

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

Comitato scientifico:

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

Comitato di lettura:

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

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

Comitato redazionale:

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

Supporto informatico:

Alessia Marini (Università degli Studi di Siena).

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

Indice

Call for papers, Anno 2021 – numero 1: Oltre (a) manzoni: la memoria di Napoleone e dei napoleonici nella letteratura italiana	5
Saggi	6
Valerio Vianello, Contro l'ordine napoleonico: l'allegoria "oscura" dei Sepolcri	7
Tiziano Ottobrini, Sopra un eccellente uomo senza qualità: il Napoleone latino nel <i>De Redemptione Italica</i> di Giovanni Faldella	38
Luigi Arata, Un sonetto di Pimbiolo degli Engelfreddi in onore di Napoleone	59
Giordano Rodda, Due imperatori e un poeta troppo modesto. Memorie napoleoniche in Giulio Uberti	134
Emanuela Esposito, Il personaggio di Napoleone ne <i>Le confessioni d'un italiano</i>	156
Gennaro Tallini, Celebrazione e propaganda ne <i>I pitagorici</i> di Giovanni Paisiello e Vincenzo Monti (1806-1808)	176
Chiara Pini, <i>Napoleone e Washington: sonetto di Laura Beatrice Oliva</i> .	194
Varia	210
Caterina Conti, Dante a Pola. Tracce e percorsi storiografici della presenza dantesca in Istria	211
Fabiola Notari, Ritorni danteschi e rielaborazione delle tre cantiche in T. S. Eliot, Samuel Beckett, Ezra Pound. Semplice nostalgia o straordinaria modernità del Sommo Poeta?	251

Lucia Masetti, <i>La volpe e le camelie: una finestra sull'animo di Silone. Parte II – I personaggi femminili e la detective story</i>	289
Giorgia Zanierato, <i>Estasi e turbamento nella poetica della testimonianza di Silvia Bre</i>	336
Recensioni.....	357
Grazia Caruso, <i>Francesca Favaro, Porte d'arte e di letteratura, Padova, Cleup, 2020</i>	358
Gennaro Tallini, <i>Lettere D'Ansaldo Cebà scritte a Sarra Copia e dedicate a Marc'Antonio Doria, a cura di Francesca Favaro, prefazione di Giorgio Baroni, Lecce - Rovato, Pensa Multimedia Editrice [QPL «Quaderni per Leggere», collana diretta da Natascia Tonelli e Simone Giusti STRUMENTI 23], 2020</i>	360

CALL FOR PAPERS, ANNO 2021 – NUMERO 1: **Oltre (a) manzoni: la memoria di Napoleone e dei napoleonici nella letteratura italiana**

Il 2021, oltre a essere un anno dantesco per i sette secoli dalla morte dell'Alighieri, è anche anno napoleonico, per i duecento anni che ricorrono dal celebre 5 maggio 1821, a Sant'Elena. Solo due secoli ci distanziano dalla scomparsa dell'Imperatore dei Francesi, ed è mirabile a dirsi poiché, nonostante la relativa vicinanza cronologica, quella di Napoleone ci appare ora storicamente (e politicamente) una figura assai lontana: affascinante, estremamente complessa, non decifrabile appieno. La letteratura italiana fu largamente influenzata, durante la sua vita e dopo la sua morte, dalle gesta del Bonaparte, nonché dal suo 'personaggio'. Parlare del *Cinque Maggio* di Manzoni o dell'*ode a Bonaparte liberatore* di Foscolo risulta scontato; accanto a tali liriche celeberrime una profluvie di rime venne infatti composta per immortalare il periodo di cui Napoleone, i suoi fedelissimi e i suoi seguaci seppero essere protagonisti, tra le luci e le ombre di una pericolosa transizione civile, politica, culturale. Per il numero 1/2021 di «Kepos – Semestrale di letteratura italiana» si chiedono quindi contributi che esplorino esempi di prosa, poesia, epistolografia della nostra letteratura, contemporanei o successivi al Bonaparte (con particolare attenzione per la letteratura risorgimentale), in cui l'imperatore venga considerato uomo della speranza o nemico di cui liberarsi, in cui il bonapartismo appaia quale sinonimo di progresso o 'peste' ideologica.

SAGGI

VALERIO VIANELLO, **Contro l'ordine napoleonico: l'allegoria** **"oscura" dei Sepolcri**

Il carne e la politica

Nella *Lettera a Monsieur Guillon* Foscolo rivendica la cifra politica che contrassegna il carne rispetto alle meditazioni consolatorie dei poeti inglesi: «L'autore considera i sepolcri politicamente; ed ha per iscopo di animare l'emulazione politica degli italiani con gli esempi delle nazioni che onorano la memoria e i sepolcri degli uomini grandi»¹.

In effetti, i *Sepolcri*, al di là dell'avversione all'editto di Saint Cloud, lasciano trasparire, in sintonia con la valenza politica delle tombe, un fervido *animus* antinapoleonico sia per l'imperialismo politico, indifferente alle sorti dell'Italia (vv. 180-185), sia per la corruzione dei ceti dirigenti piegati alla volontà dei Francesi (vv. 141-145) e il degrado morale di Milano, capitale del Regno d'Italia, «lasciva/d'evirati cantori allettatrice» (vv. 72-74). Di converso, in funzione misogallica, si ancorano l'elogio a Parini, a cui era stato negato qualsiasi onore, e il tributo al furore patrio di Alfieri, la celebrazione delle virtù civili e militari inglesi, il ricordo di Horatio Nelson, la cui bara scavata dal «maggior pino» dell'*Orient* collide con l'inutilità dei «marmorei monumenti» (vv. 134-136)².

Esplorando i diversi aspetti racchiusi nelle pieghe del carne, la riflessione critica degli ultimi decenni è stata pressoché concorde nel riconoscerne, seppur con un'incidenza difforme, l'impegno politico di fronte alla stabilizzazione napoleonica. Tutt'al più, eseguiti i riscontri testuali di superficie, il dibattito si è acceso intorno all'unità strutturale e poetica del componimento. Ha revocato in dubbio l'omogeneità dei *Sepolcri* Vincenzo Benedetto, mentre Francesca Fedi giudica organica la lirica, suffragando la propria opinione con l'idea

¹ Foscolo (1994), p. 44.

² Secondo l'acuto suggerimento di Franco Longoni: Foscolo (1994), p. 498.

foscoliana di rito, «che recupera al politico la dimensione privata»³, ed Enzo Neppi, soffermandosi sulla concezione della storia di Foscolo, asserisce che «nei *Sepolcri* il tema della lotta per la libertà della patria pervade [...] tutto il poema e sembra costituirne il messaggio fondamentale»⁴.

Particolare attenzione ha attirato l'ultima parte dei *Sepolcri*, che sarà oggetto di questo lavoro; pare, perciò, opportuno, rammentarne rapidamente i passaggi cruciali e passare in rassegna alcuni contributi particolarmente densi di spunti critici.

Nell'epilogo intorno alla sepoltura di Elettra si dipana l'intero corso della storia di Troia. Davanti alle tombe dei Numi tutelari inutilmente le donne iliache hanno implorato di stornare l'imminente fato incombente sui mariti e su Troia e con rassegnazione vi si è recata Cassandra vaticinando ai discendenti la catastrofe della città e la loro futura schiavitù, ma anche «la gloria eterna dei Dardanidi». Per bocca sua viene introdotta la figura di Omero, il «sacro vate» a cui le tombe narreranno l'epopea di Ilio e al cui canto quelle anime tormentate si placheranno. Gli ultimi versi evocano il nome di Ettore, che godrà dell'«onore di piante» nei luoghi in cui morire per la patria sarà «santo e lagrimato» (v. 293), finché verrà compreso il suo sacrificio e l'*humanitas* riuscirà ancora ad arginare la *ferinitas*.

Inserendo il poeta nello scenario turbolento della trasformazione del regime napoleonico, Marco Cerruti nella sua *Introduzione a Foscolo*, osservata l'assenza di qualsiasi celebrazione dello «stato presente» e del «suo supremo reggitore», afferma che con i *Sepolcri* Foscolo «si avviava ad essere [...] il *leader* più autorevole e ascoltato» del dissenso, ma palesava anche un'«accettazione in qualche modo equilibrata [...] della sconfitta», invitando con il finale a riconoscere ai superstiti «l'onore delle armi» e svuotando di ostilità ogni atteggiamento verso l'«assetto presente»⁵.

Non accoglie questa lettura Vincenzo Di Benedetto, che ritiene fuorviante qualsiasi interpretazione troppo addossata alle indicazioni della *Lettera a Monsieur Guillon*. Se nei versi dedicati a S. Croce il poeta «lascia certo intravedere un riscatto nazionale dell'Italia»,

³ Cfr. Di Benedetto (1990), pp. 208-233; Fedi (2006), p. 145.

⁴ Neppi (2008).

⁵ Cerruti (1990), pp. 105-106.

«il discorso è volutamente -e necessariamente- generico e proiettato verso un indefinito futuro». Più oltre, riprendendo l'accento alla «prospettiva di un riscatto della patria degl'Italiani», precisa che manca, comunque, una progettualità politica e che, quindi, «le visioni del campo di battaglia di Maratona, [...], sono prive di uno specifico significato politico-patriottico»⁶.

Christian Del Vento, che pur documenta con solide prove l'adesione di Foscolo al fronte unitario, di cui sono testimonianza gli scritti dal 1796 al 1806⁷, per i *Sepolcri*, ritenuti, comunque, collegati all'immediata attualità, ricorre alla categoria dell'universale («coinvolge tutta l'umanità in un unico eterno destino»), diffusa «in un futuro indefinito». A quest'impostazione universalizzante dell'amor di patria si accoda Maria Antonietta Terzoli («Vincitori e vinti appaiono così accumulati in un unico destino umano»), anche se poi include tra i «pochi esempi paradigmatici» dell'alternanza di vincitori e vinti «l'Italia già gloriosa e ora caduta, per la quale si esprime un auspicio di riscatto»⁸.

Giuseppe Nicoletti, invece, insiste sull'importanza dell'assunto politico, dispiegato in un «vistoso tessuto allusivo», ma lo valuta «di prospettiva lunga». Qualche pagina prima, individuando nella chiusa dei *Sepolcri* la sintesi dei «significati alti del componimento», suggerisce che in Cassandra Foscolo «abbia inteso additare in forma di vaticinio (e quindi proiettando la rappresentazione in un indefinito tempo futuro) la condizione di una nazione soggiogata da armi straniere», ma che con le figure di Omero e di Ettore abbia attuato «una sorta di riduzione della portata allusiva (ovviamente alla condizione presente dell'Italia) di quella rappresentazione»⁹.

Anche alla luce dei suoi approfonditi e innovativi studi dedicati al teatro settecentesco, ha con acribia ricostruito la presenza nel carne di un codice allusivo Beatrice Alfonzetti, che, spostando il focus su «due tempi: l'ora e il poi», su una pluralità di livelli discorsivi,

⁶ Di Benedetto (1990), pp. 216 e 233.

⁷ Fondamentale per la ricostruzione puntuale del contesto storico e politico è Del Vento (2003).

⁸ M. A. Terzoli (2006), pp. 235, 237 e 243; Del Vento (2006), p. 482.

⁹ Nicoletti (2005), pp. 183-184; Nicoletti (2006), pp. 177-178 e 183.

offre un'inedita lettura della conclusione, a cui associa l'augurio di un «risorgimento a venire»¹⁰.

La nuova poetica

Dopo la pace di Firenze (1801) e i Comizi di Lione (1802), chiusi con la nascita della Repubblica Italiana sotto la presidenza di Bonaparte, le drammatiche incertezze politiche consigliarono ai patrioti l'esigenza di una nuova missione individuale e pubblica in una società in trasformazione, un ancoraggio sociale che potesse resistere alla stretta autoritaria del «Cesare nuovo»¹¹, senza smarrire il senso ultimo dell'obiettivo unitario. Il ritorno all'ordine perseguito da Napoleone, aggravato dalla condanna nel 1803 di Giuseppe Giulio Ceroni per i suoi *Sciolti di Timone Cimbro*, fortemente e manifestamente polemici contro la politica francese in Italia,¹² coinvolse le dinamiche di scrittura, sollecitando una strategia incentrata su un rinnovamento ideologico delle lettere italiane, accompagnato dall'utilizzo di parole solenni, di significati profondi, e su una rifondazione del ruolo dell'intellettuale più rispondente alle condizioni storiche effettive.

Rappresentante degli "Unitari Italiani" in un momento di profonda disillusione, Foscolo impostò la nuova stagione poetica sui canoni di un classicismo creativo¹³, in rottura con gli schemi eruditi, strutturato sulla giustapposizione dei materiali della tradizione con la più bruciante attualità, segnato, da un lato, dalla negazione di un'edenica integrazione tra uomo e natura, dall'altro, dalla consapevolezza della fragilità delle cose umane e della disarmonia del mondo nell'immorare della storia.

Il *Proemio ai Discorsi sopra gli uomini illustri di Plutarco*, simbolicamente incorniciato dalla data «1° Gennaio 1801», disgrega l'alone esemplare degli eroi antichi, non più immersi in

¹⁰ Alfonzetti (2011); Alfonzetti (2020).

Per Bruni (2008) il finale è il «momento culminante» dell'invenzione di Foscolo.

¹¹ *Sermone*, v. 71 (secondo l'autografo N dei mss. foscoliani della Biblioteca Nazionale di Firenze): Di Benedetto (1990), p. 29. Vd. Foscolo (1970²), p. 370: «le settimane volano, mentre il dittatore dei Galli Transalpini e Cisalpini può rimandare i notabili con un monosillabo».

¹² Levati (2005); Carpi (2013), pp. 429-512.

¹³ La definizione, come noto, è di Cardini (2010), pp. 115-153 e 340. Vd. anche Mariano (1979); Selmi (1994), pp. 85 e 87.

uno stato di natura: «Temo nulladimeno ch'io spogliando gli uomini di Plutarco dalla magnificenza storica, e dalla riverenza per l'antichità, poca o niuna distanza troverò tra i passati e i presenti, perché sospetto l'umanità e tutte le sue vicende non mutarsi mai sennon nelle apparenze»¹⁴.

Sull'identica scia di una società umana immutabile nel tempo, la requisitoria nell'ultimo frammento di *Cavalli e cavalieri* del *Sesto tomo dell'io* finisce per smentire qualsiasi giustificazione ai rapporti di forza e per demistificare anche l'immagine del generale Napoleone: «Non v'è dunque oggetto di comparazione fra i Paladini, e voi signor Generale. – Ma con gli Eroi di Plutarco? Appunto appunto. Sennon che la più gran parte di que' grand'uomini erano nati ricchi; e voi che lo sapevate, vi siete arricchito da voi stesso ... →»¹⁵.

Naufragato il miraggio di un'antichità virtuosa e, di riflesso, reciso il concetto classicistico di imitazione e accettata la coincidenza di uomo e natura, Foscolo promuove l'idea di una nuova poesia sapienziale e primitiva, che esorbita dai confini della tradizione settecentesca, perché idonea a testimoniare la «storia», la «morale» e la «politica» del proprio tempo.

Del carattere programmatico della scelta fa testo la traduzione della *Chioma di Berenice* (1803). Appontata con un desueto apparato di commenti e di riflessioni, segna lo snodo della nuova dottrina, perché è tutta permeata dall'intento di trasfondere il modello greco nella cultura italiana¹⁶, come già avvenuto per quella latina. In quest'impresa, indirizzata «a que' che tentassero nuova strada di studiare i classici»¹⁷, Foscolo riannoda il dialogo con la classicità e teorizza nella lirica il genere che «per istituto» si rivolge alla «moltitudine»,

¹⁴ Foscolo (1972b), p. 196.

¹⁵ A completamento di quanto si legge qualche riga prima: «Bonaparte è nato povero, Cesare ricco; ecco la differenza fra questi due viventi che il comune avvilimento a fatto diventare sublimi – niente più ... né un zero»: Foscolo (1991), pp. 26-27. L'affermazione è in piena sintonia con quanto Jacopo asserisce nell'*Ortis* 1802: «Temo per altro che spogliandoli [gli eroi di Plutarco] della magnificenza storica e della riverenza per l'antichità, non avrò molto a lodarmi né degli antichi, né de' moderni, né di me stesso... umana razza!» (Foscolo (1970), pp. 139-140).

Trasformato in «Eroe» nell'ode *Bonaparte liberatore* (v. 141), Napoleone non è più accompagnato dal termine né nella *Dedicatoria* del 1799, né nell'*Orazione pel Congresso di Lione*. Oltre all'antonomastico «eroe» del *Commentario della battaglia di Marengo*, a mia conoscenza, l'appellativo ricorre solo nella lettera ortisiana del 17 marzo («Giovine Eroe nato di sangue italiano», «Giovine Eroe») -l'aggiunta più significativa dell'*Ortis* 1816-, ma adombrato dall'onta del tradimento delle promesse (Foscolo (1970), pp. 333-334).

¹⁶ Acquistano, pertanto, maggior significato come manifesto della nuova poetica i versi finali dell'*Amica risanata*: «Ond'io, pien del nativo/aer sacro, su l'Itala/grave cetra derivo/per te le corde eolie» (vv. 91-94).

¹⁷ Foscolo (1972b), p. 281.

riparando le antinomie della realtà e rispecchiando il sapere 'politico-istituzionale': «canta con entusiasmo le lodi de' numi e degli eroi»¹⁸. Su un'impostazione di ascendenza vichiana, «grandissimi e veri Poeti» sono, perciò, solo «que' pochi primitivi di tutte le nazioni che la Teologia, e la Politica, e la Storia dettavano co' lor poemi alle nazioni»¹⁹, che avevano una dimensione mitico-allegorica perché «ricavavano le idee dai sentimenti del loro cuore e dall'esperienza delle loro vite»²⁰. Sono le novità attestate dal frammento *Della poesia lucreziana* («Ma la poesia greca e latina spargeva tutti i versi de' costumi de' loro tempi, e molto giova a' posteri per tramandarci la storia della morale di quelle età») ²¹ e approfondite nella *Chioma*: «nelle favole degli antichi è riposta tutta la teologia, la fisica e la morale di quelle nazioni»²².

La lirica, essenza del poetare in quanto espressione del sublime, sulla scorta del cap. VIII di Longino, abbraccia «tutti i fonti del mirabile e del passionato»²³.

Perciò, dai primitivi trapela allo scrittore moderno una proposta attraente attraverso cui comprendere meglio il presente, perché la lirica celebra «i solenni avvenimenti contemporanei»²⁴, custodisce il patrimonio storico prezioso di un universo sorgivo e aurorale, richiamando, in forme modernamente attrezzate, il «genio» e i «costumi», le più antiche radici della civiltà umana, emblema di identità e di coesione patria. La dichiarazione di poetica che ne consegue declina una funzione della poesia moderna e politica in grado di interrogare il passato per capire la crisi del presente, travagliato dalla barbarie rinascente: «Ora la poesia deve per istituto cantare memorabili storie, incliti fatti ed eroi, accendere gli

¹⁸ Foscolo (1972a), p. 325.

¹⁹ Foscolo (1990), pp. 102-103.

²⁰ Foscolo (1933), pp. 127-128. La spiegazione è riassunta nel 1811 nel breve articolo *Della poesia lirica*: «Finché gli uomini non avevano se non se il canto, tutta la loro storia e le loro leggi religiose e politiche doveano necessariamente trovarsi nella tradizione delle loro canzoni» (Foscolo (1972a), p. 326). Cfr. Melli (1997).

²¹ Foscolo (1990), p. 103.

²² Foscolo (1972b), p. 439.

²³ Foscolo (1972b), p. 302.

²⁴ Foscolo (1933), p. 468.

animi al valore, gli uomini alla civiltà, le città all'indipendenza, gl'ingegni al vero ed al bello. Ha perciò d'uopo di percuotere le menti col meraviglioso, ed il cuore con le passioni»²⁵.

La dedica a Giovan Battista Nicolini, a cui Foscolo aveva indirizzato anche la stampa delle *Poesie* (aprile 1803), lascia intendere nella premessa le difficoltà contingenti e, con le riprese lessicali dell'*incipit* lucreziano, caldeggia nella scrittura l'ultimo argine di resistenza: «Né mi sarei accinto a farla da commentatore se in questa infelice stagione non avessi bisogno di distrarre come per medicina la mente ed il cuore dagli argomenti pericolosi a' quali attendo per istituto»²⁶.

Ponendosi all'opposizione, ma defilandosi da una diretta immersione negli avvenimenti coevi, Foscolo coglie, tuttavia, delle analogie tra gli avvenimenti dell'età di Callimaco e gli sviluppi che prevedibilmente si profilano per il potere di Bonaparte, la cui parabola sempre di più appare simile a quella di Tolomeo, «fortunato soldato e sapiente politico». La preoccupazione più pressante è per il ceto intellettuale, sotto Tolomeo e, poi, sotto Augusto, «da prima atterrito dalla tirannide, indi inaffiato dannosamente da' beneficj»²⁷.

Nella Nona Considerazione, avvalendosi «di ciò che la lezione dell'antiche storie e la osservazione de' suoi tempi feracissimi di verità politiche» gli hanno fornito, sentenza che «la signoria di un uomo solo [...] ha d'uopo di collegarsi col cielo per dominare le braccia degli uomini dominandone il cuore», tanto che, «dove si potessero ritrovare tutte le epoche de' cangiamenti politici del mondo, si troverebbero nuove apoteosi». Rievocate «le più solenni» deificazioni dell'antichità e gli inevitabili intrecci tra mecenatismo e tirannide, si arresta a Cesare, avvertendo: «De' secoli posteriori non parlo: chi di queste cose vede il midollo, può senza più arrivare alle mie applicazioni; e chi non lo vede, perderebbe meco tempo e fatica»²⁸. L'insinuazione spazza via qualsiasi incertezza.

Come Tolomeo, per scopi strumentali, ha astutamente creato il consenso giovandosi di un'assunzione al cielo avvalorata dallo scienziato, mitizzata dal poeta e consacrata dal

²⁵ Foscolo (1972b), p. 302. Per Fedi (2010), p. 437, in questo passo «stanno idealmente incardinate tutte le riflessioni foscoliane sulla necessità di nutrire d'immagini il pensiero religioso, per recuperarne le potenzialità aggregatrici (esplicite nell'etimologia di *religio*) e indirizzarle a un fine politico».

²⁶ Foscolo (1972b), pp. 270-271. Vedi Lucrezio, *De rerum natura*, I, vv. 42-44: «nam neque non agere hoc patriai tempore iniquo/possumus aequo animo nec Memmi clara propago/talibus in rebus communi desse saluti». Ma non è l'unico punto in cui i *Discorsi* istituiscono un parallelo tra i tempi di Lucrezio e quelli di Foscolo.

²⁷ Foscolo (1972b), pp. 284 e 308.

²⁸ Foscolo (1972b), pp. 419-420.

sacerdote, così Napoleone non esiterà ad accaparrarsi l'encomio degli «uomini scienziati» e dei «poeti per istituire un culto» a se stesso e rendere «più salde le fondamenta dello stato»²⁹, stringendo gli intellettuali in un asservimento lesivo della dignità del ruolo. Il minaccioso antecedente di una decadenza culturale provocata dal potere assoluto di Augusto, sullo sfondo moderno della stridente contraddizione tra le parole d'ordine della Francia rivoluzionaria e l'azione di Napoleone, invita a imboccare, al tempo stesso, la traiettoria di un'innovativa autonomia e quella di un percorso nella memoria classica compiuto con energie fresche, libere dai toni celebrativi sparsi a piene mani per il culto di Bonaparte, in quanto ideale prosecutore della Rivoluzione³⁰. All'orizzonte si schiude la via per i *Sepolcri*.

Il dispotismo napoleonico: il codice allusivo tra Longino e Conti

Il drastico inasprimento dell'occhiuta censura sugli intellettuali dissidenti imponeva la cautela di un linguaggio allusivo, cifrato, che si innervava del travestimento dell'antico per trattare quello che stava accadendo³¹: in particolare, tra i moduli della classicità ci si orientò sempre più spesso verso l'argomento storico della Grecia, forte di un codice criptico già consolidato nella pratica teatrale, atto a fissare gli angosciosi fatti della storia in miti fondamentali³². Nel «Termometro politico» del 29 marzo 1797 un articolo anonimo intitolato

²⁹ Foscolo (1964), p. 141: «i conquistatori, segnatamente di nazioni letterarie, si studiano di parere deità; e s'aiutano di sacerdoti, di scienziati e di letterati a farsi adorare».

³⁰ Foscolo (1972b), p. 270: «Noi non saremo, o Niccolini, mai, né accademici, né mercatanti di lodi. Le lettere si nutrono di solitudine e di libertà, e molto più di magnanimo sdegno». Il messaggio è rigettato da Monti: «Foscolo si è messo in testa di produrre una rivoluzione letteraria, e d'essere il Napoleone delle lettere» (a Giovanni Rosini, 29 aprile 1810: Monti (1928), p. 344).

³¹ È quanto dirà qualche decennio più tardi Marx ne *Il 18 brumaio di Luigi Bonaparte*: «La tradizione di tutte le generazioni scomparse pesa come un incubo dei viventi e proprio quando sembra ch'essi lavorino a trasformare se stessi e le cose, a creare ciò che non è mai esistito, proprio in tali epoche di crisi rivoluzionaria essi [i viventi] evocano con angoscia gli spiriti del passato per prenderli al loro servizio; ne prendono a prestito i nomi, le parole d'ordine per la battaglia, i costumi, per rappresentare sotto questo vecchio e venerabile travestimento [...] la nuova scena della storia»: Marx (2006⁵), p. 19.

³² Alfonzetti (2001), pp. 233-294; Carpi (2013), pp. 3-143.

Allegoria prospettava la copertura delle favole antiche «per mascherare» «il puro aspetto del vero», cioè la verità sulla politica contemporanea³³.

Tale bilanciamento su due livelli di scrittura presuppone il possesso di uno strumento diverso, ma non completamente nuovo per Foscolo, abile nello sfruttare i codici culturali della propria stagione. Di impronta veneta nella formazione, proviene dal magistero di Antonio Conti, a cui tributa un omaggio nel *Discorso Primo del Commento*³⁴, ed è spinto dall'innovativa svolta poetica in corso a lavorare sulla rappresentazione allegorica³⁵. Come per lo scrittore greco-veneto, così per l'abate padovano, che in più luoghi, fino all'incompiuto e perduto *Trattato dell'allegoria*, si era soffermato sul suo metodo di lavoro, la poesia serve per «imprimer più facilmente negli animi le idee della morale, e della politica»³⁶, valorizzandone la funzione sociale. Nella *Prefazione alle Prose e poesie* distingueva l'allegoria morale (chiara) dall'allegoria politica (oscura), che aveva preservato gli uomini di lettere dai pericoli: con la prima «insegnavano gli antichi la morale a' fanciulli, alle donne, e a tutto il popolo, ma ascondevano con l'oscura gli arcani della politica e della Religione».

Spiegando il silenzio di chi fu «orator del Congresso», il sermone *Pur tu minacciavi* (1806), testo programmatico del nuovo modello formale, dimostra come mettere la sordina a idee troppo audaci o, comunque, suscettibili di essere ritenute radicali. Di fronte al compimento del principato assoluto (vv. 55-56: «or regna/Ottavio»), e ai conseguenti pericoli di rappresaglia, Foscolo proclama di comporre volutamente «per ambagi» e per schermarsi «a chi sorveglia i pubblici scrittori», poiché «non sempre è dato dir: Batti ed ascolta;/che ti strozzan la vita e la parola»³⁷. La denuncia implicita dell'organizzazione repressiva napoleonica è demandata all'allegoria: l'allocuzione a Prometeo (vv. 90-109)³⁸, emblema di

³³ *Termometro* (1989), p. 223. Vd. anche l'articolo del 20 luglio del medesimo anno: «La Grecia antica ci presterà i suoi nomi, si confonderà con le prische virtù del Campidoglio, e col novello coraggio de' Galli» (p. 48).

³⁴ Foscolo (1972b), p. 277.

³⁵ Sull'allegoria in Foscolo si veda Palumbo (2005), pp. 222-223.

³⁶ Conti (1739), p. 71. Sulla ricezione della poetica di Conti da parte di Foscolo e sull'allegoria cfr. Alfonzetti (2009); Del Vento (2009).

³⁷ Foscolo (1961), p. 353 (vv. 21, 37, 49). Sul *Sermone* cfr. Melli (2002). Vd. anche Di Benedetto (1990), pp. 130-131; Del Vento (2003), pp. 259-277.

³⁸ Il richiamo palese è al *Prometeo* montiano, introdotto da una dedica celebrativa a Napoleone: Frassinetti (2001).

un latore di «vere cose» punito «dall'ira dei Celesti», confessa amaramente che non è tempo di squarciare «quel regal paludamento,/che tanta piaga or copre» per non esporsi al rischio di esser colpito da «folgore d'aquila». Contro l'encomio adulatore si rivendica il diritto della finzione e del silenzio, senza comprometersi, ma continuando ad agire politicamente per quanto possibile.

Sfruttando le categorie poetiche e retoriche di Conti Foscolo, per velare con un linguaggio allusivo ogni cenno agli avvenimenti contemporanei, guarda alla poetica tragica e al teatro giacobino e patriottico, a un repertorio fitto di rinvii alle leggendarie gesta e alla storia dei Greci. La fonte -come si vedrà- sono le avvertenze del *Sublime*.

Per esempio, Monti nella *Prefazione non inutile del Prometeo*, scritto con tutt'altro intento, chiarisce che «sotto il velo degli avvenimenti passati si dipingono le cose presenti»; nel *Trasibulo* di Edoardo Fabbri (1798) Crizia, che, rinnegati i prischi ideali repubblicani, cede al fascino del potere assoluto, rimanda a Napoleone. Così Francesco Lomonaco nel suo *Rapporto al cittadino Carnot* certifica che con il comportamento intrepido di fronte al carnefice i martiri partenopei avevano dimostrato «di essere i Timoleonti, e i Trasibuli di Napoli»³⁹; Foscolo nell'*Hypercalyseos liber singularis* (abbozzato nel 1810, ripreso nel 1813 ed edito a Zurigo nel 1816)⁴⁰, cela Napoleone sotto il nome di Nabucodonosor (o di Avvoltoio) e, nell'ultima pagina, compara i buoni cittadini d'Italia ai buoni «Thrasybuli temporibus»⁴¹.

Tessere, temi e immagini di quest'entroterra letterario si sedimentano nella cultura di Foscolo e nella complessa stratificazione della sua nuova letteratura, calamitate dalla visione di ombre e spettri erranti o invocanti la vendetta. Se nella Lettera LII dell'*Ortis* 1798, dove a Ferrara, alle prime luci di un'alba estiva, a Jacopo pare di vedere, «fra que' nugoloni addensati, le pallide taciturne ombre de' guerrieri Bardi errar lentamente, e innabissarsi poi, e disperdersi colle loro lance di nebbia»⁴², il contesto ossianico non offre nessuna sponda alla sfera bellica, più denso di implicazioni è il macabro scenario dell'*Ortis* 1802. Nella più matura costruzione della lettera del 25 settembre 1798, a Montaperti, all'albeggiare Jacopo

³⁹ Lomonaco (1999), p. 219.

⁴⁰ Terzoli (2004).

⁴¹ Foscolo (1995), p. 406.

⁴² Foscolo (1970), p. 93.

rabbrivisce per la spettrale fantasia delle «ombre di tutti que' Toscani che si erano uccisi» nelle battaglie fratricide e che ora, salendo e scendendo per le montagne più scoscese, rinnovano il flagello di una violenza estrema⁴³. La visione dei conflitti passati viene ripresa, con un'ottica diversa, nei vv. 201-212 dei *Sepolcri* dedicati ai greci caduti a Maratona.

L'oltraggio ai defunti e alle tombe, che cancella, prima, la memoria individuale e, poi, l'identità comune di un popolo⁴⁴, è paventato da Jacopo per la patria nella lettera di Ventimiglia («Mentre invociamo quelle ombre magnanime [degli avi], i nostri nemici calpestando i loro sepolcri. [...], e vedremo i nostri padroni schiudere le tombe e disepellire, e disperdere al vento le ceneri di que' Grandi per annientarne fino le ignude memorie»⁴⁵) ed è il trattamento che sono costrette a subire le ossa neglette di Parini nei *Sepolcri* («e forse l'ossa/col mozzo capo gl'insanguina il ladro/che lasciò sul patibolo i delitti»: vv. 75-77).

Nella sacralità effusa dalle sepolture si ravviva il «mirabile», requisito indispensabile del sublime, codificato da Longino, «unico autore da leggersi fra tutti gli istitutori di eloquenza».⁴⁶ L'accesa fiamma politica scuote il cuore e le passioni di quanti sono scampati allo scempio e risveglia l'entusiasmo dell'animo per l'azione politica.

Avvalendosi dei concetti del famoso trattato, nelle *Osservazioni sul poema del Bardo* (1806) Foscolo nota che per produrre «il mirabile, elemento principale della poesia», è indispensabile rifarsi «agli eroi celebri per la fama di molti secoli, ed alle imprese magnificate dalla antichità», perché, «quanto più le tenebre del tempo seppelliscono le storie de' mortali, tanto più appare sacro e venerando quel lume che le tradizioni e le reliquie de' monumenti diffondono sulla lunga notte de' secoli»⁴⁷.

Su quest'abbrivio, dove alcune tracce di Lucano sono già ravvisabili, è possibile allargare lo spettro delle suggestioni. In una postilla di un esemplare della *Chioma di Berenice* conservato nella Biblioteca Marucelliana di Firenze Foscolo indica uno straordinario effetto di sublime nella *Pharsalia*: «Ma l'etiam periere ruinae di Lucano (lib. IX, verso 961) ove Cesare

⁴³ Foscolo (1970), p. 234.

⁴⁴ Fedi (2004).

⁴⁵ Foscolo (1970), p. 260.

⁴⁶ Foscolo (1972b), p. 360.

⁴⁷ Foscolo (1972b), p. 467.

visita i campi di Troia eclissa quanti versi, e son pur molti, hanno fino ad oggi magnificato sì fatto pensiero. Or chi de' retori ha mai citato questo esempio di sublime?»⁴⁸.

Il poema della guerra civile e della fine della libertà repubblicana era ritornato quanto mai attuale dopo la caduta delle speranze alimentate da Napoleone, la cui parabola si rispecchiava nella concentrazione dell'intero potere nelle mani di un unico tiranno, Cesare, a seguito della battaglia di Farsalo. Vale la pena di ricordare che il celebre motto *Jusque datum sceleri* del proemio è apposto come epigrafe da Jacopo Ortis a un «Commentario intorno al governo Veneto in uno stile antiquato, assoluto», fatto ardere prima del suicidio⁴⁹.

Non per niente uno dei martiri meridionali, Mario Pagano, nei suoi *Saggi politici* suggerisce come esempio del «più raro sublime» il notissimo verso «*Victrix causa diis placuit, sed victa Catoni*» (I, v. 128).

Nella memoria letteraria di Foscolo è ben presente il poema della caduta della «libera res publica» e del trionfo di Cesare, che negava ai nemici il giusto riconoscimento della sepoltura, tema concentrato attorno a Pompeo, archetipo di Parini. Ed è la situazione che lo scrittore percepisce riproposta con l'editto di Saint-Cloud (la «nuova legge» che disconosce la *pietas* verso i morti) dal novello Cesare, all'apice della sua parabola tra le vittorie di Austerlitz (dicembre 1805) e Tilsit (luglio 1807).

La «fine veemente»

L'originalità della lirica foscoliana rispetto alla poesia sepolcrale spicca nella «fine veemente»⁵⁰, che, contrariamente all'opinione dell'abate Aimé Guillon, abbraccia una porzione estesa di testo, dal verso 254 al verso 295, cioè dal ricordo di Erittonio e dei suoi discendenti alla chiusa nel nome di Ettore. Figura di un climax ascendente da «un principio affettuoso»⁵¹, l'epilogo concretizza il transito dalla sfera familiare e privata a quella politica

⁴⁸ Foscolo (1972b), p. 341 nota a. Cfr. Aquilecchia (1976).

⁴⁹ Foscolo (1970), p. 276. Si aggiunga che nel *Piano di studi* del 1796 tra le opere progettate appare un trattato politico con il titolo «La Repubblica, con osservazioni ispirate dal motto *Jusque datum sceleri*» (EN VI, p. 6). Numerose sono le risonanze lucanee radicate nella produzione di Foscolo: Velli (1983); Manganaro (2014).

⁵⁰ Foscolo (1994), p. 49.

⁵¹ Foscolo (1994), p. 46.

ed esplose nel sublime, che, secondo la lezione di Longino, si raggiunge attraverso la concentrazione degli affetti e il pensare fortemente (IX.2: «eco di un alto sentire»)⁵², con la severità e l'oscurità. La materia (l'abbattimento di Troia) e le espressioni sintetiche, pregnanti ed elevate, introdotte «*in crescendo* l'una sull'altra» (XI.1)⁵³, concorrono nell'esito, agendo sulla fantasia e sul cuore e destando il mirabile.

La correlazione instaurata nel finale tra la trama e la forma è acquisto peculiare delle tragedie di Alfieri⁵⁴, come insegnano le formulazioni settecentesche, specialmente della *Perfetta poesia* di Muratori (1706), sul teatro come occasione di insegnamenti politici e morali. Contano, però, soprattutto i paragrafi del *Sublime* di Longino, dove solo la libertà colora di tinte forti l'eloquenza, come nelle *Filippiche* di Demostene⁵⁵. In XVI.2 aggiunge che il suo incitamento ai connazionali a opporsi a Filippo il Macedone si avvale come esempi di eroismo patrio delle gloriose battaglie contro i Persiani a Maratona, Salamina, Platea, scuotendo la virtù e trascinando gli ascoltatori con il giuramento sui caduti, «sugli eroi della Grecia» e su «coloro che a Maratona hanno messo a rischio la loro vita», a garanzia di «un giuramento straordinario e nuovo», perché «bisogna giurare su chi è morto come si giura sugli dei»⁵⁶. I giuramenti, dettati dinanzi alle tombe dalla pietà a sigillare un'unica volontà, «fanno l'orazione sublime, perché intermettendo le cose divine alle umane aprono un sentiero al meraviglioso»⁵⁷.

Nel reticolo delle affinità approdano dal *Sublime* ai *Sepolcri* il silenzio di Aiace (IX.2), Ettore e l'episodio delle armi di Achille, che apparivano a Foscolo quali reagenti efficaci per un approfondimento sul potere.

Fra le fonti, da più parti segnalate, che si intersecano nell'*explicit* risuonano anche gli echi dei versi del IX libro della *Pharsalia* (vv. 950 ss.), dove si narrano la navigazione oltre l'Ellesponto di Cesare -identica a quella di Pindemonte-, il suo arrivo sulla costa sigea -sede tradizionale della tomba di Achille- e sul promontorio reteo -«celebre presso tutti gli antichi

⁵² Pseudo-Longino (2021⁹), p. 161.

⁵³ Pseudo-Longino (2021⁹), p. 189.

⁵⁴ Alfonzetti (2001), pp. 101-186.

⁵⁵ Costa (1978); Viola (2008).

⁵⁶ Pseudo-Longino (2021⁹), pp. 227-229.

⁵⁷ Foscolo (1972b), p. 406.

per la tomba d'Aiace»-, si descrivono la sua ammirazione per le rovine di Troia e la conseguente esaltazione della poesia come dispensatrice di immortalità e fonte di risarcimento per i vinti.

Ultimando la replica a Guillon, lettore vittima di un abbaglio ricercando nel carne il lirismo, Foscolo ribadisce con decisione le caratteristiche dello stile perseguito con piena consapevolezza («Ove l'autore avesse mirato al *patetico* avrebbe amplificati questi effetti; mirava invece al *sublime*, e li ha concentrati»⁵⁸) e l'incompetenza del critico francese sulla letteratura italiana. Con una mossa a sorpresa, però, il discorso trae nuovo impulso dall'accusa ai giornali di confondere con la loro volgarità e il loro servilismo le menti, soprattutto, dei giovani, inducendoli ad avventurarsi in territori ignoti e distogliendoli dalla passione per la scrittura, sconcerto provato da Achille, adiratosi per non vedersi riconosciuti gli onori che riteneva di meritarsi. Questo scarto improvviso dimostra, tuttavia, una frequentazione non d'accatto con il linguaggio e i temi del momento e una fruizione della greicità volta quasi a saggiarne la funzionalità nel presente.

Quindi, se la finalità del carne è quella di fornire un fondamento ideale alla storia presente, forse non è peregrino accertare se l'intendimento politico informa anche la «fine veemente», magari valorizzando quelle allusioni alla contemporaneità, più o meno esplicite, che l'autocommento, accreditando la discendenza greca della maniera lirica, lascia intendere:

*Ho desunto questo modo di poesia da' Greci i quali dalle antiche tradizioni traevano sentenze morali e politiche presentandole non al sillogismo de' lettori, ma alla fantasia ed al cuore. Lasciando agl'intendenti di giudicare sulla ragione poetica e morale di questo tentativo, scriverò le seguenti note onde rischiarare le allusioni alle cose contemporanee, e indicare da quali fonti ho ricavato le tradizioni antiche*⁵⁹.

L'allegoria politica nell'epilogo

Foscolo in più occasioni integra con aggiunte di significato lo scopo sotteso dai *Sepolcri*.

⁵⁸ Foscolo (1994), p. 50.

⁵⁹ Foscolo (1961), pp. 49-50.

Nella *Lettera a Monsieur Guillon*, per discostare il suo componimento dalle affini esperienze inglesi, in quanto improntato su un diverso modello, indica l'elemento basilare nel dover «predicare non la resurrezione de' corpi, ma delle virtù»⁶⁰. La parola, una di quelle eroiche⁶¹, si arricchisce del significato della classicità riscoperta: collegandosi a *vir*⁶², designa le forze su cui si fonda il concetto di patria ed è espressione di un anelito libertario. Nei *Sepolcri* si registrano due occorrenze: «le virtù patrie e la pietà congiunta» (v. 102), concorso dell'amore di patria e degli affetti personali, che si realizzano nella «religion» della tomba, cioè nelle pratiche rituali che uniscono attorno ai valori fondanti un popolo; «la virtù greca» (v. 201), che, fusa con l'*ira*⁶³, spinse i greci a Maratona contro i persiani invasori.

Questi riscontri ci aiutano a capire che Foscolo nel carne mira a promuovere il risveglio dell'identità nazionale, come conferma la terza sequenza dello «scheletro» tematico dei *Sepolcri*: «que' monumenti [le reliquie degli Eroi] ispireranno l'emulazione agli studi e l'amor della patria»⁶⁴.

In efficace sintesi insiste sul centro ispiratore del testo il *Saggio sulla letteratura italiana contemporanea* (1818): «L'intento del carne par bene essere quello di manifestare l'influsso che la memoria dei defunti esercita sui costumi e sulla indipendenza delle nazioni»⁶⁵. Nell'identica ottica la *Memoria intorno ai Druidi e ai Bardi Britannici* (1811) interpreta la funzione assegnata nelle società celtiche ai Bardi, a cui spettava «conservare le patrie tradizioni», alimentare «i sentimenti nazionali contro i dominatori», «rianimando il genio dell'indipendenza, lo spirito bellicoso e la concordia de' popoli della Bretagna».

Se i monumenti dei «forti» italiani del passato custoditi a S. Croce costituiscono l'ultimo indugio sull'attualità, «le allusioni alle cose contemporanee» andranno scovate nella parte finale del componimento nei rimandi sotto traccia, nei significati non esplicitabili apertamente: «Gli argomenti politici, che egli ha generalmente scelto a soggetto dei suoi

⁶⁰ Foscolo (1994), p. 44.

⁶¹ Martinelli (2017), pp. 80-81. Si ricordi anche la *virtù* di Ajace nella *Lettera*, p. 47.

⁶² Foscolo (1972b), p. 438.

⁶³ È la reazione della *virtus* colpita e desiderosa di riscatto: l'Alfieri dei *Sepolcri* pratica un isolamento sdegnato, perché «irato a' patrii Numi» (v. 190).

⁶⁴ Foscolo (1994), p. 48.

⁶⁵ Foscolo (1981) pp. 1546-1547.

lavori, hanno forse indotto lo scrittore a lasciare a noi suoi lettori il compito di indovinare quanto non volle apertamente dire»⁶⁶.

Altre riprese lessicali aiutano a riassetare il reticolo “politico” imprimendo ai *Sepolcri* un segno ideologico forte.

L’elenco comincia da *placare*, che nei *Sepolcri* è l’effetto del canto di Omero: «Il sacro vate,/*placando* quelle afflitte alme col canto» (vv. 288-289). Il vocabolo assume intanto valore sacrale con il significato di ‘compiere un rito, un’offerta votiva’. Due precedenti nel *corpus* foscoliano permettono di delucidare il contesto poetico.

Nelle *Ultime lettere* durante la gita ad Arquà Jacopo di fronte alla condizione di abbandono e di degrado in cui versa la casa di Petrarca esorta accuratamente l’Italia a curare la memoria dei grandi connazionali («Italia! *placa* l’ombre de’ tuoi grandi»). Il patrimonio storico e artistico, emblema della trascorsa grandezza, trasmette un’eredità collettiva, da onorare religiosamente, tanto che il movimento di avvicinamento procede con gesti sacrali: «Io mi vi sono appressato come se andassi a prostrarmi su le sepolture de’ miei padri, e come uno di que’ sacerdoti che taciti e riverenti s’aggiravano per li boschi abitati dagl’Iddii»⁶⁷.

Nel V paragrafo dell’*Orazione a Bonaparte*, composta in vista dei Comizi per patrocinare la causa indipendentista e repubblicana, Foscolo invoca i caduti delle battaglie del 1799 nell’Italia settentrionale («oh! Sorgete voi Italiani caduti nelle battaglie quando *Scherer* tante concittadine anime perdendo, pieno de’ vostri cadaveri facea scorrere l’Adige [...]. Gridate voi morti nelle valli di Trebbia»). La perorazione è suggestiva per la nostra indagine, perché l’invito alla risurrezione e al grido è associato al desiderio di vendetta non ancora esaudito: «né dalla vendetta che rapida col terrore e con la sconfitta lo [*Scherer*] incalzò negli elvetici monti sono ancora *placate*»⁶⁸.

⁶⁶ Foscolo (1981), p. 1545.

⁶⁷ Foscolo (1970), p. 310. Mentre dall’edizione milanese l’omaggio ammirato e la riverenza rituale sono attributi esclusivi di Jacopo, che ripete il pellegrinaggio poco prima di suicidarsi, nell’*Ortis* 1798 l’atmosfera di laica sacralità è condivisa dalla compagnia di anime elette (Foscolo (1970), p. 21), tanto che Odoardo, facendosi portavoce dell’indignazione per l’«inonorato [...] albergo» petrarchesco, disegna «il ritratto di Laura che sta affumicato su quelle screpolate muraglie» e Teresa recita «col soave entusiasmo suo proprio le terzine del sonetto che Vittorio Alfieri dedicava nello stesso luogo al Petrarca»: Colombo (2007).

⁶⁸ Foscolo (2002), pp. 88-89.

Alla luce di queste pezze d'appoggio nei *Sepolcri* il sacro poeta riscatta il dolore dei teucrici con il canto che garantisce la memoria, ma, con una connotazione politico-patriottica, esprime anche un desiderio di riscatto sul piano storico⁶⁹.

In piena rispondenza al compito della lirica l'io, in una delle sue rare apparizioni, ai vv. 228-229 in forma ottativa auspica per sé un mandato speculare a quello di Omero: «Me ad evocar gli eroi chiamin le Muse/del mortale pensiero animatrici». Nessun dubbio che qui gli eroi evocati, richiamati in vita dal poeta, siano i caduti italiani, sul presupposto del passo dell'*Orazione* sopra citato («E voi che da' recuperati colli di Genova accompagnaste alle sedi degli Eroi lo spirito di Giuseppe Fantuzzi»)⁷⁰, con uno spostamento rispetto all'uso nel Triennio dove l'eroe era il vincitore, perché qui si tratta di vittime di un potere oppressivo, imperialistico, come risalta dal «prode» attribuito a Horatio Nelson (v. 134)⁷¹. Appare altrettanto chiaro che l'ufficio comporti «tramandare un indissolubile e indiscutibile patrimonio di valori, tener desto lo spirito di un popolo e porsi come voce auspicce del riscatto nazionale»⁷².

Come risaputo, i *Sepolcri* si chiudono «su le sciagure umane» (v. 295). Il termine “sciagura”, differentemente da “sventura”, denota un evento accaduto con la corresponsabilità del soggetto. Anche in questa circostanza soccorrono due passi dell'*Ortis*: nella lettera del 18 ottobre, quella in cui si mettono in discussione gli eroi plutarchiani, Jacopo accenna ai «delitti» e alle «sciagure dell'umanità»⁷³; a Ventimiglia guarda «dall'alto le follie e le fatali sciagure dell'umanità», che «derivano dall'ordine universale»⁷⁴. Quindi, nel carme le «sciagure umane» alludono all'«alterna/onnipotenza delle umane sorti» (vv. 182-183), all'eterna legge che regola la storia e che prevede il continuo avvicendamento tra vinti e vincitori, l'incessante ricorso alla guerra.

⁶⁹ Di diverso avviso per i *Sepolcri* è Di Benedetto (1990), pp. 224-225.

⁷⁰ Foscolo (2002), p. 89. Vd. anche p. 101: «le feste solenni che noi dovremo un giorno a quegli Eroi, i quali col valore e con l'intelletto costumata e possente avran fatta questa repubblica».

⁷¹ «Prodi» sono gli Ateniesi caduti a Maratona (v. 200).

⁷² Mineo (2012), p. 122.

⁷³ Foscolo (1970), p. 297.

⁷⁴ Foscolo (1970), pp. 435 e 437.

Infatti, davanti allo spettacolo maestoso e aspro delle Alpi, che, confine sempre varcato dagli eserciti stranieri, si stagliano davanti a lui, Jacopo, dopo una serie di considerazioni e di disperati pensieri, teorizza un cieco principio cosmico di autoconservazione fondato sulla ciclicità della storia, su una spirale coattiva di violenza e di sopraffazione tra le nazioni destinate inevitabilmente a scivolare dalla vittoria alla sconfitta. «Le nazioni si divorano perché una non potrebbe sussistere senza i cadaveri dell'altra. [...]. Tutte le nazioni hanno le loro età. Oggi sono tiranne per maturare la loro schiavitù di domani»⁷⁵. La sequenza infinita dei popoli che hanno attraversato quest'esperienza, controbilanciando l'universo con il sangue irrigato, si compendia nel destino di Roma, che, regina del mondo, in pochissimi secoli «divenne preda de' Cesari, de' Neroni, de' Costantini, de' Vandali, e de' Papi».

Se il tema delle invasioni della Penisola si apparenta facilmente ai vv. 181-185 dei *Sepolcri*, che lo riproducono quasi letteralmente, per il secondo motivo lo svolgimento storico esemplificativo, a ritroso, è decurtato a Trafalgar, «sineddoche di tutte le battaglie napoleoniche»⁷⁶, alla situazione dell'Italia ferita, precipitata dallo splendore dissolto nell'«abietta schiavitù» (vv. 434-435), alle guerre difensive dei Greci contro i Persiani, dei Troiani contro gli stessi Greci. Ma i Troiani -ricorda Foscolo nel chiudere l'argomento del carne- saranno vendicati dai Romani (vv. 239-240): «il corpo d'Elettra da cui nacquero i Dardanidi autori dell'origine di Roma, e della prosapia de' Cesari signori del mondo»⁷⁷.

Questa visione coinvolge naturalmente anche l'Italia.

La ricontestualizzazione storica del lessico e delle immagini nei quattro versi finali (vv. 292-295) punta sulla profezia di Cassandra, subentrata alla voce del poeta: grazie ai versi di Omero Ettore, destinatario diretto dell'allocuzione, persisterà ammirato nella luce eterna della memoria dovunque continuerà a essere onorato il sacrificio per la patria.

⁷⁵ Foscolo (1970), pp. 435-436. Dello stesso tono la replica a M. Guillon: «Se [Hervey] fosse disceso a visitar que' cadaveri, non li avrebbe per avventura trovati in tanta concordia. Milioni di esseri riprodotti dalle reliquie umane adempiono la legge universale della natura di distruggersi per riprodursi» (Foscolo (1994), pp. 42-43). Cfr. anche Foscolo (1972b), p. 420 («Le nazioni per la perpetua legge dell'universo alternano la schiavitù e la signoria»: *La Chioma di Berenice. Considerazione Nona*), e Foscolo (1972a), p. 168 («gli uomini sono in istato di guerra, e di usurpazione progressiva e perpetua»).

⁷⁶ Neppi (2008), p. 205.

⁷⁷ Foscolo (1994), p. 48.

Se il finale è la stretta conclusiva del carne, è doveroso chiedersi a chi può alludere Foscolo attraverso il personaggio di Ettore. Quali eroi contemporanei chiede alle Muse di poter evocare, considerando che le figure simboliche ed evocative devono offrire tratti identitari e che il mito aiuta a decifrare la storia nelle sue fibre più riposte?

Nell'*Orazione a Bonaparte* erano già state convocate in scena le ombre urlanti dei guerrieri morti negli scontri cruenti del '99 in Italia settentrionale, ma più drammatica era avvertita la «deplorabil tragedia» della Repubblica partenopea e la carneficina seguita alla disfatta dei patrioti era materia viva per sommuovere l'opinione pubblica sugli indirizzi politici dell'Italia e mantenere alta l'attenzione sul programma unitario, favorendo la circolazione di un immaginario letterario, propagatosi nella memorialistica e nella produzione multiforme dei sopravvissuti meridionali. Nel poemetto *Le ombre napoletane* di Giovanni Pindemonte, steso a Parigi all'inizio del 1800, il giacobino, conosciuto da Foscolo ai tempi del Circolo Costituzionale di Milano, tra le anime dà voce a Mario Pagano, che lamenta la barbarie controrivoluzionaria e il ritorno alle «antiche catene», e, in conclusione, a Domenico Cirillo, che condanna la «violata fè», i «patti infranti», causa dello «scempio» dei patrioti. In un'«amenissima selvetta», nell'Eliso, i due eroi dimorano in attesa della «vendetta», ultima immagine, degna di quel feroce eccidio, specchio di un mondo ferino, in cui i giuramenti vengono calpestati⁷⁸. Come delucida apertamente nelle *Notizie storiche* premesse all'atto drammatico *I Pittagorici*, Vincenzo Monti attraverso «le vereconde allegorie dell'antichità» allude ai «lagrimevoli avvenimenti» del 1799⁷⁹ e, di conseguenza, nei fondatori dell'antica sapienza nazionale vela i martiri napoletani.

Solamente dalla battaglia di Marengo e dalla successiva definizione del quadro politico nei Comizi questo retaggio declina verso una riflessione sul potere politico in chiave antinapoleonica.

Nello stile della narrazione patetica e commovente i fatti si strutturano con caratteristiche definite, quali il culto della memoria, il tema della tomba onorata come compensazione dell'eccidio oltraggioso, ma solo laddove siano coltivati i valori patriottici fondamentali,

⁷⁸ Pindemonte (1883), pp. 139-140 e 190. Su Giovanni Pindemonte si veda Tatti (1999), pp. 227-245.

⁷⁹ Monti (1808).

motivi dispiegati non di rado su un registro profetico, marcato dal verbo 'vedere' al futuro, e nella modalità allocutoria. Nelle pagine di Amedeo Ricciardi, *Napoli 1799. Memoria sugli avvenimenti*, si legge: «Giorno verrà che la vostra patria vi erigerà un monumento, ove chiunque ha in pregio virtù, patria e libertà, verrà a rendervi un culto regolato»⁸⁰. Non è estraneo a questo universo il *Saggio* di Vincenzo Cuoco, dove, dopo la sequenza delle persecuzioni e delle morti gloriose dei repubblicani, ritorna l'identico mito consolatorio, accompagnato dagli stessi toni: «Figli della patria! la vostra memoria è cara, perché è la memoria della virtù. Verrà, spero, quel giorno in cui, nel luogo stesso nobilitato dal vostro martirio, la posterità, più giusta, vi potrà dare quelle lodi che sono costretti a chiudere nel profondo del cuore, e, più felice, vi potrà elevare un monumento più durevole della debole mia voce!»⁸¹.

A Milano, in anni di febbrile attività per i molti progetti letterari avviati, Foscolo ha occasione di ascoltare la testimonianza degli esuli meridionali, di partecipare nei dibattiti dei patrioti unitari a una riflessione sugli avvenimenti recenti, sui modi per uscire dal Triennio, per risolvere il dilemma tra collaborazione e opposizione in cui durante il regime napoleonico si dibatte impigliato l'intellettuale italiano. Stringe un'amicale consuetudine con il lucano Francesco Lomonaco, da cui assimila una parte del pensiero vichiano.

Comincia a stendere i *Commentari della storia di Napoli* (1801)⁸², rimasti frammentari, che accusano come responsabili della catastrofe il Direttorio e i suoi commissari in Italia, artefici di un disegno antiunitario colto fin dal crollo delle repubbliche settentrionali, avvicinandosi sotto il profilo politico più al *Rapporto al cittadino Carnot* di Francesco Lomonaco (pubblicato due volte nel 1800) che al *Saggio storico sulla Rivoluzione Partenopea* di Vincenzo Cuoco (primi mesi del 1801)⁸³. Adesso, però, la pace stretta da Napoleone a Firenze con il Regno di Napoli (1801) avvalorava la convinzione che il Generale sia della medesima indole del Direttorio, che chi conquista il potere, alla fine, si riduca sempre a trafficante di popoli.

⁸⁰ Ricciardi (1994), p. 110.

⁸¹ Cuoco (1995), p. 275.

⁸² Negli anni londinesi, in un clima mutato, ritornerà sull'argomento con *An Account of the Revolution of Naples during the years 1798, 1799* (1821).

⁸³ Del Vento (2003), pp. 137-140.

Sollevando il velo dell'allegoria, di cui lo stesso Cuoco si serve nel *Platone in Italia*, quando invoca l'aiuto delle Muse, a questi eroi pensa Foscolo, vate simbolicamente collocato fra poeti moderni e poeti antichi. Così li appella Lomonaco⁸⁴, la cui scrittura del *Rapporto* retoricamente alta, improntata sul codice allusivo per sovrapporre passato e presente e tramata di appelli ai superstiti perché niente sia dimenticato, riprende la tradizione tragica settecentesca⁸⁵ e, nel contempo, si erge a modello testuale. Non manca nell'intreccio nemmeno l'accusa di tradimento e l'onta di un patto tradito⁸⁶, che nell'insorgente barbarie oltraggia la santità del giuramento «su la polve degli avi».

In questa campionatura più ricca di suggestione si presenta l'ultima apostrofe dedicata al generale Championnet, «l'eroe francese», richiamato dal Direttorio e incarcerato:

*Tu sei morto! ma l'urna dove riposa la tua cenere sacra sarà bagnata di lacrime
finché vi sarà ombra di libertà in mezzo alle associazioni umane; il tuo nome
viverà fino a quando non si vedranno annichilite le virtù, la giustizia, e la
verità⁸⁷.*

Il lessico e la giacitura delle parole sembrano aver lasciato più di un'eco in Foscolo, perché struttura e stile si corrispondono. La struttura è quella dell'allocuzione (con il *Tu*) al personaggio assente, da una parte, Championnet, dall'altra, Ettore. La sintassi è proiettata nel futuro con la tomba che sarà innaffiata dalle lacrime (*sarà bagnata di lacrime - onore di pianti, ove fia santo e lagrimato*) e la fama che si protrarrà fino a quando saranno ancora forti le virtù, l'amor di patria, la libertà, fino a che, insomma, continueranno a esserci la *civitas* e l'*humanitas* (*finché vi sarà ombra di libertà in mezzo alle associazioni umane - finché il Sole/risplenderà su le sciagure umane*). La coincidenza ravvisabile per affinità di situazioni tematiche e per livello semantico abilita a ritenere che, attualizzando il significato della

⁸⁴ Lomonaco (1999), p. 219.

⁸⁵ Sulla reviviscenza dell'antico registra Foscolo nei *Commentari* a proposito della Napoli in procinto di cadere: «donne arringavano, teatri repubblicani, eroi di Grecia e di Roma portati ad imitazione; molte società patriottiche e la società filantropica predicando per le piazze e le taverne e fratellandosi alla plebe» (Foscolo (1972b), p. 183).

⁸⁶ I Francesi sono bollati come «spergiure genti» nel sonetto *Meritamente, però ch'io potei* (v. 6).

⁸⁷ Lomonaco (1999), pp. 268 e 272.

figura di Ettore, Foscolo abbia voluto commemorare i patrioti caduti nelle battaglie e nelle rivoluzioni del 1799 eternando con il carme il ricordo del loro eroismo⁸⁸.

Ma forse il discorso si può allargare. Intanto non va dimenticato che chi prende la parola nell'epilogo dei *Sepolcri* è Cassandra, una profetessa depositaria di una primordiale sapienza poetica, e la profezia per le sue caratteristiche ha il valore di un giuramento consacrando in chiave veritativa la promessa di una rinascita. Illumina questa visuale un'immagine delle cerimonie dei Bardi dopo la battaglia persa contro i nemici:

il nemico vinse e danzò sopra il sangue de' prodi; ma i loro cadaveri furono raccolti da mani amorose: i Bardi cantarono sovr'essi il carme funereo, e diffusero sul loro nome l'eterna luce della memoria. Sorrisero gli spettri di quegli eroi, ed aggirandosi sul campo di battaglia, infondono nel petto de' nemici lo spavento della sconfitta: – all'armi; tornate all'armi⁸⁹.

L'intento performativo di spingere alla vendetta, raccordando tradizione e futuro, implica una ripresa della lotta unitaria, viatico per nuove imprese destinate a essere celebrate e per l'affrancamento della nazione a venire.

Valerio Vianello
Università Ca' Foscari Venezia
valerio.vianello@unive.it

⁸⁸ Mariano (1979), p. 27; Alfonzetti (2011), pp. 49-51; Alfonzetti (2020), p. 176.

⁸⁹ Foscolo (1972a), pp. 345-358.

Riferimenti bibliografici

Alfonzetti (2001)

Beatrice Alfonzetti, *Congiure. Dal poeta della botte all'eloquente giacobino (1701-1801)*, Roma, Bulzoni, 2001.

Alfonzetti (2009)

Beatrice Alfonzetti, *Conti e la fondazione del «Teatro romano». "Giunio Bruto" e "Marco Bruto" in scena*, in G. Baldassarri-S. Contarini-F. Fedi (2009), pp. 271-301.

Alfonzetti (2011)

Beatrice Alfonzetti, *La «fine veemente». Sul finale dei "Sepolcri"*, in «Lettere Italiane», LXIII, 2011, pp. 35-54.

Alfonzetti (2020)

Beatrice Alfonzetti, *Ettore e Aiace: allegoria politica e mito dei vinti in Foscolo*, in Sensini-Del Vento (2020), pp. 171-183.

Aquilecchia (1976)

Giovanni Aquilecchia, *Foscolo e Lucano (Postilla ai "Sepolcri" vv. 213 sgg.)*, in Id., *Schede di italianistica*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 277-284.

Baldassarri-Contarini-Fedi (2009)

Guido Baldassarri-Silvia Contarini-Francesca Fedi (a cura di), *Antonio Conti: uno scienziato nella République des lettres*, Padova, Il Poligrafo, 2009.

Barbarisi-Spaggiari (2006)

Gennaro Barbarisi-Walter Spaggiari (a cura di), *Dei Sepolcri di Ugo Foscolo*. Gargnano del Garda (29 settembre-1 ottobre 2005), Milano, Cisalpino, 2006.

Bruni (2008)

Arnaldo Bruni, *I «Sepolcri» e la tradizione dei classici*, in Danelon (2008), pp. 19-29.

Cardini (2010)

Roberto Cardini, *Classicismo e modernità. Monti, Foscolo e Leopardi*, Firenze, Polistampa, 2010.

Carpi (2013)

Umberto Carpi, *Patrioti e napoleonici. Alle origini dell'identità nazionale*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2013.

Cerruti (1990)

Marco Cerruti, *Introduzione a Foscolo*, Roma-Bari, Laterza, 1990.

Colombo (2007)

Angelo Colombo, *Fra segno letterario e simbolico ideologico: Ugo Foscolo e le rovine della casa di Petrarca*, in Id., *«I lunghi affanni ed il perduto regno». Cultura letteraria, filologia e politica nella Milano della Restaurazione*, Besançon, Presse Universitaires de Franche-Comté, 2007, pp. 15-38.

Conti (1739)

Antonio Conti, *Prose e poesie del Signor Abate Antonio Conti patrizio veneto*, Venezia, Giambatista Pasquali, 1739-1756, II.

Costa (1978)

Gustavo Costa, *Foscolo e la poetica del sublime*, in «Forum Italicum», XII, 4, 1978, pp. 472-497.

Cuoco (1995)

Vincenzo Cuoco, *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli del 1799*, con introduzioni e note di N. Cortese, Napoli, Procaccini, 1995.

Danelon (2008)

Fabio Danelon (a cura di), *“A egregie cose”. Studi sui «Sepolcri» di Ugo Foscolo*, Venezia, Marsilio, 2008.

Del Vento (2003)

Christian Del Vento, *Un allievo della rivoluzione. Ugo Foscolo dal «noviziato letterario» al «nuovo classicismo» (1795-1806)*, Bologna, Clueb, 2003.

Del Vento (2006)

Christian Del Vento, *I “Sepolcri” e la «nuova poetica» foscoliana*, in Barbarisi- Spaggiari (2006), pp. 477-494.

Del Vento (2009)

Christian Del Vento, *L’influsso contiano sulla “Chioma di Berenice” di Foscolo*, in Baldassarri-Contarini- Fedi (2009), pp. 425-440.

Di Benedetto (1990)

Vincenzo Di Benedetto, *Lo scrittoio di Ugo Foscolo*, Torino, Einaudi, 1990.

Fedi (2004)

Francesca Fedi, *Immagini del rito fra i “Sepolcri” e “Le Grazie”*, in Ead., *Artefici di numi. Favole antiche e utopie moderne fra Illuminismo ed Età Napoleonica*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 185-211.

Fedi (2006)

Francesca Fedi, *I riti funebri degli antichi*, in Barbarisi-Spaggiari (2006), vol. I, pp. 125-146.

Fedi (2010)

Francesca Fedi, *Retaggio nazionale e nuova ritualità civile nel progetto lirico foscoliano*, in G.M. Gazzaniga, *Storia d'Italia. Annali 25. Esoterismo*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 431-453.

Foscolo (1933)

Ugo Foscolo, *Prose politiche e letterarie dal 1811 al 1816*, a cura di L. Fassò.

Foscolo (1961)

Ugo Foscolo, *Tragedie e poesie minori*, a cura di G. Bezzola, Firenze, Le Monnier, 1961.

Foscolo (1964)

Ugo Foscolo, *Prose politiche e apologetiche (1817-1827)*, a cura di G. Gambarin. Parte II: *La rivoluzione di Napoli del 1798-1799. La «Lettera apologetica»*, Firenze, Le Monnier, 1964.

Foscolo (1970²)

Ugo Foscolo, *Epistolario*, vol. I: Ottobre 1794 – Giugno 1804, a cura di P. Carli, Firenze, Le Monnier, 1970²

Foscolo (1970)

Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Nelle tre lezioni del 1798, 1802, 1817, a cura di G. Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1970.

Foscolo (1972a)

Ugo Foscolo, *Lezioni, Articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, a cura di E. Santini, Firenze, Le Monnier, 1972.

Foscolo (1972b)

Ugo Foscolo, *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, a cura di G. Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1972.

Foscolo (1981)

Ugo Foscolo, *Opere*, a cura di F. Gavazzeni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1981, vol. II.

Foscolo (1990)

Ugo Foscolo, *Lecture di Lucrezio*, a cura di F. Longoni, Milano, Guerini e Associati, 1990.

Foscolo (1991)

Ugo Foscolo, *Il sesto tomo dell'io*, edizione critica a cura di V. Di Benedetto, Torino, Einaudi, 1991.

Foscolo (1994)

Ugo Foscolo, *Opere. I. Poesie e tragedie*. Edizione diretta da F. Gavazzeni con la collaborazione di M.M. Lombardi e F. Longoni, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994.

Foscolo (1995)

Ugo Foscolo, *Opere. II: Prose e saggi*, edizione diretta da F. Gavazzeni, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995.

Foscolo (2002)

Ugo Foscolo, *Orazione a Bonaparte pel Congresso di Lione*, a cura di L. Rossi. Con un saggio introduttivo di U. Carpi, Roma, Carocci, 2002.

Frassinetti (2001)

Luca Frassinetti, *Introduzione a V. Monti, Il Prometeo*. Edizione critica a cura di L. Frassinetti, Pisa, ETS, 2001, pp. 7-59.

Levati (2005)

S. Levati (a cura di), *L' "affaire Ceroni". Ordine militare e cospirazione politica nella Milano di Bonaparte*. Atti della Giornata di Studi (Milano, 10 dicembre 2003), Milano, Guerrini e Associati, 2005.

Lomonaco (1999)

Francesco Lomonaco, *Rapporto al cittadino Carnot*, a cura di A. De Francesco, Manduria, Lacaita, 1999.

Manganaro (2014)

Andrea Manganaro, *"Jusque datum sceleri". Foscolo e la memoria dei vinti*, Palermo, Euno, 2014.

Mariano (1979)

Emilio Mariano, *La linea greca del Foscolo e l'avvicinamento ai 'Sepolcri'*, Brescia, Ateneo, 1979.

Martinelli (2017)

Donata Martinelli, *Le parole "solenni" della 'Chioma' e il nuovo linguaggio poetico foscoliano*, in «Studi italiani», XXIX, n. 2, 2017 (numero monografico *Foscolo e la ricerca di un'identità nazionale*), pp. 53-85.

Marx (2006⁵)

Karl Marx, *Il 18 brumaio di Luigi Bonaparte*, trad. it. di P. Togliatti, Roma, Editori Riuniti, 2006⁵.

Melli (1997)

Grazia Melli, *Lucrezio, Callimaco, Omero. Appunti sulla poetica di Ugo Foscolo e Mito e poesia negli scritti foscoliani fra il 1802 e il 1803*, in Ead., *Percorsi ottocenteschi*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1997, pp. 32-65.

Melli (2002)

Grazia Melli, *Antichi e moderni nel Sermone foscoliano del 1806*, in Ead., *Un pubblico giudicante. Saggi sulla letteratura italiana del primo Ottocento*, Pisa, Ets, 2002, pp. 33-58.

Mineo (2012)

Nicolò Mineo, *Foscolo*, Acireale-Roma, Bonanno, 2012.

Monti (1808)

Vincenzo Monti, *I Pittagorici*. Dramma di un atto, Milano, Destefanis, 1808.

Monti (1928)

Vincenzo Monti, *Epistolario di Vincenzo Monti raccolto, ordinato e annotato da Alfonso Bertoldi*, Firenze, Le Monnier, 1928, III.

Neppi (2008)

Enzo Neppi, *Dai «Sepolcri» all'«Orazione» pavese. Storia e guerra in Foscolo*, in Danelon (2008), pp. 195-207.

Nicoletti (2005)

Giuseppe Nicoletti, *Lettura dei «Sepolcri»*, in Id., *Dall'Arcadia a Leopardi: studi di poesia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005, pp. 139-211.

Nicoletti (2006)

Giuseppe Nicoletti, *Foscolo*, Roma, Salerno, 2006.

Palumbo (2005)

Matteo Palumbo, *La ferocia e la bellezza. Foscolo storiografo della Rivoluzione napoletana del 1799*, in «Esperienze letterarie», xxx, 2005, pp. 205-224.

Pindemonte (1883)

Giovanni Pindemonte, *Partenope; Le ombre napoletane*, in Id., *Poesie e lettere*, raccolte e illustrate da G. Biadego, Bologna, Zanichelli, 1883.

Pseudo-Longino (2021⁹)

Pseudo-Longino, *Del Sublime*. Introduzione, traduzione, premessa al testo e note di F. Donadi, Milano, Bur, 2021⁹.

Ricciardi (1994)

Amedeo Ricciardi, *Napoli 1799. Memoria sugli avvenimenti*, a cura di S. Musella, Napoli, Di Mauro, 1994.

Selmi (1994)

Elisabetta Selmi, *Mito e allegoria nella poetica del Foscolo*, in «La Rassegna della Letteratura italiana», xcviII, 1994, pp. 72-94.

Sensini- Del Vento (2020)

Francesca Irene Sensini-Christian Del Vento (a cura di), *Ugo Foscolo tra Italia e Grecia: esperienza e fortuna di un intellettuale europeo*. Atti del convegno internazionale (Nizza-La Mortola, Giardini Hanbury, 9-11 marzo 2017), Milano-Udine, Mimesis, 2020.

Tatti (1999)

Silvia Tatti, *Le «tempeste della vita». La letteratura degli esuli italiani in Francia nel 1799*, Paris, Champion, 1999.

Termometro (1989)

«*Termometro politico della Lombardia*», a cura di V. Criscuolo, Roma, Istituto storico per l'età moderna e contemporanea, 1989-1996, II.

Terzoli (2004)

Maria Antonietta Terzoli, *L' "Ipercalisse" o il libercolo sibillino di Ugo Foscolo*, in G. Lachin-F. Zambon (a cura di), *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro*, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, pp. 381-404.

Terzoli (2006)

Maria Antonietta Terzoli, *Lettura dei "Sepolcri"*, in Barbarisi-Spaggiari (2006), vol. I, pp. 227-253.

Velli (1983)

Giuseppe Velli, *Memoria letteraria e poiesi nel Foscolo giovane*, in Id., *Tra lettura e creazione*, Padova, Antenore, 1983, pp. 92-104.

Viola (2008)

Corrado Viola, *I «Sepolcri» e il 'sublime'*, in Danelon (2008), pp. 53-86.

A la chute des espoirs suscités par Napoléon, Foscolo essaye de retrouver un dialogue avec la culture grecque loin des schémas érudits. Le nouveau classicisme créatif est à la base de la poétique élaborée dans la conjoncture difficile des années 1802-1803, engagée à indiquer à la poésie une fonction utile à prévenir la dérive monarchique de Bonaparte. Face à la fermeture des espaces de liberté, Foscolo décide lui aussi d'exprimer ce qui se passe sur la scène de l'histoire à travers un langage allusif. Les Sepolcri représentent le modèle de ce classicisme véhément, sublime et pathétique, mêlé de mythe et d'histoire, dans lequel les anciens Grecs offrent un héritage capable d'enflammer la vertu et l'action politique dans le présent et dans lequel l'allégorie permet d'effleurer des événements contemporains qui ne peuvent être ouvertement énoncés, comme dans l'épilogue du carme.

Parole-chiave: Foscolo; Napoleone; classicismo; allegoria; sublime

TIZIANO OTTOBRINI, **Sopra un eccellente uomo senza qualità: il
Napoleone latino nel *De Redemptione Italica* di Giovanni
Faldella¹**

*Dicta latina tibi semper versantur in ore;
Te praestas doctum verba latina, Probe.
Diceris at nunquam linguam didicisse latinam.
Haec igitur, credam te didicisse, lege*

F. G. MACCONE, *Epigrammi latini*, XVII (*Vanità latineggiante*)

**Il Risorgimento italiano volto in latino: Giovanni Faldella come Tito Livio
sabauda**

Nell'orizzonte delle lettere italiane di primo Novecento si staglia il *De Redemptione Italica*. *Epitome in IX libros digesta*, singolare ove non unica epitome di storia patria vergata latinamente² dal piemontese Giovanni Faldella³. Basterà qui ricordare che si tratta di un poderoso affresco di storia risorgimentale⁴ filtrata attraverso la caleidoscopica ed eccentrica visione di un autore rutilante qual è il Faldella⁵: eccentrica perché questi leggeva il passato

¹ Intendo rivolgere i miei sensi di gratitudine ai due *referee* per le gentili indicazioni; ringrazio altresì la dott.ssa Alessandra Carli per la sempre paziente e cortesissima rilettura. Un pensiero speciale a L., unica in tutto.

² Sulle ragioni sottese alla scelta di scrivere in latino questa memoria di storia dell'Italia risorgimentale, si rinvia a Ottobriani (2019), in specie pp. 303-312.

³ La prima stesura della *Prefazione* data al 1912 ma la composizione dei libri inizia nel 1915, per durare a tutto il 1927; nel giugno del 1917 il Faldella pubblicava gli *Excerpta Epitomae de Redemptione Italica* sulle pagine de «L'orma di Roma» (rivista uscita in numero unico per la Croce Rossa a Tripoli): si tratta dei primi due capitoli e dell'incipit del terzo del libro I. Sulle vicende di scrittura dell'opera in oggetto, cfr. Faldella (2011), pp. XII-XIII.

⁴ Il *De Redemptione Italica* è conservato nel Fondo Faldella della Biblioteca Civica di Torino, con una stesura in 9 libri – ciascuno consta di 24 capitoli, a parte l'ultimo (che presenta numerati solo i primi due capitoli).

⁵ Basteranno poche note, in questa sede, circa il tratto biografico del Faldella (Saluggia 1846 – Vercelli 1928): laureato in giurisprudenza presso l'università di Torino nel 1868, svolse l'attività di avvocato e fu per più

e assisteva al presente dalle terre piemontesi – periferiche geograficamente e però politicamente centrali: l'Unità d'Italia muove di lì –, caleidoscopica poi perché lo scrittore sapeva attingere ai più vividi *colores* per monumentalizzare la memoria e costruire la storia, ora smaltandone taluni aspetti e ora celandone tal altri (ché ogni colore, per suo etimo, è vocato anche a celare).

Come l'angelo di Gustav Klimt il Faldella procede in avanti con sguardo retrospiciente, così da scorgere nella grande epopea del passato un balsamo lenitivo delle preoccupazioni del presente; nel fare questo il Nostro doveva sentirsi in consonanza con Tito Livio, il maggior storico dell'antichità romana, tant'è vero nel manoscritto delle *Concordanze*⁶ riprende in filigrana il noto proemio liviano, confessando di ricercare nelle vicende pregresse una consolazione dalle disillusioni del presente. Il Faldella si accinge a un'impresa che tende a emulare e, in certa misura, a riprodurre Livio, traslato opportunamente nella cornice risorgimentale⁷ – e in tale ottica si comprenderà anche che la scelta della lingua latina è di grande momento.

Non sarà inconferente con quanto premesso osservare che la presenza di Napoleone nel Faldella costituisce un punto di vista privilegiato, giacché mette in risalto un aspetto riposto

mandati sindaco di Saluggia. La sua figura risulta segnata dai due interessi – diversi ma complementari – della politica e delle lettere: sarà senatore per la Sinistra piemontese a partire dal 1881 e si distinguerà per una scrittura briosa e vivida, sia di taglio gazzettistico sia di più ampio e composto respiro. Riconosciuto dal Carducci come insigne esempio della prosa verista nel suo tempo, migra verso sperimentalismi espressivi tra il purismo e la *nuance* dialettale, iniettati non di rado di un'acre ironia. La sua penna è stata feconda, lasciando traccia ad esempio nei cinque volumi dei suoi contributi per la «Gazzetta Piemontese» (pubblicati tra il 1878 e il 1884 con il titolo di *Salita a Montecitorio*) e in molte imprese narrative come, tra le migliori, *Litanie della mamma* (1886) e *La contessa De Ritz* (1887), nonché – quello che più conta ai nostri fini – da prose di ispirazione patriottica (tra cui svetta *Il tempio del Risorgimento italiano*, 1886).

⁶ Un frasario redatto in vista della stesura del *De Redemptione Italica*. Attingendo a Faldella (2011), p. XXIII e n. 40, apprendiamo che qui alla voce 'Faldella' [F 15] è scritto: «consolazione dello scrivere storie, che posso appropriarmi anch'io: *Hoc quoque laboris praemium petam, ut me a conspectu malorum, quae nostra tot per annos vidit aetas, tantisper certe, dum prisca illa tota mente repeto, avertam*» (anche questo compenso cercherò di ottenere dalla mia fatica, di distogliermi dalla vista dei mali di cui per tanti anni la nostra età è stata spettatrice, almeno fin tanto che con la mente ritorno a quelle lontane vicende).

⁷ Sull'importanza di Livio nel capodopera faldelliano, quantunque il Patavino sia presente con sole 5 citazioni esplicite nel testo, si rimanda a Piastrini (2009). Livio è infatti percepito come la quintessenza del valore patriottico, tanto che Carlo Botta – particolarmente amato dal Faldella – nella sua Prefazione alla *Storia d'Italia* continuata da quella del Guicciardini fino al 1789 (1832) definiva Livio come «principale degli storici patrioti» e «Romano ancor più il rendono le sue narrazioni e riflessioni che tutta spirano l'amore di Roma altamente, e la grandezza della romana potenza esaltano»; cfr. Faldella (2011), p. XXXIV.

della personalità dello scrittore saluggese: se è vero che in generale il passato costituisce per il Nostro – anche un po' stereotipicamente – un *buen retiro* spirituale dalle delusioni del suo tempo, tuttavia quando guarda a Napoleone le posizioni si capovolgono e il passato è cespite di inganni di contro al fulgore del presente. Questo stato di cose si comprende solo se si pensa che Napoleone era sceso in Italia con grandi attese, quale uomo provvidenziale finalmente capace di accendere il fuoco della libertà e del progresso anche al di qua delle Alpi; ben presto le aspettative sarebbero andate deluse. Sarà invece la primavera risorgimentale a fare dell'Italia in potenza l'Italia in atto, pressoché cassando la figura di Napoleone a fronte degli spiriti augusti che intorno a Casa Savoia seppero cogliere lo spirito del tempo. Ne verrà che Napoleone nella scrittura del Faldella si configuri come una mosca cocchiera o poco più, un travicello ridotto a figura di bozzetto, quando invece il recente passato risorgimentale – che fa tutt'uno col presente faldelliano – poteva fregiarsi di essere tempo grande e ricco di autorità grandiose: «magna tempora habebant magnificos viros»⁸.

Perplessità antibonapartiste del Faldella: tra opposizione e sarcasmo

Senza infingimenti tartufeschi, il *De Redemptione Italica* di Giovanni Faldella presenta da súbito Napoleone come un despota da cui l'Italia non vedeva l'ora di liberarsi, per librarsi così emancipata verso una nuova primavera⁹:

Caput I – Desiderium Regis liberatoris

Italia iacebat discerpta in septem et amplius artus, seu gubernationis status, septem subiecta tyrannis, septem ut peccata mortalia. Maximus de tyrannis imperator Austriae, cui reliqui minores pene omnes et omnino parebant complexim obedientes.

Anno millesimo octingentesimo quarto et decimo post Christum natum, primo post dirutum Napoleonis magni imperium, Victorious Emanuel primus hoc nomine Sabaudiae dux Sardiniaeque rex, auctus perempta genuensi republica, festinabat attingere antiquam sedem pedemontanam, Augustam Taurinorum, civitatem tunc genuine ovante ob reditum sui regis, boni viri, sed nescii ibi consistere petram angularem novae condendae Italiae.

Capitolo I – Il desiderio di un re liberatore

⁸ Faldella (2011), *De Red. It.* IX (p. 1184, l. 31 Piastri [= P.]). L'edizione di riferimento e la paginazione sono tolte da Faldella (2011); le traduzioni italiane sono di Piastri, *ad locum*).

⁹ Faldella (2011), *De Red. It.* I, 1 (p. 34, ll. 1-11 P.).

L'Italia giaceva smembrata in sette e più parti, ossia in stati, sottomessa a sette tiranni, sette come i peccati capitali. Il più potente tra i tiranni era l'imperatore d'Austria, a cui gli altri più piccoli quasi tutti e del tutto erano asserviti, obbedendo in massa.

Nel 1814, un anno dopo la distruzione dell'Impero di Napoleone il grande, Vittorio Emanuele, primo duca di Savoia e re di Sardegna con questo nome, rafforzato dall'acquisizione della soppressa repubblica di Genova, si affrettava a raggiungere l'antica sede piemontese, Torino, la città che allora sinceramente esultava per il ritorno del suo re, uomo retto, ma inconsapevole che lì consistesse la pietra angolare della fondazione della nuova Italia.

Come risulta evidente fin dall'*incipit* dell'opera, il Faldella illustra le sorti del territorio italiano in uno stato di prostrazione profonda e grave afflizione, a séguito del detrimento infertole dal potere del Bonaparte. Proprio per risollevarsi dalle rovine napoleoniche, il Piemonte nelle parole del Faldella confida in Torino e in Vittorio Emanuele, in quanto labari di un pronto e provvidenziale riscatto. La filigrana della pericope è tramata da un'eco raffinata del notorio attacco dei *Commentarii* cesariani, con un poderoso effetto di capovolgimento: mentre in «Gallia est omnis divisa in partes tres»¹⁰ era l'antica Francia a essere frammentata e sarebbe stata unificata dal romano Cesare, nel caso che qui viene effigiato dal Nostro è, invece, l'Italia a versare in condizioni di lacerazione ma nemmeno l'intervento di Napoleone – capo e *quodammodo* erede della diuturna tradizione d'Oltralpe – valse a pacificare e unificare l'orizzonte italiano.

Il latino togato del Faldella, quindi, ammicca sornione fin dai primi rigi al suo lettore, sia portando Napoleone sul proscenio della storia sia relegandolo *de facto* in cattiva luce. Tale impressione si conferma immediatamente dopo, allorché il nostro autore torna sul Bonaparte con queste parole, circa il rapporto oscillante che intercorse tra l'*Aigle* e il Piemonte¹¹:

Primum factum. Quum Napoleo ex Ilva (Elba) insula fugax, alacriter Galliae iterum potitus est pro centum dierum imperio, ad repellendum eum pedemontana legio accurrit, et virtute refulsit sua prope Gratianopolim (Grenoble). Nec quispiam virtutem istam maculet, improbet retrorsae actionis titulo et specie, quia ille Napoleo inclaruerat Galliae revolutae et convulsae signifer et domitor, prbis renovandi causa. Verumtamen nativitatis suae italicae Corsicanus heros spreto, pedemontanam regionem ad praefecturam

¹⁰ Cæs., *De bell. Gall.* I, 1, 1 (Seel).

¹¹ Faldella (2011), *De Red. It.* III, 3 (p. 36, ll. 22-32 P.).

gallicam verterat et totam Italiam ancillam aulicam Galliae voluerat. Dummodo agatur de hoste et tyranno, quamquam sit ei Pyrrhi, Annibalis, Varoli V, Napoleonis Magni, cuiusvis illustris viri nomen, adversus hostem aeterna auctoritas esto, ut tabula tertia duodecim legum decemviralium sonat et promulgat.

Primo fatto: quando Napoleone, fuggiasco dall'Elba, rapidamente si impadronì di nuovo della Francia per l'impero di cento giorni, a respingerlo accorse una divisione piemontese e brillò per il suo valore nei pressi di Grenoble. E nessuno osò macchiare questo valore, né lo tacciò di azione reazionaria, poiché quel famoso Napoleone si era acquistato la fama di baluardo e dominatore della Francia rivoluzionaria e sconvolta col pretesto di rinnovare il mondo. In realtà l'eroe corso, spregiando la sua nascita italiana, aveva trasformato la regione piemontese in prefettura francese e aveva voluto che tutta l'Italia divenisse dama di corte della Francia. Purché si tratti di un nemico e di un tiranno, anche se si chiama Pirro, Annibale, Carlo V, Napoleone il grande o con il nome di qualsiasi uomo illustre, contro lo straniero sarà eterno il diritto di rivendicazione, come la terza tavola delle Dodici Leggi decemvirali suona e promulga.

Napoleone si affaccia nell'epitome di storia patria del Faldella quale fomite di sentimenti confliggenti ove non parossistici, ché il Piemonte partecipa del primato di averne appoggiato l'impresa fin dagli albori del suo astro ma, per contro, ne ottenne l'ingratitude di precipitare in una condizione di vassallaggio alla Francia; di qui – osserverà con una punta di amarezza il Nostro – il Piemonte sabauda avrebbe presto concepita l'aspirazione nascosta ma dirompente di tornare indietro, cassando la parentesi napoleonica con le sue striature di dispotismo¹². Si tratta di una speranza mai sopita, che cova anche sotto le sarcastiche ceneri del riscontro fattuale, allorché *more Luciane* le ombre dei patrioti si illudono ancora che Napoleone – esule dall'isola d'Elba – si sia risoluto a dare all'Italia la libertà da tempo vagheggiata (in un primo tempo impedita dalle varie dominazioni ma, più di recente, ghermita proprio da Napoleone con false promesse)¹³:

¹² Faldella (2011), *De Red. It.* I, 4 (p. 38, ll. 1-2 P.): «dum in regno Sardiniae vetus calendarium etiam communi sensui imperabat, quasi Gallia revoluta et Napoleo imperator nunquam extitissent [...]» (mentre nel Regno di Sardegna il vecchio calendario reggeva il comune sentire, come se la rivoluzione francese e l'Impero di Napoleone non fossero mai esistiti [...]); anche *ibid.*, ll. 24-25 P.: «specula libertatis italicae non defuerat in promissionibus legatorum barbarorum ad arcendum Napoleonem, cuius hereditatem cupiverant» (non era mancata una debole speranza di libertà per l'Italia nelle promesse degli ambasciatori barbari, per riuscire a scacciare Napoleone, di cui bramavano l'eredità).

¹³ Faldella (2011), *De Red. It.* I, 9 (p. 50, ll. 25-28 P.).

interim sub cava tellure amantes patriae, eodem nomine appellati graece πατριώτας, italice patrioti, hauriunt auribus rumores spei de superficie terrestri. Sit Napoleo evasus ab insulta carceraria Helenae Sanctae, redditurusque matri Italiae, libertatem, quam ipse abstulerat, vel corruerat?

nel frattempo sotto le cavità della terra gli amanti della patria, chiamati col medesimo nome πατριώτας in greco, patrioti in italiano, tendono le orecchie ai segnali di speranza provenienti dalla superficie terrestre. Che Napoleone sia evaso dall'isola della sua prigionia di Sant'Elena e che stia per restituire all'Italia la libertà che le aveva sottratto e corrotto?

Va delineandosi come il Faldella sia proclive a interpretare la figura chiaroscurale di Napoleone sotto il fervore pessimistico delle alterne vicende di cui la sua temperie fu erede: l'alta speranza di chi aveva visto nel Corso¹⁴ il vento nuovo degli ideali rivoluzionari finalmente portati in Italia e, d'altro lato, la disillusione dello *status quo*, refrattario a ogni sostanziale miglioramento. In questi termini, il Faldella non si perita di presentare Napoleone come un personaggio annunciato da grancassa ma, *realiter*, capace di stagliarsi come nulla più di un precursore in sedicesimo, un profeta di vile conio, che tradì non meno di quanto fu tradito da altri Francesi quale il Talleyrand¹⁵:

Gallus acutum saevumque ingenium variis involvens modis apparebat genius mordax et hilaris, insimulatus prodicionis quocumque et quomodo. Ob offensionis vindictam etiam levis, propter voluptatis studium etiam tenuis, infersus despicatione et invidia, episcopalem dignitatem et castitatem prodiderat uxorio meretrice iura regis sui et optimatum prodiderat plebi imperitae et furenti, revolutam plebem prodiderat Napoleoni imperatori, suumque imperatorem prodiderat barbaris regibus, semper proditor.

il francese, nascondendo in molti modi il suo ingegno acuto e crudele, appariva un genio mordace e ilare, accusato di tradimento dovunque e in qualunque modo. Per vendicarsi di un'offesa anche lieve, per la brama di un piacere anche effimero, pieno di disprezzo e di invidia, aveva tradito la dignità e la castità episcopale per intrattenere commercio con donne sposate, aveva tradito la plebe per l'imperatore Napoleone e aveva tradito il suo imperatore per re barbari, sempre traditore.

Il Faldella presenta Napoleone con toni lontani da ogni clangore ostentatorio e celebrativo, illustrandone piuttosto il tratto poco commendevole del personaggio ambiguo,

¹⁴ Stante la Corsica come isola sororale di Genova, il Faldella avvista nelle vicende di conquista e predatorie di Napoleone in Italia quasi la recrudescenza dei soprusi di Caino contro il fratello Abele: cfr. I, 9 (p. 48, ll. 24-25 P.) *Corsica a dominio invisio fratrum genuensium (absit imago Cain)*.

¹⁵ Faldella (2011), *De Red. It.* I, 9 (p. 50, ll. 1-7 P.).

altrettanto volto a un aire persecutorio (come nei confronti del Pontefice)¹⁶ quanto bisognoso di soccorso per fronteggiare il tradimento perpetrato ai suoi danni¹⁷.

Napoleone, dunque, si muove sull'orizzonte della nostra epitome come un gigante nano¹⁸ che viene compresso nelle pastoie anguste dell'Elba, non risparmiato dall'inchiostro sferzante del Saluggese¹⁹:

[...] *Napoleo Magnus in parva Sanctae Helene insula captivus praedixerat Europam post dimidium seculum aut russam aut rubram totam fore, minime cogitans russam ac rubram unquam fieri posse*

[...] *Napoleone il grande, prigioniero nella piccola isola di Sant'Elena, aveva predetto che l'Europa nel giro di mezzo secolo sarebbe diventata o tutta russa o tutta rossa, non pensando minimamente che potesse mai diventare russa e rossa insieme.*

Ammicca per questa via il più autentico e genuino timbro con cui il Faldella ritiene di dipingere il profilo napoleonico, quello cioè della acerbità salace; quando riferisce sul duca di Modena e sulla duchessa di Parma – già moglie del Bonaparte²⁰ –, definendoli nel titolo

¹⁶ Faldella (2011), *De Red. It.* I, 6 (p. 44, ll. 8-10 P.): «eomodo tiara dicta triregnum, quam insectationes gallicae et persecutiones Napoleonis, virtutis Pontificum Pii sexti et Pii septimi sius nominis illustraverant, rursus pro dominatione temporalis lutator» (allo stesso modo la tiara detta triregno, a cui le persecuzioni francesi e poi quelle di Napoleone e la virtù dei papi Pio VI e Pio VII avevano dato lustro, di nuovo è infangata per la brama di potere temporale).

¹⁷ Si legge *apertis uerbis* che «Napoleo vindicatur» circa i fatti di Gioacchino Murat in Faldella (2011), *De Red. It.* I, 8 (p. 46, l. 7 P.).

¹⁸ Il 'titano nano' adombrato avanti lettera è Napoleone III, ma anche il Bonaparte era pur sempre un Napoleone, immenso nella sua piccolezza («sed quantuluscumque sit Napoleo, Napoleo est», V, 20, p. 446, l. 24 circa la *trinitas picturata* Napoleone, Cavour e Rattazzi per produrre l'Italia). Il Bonaparte precede Napoleone III nel pensiero faldelliano anche per la cattiva disposizione ad agire in modo impaziente, come si evince dall'attitudine a promuovere sul campo estemporaneamente (Napoleone III proclamò duca sul posto il maresciallo Mac-Mahon, per cui cfr. VII, 10). Ancora, il Bonaparte è legato a doppio refe a Napoleone III giacché quest'ultimo vuole riscattare o addirittura vendicarsi dell'incendio di Mosca e dei ghiacci improvvisi che avevano spezzato il fulmine di Napoleone I: «glaciemque ruentem, quae fregerat fulmen primi Napoleonis», in VI, 8 (p. 512, ll. 30-31 P.).

¹⁹ Faldella (2011), *De Red. It.* VI, 1 (p. 470, ll. 5-8 P.).

²⁰ Per la cui caricaturale presentazione cfr. anche quanto si legge in III, 2 (p. 180, ll. 24-26 P.): *ducissa Maria Aloisia, unici mariti magni Napoleonis et plurimorum deteriorum amasiorum vidua, remittit Parmense gubernium Bombello tricliniarchae, et se recipit ad paternum austrum cubile* (la duchessa Maria Luisa, vedova dell'unico marito, Napoleone il grande, e di parecchi amanti ben inferiori, affida il governo di Parma al maggiordomo Bombelles e si ritira nel paterno nido austriaco). Il conte di Bombelles – primo maggiordomo e ministro di Maria Luisa – ne fu anche marito con nozze morganatiche dopo il Neipperg. *Tricliniarcha!*

della sezione con prosa sgallettante ‘una coppia non proprio di colombe’ (*non par columbarum*), commenta con un sorriso di fiele²¹:

*uicina duci mutinensi Maria Aloisia ducissa parmensis, uxor infidelis demissi
imperatoris Napoleonis Magni, lucebat nitore pectoris vincentis caliginem
nocturni cubiculi [...]*

*vicina del duca di Modena, la duchessa di Parma, Maria Luisa, moglie infedele
del destituito imperatore Napoleone il grande, brillava per lo splendore del suo
petto che vinceva la caligine della sua alcova notturna [...]*

Sorprendiamo qui operare la consueta ironia caustica del Faldella²², fine e ridanciana insieme, tesa a sconoscere l’autorità napoleonica nelle piccolezze dell’uomo qualunque; se modesto è Napoleone, la progenie ne esacerba il carattere, come rileva il Faldella allorché dipinge alcuni lacerti della politica dell’alcova dispiegati dall’Aquilotto²³:

*frustra filium Napoleonis Magni Pulcra nuntia et oratrix Iuvenis Italia (fabula
sit an veritas) secreto convenit; cu meo praemium sui corporis comunicat,
eumque hortatur, ut se liberum et imperio natum meminerit: unam esse
Italorum civitatem, quae certissimam Italiae et Galliae victoriam procuret.
Roma petit suum regem. Pullus Napoleo non exit e cavea, ibi retentus a
feminea Austriae malitia.*

*Pro uno Napoleone, prae se ferunt duo Napoleonides, filii regis destituit
Hollandae.*

*invano una bella ambasciatrice e peroratrice della causa della Giovane Italia
(sia favola o verità) si incontra in segreto con il figlio di Napoleone il grande;
con lui condivide il premio del suo corpo e lo esorta a ricordarsi di essere libero
e nato per il potere, che una sola è la nazione degli Italiani, che procurerebbe
una vittoria certissima per l’Italia e la Francia. Roma cerca il suo re. L’aquilotto
Napoleone non esce dal nido, ove è trattenuto dalla malizia femminile
dell’Austria.*

*Al posto di un solo Napoleone, si fanno avanti due Napoleonidi, figli
del destituito re d’Olanda.*

²¹ Faldella (2011), *De Red. It.* I, 5 (p. 40, ll. 9-11 P.).

²² Tra le tante *pointes* faldelliane nella nostra opera, si vada col pensiero a quando si parla di Massimo d’Azeglio, il quale credeva (*in corpore* p. 208) che il sole fosse la vera macchina dell’agricoltura per l’Italia, più che il vapore, accendendo il cervello dei contadini d’Italia (v. Iovine). Ancora, l’inglese lord Minto (politico e diplomatico inviato in Italia da Palmerston nel 1847 per incentivare l’applicazione di riforme liberali) porta acqua per domare la fertilità (*ad erorum fertilitatem pacandam, ibid.*, p. 210, l. 1) troppo esuberante delle terre d’Italia. Né Mazzini ebbe forza di sottrarsi al corrosivo calamo del Faldella: «tenuis eruditi, qui venamini papilionibus sub arcu Titi, nunc accipite aquilas aquilonesque Mazzinii» (p. 338, ll. 31-32 P.).

²³ Faldella (2011), *De Red. It.* I, 18 (p. 74, ll. 7-14 P.).

Questi baccanali imberbi si inseriscono nella più comprensiva prospettiva faldelliana di uno sguardo disilluso verso le istanze prospettate da Napoleone e i suoi: come questi avevano vanamente illuminato orizzonti di novità e paradiso, parimenti la *generosa natio* d'Italia ha cercato di divincolarsi dal giogo francese. Si legge²⁴

rumor venit ex Hispania. Generosa natio, merito laudata ab historico nostro Vaesare Balbo, quum libertatem vindicasset a Romanis, a Carthaginensibus atque Arabis, tum eadem virtute sua et potenti anglico auxilio iugum Napoleonis Napoleonidumque revulserat. Sed exterior redemptio sine interna libertate ei comparebat quasi panis furfuribus conspersus.

giunse un segnale dalla Spagna. La nobile nazione, giustamente elogiata dal nostro storico Cesare Balbo, dopo aver difeso la propria libertà da Romani, Cartaginesi e Arabi, anche allora con il medesimo valore e con il potente aiuto inglese aveva rovesciato il gioco di Napoleone e dei Napoleonidi. Ma la liberazione da una forza esterna senza la libertà interna a lei appariva come un pane cosparso di crusca.

Con variazione interviene qui una memoria discreta di marca dantesca²⁵, giacché nell'ipotesto faldelliano si agita un moto di commiserante ripulsa contro la cattività dell'Italia; Napoleone viene avvertito come uno dei tanti usurpatori passati al di qua della chiostra alpina, donde il desiderio di rivincita, nello slancio precipite verso una libertà riacquisita. Entro questa cornice si constata che Napoleone, spogliato di ogni aura di grandezza e presentato quale un prevaricatore, non supera la soglia di uno dei molti oppositori al compimento del destino italiano – destino di unità e autonomia; fulminante sarà sotto questo rispetto il Faldella, che ha il genio letterario di avvistare l'essenza del suo tempo, facendosi storico che riconosce la storia nel suo farsi²⁶, allorché con tocco raffinato avverte che²⁷

speraverant in duces Gifflegam, clarum sub Napoleone, clarum adversus Napoleonem; a tulle inter amorem italice libertatis et fidelitatem domui

²⁴ Faldella (2011), *De Red. It.* I, 10 (p. 52, ll. 2-6 P.).

²⁵ «Tu proverai sì come sa di sale / lo pan altrui, e come è duro calle / lo scendere e 'l salir per l'altrui scale» (Dante, *Par.* XVII, 58-60).

²⁶ Sul *continuum* del farsi storico, giova ricordare che il Faldella guarda con compiacimento e computa gli eureka della scienza dai tempi antichi, con Lucrezio, patrono degli Illuministi, per cui cfr. Faldella (1897), pp. 7-8.

²⁷ Faldella (2011), *De Red. It.* I, 12 (p. 60, ll. 12-20 P.).

Sabaudie subit eclipsim. Pugnatur Novariae; sed plus quam luctatio, fuit desperditio rebellium. In illo anno tumultuatum magis, quam bellatum est.

Die V maji, qui titulus erit immortalis Manzoni odae, qualiter sol occasus in Oceano, taliter occumbit genius bellorum Napoleo magnus in Sancta Helena insula, ubi superstes dignitatis suae vixerat.

Simul iste annus, quamvis infelix, signat orientem Italiam.

avevano rivolto le loro speranze nel generale Giffenga, famoso sotto Napoleone, famoso contro Napoleone; ma quegli, tra l'amore della libertà italiana e la fedeltà alla casa sabauda, subì un'eclisse. Si combatte a Novara, ma più che un combattimento fu una fuga disordinata di ribelli. In quell'anno si fece un tumulto più che una guerra.

Il 5 maggio, che sarà il titolo dell'ode immortale di Manzoni, come un sole tramontato nell'Oceano, così cadde il genio delle guerre, Napoleone il grande, nell'isola di sant'Elena, dove era vissuto superstita della sua gloria.

Nello stesso tempo quell'anno, sebbene sfortunato, segna la nascita dell'Italia.

Nel breve torno di queste linee è conchiuso l'intero sentimento con cui il Faldella traguardava Napoleone: il Giffenga²⁸ imita e rende la pariglia al suo condottiero con non minore ambiguità – ora sostenendolo, ora rigettandolo, infatti – e l'astro napoleonico è effigiato nel suo repentino eclissarsi, dopo la breve estate di san Martino trascorsi degli anni in Sant'Elena. La fine della parabola del generale corso coincide con la rinascita dell'Italia, che va schiudendosi alla primavera risorgimentale²⁹.

Dal prisma faldelliano risulta promanare quindi un Napoleone anapoleonico, tanto è ridimensionato: la sua presenza è relegata sullo sfondo, in un'economia di sfruttamento molto contenuta, pressoché vincolata a contraltare povero dei locupletissimi fasti del Risorgimento che ne epurerà le scorie. È insomma un reciso antititanismo quello che, sotto il rispetto storico-critico, risulta prospettato dal Faldella intorno a Napoleone, privato qual è di qualsiasi alone di *grandeur*; se per certo questo è l'epifenomeno di un lacerante dissidio nel nostro autore, restano ora da articolare le ragioni profonde di un tale *Leitfaden* nella grammatica di pensiero dello Scapigliato.

²⁸ Alessandro De Rege di Giffenga militò come capitano di cavalleria sotto Napoleone in Italia, Francia, Spagna, Polonia, Austria e infine era passato sotto i Savoia per poi tornare sotto Napoleone nella campagna di Russia e in quel di Lissa. Graziato quindi da Carlo Alberto, sarebbe rientrato come benemerito nell'esercito piemontese. Chiuse coprendo la carica di sindaco di Vercelli.

²⁹ In tale direzione sarà emblematica l'opposizione antinapoleonica esercitata anche nelle zone più periferiche delle future terre d'Italia, come quella promossa in III, 19 da parte di Andreas Hoffer, «qui mirabiliter obstiterat Napoleoni Magno» (e lo stesso i suoi *nepotes* che *iacent mortui*).

Coordinate teoriche dell'antibonapartismo del Faldella

A buon diritto si potrà dire che gli escerpti di cui *supra* hanno inteso evocare come in dissolvenza nulla più che l'aroma della lettura diretta e integrale delle pagine flagranti del Faldella. Fatto sta che i passi escerpti su Napoleone hanno coperto pressoché tutte le occorrenze poziori ed esplicite del Bonaparte nel *De Redemptione Italica*: il che, tra le altre cose, viene a deporre a favore della sua presenza periferica nell'interno di questo *maximum opus*, dal momento che il Faldella gli riserva solo una trentina di citazioni (metà almeno delle quali solo *en passant*) nel torno di un lavoro che, per parte sua, supera invece le 600 pagine di testo latino nell'edizione moderna.

Questo rilievo si inserisce nella più larga campitura che orienta la scelta del Faldella verso un modo di raccontare e cucire la storia senza eroi, ché tale non è Napoleone né altri. Una storia defalcata e, per dire così, disinfettata dalla presenza di eroi è quella faldelliana, dove alle gesta si sostituiscono in realtà i fatti e dove il tempo non è modellato sui suoi protagonisti ma ne sarà piuttosto la causa efficiente. Con la rinuncia a effigiare nel marmo dell'eternità atemporale le prodezze di eroi, l'autore avvia quella più comprensiva architettura narrativa in cui è coinvolto anche il ridimensionamento di Napoleone: non c'è spazio per eroi ma solo per protagonisti di vicende storiche, a tal segno che si potrebbe debitamente affermare che il protagonista della storia è la storia stessa. Stante che la narrazione storica del *De Redemptione Italica* campeggia nella sua autonomia, si presta a più agile interpretazione anche l'opzione operata dal Faldella verso la lingua latina nel suo breviario, giacché il latino si presentava come lingua meno implicata nei nazionalismi europei e meno identificabile con i maggiorenti di quelle politiche territoriali. Il latino si dipinge come lingua franca, in questa prospettiva, superando tanto i confini delle nazioni quanto anche i limiti del tempo, soprattutto quando si consideri che il latino faldelliano non

vuole essere mera esumazione di una tradizione letteraria ormai esaurita ed estinta ma una linfa sempre virente nelle sue nuove riproposizioni³⁰.

La *humus* concettuale che feconda di sé il pensiero del Faldella è il senso immanentistico dell'esperienza vissuta, refrattaria *quo talis* a ogni forma di incensamento della personalità: nel *De Redemptione Italica* c'è spazio per una pletora di figura ma nessuno di queste prevale sulle altre in quanto personaggio hegelianamente cosmico-storico. In altre parole, è il tempo a fare i personaggi, non già l'inverso e, in quanto agiti piuttosto che agenti, i caratteri faldelliani non sapranno ammantarsi di alcuna aura eroica. Napoleone non fa eccezione ed è uno tra i tanti nomi che scorrono precipiti nel diaporama del nostro scritto. Stringendo più dappresso la questione e facendo leva su categorie bachtiniane, si potrà notare che nel *De Redemptione Italica* il tempo non è uno sfondo bell'e fatto una volta per tutte dalla grandezza dei singoli bensì è in continuo divenire e viene creato dagli avvenimenti, così da creare un effetto di esotopia (*vnenachodimost'*)³¹: questa vertigine bruniana che porta il tempo fuori di se stesso comporta che lo *Zeitgeist* preceda i suoi protagonisti, che flottano sullo stesso senza però avere la capacità di incidere a bulino la superficie. Una simile architettura di pensiero non poteva riservare ad alcuno – nemmeno a Napoleone – il ruolo di corifeo, riducendo anzi

³⁰ Per non ridurre deflattivamente il latino faldelliano a centone, pur sontuoso, del latino tolto dagli autori antichi e tardoantichi, si consideri che l'interesse che il Saluggese aveva per la produzione latina di scrittori moderni, anche di difficile reperimento; da Faldella (2011), pp. XXXVI-XXXVII e n. 74, apprendiamo che il Nostro nutriva curiosità e interesse per le cose latine del poeta polacco Maciej Kazimierz Sarbiewski (1592-1640), gesuita considerato l'Orazio sarmatico. Siamo informati da una lettera di Achille Giovanni Cagna allo stesso Faldella (datata al capodanno del 1924) che il Faldella ricevette con entusiasmo l'omaggio di un'edizione dei *Poemata omnia* del Sarbiewky da parte del cugino Guido Faldella, quando quegli tornava da un viaggio a Varsavia: «il librone ha sorpreso di meraviglia la mia ignoranza contenendo *poemata omnia* di un gesuita polacco Mattia casimiro Sarbiesti o Sarbievo, il quale è stato giudicato addirittura per un Orazio sarmatico [...] Scopersi pure che i Polacchi vantano non solo un Orazio sarmatico nel sullodato Sarbievo, ma altresì un Virgilio sarmatico in Sebastiano Fatiano Acerno e un Marziale sarmatico nel padre Alberto Ines». Così per le *Eclogae* di Vico fino all'*Ipercalisse* di Foscolo e alle *Rapsodie garibaldine* di Giovanni Marradi, tradotte latinamente da Francesco Maccone.

³¹ Bachtin (1988), soprattutto p. 199 dove si parla della funzione dell'intreccio: il romanzo e il teatro possono avere intreccio – e anzi arrivano a sostanzinarsene – mentre la storia può farne a meno, come nel caso del Faldella; la fuga del tempo è libera e rapinosa a tal segno non da permettere ad alcun intreccio di nascere. Di qui il *De Redemptione Italica* si presenta come una grande e lineare teoria di imprese che si avvicinano senza requie; in simili condizioni non si danno evidentemente le condizioni perché nemmeno un Napoleone si adergesse a stella cometa di un secolo nuovo.

il presunto condottiero dei secoli a essere, invece, una cometa che appare e compare dietro le cortine di un *impromptu*: «Napoleo imperator, homo novus, vir repentinus»³².

Questa carnevalizzazione del tempo e dei suoi agenti – sfaldati e desaturati – ottiene al Faldella il risultato di liberare dalle panie di ogni impostazione teleologica non solo il futuro ma anche il presente: la storia va facendosi di giorno in giorno e di avvenimento in avvenimento, scardinando – come causa e conseguenza – ogni personaggio da aspirazioni provvidenzialistiche. A un'indagine acribica, si constata che questo è uno stigma costante nella produzione del nostro autore; ad esempio, Roma agli occhi del Faldella sembrava nel 1870 una piccola città, ben lontana dal *caput mundi* che la Città Leonina fu, riducendosi piuttosto a essere una Roma in sedicesimo³³. Il Faldella non è accline a vaghezze imperialistiche né, parimenti, a trissottini autocentrati, donde viene uno sguardo disilluso sul presente, in cui tanto Roma quanto Napoleone sono accidenti del tempo, piuttosto che demiurghi della storia. La delusione faldelliana per la mancata propagazione in Italia degli ideali della Rivoluzione Francese tracima dalla subitanea e infeconda parabola del Bonaparte³⁴:

[...] riscossa dal tuono dell'Alfieri, ricevette il torrente della Rivoluzione francese arginato qui e riscaldato dal sole dell'impero napoleonico. Tramontato Napoleone I, si pretese far succedere in Italia un ristagno tenebroso.

Rinnovando nella sostanza le modulazioni degli spiriti misogallici dell'Astigiano, il Faldella esprime senza sfumature il proprio disincanto verso le aspettative non mantenute dell'Allobrogo invasore, ch  la riscossa d'Italia si far  s  ma solo per mezzo e per merito propri:   questo il caso di quei minori come i fratelli Bandiera che, senza le premesse cancaneggianti del Bonaparte, seppero dichiararsi italiani a costo della vita prima ancora

³² Faldella (2011), *De Red. It.*, VIII (p. 949 P.).

³³ Faldella (1886b), p. 209. In tale contesto, l'astro di Napoleone viene, per parte sua, presentato in termini di contestazione quale un usurpatore contro il quale si schierarono – a buon diritto e con esito fausto – le gerarchie ecclesiastiche: «dei sacerdoti amanti della patria pare veramente che il nostro tempo non abbia ancora rotto lo stampo. I preti e i frati spagnuoli si segnarono nella guerra d'indipendenza nazionale contro Napoleone I» (*ibid.*, p. 195).

³⁴ Faldella (1911b), p. 64.

che l'Italia fosse statualmente sancita: sempre memorabili sono le parole che Emilio Bandiera rispose all'avvocato Dalia, presso la corte marziale di Cosenza³⁵:

Donde nato? – D'Italia. / Ma di che parte? – D'Italia / Ma dove nato? – In Italia.

In stretta connessione con questo ridimensionamento complessivo gravita l'attenzione verso il Napoleone delle piccole cose, del tutto avulso dall'esaltazione della personalità dell'artiere di un nuovo mondo: si consideri l'apparente rilievo grammaticale per cui³⁶

gli è vero, che i giornali, specchio sollecito della vita italiana, diedero un sollecito riflesso di quella Esposizione fin dalla sua apertura. Ma i fogli quotidiani si consumano nell'uso; ed anche per coloro, che li ricordino, vale la sentenza di Napoleone I, che la ripetizione è la più utile delle figure retoriche. Perciò ho voluto ritornare sull'importante argomento eziandio con l'audace proposito di condire la ripetizione d'eccitante verità.

Nel suo stile *pompier*, il Faldella ci restituisce un'immagine come rapita da Napoleone intento a ripetere, con una frase *primo obtutu* di valore gnomico e fattivo ma, in realtà, espressione della corrosione della sua parola, inabile a significare fin dal primo ascolto. In altra declinazione, del resto, il letterato dell'Agro Vercellese covava il pensiero di una Roma diminuitissima, poco più che un borgo provinciale, quando la Città Eterna vista dal Pincio gli si mostrava, ad esempio, con i baracconi dei giornali e gli spacci del lucido Dubois³⁷. Identicamente, Napoleone è ridotto alla ribruscola dello sdottoreggiare di un farmacista farfallonesco, quando il giovanile medico Allegri è visto dal professore Verbena in farmacia, dopo che si sentì dire *conveniunt rebus nomina saepe suis*³⁸

e il medichino, per andare a versi del professore, gli andava declamando i versi del geometra Giambattista Vercelli, gagliardo e melodioso traduttore dell'Eneide in ottava rima e nobile cantore in terzine del trasporto funebre di Napoleone I da Sant'Elena al Duomo degli Invalidi:

Dalla ricchezza mobile che dico?

³⁵ Faldella (1883), p. 13.

³⁶ Faldella (1930), p. 6.

³⁷ Qui nell'anno 1874, corrispondenze poi confluite in Faldella (1880).

³⁸ Faldella (1888), pp. 45-46; cfr. anche *ibid.*, pp. 58-78 sopra il tema della povertà stabile.

Come Roma è ritratta senza *pietas* nella sua condizione attuale di pochezza al tempo della collaborazione con il «Fanfulla», così il Saluggese tolstojanamente coglie il Napoleone impotente davanti al corso degli eventi, nelle piccole e nelle grandi cose.

Emerge, quindi, con forza la crisi della prospettiva storicistica presso il Faldella, stante che gli eventi sono svincolati da un'impostazione finalistica, nel coevo ricupero piuttosto *à la Dilthey* dell'*Erleben* protetta dentro la storia viva nel suo dispiegarsi. Napoleone non può che restare sullo sfondo dei veri spiriti permagni che più e meglio incrociano il progetto dei tempi; il nesso è analizzabile con piena consonanza nella presentazione di Cavour come incinto – gravido cioè della Nuova Italia³⁹ –, genuino attuatore di quei semi che il tempo gestava.

Ecco allora che il protagonismo dell'Italia risorgimentale ostende piena consonanza con la veste latina che dà espressione al *De Redemptione Italica*, giacché conduce a maturazione il tentativo di apprestare una lingua consentanea al clima storico: l'Italia torna a quell'unità che solo l'Impero Romano le aveva saputo riservare; si tratta, infatti, del punto alto di una vena che, carsica, correva nel Faldella fin da pagine lontane, ove si soffermi lo sguardo sui frequenti e sceltissimi latinismi baluginanti nella sua scrittura: *ess. redienti, strepente, fremitanti, formidato, alido* etc.⁴⁰ I conî latini ora trovano il varco che attendevano, plasmandosi nella loro natura naturante, cioè sfociano nell'alto mare del latino *eo ipso*: è di grande momento osservare che, quando il Faldella riflette sul possibile sfruttamento del Volapük come idioma transnazionale, si domanda con accenti non retorici ma febbrili chiedendosi «che necessità di fabbricare una nuova lingua universale, quando abbiamo il latino?» e si sarebbe risposto «*ecce unus est populus et unum labium omnibus*»⁴¹. Il latino offriva così all'autore lo strumento espressivo adatto – non virtuosistico bensì apertamente ideologico – a un'Italia che oppone il latino metatemporale alla grande lingua della cultura

³⁹ Immagine occorrente sia nel *De Redemptione Italica* sia nelle *Verbanine*: v. p. 120 di Tabacco (2006), pp. 115-124.

⁴⁰ Cfr. Ragazzini (1976), p. 8.

⁴¹ Faldella (1909), rispettivamente alla p. 19 e alla p. 20, rimarcando poco dopo che «*non è mica da disprezzare un vincolo di più, che si offra alla fratellanza umana*» (p. 22).

contingente, che era il francese, né abbisogna del figlio prodigo della landa francese qual è Napoleone: Cesare e il latino avevano colonizzato le Gallie una volta per tutte. In questo modo doveva valere per il Faldella – che va facendosi trasparente a se stesso – quanto il medesimo notava riprendendo Giovanni Boglietti che scriveva sulla «Nuova Antologia» circa Tommaso Carlyle⁴²:

Tommaso Carlyle diventò scrittore scrivendo, come egli dice di sé stesso in qualche luogo del Sartor resartus. E con ciò intese di dire che acquistò la sua coscienza di scrittore non per rivelazione improvvisa, ma lentamente e lottando. Egli vide a poco a poco disegnarsi nei suoi scritti la sua personalità di pensatore, e non sarebbe veramente sé stesso se non quando si vide tutto formato nelle opere sue. Il che lo indusse ad invertire il precetto aristotelico: conosci te stesso, in quest'altro: impara a conoscerti dal frutto del tuo lavoro.

Verso un epilogo

Le risultanze cui assistiamo sono rese possibili e, in certo modo, indotte dal punto di vista del Faldella, che segue Napoleone fino alla traslazione⁴³ e scruta la storia dell'Italia *in fieri* da una specola decentrata, con lo sguardo subalpino cioè affondato da un Piemontese rimasto discosto rispetto all'impetuoso alveo dell'empito napoleonico⁴⁴ – un po' come Pietro Micca ritratto quasi a spiare il passaggio di Napoleone sotto il forte di Bard⁴⁵.

Napoleone alla fine si risolve a essere un'ape di vetro, è un'inflessione – e non delle maggiori – nel fluire del tempo, senza segnalarsi nella narrazione fabulante che gli eventi suggeriscono di sé alla rivisitazione del Faldella. Il mito napoleonico (si pensi *e contrario* alla biografia di Stendhal) ne riesce sottoposto a una discretizzazione che devia la grandezza del suo personaggio in una teoria di azioni situazionistiche e transindividuali, incapaci di

⁴² Faldella (1886c), pp. 64-65.

⁴³ Cfr. Faldella (2011), *De Red. It.* III, 10 (p. 210, ll. 1-4 P.): «in mare Tyrreno prope Liburni portum, inde ante Spediam, surgit cum ludo bellico gallica classis, ducta a principe Iuvenis Villae (Ionville), qui anno MDCCCXL duxerata a Sanctata Helena ad Parisios cineres Napoleonis Magni. Nunc haud ducit vitam».

⁴⁴ Con tutto l'orgoglio del Piemontese che ripercorre i meriti di Casa Savoia: con purissimo sacrificio il Piemonte trionfò dell'Austria, vigorosa nella vecchiaia e nella gioventù, che nel 1813 seppe spezzare a sua volta l'ala gloriosa di Napoleone I («populi germanici conserti primo interruperant alam gloriosam primi Napoleoni», per cui cfr. Faldella (2011), *De Red.It.* IV, 13 (p. 318, ll. 17-18 P.).

⁴⁵ Faldella (1886a), p. 11.

parlare la lingua dei sogni e delle prospettive le più alte. L'agnizione che del Bonaparte e dei Napoleonidi⁴⁶ opera il *magnum opus* in parola restituisce un'epopea senescente, illusoria e abortita, arrestandosi nudo di echi ai confini dell'orizzonte figurale e immaginale del Faldella. Il Napoleone che poteva essere atteso come un polo arpionario della narrazione si rivela, invece, nel *De Redemptione Italica*, quale una continua e pedissequa abdicazione a se stesso, quasi uno Swann proustiano che cambia magnificenza in *singeries*⁴⁷.

Giunti a questo punto tra notule e nughe, un po' per la ricchezza dell'autore e un po' per la pochezza dello scrivente sicuramente la miglior sintesi sul Napoleone pulcinellesco del Faldella sarà offerta dal Faldella medesimo, allorché si soffermava in VIII, 2 sul lusso bonapartista e della sua corte⁴⁸:

Napoleo [...] magis artifex, quam heros praestabat

Napoleone [...] artefice più della sua gloria che un eroe.

Un eroe mancato è il piccolo corso, che ha promesso e fatto sperare in un mondo nuovo, ma alla fine ha curato solo di costruire il monumento di se stesso. Se è vero che l'Italia è nata come Italia una e unita, il merito grande non ha certo attinto all'epopea evanescente del Bonaparte, ridotto a essere la stinta sinopia della gloria che fu sua: *etenim Napoleo praeliavit pro suo imperio, Garibaldus pro libertate populorum*⁴⁹.

⁴⁶ La *mise en abyme* ridicolizzante la capitalità anche dei Napoleonidi ben si evince, oltre a quanto già detto, dalla pur augusta e nobilmente severa figura di Mazzini, che pressoché venera il simulacro di Napoleone quasi fosse un palladio, confidando nella di lui immagine più che nel nipote in carne e ossa (lat. *nepos*: 'nipote' ma anche 'dissipatore'): «blandiloquens imagini Napoleonis magni putabat Mazinius se indulgere meliori eius nepoti, tamquam personae; sed existimabat atque praedicabat numquam resurrecturum napoleonicum imperium» in Faldella, *De Red. It.* II, 5 (p. 116, l. 28 – p. 118, l. 1 P.). Il nipote qui alluso in questo culto dei lari è Luigi Napoleone Bonaparte; Mazzini nel 1838 scriveva per il periodico «London and Westminster Review» un articolo proprio sul principe Luigi Napoleone Bonaparte che aveva già combattuto per la libertà italiana ed era stato sostenitore di quella polacca, aspirando poi a liberare anche la Francia per poi reggerne il governo: «sed nondum matura, satis acerba erat uva tantum adpetita a tirone imperatorio» (*ibid.*, p. 116, ll. 24-25), con *sententia* simillima alla *fabula* della volpe e l'uva di Fedro (IV, 3, 4); cfr. anche I, 12, p. 58. Infine è ancora con questo animo che, in I, 14 il Faldella tornisse il timore che il piccolo Napoleone («parvulus Napoleo», cioè Francesco Napoleone, figlio del Bonaparte e di Maria Luisa d'Austria) potesse emulare l'inclito padre.

⁴⁷ Come già interpretava negli anni Venti Giacomo Debenedetti nel saggio poi confluito col titolo *III. Commemorazione di Proust* in Debenedetti (1999), pp. 300-328.

⁴⁸ Per cui cfr. Faldella (2011), *De Red. It.* p. 892, l. 23 P.

⁴⁹ Faldella (2011), *De Red. It.* VIII, 11 (p. 830, l. 34 P.).

Tiziano Ottobri
Università Cattolica di Milano
tiziano.ottobri@unicatt.it

Riferimenti bibliografici

Bachtin (1988)

Michail Michajlovič Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane* (trad. it. di *Estetika slovesnogo tvorčestva*), Torino, Einaudi, 1988 (1979)¹.

Debenedetti (1999)

Giacomo Debenedetti, *Saggi*, Milano, Mondadori, 1999.

Faldella (1880)

Giovanni Faldella, *Un viaggio a Roma, senza vedere il Papa*, Torino, Casanova, 1880.

Faldella (1881)

Giovanni Faldella, *Idillio a tavola*, Torino, Roux e Favale, 1881.

Faldella (1883)

Giovanni Faldella, *Dai fratelli Bandiera alla dissidenza*, Torino, Roux e Favale, 1883.

Faldella (1886a)

Giovanni Faldella, *Ai nostri monti*, Roma, Edoardo Perino Editore-Tipografo, 1886.

Faldella (1886b)

Giovanni Faldella, *Clericali*, Torino, Roux e Favale, 1886.

Faldella (1886c)

Giovanni Faldella, *Il tempio del Risorgimento italiano*, Firenze, G. Barbèra editore, 1886.

Faldella (1888)

Giovanni Faldella, *I nuovi Gracchi ossia La crisi agraria. Discorsi campagnuoli*. Parte I, Firenze, G. Barbèra, 1888.

Faldella (1897)

Giovanni Faldella, *Scienze e fede*, Torino, S. Lattes & C. Editori, 1897.

Faldella (1909)

Giovanni Faldella, *Sant'Isidoro. Commentarii di guerra rustica*, Torino, S. Lattes & C. Librai – Editori, 1909.

Faldella (1911a)

Giovanni Faldella, *Angeli di guerra e di pace*, l. 8 di *Piemonte ed Italia. Rapsodia di Storia Patriottica*, Torino, S. Lattes & C., 1911.

Faldella (1911b)

Giovanni Faldella, *Medici della Patria*, l. 5 di *Piemonte ed Italia. Rapsodia di Storia Patriottica*, Torino, S. Lattes & C. editori, 1911.

Faldella (1911c)

Giovanni Faldella, *Nazione e città*, l. 11 di *Piemonte ed Italia. Rapsodia di Storia Patriottica*, Torino, S. Lattes & C. editori, 1911.

Faldella (1930)

Giovanni Faldella, *Lo spirito delle acque e lo spirito delle armi (con un profilo di Pier Carlo Boggio)*, Torino, Sten, 1930.

Faldella (2011)

Giovanni Faldella, *De Redemptione Italica. Epitome in IX libros digesta* (a cura di Roberta Piastri), 2 vv., Vercelli, Edizioni Mercurio, 2011.

Ottobrini (2019)

Tiziano Ottobrini, *Il latino pettinatissimo di un letterato scapigliato: intorno al De Redemptione Italica di Giovanni Faldella*, «Kepos», 2, 2019, pp. 302-324.

Piastri (2009)

Roberta Piastri, *Un capitolo della fortuna di Livio tra XIX e XX secolo: l'epitome De Redemptione Italica di Giovanni Faldella*, «Bollettino di Studi Latini», 39/2, 2009, pp. 587-605.

Ragazzini (1976)

Giorgio Ragazzini, introduzione a Giovanni Faldella, *L'Europa in provincia. Pagine di viaggio e di costume* (a cura di Giorgio Ragazzini), Milano, Longanesi & C., 1976, pp. 7-19.

Tabacco (2006)

Raffaella Tabacco, *Camillo Cavour sub tegmine fici. L'estro di Faldella dalle Verbanine al De Redemptione Italica*, pp. 115-124, in Claudio Marazzini – Giuseppe Zaccaria (a cura di), *Per Giovanni Faldella. Atti del Convegno Nazionale. Saluggia, 20 novembre 2004*, Vercelli, Edizioni Mercurio, 2006.

This essay aims to point out the character of Napoleon in Giovanni Faldella's masterpiece intitled De Redemptione Italica (beginning of the XX century), by paying particular attention to the relationship between the history of Italian unification and the choice of describing it with the Latin language. In comparison with the great ones who made the unity of Italy, from the point of view of Faldella, Napoleon will emerge as a sneaky and laughable character, nothing more than an antieroe and a titano-nano.

Parole-chiave: Giovanni Faldella; *De Redemptione Italica*; Napoleone; Risorgimento; latino.

LUIGI ARATA, **Un sonetto di Pimbiolo degli Engelfreddi in onore di Napoleone**

Francesco Pimbiolo degli Engelfreddi, poeta di un certo successo al suo tempo, è l'autore di un interessante sonetto in onore di Napoleone, probabilmente recitato nella lunga serata del 15 maggio 1809, organizzata dalla comunità padovana per l'imperatore, che con la città ha avuto fino a quel momento un rapporto altalenante. Non a caso, lo scrittore, nel giro di qualche anno, scriverà altri versi d'occasione per il sovrano d'Austria, Francesco II, divenuto nel frattempo padrone del Veneto.

Questo lavoro, in primo luogo, esaminerà il contesto storico in cui l'autore vive e la personalità di quest'ultimo; ricostruirà, poi, l'occasione in cui egli scrive il sonetto; infine, analizzerà il significato della poesia.

Il contesto storico

È appena iniziato il mese di maggio 1797 quando Napoleone, generale della repubblica francese, guidata in quel momento dal Direttorio, dichiara guerra a Venezia¹. L'esercito di quest'ultima, che pure è piuttosto consistente (basti ricordare che la città dispone di un buon numero di navi da guerra e di circa 15000 effettivi), senza quasi combattere, si arrende dopo poco più di una settimana (l'ultimo doge, Lodovico Manin, esorta i nobili a firmare la capitolazione nella seduta del 12 maggio; il 16, la città lagunare è occupata dai Francesi²): pare che l'oligarchia che la guida spera così di salvare la proprietà dei propri latifondi³. Qualche giorno prima, il 26 aprile, il governatore di Padova Francesco Labia, che è stato

1 Marangon (2002), pp. 60-70; Hunecke (2002); Vincent (2004), pp. 19-25; Moro (2019).

2 Fugier (1947), p. 69.

3 Per un'interpretazione più benevola dell'apparente rassegnazione con cui il senato veneziano si arrende alle truppe francesi, si veda ad es. Zorzi (1997), pp. 13-33; od anche Comarin (1998).

nominato il 7 gennaio 1796, è lasciato solo⁴; il 29 il generale Pierre Teulié⁵ occupa la città e vi organizza la municipalità, che dura in carica solo pochi mesi⁶.

Nel 1797 Napoleone vi si ferma tre volte (saranno le sue uniche visite ufficiali a Padova): il 2 maggio è ospite del palazzo di Girolamo Polcastro⁷, autore delle importanti *Memorie per servire alla vita civile e letteraria di un padovano*, scritte fra il 1833 e il 1837, nelle quali racconta anche la sua attività come membro della municipalità di Padova e del governo centrale della provincia⁸.

Il 24 agosto, il generale è invitato in città, dove alloggia al Palazzo Selvatico, ma si trattiene poco⁹: prima, pranza con i notabili della città; poi, assiste al Teatro Nuovo alla recita di una commedia di Simeone Antonio Sografi¹⁰, *Il matrimonio democratico, ossia il flagello de' feudatari*¹¹, un esempio di teatro patriottico. La strada tra il palazzo e il teatro è tutta

4 Calbo Crotta - Lumbroso (1798), pp. 292-293; Tentori (1799), II, pp. 180-181; Norvins (1838), III, p. 295; Gloria (1861), p. 10; Vecchiato (1994), pp. 150, 159, 161; Monteleone (1997), pp. 49, 53, 62; Bullato (2001), pp. 36-37; Berengo (2009), pp. 240, 275, 291.

5 Cfr. Jacopetti (1845), pp. 69-107; Michaud (1855), p. 432; Monti (1939), pp. 8-15; Della Peruta (1988); Betri (2005), pp. 219-253; Betri (2008) 673-701; De Francesco (2019).

6 Ongaro (1904); Gennari (1982); Del Negro (1991), pp. 1-45; Silvano (1996); Monteleone (1997); Balduino (1998); Dal Cin (2019), pp. 30-33, 42-43, 49-50.

7 Girolamo Polcastro ricorda l'evento nelle sue *Memorie per servire alla vita civile e letteraria d'un padovano*, scritte tra il 1833 e il 1837, ma per ora solo parzialmente pubblicate; il manoscritto dell'opera è conservato nella Biblioteca civica di Padova (segnatura 1016. XIII), ff. 12-17, in particolare f. 17; cfr., a proposito dell'evento del 2 maggio, Ongaro (1904), pp. 4-7; Rizzoli (1930); Monteleone (1997), pp. 67-68, 76; Gennari (1982), pp. 950-951; Moro (1992), p. 201; Alberti (1998), p. 156; Piva (2019), p. 206. Sulla complessa figura del Polcastro, cfr. Casini (1916), p. 50; Lazzarini (1920); Giormani (1995), pp. 597-625; Monteleone (1997), pp. 26-27, 38, 48, 61, 63, 66, 69, 80, 84-85, 101, 105, 122, 124, 132, 136, 145, 150, 153-154, 166-167, 172, 183, 186; Stevanin (1997), pp. 233-244; Tonetti (1997), pp. 99n, 105n, 202n, 242 e n; Balduino (1998), pp. 10, 102, 160; Marconato (1999), pp. 121-343; Caburlotto (2010), pp. 130-131; Dal Cin (2015); Dal Cin (2019), pp. 30, 79, 80 e n, 128, 134-5, 148, 169, 170n, 180n, 181, 191, 196n, 206 e n, 207, 209, 214, 216 e n, 220n, 226-7, 229, 283 e n, 305, 322, 328, 332 e n, 339 e n.

8 Dal Cin (2014), p. 6.

9 Cfr. Bignon (1838), p. 326; Brunelli (1921), pp. 336-337; Gennari (1982), II, p. 974; Monteleone (1989), p. 18; Monteleone (1997), p. 95; Del Negro (1998), p. 58.

10 A proposito del drammaturgo, si vedano ad es.: Vedova (1836), II, pp. 292-298; Bigoni (1894); Brunelli (1937), pp. 171-188; Binni (1968), p. 549; De Michelis (1979), pp. 203-224; Goldin (1985), pp. 53-56; Romagnoli (1989), pp. 58-65; Mangini (1990), pp. 21-93; Morelli - Surian (1990), pp. 101-135; Themelly (2014), pp. 3-67; Themelly (2015), pp. 3-107; D'Angelo (2018).

11 La farsa è stata ripubblicata negli anni Sessanta (De Michelis (1966), pp. 59-73). La commedia, di ispirazione giacobina, racconta dell'amore tra il caffettiere Tonino e la figlia di un conte, Giulietta, a Venezia: il matrimonio tra due membri di classi sociali lontane, al quale si oppongono molti personaggi nobili, alla fine si celebra grazie all'arrivo a Venezia dei Francesi, festeggiati come liberatori.

illuminata per ordine del municipio, ma Napoleone nemmeno l'attraversa e, alla fine, fugge verso Noventa a mezzanotte.

La terza e ultima volta, il futuro imperatore passa dalla città il 27 ottobre: passa ancora da Palazzo Selvatico; nel pomeriggio, passa in rassegna le truppe e comunica loro che la pace con l'Austria è stata conclusa; infine, riparte per Vicenza (28 ottobre)¹².

In effetti, qualche giorno prima, il 17 ottobre, Francesi e Austriaci hanno firmato il trattato di Campoformido, in virtù del quale gli antichi territori della Serenissima sono ceduti a Vienna¹³: il gesto è vissuto come un tradimento da tanti che hanno creduto che Napoleone fosse venuto in Italia a liberarla dallo straniero. Le truppe imperiali entrano a Padova il 18 gennaio 1798. La municipalità è sostituita, nello stesso mese, da un commissario nominato dagli Austriaci. In particolare, il 20 gennaio 1798, il generale Olivier von Wallis¹⁴, accolto dalla folla plaudente e da uno scampanio festoso, pone in città il suo quartier generale¹⁵. Le autorità, allora, procedono all'espulsione dei cittadini che più si sono compromessi con l'occupante francese, Simone Stratico¹⁶, Stefano Gallino¹⁷ e l'abate Alvise Savonarola¹⁸, i giacobini più convinti. Le altre personalità, tra cui spicca il nome di Melchiorre Cesarotti¹⁹,

12 Monteleone (1989), p. 25; Universo (1989), pp. 135-136; Monteleone (1997), p. 96; Del Negro (1998), pp. 50-54; Iappini (2009), p. 342. In realtà, dovrebbe cantare per Napoleone Gaspare Pacchierotti.

13 Monteleone (1986), pp. 115-133.

14 Ebert (2003); Smith (1998), p. 158; Smith (2008).

15 Su questo periodo di occupazione austriaca, cfr. Toffanin (1901).

16 Maffei (1834), II pp. 873-875; Gliubich (1856), pp. 293-295; Poggendroff (1863), II 1020-1021; Rossetti (1876), pp. 361-447; Tamaro (1919), p. 305; De Benvenuti (1944), p. 278; Ledvinka (1966), pp. 323-333; Boglich Perasti (1976), pp. 1 e seguenti; Semi - Tacconi (1992), pp. 308-310; Raimondi (2001), pp. 196ss.; Cova (2010), p. 368; Dal Cin (2019), pp. 128, 152-153, 191, 256, 265 e n.

17 De Tivaldo (1837), pp. 183-187; Fabeni (1838); Wurzbach (1858), p. 72; Asson (1862-1863); Hirsch (1885), II pp. 674-675; Boruttau (1903), p. 364; Castiglioni (1923); Castiglioni (1932) XVI p. 328; Castiglioni (1934) XXII p. 720; Pazzini (1947), II p. 349; Castiglioni (1948), p. 566; Premuda (1960), p. 167; Premuda (1966), pp. 217-232; Pazzini (1974), p. 1265; Bonuzzi (1976), pp. 421-424; Gibin (1988), pp. 105-127; Ghiretti (1996), pp. 3-6; Porro (1998); Dal Cin (2019) 32n, 149n, 217, 266, 267 e n, 268.

18 ALP (1797), I pp. 34-35, 174, 177, 188, 205, 217; *Ragguaglio* (1798), p. 6; Bellati (1799), p. 55; Brandolese (1805), p. 8; *Notizie* (1844), p. 12; Belletti (1917), pp. 565-566; Cella (1966), p. 32; Francovich (1974), p. 210 n. 57; Romagnoli (1983), p. 208; Gaeta (1987), pp. 129, 142-143; Conconi (1989), p. 14; Mattogno (1989), pp. 144-145; Monteleone (1989), pp. XXII, 10, 29; Ventura (1989), p. 39; Del Negro (1991), pp. 13, 16; Marangon (2002), pp. 64-67; Preto (2005); Franzin (2013), p. 271; García Hevia (2018-2019), p. 640; Dal Cin (2019), pp. 31n, 53n, 81-82, 83 n, 148.

19 Su Cesarotti la bibliografia è vastissima; sulla sua figura politica, che qui interessa maggiormente di quella letterario-artistica, si vedano, ad es., Romagnoli 1948; Del Negro (1988), p. 301; De Camilli (1990), pp. 79-104; De Camilli (1992), pp. 141-177; Santato (1997), pp. 16-18; Santato (1998), pp. 109-141; Barengo (1999),

sono perdonate per il loro appoggio ai Francesi e cercano variamente di ingraziarsi i nuovi padroni, che incaricano dell'amministrazione della città un capitano dipendente dal governo di Venezia.

Padova, che ospita diverse caserme (installate nei conventi di San Marco, San Biagio, San Benedetto, San Francesco, oltre che nei collegi Pratesi e Amuleo, tutte istituzioni che sono perciò sopresse) mantenute col denaro delle casse civiche (solo nell'inverno tra il 1799 e il 1800 vi sono installati 16000 soldati e 11000 cavalli), attraversa una grave crisi economica: si perdono totalmente i contatti commerciali con l'ex capitale e le attività industriali ne risentono; nelle terre del contado regna la miseria e tra la popolazione si diffonde la piaga del vaiolo; l'amministrazione sospende l'illuminazione pubblica (novembre 1800) e, come unica iniziativa, inaugura l'ospedale pubblico del Cerato, edificio che è stato iniziato, in realtà, molto tempo prima (29 marzo 1798).

Dopo la decisiva battaglia di Hohenlinden (3 dicembre 1800), dove le truppe austriache sono sconfitte dal generale Jean Victor Marie Moreau²⁰ e sono costrette a firmare l'armistizio di Steyr (25 dicembre 1800) e a ritirarsi, mettendo fine alla guerra della Seconda coalizione, i Francesi rientrano in città (10 gennaio 1801)²¹ e vi restano finché il trattato di Lunéville (9 febbraio 1801) non restituisce il Veneto all'impero di Francesco II d'Asburgo-Lorena. Si stabilisce in quell'occasione anche che le mura di Padova siano demolite: il lavoro comincia tra il 5 e il 6 aprile dello stesso anno. Subito dopo gli Austriaci riprendono il controllo della città (7 aprile 1801).

Durante la guerra della Terza coalizione, iniziata il 10 agosto 1805, l'Austria lascia un consistente numero di uomini sull'Adige, sul confine con l'appena costituito regno d'Italia (17 marzo 1805), di cui è sovrano Napoleone dal 26 maggio successivo: l'imperatore teme, infatti, che Bonaparte, nel frattempo diventato imperatore (2 dicembre 1804), possa sferrare proprio qui la sua offensiva principale, com'è successo nel 1796 e nel 1800. La Francia,

pp. 73-78; Baldassarri (2005), pp. 195-213; Chiancone (2009), pp. 35-50; Pastore Stocchi (2011), pp. 219-227; Santato (2011), pp. 229-251.

²⁰ Sulla controversa figura del generale, si vedano: Davis (1806); Philippart (1816); Dontenville (1899) Jean Dontenville (1899); Hulot (2001); Moreau (2005); Coz (2008); Coz (2009); Tucker (2010), p. 1288.

²¹ Su questo periodo di occupazione francese, cfr. Monteleone (1962).

invece, schiera su questo fronte solo l'Armata d'Italia, guidata dal maresciallo André Masséna²², in inferiorità numerica rispetto all'esercito austriaco. Tuttavia, l'evoluzione della guerra in Germania, con la vittoria delle truppe napoleoniche a Ulma (25 agosto), costringe gli Austriaci a indietreggiare rispetto alla linea dell'Adige e a lasciare la regione agli uomini di Masséna, che quindi, nella sua trionfale avanzata, riconquista Padova il 6 novembre 1805 e la assegna al generale Jean Toussaint Arrighi che ne diventa duca²³. Poco dopo il grosso dell'Armata napoleonica sconfigge gli Austro-Russi ad Austerlitz (2 dicembre 1805), per cui anche questa fase di scontri finisce. La successiva pace di Pressburg (26 dicembre) conferma la cessione, da parte dell'Austria, del Veneto al Regno d'Italia. I Francesi, quindi, al termine di questa nuova campagna, riprendono a Francesco II quei territori che gli sono stati ceduti con il trattato di Campoformido.

Benché la nuova amministrazione patavina non sia meno rapace della precedente, tuttavia, progetta il riammodernamento della città: tra gli altri interventi, è importante il riattamento della rete idrica, nonché l'apertura delle prime scuole elementari pubbliche e la costituzione del catasto (appunto definito napoleonico), messo a punto tra il 1807 e il 1810. Il regime realizza collegamenti stradali rispettivamente tra Padova e Fusina e tra Padova e Ferrara; si occupa anche di riformare le scuole secondarie e l'università, per la quale alcuni esperti, tra i quali spicca ancora il nome di Cesarotti, predispongono un piano di riorganizzazione.

È proprio nel 1805 che Napoleone torna in Italia, in veste di sovrano. Dopo l'incoronazione a Milano, è solo nel novembre-dicembre del 1807 che l'imperatore fa una visita a Venezia, dove soggiorna dal 29 novembre all'8 dicembre²⁴. In entrambe le occasioni, è accolto con festeggiamenti in diverse città che si trovano sul suo percorso e anche Padova vorrebbe accoglierlo. Lo stesso capita nel 1807, quando Napoleone non prende nemmeno in considerazione la possibilità di fermarsi a Padova, che pure si trova sulla strada che deve

22 Masséna (1848); Amic (1864); Beauregard (1902); Thierry (1947); Valentin (1960); Marshall-Cornwall (1965); Hulot (2005); Roullier (2010).

23 Leidenfrost (1828), p. 13; Mullié (1851), pp. 23-25; Du Casse (1866); Robert - Cougny (1899), I, pp. 99-100.

24 Zorzi (1972); Romanelli (1977); Fournoux (2002), in particolare il cap. XIV.

percorrere per giungere a Venezia²⁵: motivo del diniego è il fatto che pochi giorni prima i nobili della città hanno omaggiato e festeggiato alcuni ufficiali russi che, sfollati da Corfù dopo la pace di Tilsit, erano sulla via del ritorno in patria²⁶.

Nell'ambito delle operazioni della guerra della Quinta coalizione, iniziata sul fronte italiano il 10 aprile 1809, quando l'arciduca Giovanni²⁷ decide l'invasione del Friuli, gli Austriaci, rientrati con due armate in Italia, fanno indietreggiare le truppe del viceré Eugenio di Beauharnais²⁸ oltre il Piave (con la battaglia di Sacile del 16 aprile) e rioccupano Padova (25 aprile). La loro permanenza in città è, tuttavia, assai breve, perché, nel frattempo, gli scontri in Baviera sono vantaggiosi per Napoleone (in particolare la battaglia di Eckmühl, 21-22 aprile) e l'esercito di Giovanni, che potrebbe finire accerchiato, dopo aver combattuto a Caldiero (27-30 aprile), ripiega.

A Padova i Francesi rientrano, così, il 3 maggio 1809 (anche se non sono accolti trionfalmente)²⁹; dieci giorni dopo, il 13 maggio, le armate di Napoleone entrano a Vienna, mentre le truppe del Regno d'Italia riconquistano anche Udine. Il 15 giugno, dunque poco più di un mese dall'ultimo giorno d'occupazione austriaca, l'amministrazione cittadina fa svolgere la cerimonia, in onore di Napoleone, per la quale il conte Pimbiolo compone un suo sonetto. Tuttavia, essa si svolge senza la presenza dell'imperatore.

I Francesi conservano il controllo di Padova fino al 7 novembre 1813, quando le truppe austriache, comandate dal colonnello Anton Gundakar Starhemberg³⁰, vi rientrano. La città

25 Deve intervenire Cesarotti presso l'imperatore per lenire la sua arrabbiatura; cfr. Castellano (1828), p. 1399; Bignon (1838), pp. 81-83; Mutinelli (1843), pp. 65-68; Staurenghi (1916), p. 568; Lemmi (1938), p. 294; Monteleone (1997), p. 176; Tellaroli (2013), p. 81.

26 La Francia ottiene dal trattato di Campoformio il controllo delle isole Ionie e così anche dell'Adriatico; Russi e Ottomani, che le considerano altamente strategiche, si alleano per riconquistarle nel 1798, fanno capitolare la fortezza francese di Corfù dopo quattro mesi di assedio (1799) e creano la cosiddetta Repubblica delle Sette Isole Unite, in mano ai Turchi e difesa dalla marina russa. Dopo la guerra della Quarta coalizione (1806-1807), durante la quale Napoleone sconfigge gli eserciti prussiano e russo, lo zar Alessandro I, costretto alla pace di Tilsit (7 luglio 1807), tra le altre clausole, s'impegna a cedere nuovamente alla Francia le isole Ionie, dalle quali sono evacuate le guarnigioni russe colà collocate.

27 Schlossar (1878); Schlossar (1881), pp. 281-305; Theiss (1950); Theiss (1960); Magenschab (1981); Nenning (1982); Pickl (1982); Anonimo (1994), pp. 122-123.

28 Sulla figura del viceré d'Italia, figliastro di Napoleone, si vedano ad es.: Mullié (1851), I pp. 46-48; Robert - Coughy (1889), I pp. 220-221; Oman (1966); Tessadri (1982); Blémus (1993); Autin (2003); Kerautret (2021).

29 Meneghini (1859), pp. 172-175.

30 Su questa figura di ufficiale dell'esercito austriaco, cfr. Welden (1853); Hirtenfeld (1857), pp. 1267-1270; Thürheim (1876), pp. 14 e seguenti; Wurzbach (1878), pp. 157-160; Schmidt-Brentano (1997), p. 102.

torna ad ospitare guarnigioni, com'è stato anche in precedenza³¹. La situazione si aggrava ulteriormente quando la regione è colpita da una carestia (1816-1817) e poi da un'epidemia di peste e tifo.

L'autore

Di Francesco Pimbiolo degli Engelfreddi, autore del sonetto in esame, appare, nell'introduzione alle sue *Opere postume*, pubblicate a Padova nel 1824, un profilo biografico³² ad opera di un anonimo, identificato con l'abate Lodovico Menin³³ dal biografo Giuseppe Vedova³⁴. Le informazioni qui presenti sono, solo in parte, confermate indirettamente dalla sua relativamente vasta bibliografia. Nato il 7 ottobre 1753 a Padova, Francesco è figlio di un conte tedesco³⁵, il cui cognome è stato evidentemente italianizzato, di nome Annibale, e della nobile Elisabetta Stella, la cui famiglia era di Rovigo. Ha un fratello maggiore, Antonio³⁶, tra i professori della facoltà cittadina di medicina, con il quale

31 Su quest'ultimo periodo, si veda Ottolenghi (1909).

32 Francesco Pimbiolo degli Engelfreddi, *Opere postume*, Padova, nella Tipografia del Seminario, 1824, pp. IX-XXII. Altre biografie di Pimbiolo sono rintracciabili in: Vedova (1836), I, p. 43 e II, pp. 98-100; Saggiori (1972), p. 274; Nappo - Furlani (1992), p. 1976; Toffanin (1998), p. 331; Lauro (2007), p. 266. Nelle *Opere postume* sono contenute le lettere *Intorno ai Pigmei*, *La Galleria di Venere*, *Intorno alle Grazie*, *La Vita di Benedetto Marcello*, in due parti, il *Discorso accademico intorno agli effetti di un buon Teatro*, oltre ad alcune poesie latine e italiane.

33 Selvatico (1839), pp. 243-362; Cantù (1844), p. 301; Bonato (1868); Costa (1937), pp. 3-5; Maggiolo (1983), p. 199; Halbwidl (1989-1990), pp. 285-294; Gullino (1996), p. 415; Venanzio (2011), pp. 173-180.

34 Vedova (1836), II, pp. 98-100.

35 A proposito della famiglia di Pimbiolo, si vedano Vedova (1836), II, pp. 96-98; Mazzucato (2011), pp. 13-14.

36 Antonio Pimbiolo è decisamente una personalità rilevante all'epoca: il suo approccio all'arte medica è, infatti, piuttosto originale; inoltre, promuove il rilancio del termalismo della zona padovana, per il quale è istituita una specifica cattedra all'ateneo patavino. Anche lui è un amante delle lingue classiche, tant'è che traduce in italiano un filosofo greco e scrive in latino alcune opere di carattere scientifico collegate al suo lavoro universitario. Questa è una sua breve bibliografia: *Quadro di Cebete filosofo greco trasportato in lingua italiana*, Padova, nella stamperia Conzatti, 1761; *Summa capita rerum quas anno hocce scholastico pertractabit Antonius Pimbiolo de comitibus Inghelfredis Patavinus theoreticæ medicinæ ordinariæ in patrio gymnasio professor publicus*, Patavii, ex typographia Cominiana, 1763; *Praelectio habita in patrio Gymnasio cum primum in scholae possessionem veniret 3. kalend. Maj. anno 1763*, Patavii, ex typographia Cominiana, 1764; *De Patavini aeris qualitibus, oratio Antonii Pimbiolo de Engelfredis nobilis Patavini, habita in patrio Gymnasio, anno 1769 12 kalendas Januarias*, Patavii, excudebat Jo. Baptista Conzatti, 1771; *Sopra le qualità degli effluoj del baco da seta. Discorso di Antonio Pimbiolo Degli Engelfredi nobile padovano pubblico professore di medicina teorica nella Università della sua patria*, Padova, nella stamperia Conzatti, 1776; *Esame intorno le qualità del vitto dei contadini del territorio di Padova*, Padova, nella stamperia del Seminario, 1783. Cfr. Moschini (1806-1808), I-II p. 64; Vedova (1836), I pp. 787, 36-42, II pp. 100-

frequenta il seminario patavino, e una sorella, della quale si tace il nome (chissà poi per quale motivo), finita sposa di Costantino Bragadin.

Sfortunato sin da ragazzo per la malferma salute, Francesco deve lasciare gli studi per proseguirli a casa, guidato da due abati, Giovanni Coi³⁷ e Gaetano Rossi³⁸. Secondo l'estensore della sua biografia, è soprattutto quest'ultimo che ha influenza sulla sua vita, tanto che, a quanto pare, l'avrebbe imitato. L'ostinazione e l'impegno profuso nella sua formazione, anche fuori da una regolare scuola, gli consentono di imparare non solo le lingue classiche³⁹, ma anche il tedesco (al quale era probabilmente abituato fin da piccolo, vista la provenienza del genitore) e il francese, due idiomi che frequenta tanto da essere in grado di tradurli⁴⁰.

A ventotto anni, Pimbiolo, che nel frattempo ha stretto amicizia con l'abate Clemente Sibiliato⁴¹, professore all'ateneo cittadino, e con Melchiorre Cesarotti (in onore del quale scrive *Dialogo dei morti: Omero e Cesarotti*, pubblicato dagli stampatori Bettoni a Padova nel 1809)⁴², sposa Maddalena Santonini: dalla moglie ha un solo figlio, che muore otto giorni

102; Maschietto (1981), p. 350; Del Negro (1988b), p. 398; Nappo - Furlani (1992) VI p. 1976; Premuda (2002), pp. 549-552; Del Negro (2003), p. 125; Zagonel (2008), p. 28; Bonetto (2015), p. 22 n. 8. Per la villa che Antonio possiede a Torreglia, Francesco scrive un lungo carme in versi elegiaci latini, pubblicato nel 1817 dall'editore Crescini col titolo *De Villula Tauriliae carmen elegiacum ad fratrem*. La poesia ha attirato recentemente l'attenzione di Osto - Paradisi (2017).

37 L'abate è rettore del seminario di Padova tra il 1779 e il 1807. Cfr. Limentani (1983), pp. 87-99; Boscolo (1989), pp. 18-20; Del Negro (1996), pp. 289-321; Burlini Calapaj (1997), pp. 331-341; Franzin (2001), pp. 299-318.

38 Direttore del Teatro Filarmonico di Verona, è un librettista assai fecondo e l'unico ad operare alla corte dell'imperatore Napoleone. Scrive per Rossini (*La cambiale di matrimonio*, *Tancredi*, *Semiramide*), per Meyerbeer (*Il crociato in Egitto*), per Mayr (*Ginevra di Scozia*), per Giovanni Pacini (*I cavalieri di Valenza*), per Mercadante (*I due illustri rivali*), per Donizetti (*Linda di Chamounix*, *Maria Padilla*). Cfr. ad es. Pighi (1896), pp. 192-197; Morini (1961), pp. 1227-1230; Weinstock (1968), pp. 21, 36, 70, 93, 125, 128, 398-400, 405, 433-434, 437, 490, 493, 495, 504, 563; Reitterer (1986), p. 265; Miggiani (2000), pp. 255-297; Miggiani (2001), pp. 57-66; Cirilli (2003), pp. 87-126; Maggiani (2005), pp. 175-190.

39 Le sue poesie in latino sono raccolte nel secondo libro della sua raccolta più completa (pp. 207-222) e poi anche nelle *Opere postume* alle pp. 203-216.

40 Esce postuma a Napoli, presso l'editore Luigi Nobile, la traduzione della *Fedra* di Racine (1826).

41 Fossati (1795); Vedova (1836), II pp. 277-290; Serena (1836), pp. 274-290; Scottoni (1901); Bellini (1951), pp. 327-330; Del Negro (1980), pp. 77-114; Maggiolo (1983), pp. 398-399; Del Negro (1985), p. 73; Venturi (1990), pp. 31, 226-229, 406; Santinello (1991), pp. 200-213; Giro (2003), p. XXX.

42 Pimbiolo ha anche rapporti con il poeta più importante dei suoi tempi, Vincenzo Monti, una lettera del quale indirizzata appunto al conte è stata ritrovata pochi anni fa (cfr. Frassinetti (2016), pp. 87-102, dove sono raccolte e commentate anche cinque lettere inedite dell'attrice veneziana Anna Fiorilli Pellandi risalenti al 1809 e al 1810).

dopo il parto. Ospita a casa sua, tra tanti giovani meritevoli, anche il tedesco Antonio Neumayir⁴³.

A trent'anni, compone la sua opera di maggiore successo, *Le virtù rivali*: si tratta del libretto di una cantata allegorica musicata da Felice Alessandri (cognato di uno degli interpreti, Gaetano Guadagni⁴⁴) in occasione dell'uscita dalla carica di podestà di Alvise Mocenigo⁴⁵. La festa si svolge il 6 luglio 1783 nel Teatro Nuovo, al cospetto di tutti i maggiorenti di Padova e di altre città del Veneto e della Lombardia⁴⁶.

Passano solo quattro anni e un nuovo lavoro di Pimbiolo, la tragedia di ispirazione latina *Virginia, ossia la Libertà Romana*, è un grave insuccesso⁴⁷: il dramma, messo in scena (a quanto pare maldestramente) dalla compagnia Menichelli il 13 febbraio 1797, è accolto con freddezza dal pubblico aristocratico accorso al Teatro Nuovo (dicono i cronisti dell'epoca) anche per i vincoli di parentela e amicizia con il conte. Le cose peggiorano quando, due mesi dopo, il 17 aprile, gli attori guidati dal capocomico Giuseppe Pellandi interpretano la tragedia alferiana con lo stesso titolo e trionfano al teatro degli Obizzi.

Interessanti sono altre notizie sulla sua carriera: nel 1813, l'amministrazione austriaca, che gli riconosce evidentemente qualche merito, nonostante il fatto che sia stato tra gli adulatori di Napoleone solo qualche anno prima, è promosso prefetto della biblioteca, poi ispettore dei ginnasi e delle scuole civiche.

⁴³ Manca una vera e propria bibliografia su Neumayir di Flessen-Seilbitz, laureato in medicina e filosofia a Padova, membro di diverse associazioni e istituzioni culturali; fa carriera nell'amministrazione e nella polizia (è anche commissario superiore a Vicenza nel 1825). Inoltre, è autore di alcune opere anche molto citate di storia dell'arte (in particolare *Illustrazione del Prato della Valle, ossia, della Piazza delle statue di Padova* pubblicata a Padova dalla tipografia del Seminario nel 1807, *Saggio di sceltissime stampe* pubblicata a Padova dalla tipografia del Seminario nel 1808, *Memoria storico critica sopra la pittura* edita a Padova dal Penada nel 1811 e *Vita ed opere di Alberto Dürer: tratte dagli artisti alemanni* pubblicata a Venezia da Francesco Andreola nel 1823). Conservatore dell'archivio dell'Ateneo veneto di scienze, lettere ed arti, pare sia anche informatore della polizia austriaca a Venezia (Mineo (2020), p. 133).

⁴⁴ Accanto al Guadagni, fanno parte del *cast* il castrato Luigi Marchesi (la nuova stella nascente dello spettacolo locale), Anna Morichelli Bosello e Bernardo Mengozzi.

⁴⁵ Sulla figura di Alvise Mocenigo, cfr. Vianello (1967); Bellicini (1983); Romanelli (1983), pp. 9-25; Gaspari (1993), pp. 100-106; Angelillo (2000), pp. 298-299; *Pubblicazioni* (2010); Gottardi (2011), pp. 123-128; Marcon (2012).

⁴⁶ Brunelli (1921), pp. 191-192; Gennari (1982), I pp. 295-296; Howard (2014), pp. 182-184.

⁴⁷ Böhm (1901), p. 117; (1902), p. 23; Brunelli (1921), pp. 202-203, 241-242; Polcastro (1982), II, pp. 20-21, 64-65; si veda anche Ronchi (1903).

Gli ultimi anni sono, purtroppo, sfortunati: prima di morire di idropisia il 3 febbraio 1823, a soli settant'anni, senza un erede, Francesco, infatti, impoverito, deve lasciare la casa del padre.

Il biografo aggiunge, poi, qua e là qualche informazione sulla sua attività letteraria: Pimbiolo è poeta lirico, eroico, pastorale⁴⁸, didattico, anche se soprattutto d'occasione, e in particolare si dice che è amante della forma metrica del sonetto; inoltre, è anche un drammaturgo, diventato famoso anche all'estero. A parte l'amore per il poeta latino Orazio, anche nel sonetto scritto nel 1809 molto evidente, Pimbiolo è un appassionato di Vittorio Alfieri⁴⁹, di Cesarotti (che peraltro ha anche frequentato) e di due poeti meno famosi, come Alessandro Guidi⁵⁰ e Fulvio Testi⁵¹; è anche uno studioso di Petrarca, sul quale scrive un saggio intitolato *Sulle opere di Messer Francesco Petrarca discorso e poesie*, pubblicato nel 1807 a Brescia per i tipi di Nicolò Bettoni⁵².

Tra le sue opere di più ampio respiro vale la pena ricordare i quattro libri filosofici *Dell'Uomo*, l'originale *Inno d'Eva appena uscita dalle mani del Creatore* e i *Diritti dell'Amore e del Sonno*.

Lo spettacolo

Il sonetto di Pimbiolo è scritto in occasione della cerimonia, programmata per il 15 giugno 1809 (forse la data non è scelta casualmente⁵³), dello svelamento di un gigantesco dipinto di

⁴⁸ Si veda la novella pastorale, scritta nel 1784 per il matrimonio del marchese Gabriele Dondi Orologio e di Elisabetta Marcello, intitolata *Le avventure del mattino o sia il matrimonio felice*.

⁴⁹ Non a caso si occupa dell'edizione dell'*opera omnia* di Alfieri (si veda l'*Epistola sulla nuova, e completa edizione delle opere di Vittorio Alfieri*, pubblicata a Padova dall'editore Valentino Crescini nel 1809).

⁵⁰ Martello (1714), pp. 229-248; Crescimbeni (1726), pp. VII-XL; Felici (1982), pp. 6-11; Maier (1982), pp. 38-56; Fabrizi (1986), pp. 469-473; Smith (2018), pp. 39-74.

⁵¹ Tiraboschi (1780); De Castro (1875); Bartoli (1900); Massano (1900); Caprera (1922); Belloni (1929), pp. 132-140; Muscetta - Ferrante (1964), pp. 951-960; Castagnetti (1969); Jannaco - Capucci (1986), pp. 251-261; Doglio (1986), pp. 298-302; Doglio (2018), pp. 954-959; Getto (2000), pp. 123-151.

⁵² Costa (1940).

⁵³ A metà maggio Napoleone ha vinto a Marengo (1800) e a Friedland (1807); curiosamente Eugène de Beauharnais avrebbe trionfato anche lui il 14 maggio 1809 nella battaglia di Raab in Ungheria contro Giovanni d'Asburgo-Lorena. Il caso è notato dallo stesso imperatore che definisce quest'ultimo scontro «una nipote di Marengo e Friedland» in Chandler (1979), p. 355.

Francesco Albèri⁵⁴ (al momento professore di disegno all'università di Padova), raffigurante *Napoleone il Magnifico nel tempio della Vittoria*⁵⁵, altrimenti intitolato *Italia riconoscente al suo Liberatore*⁵⁶. Ne abbiamo notizia attraverso una pubblicazione curata dagli editori Penada all'interno della quale sono presenti oltre a *La riconoscenza di Euganea a Napoleone il Grande*, testo di Antonio Simone Sografi su musica di Giacomo Trentin (il pezzo forte della serata il quale dà il titolo al piccolo libro⁵⁷), anche altre nove poesie d'occasione⁵⁸, tra le quali appunto quella del conte padovano, e quattro iscrizioni in latino, le prime tre scritte da Floriano Candani e l'ultima dallo stesso Sografi (che si firma, però, *Petrus Sograffi*)⁵⁹.

La celebrazione, voluta dalla congregazione municipale della città, reintegrata nel Regno d'Italia, dopo la breve parentesi austriaca dell'aprile 1809, è allestita nella sala del Palazzo Municipale di Padova, su ordine del podestà Gaetano Onesti, dal giovane architetto

⁵⁴ De Boni (1852), pp. 10-11; Thieme - Becker (1907), I p. 183; Nicodemi (1914), pp. 73, 79; Galetti - Camesasca (1950), I pp. 21-22; Rosci (1975), p. 191 n. 196; Musiari (1993), I pp. 25-27; Comanducci (1999), p. 7.

⁵⁵ Un anno prima, il 6 giugno 1808, è stato inaugurato un busto di Napoleone il grande, posto nella regia università di Padova: durante questa celebrazione Luigi Mabil, professore di diritto pubblico, membro del collegio elettorale del regno d'Italia e rettore *ad interim* dell'università patavina (noto anche perché destinatario di due lettere di Foscolo (1952) nn. 434 e 437), ha pronunciato un discorso (pubblicato a Padova da Nicolò Zanon Bettoni nel 1808, col titolo *Nella inaugurazione del busto di Napoleone il grande. Discorso di Luigi Mabil*). Qualche studioso immagina che le due feste siano collegate. Dopo il 1809, Napoleone sceglie l'oratore della cerimonia come segretario archivistica del Senato a Milano. Si vedano su Mabil: Meneghelli (1836); Catullo (1836); Cristofanelli (1905); Solitro (1922), pp. 109-193; Zaccaria (1936); Solitro (1978), pp. 417-508; Nardo (1997), p. 141 e n. 4.

⁵⁶ Albèri inizia il quadro già nell'aprile 1909, ma l'invasione austriaca ne ritarda il completamento che è poi affrettato dall'intervento del podestà e del viceré, che lo acquista per poi destinarlo al comune; si veda Mara (2019), pp. 180-181.

⁵⁷ Il sottotitolo completo suona così: *Festa melodrammatica da eseguirsi nella sala municipale della comune di Padova la sera del XV. giugno MDCCCIX. nella lietissima circostanza in cui dalla comune stessa si fa la inaugurazione d'un quadro che rappresenta Napoleone il Grande assiso nel Tempio della Vittoria*. Il testo del Sografi è alle pp. 8-23; a metà del dramma, il quadro è disvelato.

⁵⁸ Le prime due sono traduzioni: quella di Giuseppe Giupponi (pp. 27-29) che si cimenta con la riscrittura in versi dell'ode 14 del libro IV di Orazio; e quella dell'abate Barbieri (del quale non si dice il nome, ma che probabilmente è da identificarsi con Giuseppe Barbieri) che rende in italiano una predizione orientale (pp. 30-38). Poi, dopo il sonetto di Pimbiolo (p. 39), ne appaiono altri tre, i cui autori sono gli abati Niccolò Scarabello (p. 40), Francesco Maria Franceschinis (p. 41) e Felice Dianin (p. 42). Il volumetto contiene, infine, una lunga ode dell'abate Lodovico Menini (pp. 43-47), un'ode alcaica in latino di Giovanni Braus (pp. 48-50) e un breve componimento in greco di Evaristo Sinigaglia (p. 51).

⁵⁹ Le iscrizioni di Candani appaiono alle pp. 52-54; quella di Sografi alla p. 55.

Giuseppe Jappelli⁶⁰, la cui carriera, appena iniziata⁶¹, continuerà poi spesso legata alla sua città natale. La scenografia arborea immaginata da Jappelli è particolarmente suggestiva⁶²: i lati lunghi della sala sono divisi in cinque zone; nella parte centrale della parete di destra è posto il quadro, davanti al quale sono sistemate le iscrizioni di cui s'è detto e il cui testo è pubblicato nel libretto collegato alle celebrazioni. Esse sono posizionate tra due degli otto bassorilievi che raffigurano i trionfi dell'imperatore (la battaglia di Cairo Montenotte, la battaglia di Lodi, la campagna d'Egitto, il passaggio del San Bernardo, i comizi di Lione, l'incoronazione di Napoleone a re d'Italia, l'elezione del Senato, la battaglia di Ratisbona) e che sormontano otto archi a padiglione divisi gli uni dagli altri da alberi dipinti e rivestiti da cortine di seta colorate come il tricolore francese (cioè rosse, bianche e blu) e sormontati da otto bassorilievi. L'intento è, naturalmente, quello di celebrare le imprese del generale, in particolare i successi contro l'Austria⁶³.

Il quadro

Il quadro è descritto nel dettaglio dal curatore della pubblicazione del 1809 (pp. 17-18): l'ambientazione è un tempio della Vittoria, riconoscibile dal fatto che una statua della divinità alata con un ramo di palma⁶⁴ appare al fondo dell'edificio, in una nicchia, nella parte destra del dipinto. Napoleone è seduto su un trono posto su un alto podio sulla sinistra, mentre una donna rappresentante l'Italia, in atto di riconoscenza, gli si presenta davanti, salendo i gradini che portano al seggio dell'imperatore, offrendogli una *corona graminea* o

⁶⁰ A proposito di Giuseppe Jappelli, cfr., tra gli altri, Venanzio (1852); Gallimberti (1963); Puppi (1977), pp. 223-269; Universo (1981), pp. 135-145; Bussadori - Roverato (1983); Puppi (1992), pp. 505-510; Mazza Boccazzi (2001), p. 349-360; Agostinetti (2006) in particolare pp. 19-28; Pellegrini (2008); Conforti Calcagni (2018). Sulla sua attività agli inizi dell'Ottocento, cfr. Bazzanella Dal Piaz (1977), pp. 12-14.

⁶¹ Al momento del conferimento dell'incarico, Jappelli era da due anni ingegnere ordinario di seconda classe del Regio Corpo Acque e Strade del Dipartimento del Brenta e Alto Po. Nel 1807, si è occupato della Casa di forza al Castello Carrarese: è stato il suo primo lavoro.

⁶² Mazza (1978), pp. 18-19; Puppi (1997), p. 73; Mazzi (1997), p. 151 n. 7; Mazzi (2005), II p. 595; Puppi (2008), p. 19; Mazza Boccazzi (2010), p. 411.

⁶³ Può sorprendere che Jappelli, passato poco più di un lustro, sarà anche lo scenografo di un complesso giardino effimero in onore dell'imperatore d'Austria, Francesco I, in visita a Padova nel 1815. Cfr. Mutinelli (1843), pp. 115, 218-222; Pietrogrande (2010), p. 62.

⁶⁴ Doniger (1999), p. 813; Berens (2015), p. 133.

corona obsidionalis. Secondo la tradizione della repubblica romana e del primo periodo imperiale, è la decorazione militare più rara, attribuita solo a un generale, o un comandante, o un ufficiale, le cui gesta hanno salvato una legione o un intero esercito, ad es. liberando i propri uomini da un assedio da parte del nemico⁶⁵. In questo caso è evidente che il serto sia emblema dell'assedio sofferto dalla nazione, dal quale essa è stata liberata da Bonaparte. Il simbolismo è ulteriormente rafforzato dall'utilizzo dei colori della bandiera italiana, sapientemente distribuiti nel dipinto tra i due personaggi principali: l'Italia (che porta sul capo la consueta corona turrata), infatti, indossa una veste bianca coperta, in parte, da un lungo manto bianco, mentre Napoleone, riconoscibile per le note fattezze del volto e per la lunga asta che è posta sulla sua spalla destra e tenuta dalla mano destra e sulla quale è visibile l'aquila imperiale⁶⁶, è coperto alla foggia romana da una toga rossa che non nasconde il suo petto muscoloso.

A sinistra del trono, a scortare l'imperatore, appare Eracle che lo guarda dal basso in alto, anche perché è sistemato sul pavimento dell'edificio, appena riconoscibile dalla clava che tiene a sinistra, completamente al buio, tranne la parte alta del viso che è illuminato. A destra, invece, è visibile in primo piano e in piena luce un'altra divinità, Atena, rappresentata di profilo: vestita d'un abito bianco dall'intenso pannello e un mantello-toga di colore blu, essa tiene con la destra una lunga asta, mentre si appoggia con la parte sinistra del corpo sull'egida, il suo gigantesco scudo. Il fatto che quest'ultima osservi, con uno sguardo forse preoccupato, l'Italia unisce i due personaggi: non a caso i colori dei vestiti di Atena combinati con il rosso dell'abito di Napoleone sono quelli del tricolore francese. Il gioco delle tinte sottolinea, se ce ne fosse bisogno, la centralità dell'imperatore. È chiaro che le due divinità sono rispettivamente simbolo della sapienza e della forza, le due qualità del vittorioso generale.

⁶⁵ Non a caso la corona è realizzata con materiali vegetali prelevati dal campo di battaglia, tra cui erbe, fiori e vari cereali, come ad es. il grano. Cfr. ad es. Rich (1875), pp. 359-363; Weinstock (1971), pp. 148-152, 163-167; Barton (2001), pp. 52-55; D'Amato (2009), p. XCVI.

⁶⁶ Il simbolo è ripetuto nel bassorilievo dell'ordine superiore del fianco destro del trono di Napoleone; in quello inferiore, appare invece un leone, forse un'allusione alla repubblica di Venezia.

Due Genietti completano la scena: uno è in primo piano, seduto a terra accanto ad Atena. Si tratta del Genietto della Storia (non a caso è vicino alla dea della saggezza): anch'egli si volge verso l'Italia, lasciando da parte il lavoro che stava ultimando, quello di sistemare in una cesta aperta cinque rotoli, uno dei quali sembra fuoriuscito dal contenitore. Esso ha un titolo, ora quasi illeggibile, cioè *Bellum Austerliticum*; gli altri sono anch'essi *Fasti Napoleonis Magni*, tra i quali *Restitutio Scientiarum*, *Proelium Marengicum*, *Proelium Austriacum*. Con la mano destra tiene sollevata una tavoletta cerata, dove è scritto: *Liberatori suo MDCCCIX*. Un secondo Genietto è, all'estremo del lato destro del dipinto, subito dietro all'Italia, recando con sé il corno dell'abbondanza, il cui significato allegorico è evidente.

In basso a destra è la firma, con l'indicazione della committenza (il che conferma che il quadro della cerimonia del 1809 è proprio questo): «Fr(ancesco) Albèri dipinse per commissione del Sig(nor) Podestà Gaet(an)o Onesti».

Il dipinto di Albèri ha avuto un destino piuttosto intricato e attualmente non è noto chi sia stato il suo ultimo compratore⁶⁷. Per decenni, se ne sono perse le tracce, per cui se ne conosceva l'impostazione generale grazie ad un piccolo disegno a matita di Luigi Pizzi, acquistato dal museo civico di Padova nel 1940⁶⁸.

La poesia

Il sonetto non ha un titolo specifico; eppure, ha, come talora ama fare il Pimbiolo, un esergo in latino, *Magna sonaturum*, con l'indicazione che si tratta di un verso oraziano. In effetti, il nesso fa parte di un noto e assai discusso passo⁶⁹ della quarta *Satira* del primo libro di Orazio (I 4, 43-44): *ingenium cui sit, cui mens divinior atque os/ magna sonaturum, des nominis huius honorem* (cioé «concedi l'onore di questo appellativo [*scil.* quello di poeta] a colui che ha genio, che ha una mente più divina e una bocca che farà risuonare grandi cose»).

⁶⁷ Mara (2019), p. 179 n. 30. Proprietà di una famiglia austriaca, il quadro è prima stato battuto all'asta dalla casa viennese Dorotheum (16 giugno 2011) e nel 2019 era in vendita presso la galleria Boris Wilnitsky Fine Art di Vienna.

⁶⁸ Si veda a proposito, tra i nuovi ingressi al museo, «Bollettino del Museo Civico di Padova» 29-30, 1939-1941, p. 327. Cfr. Francalanci (1999), p. 121.

⁶⁹ D'Anna (1994), pp. 244 n. 13 - 245.

All'epoca, il sintagma che Pimbiolo sceglie per introdurre il proprio sonetto era interpretato solitamente come un riferimento ad una lingua magniloquente o alta⁷⁰, quella più adatta a generi sublimi come la poesia epica o quella tragica⁷¹. Egli, dunque, farebbe riferimento, con questa citazione, al fatto che il sonetto che segue è scritto con una lingua aulica e nobile perché l'argomento di cui si scrive (il talento bellico di Napoleone) è particolarmente elevato. Ne seguirebbe, perciò, che gli eventi militari cui si allude (le vittorie del generale) sono da considerarsi, nell'idea dell'autore, *magna*, cioè come fatti che devono essere affrontati con gli strumenti, anche formali, del poema epico.

Tuttavia, va sottolineato che il sonetto, per quanto composto con una certa maestria e di certo con scelte stilistiche non sempre banali, non ha l'ambizione o la vastità dell'*epos*. Si aggiunga, inoltre, che Orazio, dal quale il motto è tratto, non sente per nulla l'attrattiva di questa poesia magnificente, mentre si considera più adatto ad un'arte più pedestre, quella satirica.

La prima strofa

*Io ti ravviso, o Magno. Uman pensiero
tenta seguirti e invan co' voli suoi;
tace la Fama attonita, e l'intero
mondo ebbro è di stupor ai Fasti tuoi.*

Il poeta si rivolge direttamente all'imperatore, definito con il latinismo «Magno»⁷² (forse non un epiteto particolarmente originale, ma sicuramente riscattato dal bisticcio con l'aggettivo «uman» immediatamente successivo): egli immagina di vederselo davanti («io ti ravviso»), quasi si trovasse di fronte ad un'epifania divina. Il predicato incipitario viene al Pimbiolo dall'esperienza della prosa del Petrarca: «ravvisare» è abbastanza frequente nelle

⁷⁰ Si vedano, ad es. Muratori (1821), II p. 351; Bindi (1865), II p. 49; Gnesotto (1983), p. 49. Quest'interpretazione è stata confermata anche dagli studiosi più recenti; si vedano ad es. Ferrero (1953), p. 42; Barchiesi (1962), p. 39; Fedeli (1994), p. 395; Gowers (2012), pp. 163-164.

⁷¹ Massucco (1830), I pp. 299-302. Più recentemente D'Anna (1998), p. 58, ritiene che in questo passo Orazio si riferisca ad Ennio, per cui egli vi definirebbe il cosiddetto poeta epico, ben distinto da Lucilio e da se stesso, autori di satire in esametri.

⁷² D'altronde, Orazio lo definisce *maxime principum* (*Odi* IV 14, 6).

Seniles dell'Aretino, spesso anche alla prima persona singolare, come a II 1, 73, quando, scrivendo a Boccaccio, gli spiega, a proposito dei Fiorentini che hanno criticato i suoi versi, che «Li riconosco alla voce, li ravviso all'accento». Più calzante nel contesto la lettera a Urbano V (IX 1, 2), nella quale l'autore, rivolgendosi al suo destinatario, come fosse lì davvero con lui, così lo apostrofa: «Or sì che in te ravviso il vero, il massimo, il Romano Pontefice, a buon dritto chiamato Urbano». È possibile altresì che il Pimbiolo impieghi quest'espressione nel senso con cui Vittorio Alfieri, dall'autore particolarmente amato, la utilizza in almeno due contesti tragici: nel drammatico finale dell'*Antigone* (atto V, scena 7), Creonte, assistendo alla morte del figlio Emone suicida per amore, esclama: «O del celeste sdegno/ prima tremenda giustizia di sangue,.../ pur giungi, al fine... Io ti ravviso. – Io tremo», versi nei quali è evidente che è solo il personaggio ad immaginarsi la concretizzazione del proprio senso di colpa in una creatura divina, che appunto 'ravvisa'. Ed è sempre in un'altra triste conclusione, quella del *Saul*, che ritroviamo il sintagma «lo ravviso» (atto quinto, scena 3): «Ah! lo ravviso: ei gronda/ di fresco sangue, e il mio sangue ei si beve». In questo contesto il protagonista, ormai colto dalla pazzia, pensa di essere tormentato dallo spettro di Achimelech, che ha fatto uccidere e che ora sembra esser tornato solo per vessarlo fino alla morte. In entrambi i casi, il verbo 'ravvisare' (sostituibile più semplicemente con 'riconoscere') prefigura un contesto in cui è la coscienza del singolo a condensare in un'atroce immagine il senso di colpa provato da quest'ultimo. Della visione è sottolineato, però, in un certo senso, anche la soprannaturalità, il legame con la divinità - certo una divinità per nulla gentile, ma anzi arrabbiata, furiosa, eppure anche in questi due casi 'ravvisare' è collegato a una condizione di sovraumanità provvisoria che consente ai due tiranni di togliere il velo di Maya dalla realtà e vederla com'è davvero⁷³.

Il pensiero successivo si collega perfettamente alla situazione di contemplazione estatica e meravigliata con cui si apre la quartina: la voce poetica, infatti, è, seppure implicitamente, stupefatta dalla presenza dell'imperatore (peraltro rappresentato come soggetto principale

⁷³ È appena il caso di ricordare che 'ravvisare' è impiegato anche nella quinta scena del quarto atto del *Filippo*: Gomez prevede che Carlo non vorrà fuggire dalla reggia paterna e afferma davanti a Isabella: «Già il suo furor ravviso, in udir solo/ di fuga il nome, e di sentenza».

del quadro per il quale la serata è stata organizzata). La frase successiva («uman pensiero/ tenta seguirti e invan co' voli suoi», vv. 1-2) spiega lo sbigottimento: un normale essere umano non può colmare la distanza tra se stesso e Napoleone. Quest'ultimo è, infatti, lontano, irraggiungibile, tanto meno con il 'pensiero', o, come si dice metaforicamente, con i 'voli' del pensiero stesso (v. 2).

Per quanto sembri comune, il sintagma «uman pensiero» (v. 1) non è di certo un calco classico: eppure un traduttore coevo di Orazio, probabilmente noto a Pimbiolo, Tommaso Gargallo⁷⁴, lo impiega per rendere, liberamente, in italiano un passo del Venosino tratto dall'epodo 17, dedicato a Canidia («ripresero forme umane, uman pensieri»⁷⁵, con cui è resa la frase ai vv. 17-18: *tunc mens et sonus/ relapsus*). Potrebbe essere stato importante anche l'esempio di Metastasio che impiega lo stesso nesso in un passo del *Giustino* (atto III, scena 3): è Cleone, l'indovino che predice un futuro roseo per i protagonisti, Giustino e Sofia, poi non realizzatosi, a pronunciare questa battuta: «Non può l'uman pensiero/ chiaro mirar di tal saper [cioè della verità] l'aspetto,/ ch'è troppo debil forza a tanta luce». Anche in questo caso è abbastanza evidente il deprezzamento delle qualità degli esseri umani, incapaci di intendere la verità delle cose, perché troppo 'deboli' di fronte 'a tanta luce': la situazione assomiglia a quella immaginata da Pimbiolo⁷⁶.

⁷⁴ La diffusione della traduzione di Gargallo è confermata anche dal fatto che proprio quest'epodo è citato nella sua versione in alcune antologie, come ad es. Bianco (1831), p. 129, oppure Ficker (1843), p. 497 od ancora l'edizione dell'*opera omnia* francese intitolata *Oeuvres complètes d'Horace*, Lyon et Paris 1834, Cormon et Leblanc, p. 312, nella quale sono raccolte le migliori versioni del poeta venosino in diverse lingue europee. Gargallo pubblica una prima volta nel 1809 le sue versioni delle poesie di Orazio presso un editore ben noto a Pimbiolo, il Penada.

⁷⁵ Ad es. Gargallo (1820), II p. 223; Gargallo (1820b), II p. 327; Gargallo (1825), II p. 325; Gargallo (1826), p. 169; Gargallo (1827), p. 273; Gargallo (1827), II p. 75; Gargallo (1828), I p. 221; Gargallo (1831), II p. 132; Gargallo (1838), p. 218; Gargallo (1861), p. 101.

⁷⁶ In questo contesto, vale la pena di ricordare un passo simile di un'opera del 1824 di Vincenzo Monti, *Le nozze di Cadmo e Armonia*: qui si dice del protagonista che «stava tacito attento alle parole/ profetiche di tanta arte il felice/ insegnatore; e nel segreto petto/ dell'alto volo, a cui l'uman pensiero/ le ben trovate cifre avrian sospinto,/ pregustava la gioia, e della sorte/ già tetragono ai colpi si sentia» (vv. 147-153). La situazione è presto detta: tra le Muse accorse a festeggiare con canti e danze il matrimonio (vv. 1-20), Calliope prima profetizza gioie e sventure alla coppia (vv. 21-53), poi spiega al futuro sposo che s'è già rabbuiato che la sua invenzione, la scrittura, è la più fortunata delle arti e rimarrà eterna anche nelle future generazioni (vv. 86-132). Di fronte alla profezia della dea, Cadmo è silenzioso e attento, come si dice nei versi citati qui sopra. L'atteggiamento di quest'ultimo ricorda, *mutatis mutandis*, il 'mondo' attonito di fronte al 'miracolo' della vita di Napoleone; forse non senza significato il fatto che Monti faccia riferimento al «volo» dell'«uman pensiero», anche se qui l'immagine serve a descrivere l'eccellenza del destino cui è riservato l'inventore dell'alfabeto.

Vale la pena di menzionare anche un'altra traduzione oraziana ad opera di Gargallo: i primi versi della seconda *Ode* del quarto libro (*Pindarum quisquis studet aemulari, / Iulle, ceratis ope Daedalea / nititur pinnis*, vv. 1-3) diventano nella sua versione: «Su cerea dedalèa piuma si leva/ chi tenta, o Giulo, Pindaro emulare»⁷⁷. Il predicato «tenta... emulare», in latino *studet aemulari*, ricorda da vicino il «tenta seguirti» del sonetto di Pimbiolo, che, peraltro, fa riferimento, nello stesso contesto, a Pindaro e, mediatamente, ai suoi caratteristici 'voli'.

La seconda parte della quartina, anch'essa collegata da un *enjambement* come i primi due versi, è giocata, dal punto di vista formale, su due personificazioni (la «Fama» silenziosa e stupefatta al v. 3 e il «mondo» nelle stesse condizioni al v. 4). La prima delle due, come s'è appena detto, la «Fama», è di ascendenza classica, seppure con un significativo cambio di segno: la divinità del chiacchiericcio, generalmente poco amata per la sua abitudine di sparlare, qui è in perfetto silenzio (il verso attacca appunto con il potente «tace», v. 3): vorrebbe forse portare ovunque la notizia che l'imperatore è presente (cioè davanti alla voce poetica), ma la meraviglia è tale che non riesce nemmeno ad aprir bocca.

Se in antichità la Fama non sta mai a bocca chiusa, un esempio, probabilmente non sconosciuto a Pimbiolo, di quest'ultima zitta è presente in un brano dell'*Ambra* di Poliziano (*Silvae* III vv. 33-34): *longis siquidem obsita saeculis / Fama tacet, centumque deae premit ora vetustas*⁷⁸, un passo menzionato peraltro da Melchiorre Cesarotti nel suo saggio *La Iliade di Omero* (Firenze 1809, pp. 253ss.)⁷⁹. Tuttavia, il senso della scarsa loquacità della divinità è diverso: in Pimbiolo essa è meravigliata, per cui non trova le parole per esprimersi; in Poliziano, invece, è il tempo ad averla ammutolita e il poeta stesso chiede aiuto alla Musa (nel caso Clio), affinché possa riportare alla memoria i fatti (cioè la nascita di Omero) che egli vorrebbe poter facilmente cantare.

Dietro al sintagma «Fama attonita», è possibile che ci sia l'ispirazione di un noto passo virgiliano (*Eneide* IV 666), dove della Fama si dice che *concussam bacchatur... per urbem*

⁷⁷ Gargallo (1820), II p. 195; Gargallo (1825), p. 197; Gargallo (1826), p. 121; Gargallo (1827b), I p. 249; Gargallo (1827), p. 182; Gargallo (1831), II p. 9; Gargallo (1838), p. 156; Gargallo (1854), I p. 224; Gargallo (1861), p. 71.

⁷⁸ Il passo di Poliziano è imitato anche dal sacerdote erudito Gizzi (1693), II p. 170.

⁷⁹ Ma vedi anche Conrad Celtis, *Amores* I 10, 14.

(*concutio* significa propriamente: 'agitare dalle fondamenta, con violenza'). Un altro autore amato da Pimbiolo è Alfieri, che nel *Bruto secondo* (atto IV, scena 2) fa dire al protagonista che racconta la sua reazione davanti alla moglie Porzia che teme che il marito le nasconda un segreto, per cui si infligge una grave ferita, per dimostrargli d'essere degna delle sue confidenze: «prostrato caddi, a una tal vista; e muto,/ piangente, immoto, attonito, mi stava»⁸⁰.

Il «mondo» del v. 4 (forse un modo relativamente elaborato per indicare coloro che sono stati invitati alla serata) è quasi ubriacato dalla presenza di Napoleone («ebbro», v. 4, parola che generalmente è collegata nel sintagma metaforico 'ebbro di gioia', qui riscattato dal legame con l'espressione «di stupore», sempre allo stesso verso⁸¹), ma l'ebbrezza della quale è vittima è piuttosto collegata con lo sbigottimento che lo ha colto. Ancora una volta l'ispirazione potrebbe venire a Pimbiolo dalla lettura di Gargallo, che, dovendo rendere i vv. 15-16 del settimo degli *Epodi* oraziani (*tacent et albus ora pallor inficit/ mentesque percussae stupent*), scrive: «e al poter mio ch'ogni argin vince e atterra/ di stupor ebbra ubbidirà la terra»⁸².

La seconda strofa

*Portento è la tua spada: al suo primiero
ruotar cedono i Re, treman gli Eroi;
l'alta tua mente, e il tuo valor guerriero
tutto afferra, e trionfi, ove tu vuoi;*

La seconda quartina è incentrata sul «valor guerriero» (v. 7) di Napoleone. La prima immagine, quella della «spada» (v. 5), è identificabile per metonimia con l'eroismo in battaglia del generale. In un contesto simile, quello de *Il beneficio. Visione*, scritto su impulso del governo nel 1805, anche Vincenzo Monti evoca una spada 'miracolosa', la quale gli

⁸⁰ La sequenza degli aggettivi fa pensare al *Cinque maggio* di Manzoni.

⁸¹ Cfr. anche Talassi (1789), I p. 352 («di stupor ebbro io riedo»).

⁸² Gargallo (1820b), II p. 333; Gargallo (1825), I p. 331; Gargallo (1826b), p. 171; Gargallo (1827), p. 274; Gargallo (1827b), II p. 78; Gargallo (1828), p. 223; Gargallo (1831), II p. 134; Gargallo (1838), p. 220; Gargallo (1854), I p. 335; Gargallo (1861), p. 103.

presenta il profetico spettacolo delle sciagure che attendono l'Italia, che poi sarà salvata dal nobile guerriero protagonista del poemetto, naturalmente Napoleone Bonaparte, da poco tempo incoronato re d'Italia, occasione per la quale il poeta, da questo momento ufficiale, del regime ha composto i propri versi: «Qui portentoso vid'io che al cor diè stretta;/ vidi una nube su l'Egeo levarse,/ che tutta ricopria l'onda suggetta/ e fiammeggiante nella nube apparse/ lunga una spada, la cui punta al seno/ dell'alma Italia mi pareva drizzarse»⁸³. Anch'essa, come si vede, è chiamata «portento», una parola latina dal significato ambiguo, anche se, in entrambi i casi, sembra avere un senso positivo⁸⁴.

All'immagine della spada si collega quella del «suo primiero/ ruotar» (vv. 5-6), con cui il poeta si riferisce, naturalmente, alla velocità di esecuzione degli eserciti del Bonaparte. Tutti s'inchinano davanti alle qualità dell'imperatore: infatti, come si dice con un parallelismo complicato dal rotacismo, davanti a lui «cedono i Re, treman gli Eroi». Con «i Re», sembra che l'autore si riferisca alle teste coronate che si sarebbero alleate più volte contro il Còrso; con «gli Eroi», invece, pare che egli voglia intendere piuttosto i generali delle armate opposte a quella francese.

Gli altri due versi, uniti da un'inarcatura come i precedenti 5 e 6 (allo stesso modo di ciò che accade nella prima strofa), sono invece costruiti su due chiasmi: il primo mette insieme, endiasticamente, la capacità strategica di Napoleone (definita «l'alta tua mente», v. 7, un probabile calco dal latino, forse ispirato dalla lettura del *De consolatione philosophiae* di Severino Boezio V 6⁸⁵) e l'animosità in battaglia («il tuo valor guerriero», v. 7, sintagma che sembra tradurre, anche se forse goffamente, un'espressione latina più brachilogica come *virtus*), calcolati del resto come soggetto singolare dei due predicati del v. 8; il secondo chiasmo vede invece collegati da una parte i due verbi a loro volta fonicamente uniti («afferra, e trionfi») e dall'altra due espressioni che, seppur morfologicamente differenti, hanno significato e forma fonica simili («tutto» e «ove tu vuoi» estendono, infatti, il valore,

⁸³ Monti (1805), p. 14.

⁸⁴ Viene definita nuovamente «portento» la spada dell'apostolo Pietro, quella con la quale, secondo le Scritture (Giovanni 18, 10-11), taglia l'orecchio del servo del sommo sacerdote al momento dell'arresto di Gesù nell'orto dei Getsemani.

⁸⁵ Si veda anche Petrarca, *Africa* V 171 (*Romani mens alta ducis*).

rispettivamente, di «afferra» e «trionfi», a sottolineare in questo modo la volontà onnipotente dell'imperatore, al quale si dice appunto che può conquistare «tutto... ove tu vuoi»; in più, ripetono la sillaba |tu|, che è già nel verso precedente). Il quadro di Albèri può sicuramente aver ispirato il v. 7: le due divinità che assistono l'Italia riconoscente davanti a Napoleone rappresentano l'una l'intelligenza tattica del generale (la «mente») e l'altra la forza guerriera (il «valor guerriero»).

Le ultime due strofe

*ma se possente fra vittrici squadre
fai pentir chi con Te scende a conflitto,
e insiem sul soglio amor serbi di Padre;*

*deh il nostro omaggio oggi di Te sia degno,
giurato un giorno al tuo gran Nome invitto,
e al Genio augusto dell'Ausonio Regno.*

Il v. 9 funge da cerniera tra le prime e le ultime due strofe: l'aggettivo «possente» insiste ulteriormente sul valore guerriero dell'imperatore ed è ancora più potenziato dal partitivo «fra vittrici squadre», espressione (mutuata forse dal *Rinaldo* di Tasso VI 3, 6⁸⁶) nella quale «vittrici» è, in qualche modo, *variatio* rispetto al precedente «possente», dal quale è diviso da una sola preposizione.

Le due terzine costituiscono un unico lungo periodo: la prima è la protasi, come indica la presenza del funzionale «se» al v. 9, mentre l'apodosi è al congiuntivo ottativo («sia degno», v. 12). Il poeta spiega, da una parte, che Napoleone è sia temibile («fai pentir chi con Te scende a conflitto», v. 10) sia pietoso («e insiem sul soglio amor serbi di Padre», v. 11); per questo motivo, presentato però in forma condizionale, egli si augura che il proprio «omaggio» (v. 12), cioè il sonetto che sta presentando all'imperatore, sia all'altezza delle sue qualità («di Te sia degno», v. 12).

⁸⁶ Il nesso appare anche in una traduzione anonima della *Tebaide* di Stazio V 678: il latino *Victoria Graium* è reso liberamente, appunto, con «vittrici squadre» in Bentivoglio (1783), p. 317.

Gli ultimi due versi costituiscono un mero riempitivo, appena riscattato dai giochi allitteranti (quello in |g| è particolarmente evidente in tutta la terzina finale) e dall'alternarsi di parallelismo («Nome invitto/ ... Genio augusto», vv. 13-14) e chiasmo, su cui è costruito l'ultimo verso («Genio augusto... Ausonio Regno», v. 14), ricco altresì di latinismi (la parola «Genio»⁸⁷, peraltro con la maiuscola, o l'aggettivo «Ausonio», che, pur indicando in origine un'ampia area della penisola, abitata appunto dal popolo degli Ausoni, tra il Lazio meridionale e lo stretto di Messina, ha poi finito per indicare tutta l'Italia già tra i poeti alessandrini di lingua greca⁸⁸).

Il titolo di «Padre» (v. 11) fa il paio con l'espressione «augusto» nel finale: il primo imperatore di Roma, Augusto, cui evidentemente si fa allusione, era salutato formalmente dal senato come *pater patriae* fin dal 2 a.C.; il titolo, però, era stato anticipato dai poeti, in particolare da Orazio, che, come abbiamo osservato durante questa analisi, è molto amato da Pimbiolo: ad es., nel finale della celebre seconda ode del primo libro, il Venosino dice, rivolto al *princeps*: *hic magnos potius triumphos,/ hic ames dici pater atque princeps* (vv. 49-50; «qui che tu possa godere piuttosto dei tuoi grandi trionfi, qui che tu possa godere del fatto d'esser chiamato padre e principe»)⁸⁹.

Luigi Arata

luigiarata@hotmail.com

⁸⁷ Il termine *Genius* in latino indica il nume che fa da benevolo custode dei destini delle famiglie e dei singoli individui, dei quali determina il carattere a partire dalla nascita (Censorino così lo definisce: *cuius in tutela ut quisque natus est vivit*, *De die natali liber III* 1); successivamente, esso è attribuito dalla tradizione anche a tutti i luoghi comprese Roma e le province (nel caso si chiama *Genius loci*), ai collegi, alle unità militari, all'imperatore stesso (il cui Genio diventa oggetto di culto sotto Augusto). Nella lingua tarda, viene a significare un essere spirituale genericamente inteso.

⁸⁸ Bunbury (1856), I pp. 344-346.

⁸⁹ Orazio utilizza questo epiteto anche nell'ode XXIV del terzo libro (v. 27); Ovidio definisce così Augusto nei *Tristia* II 181 e IV 4. 13, nei *Fasti* II 127 e nelle *Metamorfosi* XV 858.

Bibliografia di Francesco Pimbiolo degli Engelfreddi

Opere pubblicate separatamente

1. *Le virtù rivali cantata a sua eccellenza il signor Aloise P. K. Mocenigo meritissimo cap. e v. podestà di Padova offerita dalla nobiltà padovana in occasione ch'egli termina l'applauditissimo suo reggimento. Poesia*, Padova 1783.
2. *Le avventure del mattino o sia il matrimonio felice: novella pastorale in occasione delle faustissime nozze del Nobile Signor Marchese Gabriele Dondi Orologio con la Nobil Donna Elisabetta Marcello*, Padova, nella Stamperia di Gio. Antonio Gonzatti, 1784.
3. *Per l'applauditissimo spettacolo nella gran piazza di Venezia esibito dal genio colto, ed illuminato di sua eccellenza Francesco Pesaro kav. e procuratore di S. Marco nell'innalzare un pallone aerostatico. Il cittadino filosofo poemetto*, Padova, nella stamperia Penada, 1784⁹⁰.
4. *Voti d'Euganea all'eternità a sua eccellenza s. Cattarin Corner capitano, e v. podestà di Padova che termina il glorioso suo reggimento per l'erezione d'un antica colonna nella piazza detta De' Signori Poesia*, Padova, per li Conzatti a S. Lorenzo, 1787 [cantata corale su musica di Giuseppe Calegari, rappresentata a Padova].
5. *Tributo di sentimento... all'illustre signor abate Clemente Sibiliato, fu pensionario dell'Accademia di Padova, e socio della I. R. di Mantova, pubblico professore di umanità greco-latina nell'Università di Padova, morto il giorno 14. febbraio 1795*, Padova, nel Seminario di Padova, 1795⁹¹.
6. *Il solenne giuramento di fedeltà dei Patrizi Veneti a S.M. Francesco II imperatore (23 febbraio 1798)* [antologizzato in Tambara (1894), p. 42; Dumas (1961), pp. 309-310].

⁹⁰ Se ne parla in Cortenovis - Boffito (1906), p. 87; Boffito (1925), p. 247; Lustig - Boffito (1926), p. 402.

⁹¹ Il titolo è citato per esteso da Vedova (1836), II p. 277 n. 1.

7. *Prendendo la laurea dottorale in filosofia e medicina nel sacro collegio di Padova il nobil signor Antonio di Neumayr di Vienna poemetto offerto all'illustriss. sig. Andrea Comparetti P.P.P. di medicina dell'Università di Padova, Padova, s.e., 1800.*
8. *Per li faustissimi sponsali del nobil uomo Benedetto co. Valmarana colla nobile signora Lugrezia [sic] co. Mangilli. Amore ad Imeneo sonetto, Padova (?), s.e., 1803.*
9. *Poesia stampata nell'occasione che le due gentilissime sorelle Giovanna e Francesca Barcella vestono l'abito religioso nel nobilissimo regio monastero delle Vergini di Venezia, Venezia, Pietro Zerletti, 1803 [contiene un'ode di Francesco Piombolo scritta «nel solenne trasporto delle ceneri di Pio VI S.P. da Valenza a Roma», anche tradotta in versi latini da Giovanni Prodocimo Zabeo alle pp. 9-23].*
10. *Terminando per la terza volta il suo Quaresimale nella Cattedrale di Vicenza il reverendiss. monsig. co. Marco Regolo Sambonifacio ... canzone, Padova, s.e., 1803 [il titolo della canzone è *Il trionfo della sacra eloquenza*].*
11. *Al signore prefetto del dipartimento del Brenta cav. della Corona di ferro conte Girolamo Polcastro ode, Padova, per Giuseppe e fratelli Penada, 1806.*
12. *Sulle opere di Messer Francesco Petrarca discorso e poesie, Brescia, Per Nicolò Bettoni, 1807.*
13. *Johanni de Bizzarro latino italoque poetae celeberrimo ob Petri Bembi donatam imaginem epigramma eucharisticum, Venetiis, J. Palese excudebat, 1807.*
14. *Ritratto morale, Padova, per il Penada, 1808 [l'opera è attribuita a Francesco Pimbiolo da una nota manoscritta].*

15. Luigi Antonio Calegari, *Sei cavatine*, Padova, s.e., 1808 [Francesco Pimbiolo scrive le parole per le cavatine].
16. *Dialogo dei morti: Omero e Cesarotti*, Padova, per Nicolò Zanon Bettoni, 1809.
17. *Epistola sulla nuova, e completa edizione delle opere di Vittorio Alfieri*, Padova, per Valentino Crescini, 1809.
18. *Amfione: componimento drammatico*, Padova, per Nicolò Zanon Bettoni, 1810 [scritto nella settimana tra il 2 e l'8 maggio 1810].
19. *Sciolti*, Padova, per il Penada, 1810.
20. *Ode pel monumento inalzato all'immortale Alfieri in Firenze colla presenza dello stesso cavaliere Antonio Canova scultore del secolo*, Firenze, s.e., 1810.
21. *Opere*, Padova, tipografia Bettoni, 1813 (3 voll.).
22. *L'ombra di Navagero ossia la via di Vanzo: poema*, Padova, Tipografia Bettoni, 1813.
23. *Epistola... all'ornatissimo sig. cavalier Carlo Gambara*, Padova, Per li Penada, 1813.
24. *Celebrando il suo primo sacrificio il n.u. march. Pietro Manzoni: cantico mistico gratulatorio*, Padova, nella Stamperia del Seminario, 1817.
25. *De Villula Tauriliae carmen elegiacum ad fratrem*, Patavii, ex typographia Crescini, 1817.
26. *Ode sulla Polinnia del Cav. Canova*, Padova, nella Tip. del Seminario, 1818.

27. *Imagini Francisci Petrarchae ab eximio Rinaldo Rinaldi patavino immortalis Canovae discipulo affabre exculptae et in templo maximo collocatae*, Patavii, typis Valentini Crescini, 1819 [carne elegiaco in latino].

28. *Opere postume*, Padova, nella Tipografia del Seminario, 1824.

29. *Sulla dignità del sacerdozio: pensieri... pubblicati in occasione che celebra il suo primo sacrificio il molto reverendo signor D. Antonio Ceoldo*, Padova, nella tipografia del Seminario, 1824.

30. *Fedra tragedia del signor Racine recata in verso italiano*, Napoli, presso Luigi Nobile, 1826.

31. *A Luigia Ascari-Rusconi i genitori*, Bologna (?), s.e., s.d.

Opere pubblicate in antologia

1. Nel solenne ingresso al vescovato di Padova di sua eccellenza reverendissima monsignor Niccolò Antonio Giustiniani, con un sonetto di F. Pimbiolo, Padova, nella stampera Conzatti, 1773.

2. Poesie nell'occasione che professa la regola di S. Benedetto nel nobilissimo monastero di S. Zaccaria la nobil donna Foscarina Garzoni che assunse il nome di Maria Pisana, a cura di Giannantonio Torriani, Venezia, s.e., 1782 [contiene il Soliloquio di Davide minacciato da Natano di Francesco Pimbiolo].

3. Pierantonio Meneghelli, In morte di monsignore Ginolfo Speroni degli Alvarotti canonico della Cattedrale di Padova, Padova, per il Conzatti a S. Fermo, 1782 [contiene un sonetto di Francesco Pimbiolo].

4. Tributo di sentimento per le faustissime nozze di loro eccellenze Marina Donà e Z. Pietro Grimani, Venezia, s.e., 1796 [contiene una poesia di Francesco Pimbiolo].
5. Mauro Boni (ed.), *Le venture di Venezia. Sonetti antichi e novi*, Venezia?, s.e., 1798 (con un sonetto di Francesco Pimbiolo, intitolato *Venezia giura fedeltà a Cesare*. 25 febbraio 1798 a p. 25).
6. *Nelle faustissime nozze di sua eccellenza Laura co. Valmarana con sua eccellenza il marchese Prospero Zambecari di Bologna tributi di sentimento di Ceccone* [Nicolò Venier]⁹², Venezia, s.e., 1801 [con una poesia di Francesco Pimbiolo].
7. *Versi per le felici nozze del nobile signor Bernardino co. Fistulario e della nobile signora Marzia Laura contessa di Caporiaco, Udine*, dalla Tipografia Peciliana, 1801 [con una poesia di Francesco Pimbiolo].
8. Domenico Morosini, Giulio Sabino. *Tragedia*, Venezia, presso Antonio Rosa, 1806 [con un sonetto a p. 65 di Francesco Pimbiolo alla marchesa Morosina Morosini de' Buzzacarini, sorella dell'autore]⁹³.
9. *Nelle fauste nozze del nob. sig. co. Lodovico Trissino colla nob. sig. co. Laura Porto Barbaran poesie*, Vicenza, Tipografia Bartolommeo Paroni, 1805 [contiene una poesia di Francesco Pimbiolo].
10. *La riconoscenza di Euganea a Napoleone il Grande. Festa melodrammatica da eseguirsi nella sala municipale della comune di Padova la sera del XV. giugno MDCCCIX. nella lietissima circostanza in cui dalla comune stessa si fa la inaugurazione d'un quadro che*

⁹² Per l'identificazione, si veda Passano (1887), p. 342.

⁹³ Codemo Gerstenbrand (1872), p. 59; Carboni (1982), p. 823.

rappresenta Napoleone il Grande assiso nel Tempio della Vittoria, Padova, per li Penada, 1809 [contiene un sonetto di Pimbiolo].

11. Nel Teatro Eretenio di Vicenza rappresentandosi dagli artisti italiani della I.R. Comica compagnia Lucrezia degli Obizzi tragedia di Giovanni Bettin Roselli all'unica attrice Anna Pellandi consacra i presenti versi Emanuele Molossi, Vicenza, Tipografia Parise, 1809 [una poesia di Giovanni Antonio Braus, intitolata Ad sepulcrum Lucretiae De Dondis Horologiae Obiciae exametri, è tradotta da Pimbiolo].

12. Raccolta di poetici componimenti pel signor avvocato Vincenzo Bertelli regio procuratore nel Dipartimento Brenta pubblicati nella occasione di essersi aperta il giorno quattordici febraro la nuova sala delle udienze della corte di giustizia civile e criminale e di avere il detto signor procuratore generale a pubblico comodo uniti in un solo locale tutti li dicasteri giudiziarij e le carceri, Padova, nella Stamperia in Scalona, 1811 [contiene versi di Francesco Pimbiolo].

13. Racconto della traslazione dell'albero prodigioso del b. Giordano Forzate in occasione delle faustissime nozze della signora Paolina Emo col signor Vettore Pisani [l'abbate Tiato], Padova 1812 [con un sonetto di Francesco Pimbiolo]⁹⁴.

14. All'illustre giureconsulto Antonio Piazza nelle auspicate nozze di sua nipote Eloisa gentile donzella: questi di tanti encomi dettati dalla pubblica ammirazione della sua villa amenissima di Vanzo dedica Francesco Secondo Beggiato omaggio di esultazione, Padova, dalla tipografia del Seminario, 1831 [contiene Serto di fiori poetici colti nel codice della torre di Vanzo, una scelta di versi scritti dai visitatori recante sottoscrizione a p. 7 di Francesco Pimbiolo].

⁹⁴ Vedova (1836), II p. 333.

Riferimenti bibliografici

Agostinetti (2006)

Nino Agostinetti, *Giardini massonici dell'Ottocento veneto*, Padova, La Garangola, 2006.

Alberti (1998)

Carmelo Alberti, *La scena delle metamorfosi. Il teatro negli anni della Municipalità democratica di Padova*, in *La Municipalità democratica di Padova (1797)*, a cura di Armando Balduino, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 143-161.

ALP (1797)

Annali della libertà padovana, ossia Raccolta compiuta di tutte le carte pubblicate in Padova dal giorno della sua libertà, disposta per ordine de' tempi, Padova, a spese di Brandolese librajo al Bò, 1797.

Amic (1864)

Auguste Amic, *Histoire de Masséna*, Paris, E. Dentu, 1864.

Angelillo (2000)

Pietro Angelillo, *Mille protagonisti per 12 secoli nel Friuli occidentale: dal 700 al 1900: dizionario biografico*, Pordenone, EditAdria, 2000.

Anonimo (1994)

Anonimo, *Johann, Bapt. Joseph Fabian Sebastian Erzhg. von Österr. (1782-1859), Feldmarschall*, in *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, Band 3., Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1994, pp. 122-123.

Asson (1862-1863)

Michelangelo Asson, *Di Stephano Gallini e della sua fisiologia*, *Giornale Veneto di Scienza* s. 3, 8, 1862-1863, pp. 695-715, 769-787.

Autin (2003)

Jean Autin, *Eugène de Beauharnais: de Joséphine à Napoléon*, Paris, Perrin, 2003.

Baldassarri (2005)

Guido Baldassarri, *Il Napoleone di Cesarotti*, in *Venezia e le terre venete nel Regno Italico*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2005, pp. 195-213.

Balduino (1998)

Armando Balduino, *La Municipalità democratica di Padova (1797)*, Venezia, Marsilio, 1998.

Barchiesi (1962)

Marino Barchiesi, *Nevio epico*, Padova, Cedam, 1962.

Barengo (1999)

Marino Berengo, *Rileggendo "Melchior Cesarotti politico"*, in *Il filo della ragione. Studi e testimonianze per Sergio Romagnoli*, a cura di Enrico Ghidetti e Roberta Turchi, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 73-78.

Bartoli (1900)

Francesco Bartoli, *Fulvio Testi autore di prose e poesie politiche e delle Filippiche*, Città di Castello, S. Lapi, 1900.

Barton (2001)

Carlin Adele Barton, *Roman Honor: The Fire in the Bones*, Los Angeles: University of California Press, 2001.

Bazzanella Dal Piaz (1977)

Luisa Bazzanella Dal Piaz, *Giuseppe Jappelli durante il periodo napoleonico*, «Padova e la sua provincia» 22. 2, 1977, pp. 12-14.

Beauregard (1902)

Durand de Beauregard, *Le maréchal Massena, duc de Rivoli, prince d'Essling, enfant de Nice: résumé de sa vie*, Nice, Impr. de V.-E. Gauthier, 1902.

Bellati (1799)

Pietro Bellati, *Discorso storico-medico de' bagni di Monte Ortone*, Padova: per li fratelli Penada, 1799.

Belletti (1917)

Gian Domenico Belletti, *Il congresso di Bassano e le più antiche manifestazioni del sentimento unitario in Italia*, «Rassegna storica del Risorgimento» 4, 5, 1917, pp. 545-640.

Bellicini (1983)

Lorenzo Bellicini, *La costruzione della campagna: ideologia agraria e "aziende modello" nel Veneto, 1790-1922*, Venezia, Marsilio, 1983.

Bellini (1951)

Giuseppe Bellini, *Sacerdoti educati nel seminario di Padova distinti per virtù scienza posizione sociale*, Padova, tipografia del Seminario, 1951.

Belloni (1929)

Antonio Belloni, *Il Seicento*, 2^a ed., Milano, F. Vallardi, 1929.

Bunbury (1856)

Edward Herbert Bunbury, *Ausoni*, in William Smith, *Dictionary of Greek and Roman Geography*, London - New York, Tauris, 1856, I, pp. 344-346.

Bentivoglio (1783)

Cornelio Bentivoglio, *P. Papinii Statii Thebais cum appositis Italico carmine interpretationibus ac notis*, Mediolani, typis Imper. monast. S. Ambrosii majoris, 1783.

Berengo (2009)

Marino Berengo, *La società veneta alla fine del Settecento: ricerche storiche*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2009.

Berens (2015)

Ernest M. Berens, *Mythology: Who's Who in Greek and Roman Mythology*, New York, Wellfleet, 2015.

Betri (2005)

Maria Luisa Betri, «*Tu scrivi come un angelo italiano*». *Il generale Pietro Teulié e l'affaire Ceroni*, in *L'affaire Ceroni: ordine militare e cospirazione politica nella Milano di Bonaparte*, a cura di Stefano Levati, Milano, Guerini, 2005, pp. 219-253.

Betri (2008)

Maria Luisa Betri, *Dall'avvocatura alle armi. Pietro Teulié nel triennio repubblicano*, in *Archivio storico italiano*, n. 166, 2008, pp. 673-701.

Bianco (1831)

Filippo Bianco, *Lessicomanzia, ovvero Dizionario divinatorio-magico-profetico*, Napoli, Genio tipografico, 1831.

Bignon (1838)

Louis Pierre Édouard Bignon, *Histoire de France sous Napoléon: deuxième époque, depuis la paix de Tilsitt en 1807, jusqu'en 1812*, voll. 7-10, Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie, 1838.

Bigoni (1894)

Lamberto Bigoni, *Simeone Antonio Sografi commediografo padovano del secolo XVIII*, Venezia, F.lli Visentini, 1894.

Bindi (1865)

Enrico Bindi, *Q. Orazio Flacco. Opere purgate per uso delle scuole*, Prato, A.F. Alberghetti, 1865.

Binni (1968)

Walter Binni, *Il Settecento letterario*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, vol. VI, *Il Settecento*, Milano, Garzanti, 1968, pp. 309-1024.

Blémus (1993)

René Blémus, *Eugène de Beauharnais, L'honneur à tout vent*, Paris, Éditions France-Empire, 1993.

Boffito (1925)

Giuseppe Boffito, *Questionario degli eruditi*, «La Bibliofilia» 27. 6/7, 1925, pp. 243-247.

Boglich Perasti (1976)

Francesco Boglich Perasti, *Giandomenico Stratico*, Trieste, Tipografia Triestina, 1976.

Böhm (1901-1902)

Anna Böhm, *Notizie sulle rappresentazioni drammatiche a Padova dal 1787 al 1797*, «Ateneo Veneto», 24, 1901, pp. 97-131; 25, 1902, pp. 74-103.

Bonato (1868)

Modesto Bonato, *Vita dell'illustre abate Lodovico Menin patrizio anconitano*, Padova, tip. del Seminario, 1868.

Bonetto (2015)

Justo Bonetto, *Massoni e massoneria a Padova*, «Padova e il suo territorio», 30. 173, 2015, pp. 17-22.

Bonuzzi (1976)

Luciano Bonuzzi, *Tradition et illuminisme chez S. G., physiologiste de Padoue*, in József Antall, Géza Buzinkay, Ferenc Németh (ed.), *Acta Congressus internationalis XXIV historiae artis medicinae*, Budapest, Museum, Bibliotheca et Archivum Historiae Artis Medicinae de I. Ph. Semmelweis Nominata, 1976, pp. 421-424.

Boruttau (1903)

Heinrich Boruttau, *Geschichte der Physiologie in ihrer Anwendung auf die Medizin bis zum Ende des neunzehnten Jahrhunderts*, in *Handbuch der Geschichte der Medizin*, a cura di Theodor Puschmann, II, Jena, Fischer, 1903.

Boscolo (1989)

Fabrizio Boscolo, *L'abate Giovanni Coi e il suo «Ragionamento» intorno ai fiumi nel Settecento veneto*, «Notiziario bibliografico», supplemento a «Venetonotizie», n. 120, gennaio 1989, pp. 18-20.

Brandolese (1805)

Pietro Brandolese, *Testimonianze intorno alla patavinità di Andrea Mantegna*, Padova, nella Stamperia del Seminario, 1805.

Brunelli (1921)

Bruno Brunelli, *I teatri di Padova dalle origini alla fine del secolo XIX*, Padova, Draghi, 1921.

Brunelli (1937)

Bruno Brunelli, *Un commediografo dimenticato: S.A. Sografi*, «Rivista italiana del dramma», 1.2, 1937, pp. 171-188.

Bullato (2001)

Otello Bullato, *Archivio ritrovato: un millennio di storia nei documenti della Carità vicentina*, Vicenza, La Serenissima.

Burlini Calapaj (1997)

Anna Burlini Calapaj, *Il Seminario di Padova durante il periodo giacobino: dal carteggio del rettore Giovanni Coi*, in *Studi di storia religiosa padovana dal Medioevo ai nostri giorni: Miscellanea in onore di mons. Ireneo Daniele*, a cura di F.G.B. Trolese, Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 1997, pp. 331-341.

Bussadori - Roverato (1983)

Paola Bussadori - Renato Roverato, *Il Giardino Romantico e Jappelli. Catalogo della Mostra: Padova, Sala della Gran Guardia, Novembre 1983*, Padova, Antoniana, 1983.

Caburlotto (2010)

Luca Caburlotto, *Un amico in visita al 'Selvagiano': Giovanni de Lazara (e un seguito con Giuseppe Barbieri)*, in *Melchiorre Cesarotti e le trasformazioni del paesaggio europeo*, a cura di Fabio Finotti, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2010, pp. 129-144.

Calbo Crotta - Lumbroso (1798)

Francesco Calbo Crotta - Alberto Lumbroso, *Memoria che può servire alla storia politica degli ultimi otto anni della Repubblica di Venezia*, Venice, F. Rivington, 1798.

Cantù (1844)

Ignazio Cantù, *L'Italia scientifica contemporanea: notizie sugli italiani ascritti ai cinque primi congressi: attinte alle fonti più autentiche ed esposte*, Milano, Vedova di A.F. Stella e Giacomo Figlio, 1844.

Caprera (1922)

Gioacchino Caprera, *Fulvio Testi poeta*, Noto, Tip. Zammit, 1922.

Carboni (1982)

Fabio Carboni, *Incipitario della lirica italiana dei secoli XV-XX: Fondo vaticano latino*, Città del Vaticano, Biblioteca apostolica Vaticana, 1982.

Casini (1916)

Tommaso Casini, *I candidati al Senato del Regno italico*, «Rassegna storica del Risorgimento», 3, 1916, pp. 9-55.

Castagnetti (1969)

Marina Castagnetti, *Fulvio Testi e il suo classicismo barocco*, Palermo, Accademia di scienze lettere e arti, 1969.

Castellano (1828)

Pietro Castellano, *Nuovo specchio geografico-storico-politico di tutte le nazioni del globo susseguito dal Dizionario geografico-universale. Opera compilata in moderna utilissima foggia sulle tracce de' piu valenti geografi*, I, 1, Roma, nella stamperia dell'Ospizio apostolico presso Carlo Mordacchini, 1828.

Castiglioni (1923)

Arturo Castiglioni, *Gli albori del giornalismo medico italiano*, «Archeografo triestino», s. 3, 10, 1923, pp. 1-40.

Castiglioni (1932)

Arturo Castiglioni, *Stefano Gallini*, in *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere e Arti*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, XVI, 1932, p. 328.

Castiglioni (1934)

Arturo Castiglioni, *Medicina*, in *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere e Arti*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, XXII, 1934, p. 720.

Castiglioni (1948)

Arturo Castiglioni, *Storia della Medicina*, Milano, Mondadori, 1936.

Catullo (1836)

Tommaso Antonio Catullo, *Cenni biografici del cavalier Pier Luigi Mabil*, Milano, Regia Stamperia, 1836.

Cella (1966)

Sergio Cella, *Le origini del giornalismo politico in Padova (1797-1813)*, in *Il giornalismo dalla Rivoluzione francese al Congresso di Vienna: atti del I Congresso di storia del giornalismo*, a cura di Renato Giusti, Mantova, Tip. operaia, 1966.

Chandler (1979)

David Chandler, *Dictionary of the Napoleonic Wars*, New York, Macmillan, 1979.

Chiancone (2009)

Claudio Chiancone, *Melchiorre Cesarotti, les Lumières et la Révolution Française*, «Laboratoire Italien. Politique et société», 9, 2009, pp. 35-50.

Cirilli (2003)

Chiara Cirilli, *Giovanna d'Arco di Gaetano Rossi e Nicola Vaccai: Genesi e ricezione dell'opera, fonti testuali e musicali*, «Fonti Musicali Italiane» 8, 2003, pp. 87-126.

Codemo Gerstenbrand (1872)

Luigia Codemo Gerstenbrand, *Fronde e fiori del Veneto letterario in questo secolo racconti biografici*, Venezia, Tipografia di Giuseppe Cecchini e C., 1872.

Comanducci (1999)

Agostino Mario Comanducci, *I pittori italiani dell'ottocento: dizionario critico e documentario*, Milano, Edizioni libreria Malavasi, 1999.

Comarin (1998)

Elio Comarin, *La mort de Venise. Bonaparte et la cité des Doges, 1796-1797*, Paris, Perrin, 1998.

Conconi (1989)

Maurizio Conconi, *Il cittadino Melchiorre Cesarotti repubblicano moderato*, «Padova e il suo territorio», 4, 21, ottobre 1989, pp. 14-15.

Conforti Calcagni (2018)

Annamaria Conforti Calcagni, *Giuseppe Jappelli. Ingegnere, architetto e soldato fra Napoleone e l'Austria*, Venezia, Lineadacqua, 2018.

Cortenovis - Boffito (1906)

Angelo Maria Cortenovis - Giuseppe Boffito, *Saggio di bibliografia aeronautica italiana. Cenni storici e ristampa d'un rarissimo trattatello d'aeronautica antica*, «La Bibliofilia», 8. 2/3, 1906, pp. 86-96.

Costa (1937)

Giuseppe Costa, *Settecento padovano: la poesia lirica del Co. Francesco Pimbiolo degli Engelfreddi (1753-1823)*, Padova, Tipografia del Messaggero, 1937 (estratto da: «Annuario del R. Liceo - Ginnasio "Tito Livio"», 15, 1936, pp. 127-152).

Costa (1937b)

Giuseppe Costa, *Settecento padovano: Nuove liriche italiane e latine del Co. Franc. Pimbiolo degli Engelfreddi (1753-1823)*, Padova, Tip. del Messaggero, 1937 (estratto da: «Annuario del R. Liceo - Ginnasio "Tito Livio"», 16, 1937, pp. 117-128).

Costa (1940)

Giuseppe Costa, *Settecento padovano: studi sulla poesia del Petrarca del Co. Francesco Pimbiolo degli Engelfreddi (1753-1823)*, Padova, Tip. del Messaggero di S. Antonio, 1940.

Cova (2010)

Ugo Cova, *Stratico, Sim(e)one Filippo Gf. (1733–1824), Mathematiker, Techniker und Arzt*, in *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, Band 13., Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2010, p. 368.

Coz (2008)

Marcel Coz, *Victor Moreau, général, citoyen de France et d'Europe*, Brest, Cloître imprimeurs, 2008.

Coz (2009)

Marcel Coz, *Victor Moreau: citoyen méconnu de France et d'Europe*, Saint-Thonan, Cloître Imprimeurs, 2009.

Crescimbeni (1726)

Giovanni Mario Crescimbeni, *Vita dell'abate Alessandro Guidi*, in *Alessandro Guidi, Poesie... non più raccolte*, Verona, per Giovan Alberto Tumermani librajo nella via delle Foggie, 1726.

Cristofanelli (1905)

Giulio Cristofanelli, *Della coltura padovana sullo scorcio del sec. XVIII e nei primi del XIX*, Padova, Tip. all'Università dei fratelli Gallina, 1905.

Dal Cin (2014)

Valentina Dal Cin, *Salvatori dell'«adorata Patria»? Memorie e riflessioni di uomini d'Ancien régime protagonisti della stagione democratica del 1797*, in *Percorsi incrociati sulla memoria. Ricordo, scrittura, rappresentazione*, a cura di Juliette Ferdinand, Enrico Valseriati, Francesca Vitali, Verona, QuiEdit, 2014, pp. 3-18.

Dal Cin (2015)

Valentina Dal Cin, *s.v. Polcastro, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani 84*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2015, pp. 518-520.

Dal Cin (2019)

Valentina Dal Cin, *Il mondo nuovo. L'élite veneta fra rivoluzione e restaurazione (1797-1815)*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2019.

D'Amato (2009)

Raffaele D'Amato, *Arms and Armour of the Imperial Roman Soldier. From Marius to Commodus, 112 BC–AD 192*, London, Frontline, 2009.

D'Angelo (2018)

Emanuele D'Angelo, *Sogradi, Antonio Simone*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 93, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2018, pp. 114-120.

D'Anna (1994)

Giovanni D'Anna, *L'evoluzione della poetica di Orazio*, in *Atti dei Convegni di Venosa, Napoli, Roma (novembre 1993) per il Bimillenario della morte di Orazio*, Venosa, Osanna, 1994, pp. 241-272.

D'Anna (1998)

Giovanni D'Anna, *La menzione di Lucrezio nell'epistola Ad Quintum fratrem 2, 10*, «Ciceroniana», 10, 1998, pp. 55-68.

Davis (1806)

John Davis, *The Life and Campaigns of Victor Moreau*, New-York, Southwick & Hardcastle, 1806.

De Benvenuti (1944)

Angelo De Benvenuti, *Storia di Zara dal 1409 al 1797*, Milano, Fratelli Bocca, 1944.

De Boni (1852)

Filippo De Boni, *Biografia degli artisti ovvero dizionario della vita e delle opere dei pittori, degli scultori, degli intagliatori, dei tipografi e dei musicisti di ogni nazione che fiorirono da' tempi più remoti sino a' nostri giorni*, Venezia, Presso Andrea Santini e Figlio, 1852.

De Camilli (1990)

Davide De Camilli, *Il cittadino Melchior Cesarotti*, «Italianistica», 19.1, 1990, pp. 79-104.

De Camilli (1992)

Davide De Camilli, *Il cittadino Melchior Cesarotti*, «Rivista di studi napoleonici», 1-2, 1992, pp. 141-177.

De Castro (1875)

Giovanni De Castro, *Fulvio Testi e le corti italiane nella prima metà del secolo XVII*, Milano, Natale Battezzati, 1875.

De Francesco (2019)

Antonino De Francesco, *Pietro Teulié*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2019 <[https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-teulie_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-teulie_(Dizionario-Biografico))> (Ultima consultazione: 30/07/2021).

Della Peruta (1988)

Franco Della Peruta, *Esercito e società nell'Italia napoleonica. Dalla Cisalpina al Regno*, Milano, Franco Angeli, 1988.

Del Negro (1980)

Piero Del Negro, *Giacomo Nani e l'Università di Padova nel 1781. Per una storia delle relazioni culturali tra il patriziato veneziano e i professori dello Studio durante il XVIII sec.*, «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», 13, 1980, pp. 77-114.

Del Negro (1985)

Piero Del Negro, *L'Università*, in *Storia della cultura veneta, V, 1, Il Settecento*, a cura di Girolamo Arnaldi - Manlio Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza editore, 1985, pp. 47-76.

Del Negro (1988)

Piero Del Negro, *Il giacobinismo di Melchiorre Cesarotti*, «Il Pensiero politico», 21.3, 1988, p. 301.

Del Negro (1988b)

Piero Del Negro, *L'università della ragione spregiudicata, della libertà e del patriottismo. Melchiorre Cesarotti e il progetto di riforma dell'Università di Padova del 1797*, in *Rapporti tra le Università di Padova e Bologna. Ricerche di filosofia, medicina e scienza: omaggio dell'Università di Padova*

all'Alma Mater bolognese nel suo nono centenario, a cura di Lucia Rossetti, Trieste, LINT, 1988, pp. 375-402.

Del Negro (1991)

Piero Del Negro, *La scuola della Rivoluzione. Progetti e riforme nella Padova democratica (1797)*, in *Varietà settecentesche: saggi di cultura veneta tra rivoluzione e restaurazione*, Padova, Editoriale Programma, 1991, pp. 1-45.

Del Negro (1996)

Piero Del Negro, *Due progetti enciclopedici nel Veneto del tardo Settecento: dal patrizio Matteo Dandolo all'abate Giovanni Coi*, «Studi settecenteschi», 16, 1996, pp. 289-321.

Del Negro (1998)

Piero Del Negro, *Il contributo militare della Padova democratica*, in *La Municipalità democratica di Padova (1797)*, a cura di Armando Balduino, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 37-59.

Del Negro (2003)

Piero Del Negro, *Lo scrittore-miniaturista di diplomi di laurea tra Sei e Settecento: da «mestiere senz'impedimento» a «carica» di un «deputato»*, «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», 36, 2003, pp. 109-134.

De Michelis (1966)

Cesare De Michelis, *Il teatro patriottico*, Padova, Marsilio editori, 1966.

De Michelis (1979)

Cesare De Michelis, *Antonio Simone Sografi e la tradizione goldoniana*, in Cesare De Michelis, *Letterati e lettori nel Settecento veneziano*, Firenze, Olschki, 1979, pp. 203-224.

De Tipaldo (1837)

Emilio De Tipaldo, *Biografia degli Italiani illustri. Vol. III*, Venezia, dalla Tipografia di Alvisopoli, 1837.

Doglio (1986)

Maria Luisa Doglio, *Testi, Fulvio*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, IV, Torino, UTET, 1986, pp. 298-302.

Doglio (2018)

Maria Luisa Doglio, *Testi, Fulvio*, in *Dizionario biblico della letteratura italiana*, Milano, IPL, 2018, pp. 954-959.

Doniger (1999)

Wendy Doniger, *Merriam-Webster's Encyclopedia of World Religions*, Springfield, Merriam-Webster, 1999.

Dontenville (1899)

Jean Dontenville, *Le général Moreau (1763-1813)*, Paris, C. Delagrave, 1899.

Du Casse (1866)

Albert Du Casse, *Le général Arrighi de Casanova, duc de Padoue*, Paris, Denlu, 1866.

Dumas (1961)

Guy Dumas, *Echos de la chute de la République de Venise dans la littérature populaire (textes inédits ou rares)*, Rennes, Impr. bretonne, 1961.

Ebert (2003)

Jens-Florian Ebert, *Wallis, Olivier Remigus, Count von*, in *Die Österreichischen Generale 1792–1815*, 2003 <http://www.napoleon-online.de/AU_Generale/html/wallis.html> (Ultima consultazione: 30/07/2021).

Fabeni (1838)

Vincenzo Fabeni, *Orazione in elogio di Stefano Gallini emerito e chiarissimo professore di fisiologia umana ed anatomia sublime presso l'imperiale regia Università di Padova letta dal dottore Vincenzo Fabeni pubblico ordinario prof. di fisiologia in detta università in occasione delle solenni esequie celebrate nella chiesa Cattedrale di Padova li 23 giugno 1836*, Modena, Tipografia camerale, 1838.

Fabrizi (1986)

Angelo Fabrizio, *Guidi, Alessandro*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, III, Torino, Utet, 1986, pp. 469-473.

Fedeli (1994)

Paolo Fedeli, *Orazio. Le Satire*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello stato, 1994.

Felici (1982)

Lucio Felici, *Alessandro Guidi nella critica del Novecento*, «Il Lettore di provincia», 13, 1982, pp. 6-11.

Ferrero (1953)

Leonardo Ferrero, *La Poetica e le poetiche di Orazio*, Torino, Giappichelli, 1953.

Ficker (1843)

Franz Ficker, *I poeti latini nelle loro più celebri traduzioni italiane preceduti da un quadro della letteratura latina compendiato*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 1843.

Foscolo (1952)

Ugo Foscolo, *Epistolario, II (luglio 1804 - dicembre 1808)*, a cura di Plinio Carli, Firenze, Le Monnier, 1952.

Fossati (1795)

Giuseppe Fossati, *Elogio dell'abate Clemente Sibiliato p.p. di belle lettere ed accademico di Padova*, Padova?, s.e., 1795.

Fournoux (2002)

Amable de Fournoux, *Napoléon et Venise, 1796-1814*, Paris, Editions de Fallois, 2002.

Francalanci (1999)

Maria Grazia Francalanci, *Il concorso del 1802 e Giuseppe Bossi*, in *Milano, Brera e Giuseppe Bossi nella Repubblica cisalpina: 4-5 febbraio 1997*, Milano, Istituto lombardo di scienze e lettere, 1999, pp. 105-138.

Francovich (1974)

Carlo Francovich, *Storia della massoneria in Italia: dalle origini alla Rivoluzione francese*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.

Franzin (2001)

Elio Franzin, *Giovanni Coi: un abate illuminato e la questione idraulica padovana*, in *Dall'Accademia dei Ricovrati all'Accademia Galileiana. Atti del convegno*, a cura di Ezio Riondato, Padova, Accademia Galileiana di scienze lettere ed arti, 2001, pp. 299-318.

Franzin (2013)

Elio Franzin, *La golena comunale di San Prosdocimo: una discarica per i rifiuti urbani o una zona monumentale? Cronaca della ricollocazione della statua acefala e mutila di San Prosdocimo sul Castelnuovo*, «Antichità Altoadriatiche», 75, 2013, pp. 269-278.

Frassinetti (2016)

Luca Frassinetti, *Gli omaggi, le suppliche e le querele della diva al «Principe de' Poeti»: cinque lettere inedite di Anna Fiorilli Pellandi (con un allegato di Francesco Pimbiolo degli Engelfreddi) a Vincenzo Monti*, «Rivista di Letteratura Teatrale», 9, 2016, pp. 87-102.

Fugier (1947)

Antoine Fugier, *Napoléon et l'Italie*, Paris, J. B. Janin, 1947.

Gaeta (1987)

Renato Gaeta, *Le logge massoniche venete dall'ideologia deista alla tolleranza pratica e teorica (1738-1785)*, «Quaderni veneti», 6, 1987, pp. 129-147.

Galetti - Camesasca (1950)

Ugo Galetti - Ettore Camesasca, *Enciclopedia della pittura italiana*, Milano, Garzanti, 1950.

Gallimberti (1963)

Nino Gallimberti, *Giuseppe Jappelli*, Padova, STEDIV, 1963.

García Hevia (2018-2019)

José María Vallejo García Hevia, *Una Masonería desconocida: Monarcas en las logias europeas de la Ilustración y el Liberalismo*, «Anuario de historia del derecho español» 88-89, 2018-2019, pp. 609-663.

Gargallo (1820)

Tommaso Gargallo, *Le opere di Q. Orazio Flacco recate in versi italiani*, Milano, Nicolò Bettoni, 1820.

Gargallo (1820b)

Tommaso Gargallo, *Delle odi di Q. Orazio Flacco recate in versi italiani*, Napoli, dalla Stamperia Reale, 1820.

Gargallo (1825)

Tommaso Gargallo, *Delle odi di Q. Orazio Flacco recate in versi italiani*, Siena, O. Porri, 1825.

Gargallo (1826)

Tommaso Gargallo, *Delle opere di Q. Orazio Flacco, versione*, Napoli, Dalla Stamperia Francese, 1826.

Gargallo (1827)

Tommaso Gargallo, *Opere d'Orazio Flacco tradotte*, Cremona, Luigi De-Micheli e Bernardo Bellini, 1827.

Gargallo (1827b)

Tommaso Gargallo, *Le opere di Q. Orazio Flacco recate in versi italiani*, Como, Ostinelli, 1827.

Gargallo (1828)

Tommaso Gargallo, *Le opere di Orazio Flacco recate in verso italiano*, Milano, Nicolò Bettoni, 1828.

Gargallo (1831)

Tommaso Gargallo, *Le opere di Orazio Flacco colla versione*, Milano, Per Antonio Fontana, 1831.

Gargallo (1838)

Tommaso Gargallo, *Opere di Q. Orazio Flacco colla traduzione e le annotazioni*, Venezia, G. Antonelli, 1838.

Gargallo (1854)

Tommaso Gargallo, *Opere di Orazio Flacco ridotte ad uso della gioventù studiosa colla versione e colle note... ed altre aggiunte e correzioni*, Venezia, G. Tasso, 1854.

Gargallo (1861)

Tommaso Gargallo, *Le opere di Q. Orazio Flacco recate in versi italiani*, Napoli, Società editrice della Biblioteca latina-italiana, 1861.

Gaspari (1993)

Paolo Gaspari, *Terra patrizia. Aristocrazie terriere e società rurale in Veneto e Friuli: patrizi veneziani, nobili e borghesi nella formazione dell'etica civile delle élites terriere, 1797-1920*, Udine, Istituto editoriale veneto friulano, 1993.

Gennari (1982)

Giuseppe Gennari, *Notizie giornaliera di quanto avvenne specialmente in Padova dall'anno 1739 all'anno 1800*, ed. a cura di Loredana Olivato, Fossalta di Piave, Rebellato, 1982.

Getto (2000)

Giovanni Getto, *Il barocco letterario in Italia*, Milano, Mondadori, 2000.

Ghiretti (1996)

Francesco Ghiretti, *Stefano Gallini*, in *Professori di materie scientifiche all'Università di Padova nell'Ottocento*, a cura di Sandra Casellato e Luisa Pigatto, Trieste, LINT, 1996, pp. 3-6.

Gibin (1988)

Cinzio Gibin, *Lettere di Stefano Gallini a Giuseppe Olivi (1791-1795)*, «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», 21, 1988, pp. 105-127.

Giormani (1995)

Virgilio Giormani, *La casa di Gerolamo e Caterina Polcastro, frequentata dallo Stendhal*, «Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti. Classe di scienze morali, lettere ed arti», 153, 1995, pp. 597-625.

Giro (2003)

Matteo Giro, *Saggi intorno le cose sistematiche dello Studio di Padova*, a cura di Piero Del Negro
- Francesco Piovan, Padova, Antilia, 2003.

Gizzi (1693)

Giovanni Battista Gizzi, *Panegirici sacri*, Roma, Corbelletti, 1693.

Gliubich (1856)

Simeone Gliubich, *Dizionario biografico degli uomini illustri della Dalmazia*, Vienna, R. Lechner,
1856.

Gloria (1861)

Andrea Gloria, *I podesta e capitani di Padova dal 6 giugno 1509 al 28 aprile 1797: serie cronologica
provata co' documenti*, Padova, co' tipi di Gio. Battista Randi in ditta Angelo Sicca, 1861.

Gnesotto (1893)

Ferdinando Gnesotto, *Le Satire d'Orazio commentate*, Padova, G. B. Randi, 1893.

Goldin (1985)

Daniela Goldin, *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985.

Gottardi (2011)

Michele Gottardi, *Mocenigo, Alwise*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 75, Roma, Istituto
dell'Enciclopedia Italiana, 2011, pp. 123-128.

Gowers (2012)

Emily Gowers, *Horace. Satires*, New York, Cambridge University Press, 2012.

Gullino (1996)

Giuseppe Gullino, *L'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, dalla rifondazione alla Seconda Guerra Mondiale (1838-1946)*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1996.

Halbwidl (1989-1990)

Dieter Anton Halbwidl, *A Restoration scholar: Lodovico Menin and the «Concorso» of 1818*, «Quaderni per la storia dell'Università di Padova» 1989-1990, 22-23, pp. 285-294.

Hirsch (1885)

August Hirsch, *Biographisches Lexikon der hervorragenden Ärzte aller Zeiten und Völker*, Wien - Leipzig, Urban & Schwarzenberg, 1885.

Hirtenfeld (1857)

Jaromir Hirtenfeld, *Der Militär-Maria-Theresien-Orden und seine Mitglieder*, Wien, Aus der kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei, 1857.

Howard (2014)

Patricia Howard, *The Modern Castrato: Gaetano Guadagni and the Coming of a New Operatic Age*, New York, Oxford University Press, 2014.

Hulot (2001) Frédéric Hulot, *Le Général Moreau: adversaire et victime de Napoléon*, Paris, Pygmalion, 2001.

Hulot (2005)

Frédéric Hulot, *Le maréchal Masséna*, Paris, Pygmalion, 2005.

Hunecke (2002)

Volker Hunecke, *Il patriziato veneziano alla fine della Repubblica (1646-1797). Demografia, famiglia, ménage*, Roma, Jouvence, 2002.

Iappini (2009)

Roger Iappini, *Napoléon jour après jour de la naissance au 18 brumaire*, Turquant, Cheminements, 2009.

Jacopetti (1845)

Gaspare Jacopetti, *Biografie di Achille Fontanelli, di Francesco Teodoro Arese e di Pietro Teulié, scritte dal maggiore Jacopetti*, Milano, coi tipi Borroni e Scotti, 1845.

Jannaco - Capucci (1986)

Carmine Jannaco - Martino Capucci, *Il Seicento*, Padova, Piccin nuova libreria, 1986.

Kerautret (2021)

Michel Kerautret, *Eugène de Beauharnais. Fils et vice-roi de Napoléon*, Paris, Tallandier, 2021.

Lauro (2007)

Rino Lauro, *Padova. Bibliografia storico letteraria, 1472-1900*, Padova, Libreria dei Due Santi, 2007.

Lazzarini (1920)

Renato Lazzarini, *Le origini del partito democratico a Padova fino alla Municipalità del 1797*, «Nuovo Archivio veneto» n.s., 23, 1920, pp. 5-97.

Leidenfrost (1828)

Karl Florentin Leidenfrost, *Französischer Heldensaal oder Leben, Thaten und jetzige Schicksale der denkwürdigsten Heroen der Republik und des Kaiserreichs, insonderheit der Waffengeführten und Marschälle Napoleons*, Ilmenau, Bernhard Friedrich Voigt, 1828.

Ledvinka (1966)

Nicolò Ledvinka, *Simone Stratico e il primo vocabolario della Marineria italiana*, «Atti e Memorie della Società Dalmata di Storia Patria», 5, 1966, pp. 323-333.

Lemmi (1938)

Francesco Lemmi, *L'età napoleonica*, in *Storia politica d'Italia: dalle origini ai giorni nostri*, diretta da Arrigo Solmi, Milano, F. Vallardi, 1938.

Limentani (1983)

Uberto Limentani, *Melchior Cesarotti, Giovanni Coi e la stampa delle Poesie di Ossian*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca: IV: tra Illuminismo e Romanticismo*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 87-99.

Lustig - Boffito (1926)

Renzo Lustig - Giuseppe Boffito, *Questionario degli eruditi*, «La Bibliofilia», 27. 10/11, 1926, pp. 401-404.

Maffei (1834)

Giuseppe Maffei, *Storia della letteratura italiana*, Firenze, Le Monnier, 1834.

Magenschab (1981)

Hans Magenschab, *Erzherzog Johann: Habsburgs grüner Rebell*, Graz - Wien - Köln, Verlag Styria, 1981.

Maggiolo (1983)

Attilio Maggiolo, *I soci dell'Accademia Patavina dalla sua fondazione (1599)*, Padova, Accademia patavina di scienze lettere ed arti, 1983.

Maier (1982)

Bruno Maier, *Alessandro Guidi «barocco» e «farnesiano»*, «Annuario bibliografico d'italianistica», 50, 1982, pp. 38-56.

Mangini (1990)

Nicola Mangini, *Parabola di un commediografo "giacobino": Antonio Simone Sografi (con il testo inedito de "La giornata di San Michele")*, «Risorgimento veneto», 6, 1990, pp. 21-93.

Mara (2019)

Silvio Mara, *Giuseppe Bossi e l'iconografia napoleonica, considerazioni a margine di un inedito ritratto di Napoleone re d'Italia*, in *Milano 1814. La fine di una capitale*, a cura di Emanuele Pagano, Elena Riva, Milano, Franco Angeli, 2019, pp. 171-186.

Marangon (2002)

Vittorio Marangon, *L'ingloriosa fine della Serenissima*, «Materiali di storia», 23, novembre 2002, pp. 60-70.

Marcon (2012)

Andrea Marcon, *Alvise Mocenigo (1760-1815)*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani*, Cesare Scalon, Istituto Pio Paschini, 2012

<<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/mocenigo-alvise-1760-1815/>> (Ultima consultazione: 30/07/2021).

Marconato (1999)

Ruggiero Marconato, *La famiglia Polcastro (sec. XV-XIX): personaggi, vicende e luoghi di storia padovana*, Camposampiero, Lions Club, 1999, pp. 121-343.

Marshall-Cornwall (1965)

James Marshall-Cornwall, *Marshal Massena*, London - New York, Oxford University Press, 1965.

Martello (1714)

Pier Jacopo Martello, *Vita di Alessandro Guidi*, in Giovanni Mario Crescimbeni, *Le vite degli Arcadi illustri*, III, Roma, nella stamperia di Antonio de' Rossi, 1714, pp. 229-248.

Maschietto (1981)

Francesco Ludovico Maschietto, *Biblioteca e bibliotecari di S. Giustina di Padova (1697-1827)*, Padova, Antenore, 1981.

Massano (1900)

Elena Massano, *La vita di Fulvio Testi*, Firenze, Stab. Tip. G. Civelli, 1900.

Masséna (1848)

André Masséna, *Mémoires de Masséna: rédigés d'après les documents qu'il a laissés et sur ceux du dépôt de la guerre et du dépôt des fortifications*, Paris, Paulin et Lechevalier, 1848.

Massucco (1830)

Celestino Massucco, *Opere di Q. Orazio Flacco tradotte in lingua italiana e corredate di opportune osservazioni*, Milano, A. Bonfanti, 1830.

Mattogno (1989)

Gian Pio Mattogno, *La rivoluzione borghese in Italia: 1700-1815*, Parma, All'insegna del Veltro, 1989.

Mazza (1978)

Barbara Mazza, *Jappelli e Padova*, Padova, Liviana, 1978.

Mazza Boccazzi (2001)

Barbara Mazza Boccazzi, *Sfondi massonici tra rivoluzione e restaurazione: Giuseppe Jappelli e altri*, in *Dall'Accademia dei Ricoverati all'Accademia Galileiana. Atti del Convegno IV Centenario della fondazione (1599-1999) Padova, 11-12 aprile 2000*, Padova, Accademia Galileiana di scienze, lettere ed arti, 2001, pp. 349-360.

Mazza Boccazzi (2010)

Barbara Mazza Boccazzi, *Esoterismo nei giardini veneti*, in *Storia d'Italia: Annali. 25. Esoterismo*, a cura di Gian Mario Gazzaniga, Torino, Einaudi, 2010, pp. 405-429.

Mazzi (1997)

Giuliana Mazzi, *Un giardino per le terme: il progetto di Giuseppe Jappelli per Sant'Elena di Battaglia*, in *Il giardino dei sentimenti: Giuseppe Jappelli architetto del paesaggio*, a cura di Giuliana Baldan Zenoni-Polteo, Milano, Guerini, 1997, pp. 150-166.

Mazzi (2005)

Giuliana Mazzi, *Giuseppe Jappelli*, in *Storia dell'Architettura italiana, L'Ottocento*, a cura di Amerigo Restucci, Milano, Electa, 2005, II, p. 595.

Mazzucato (2011)

Tiziana Mazzucato, *Il traghetto Carrarese*, «Padova e il suo territorio», 151, 26, giugno 2011, pp. 10-15.

Meneghelli (1836)

Antonio Meneghelli, *Nelle solenni esequie del cavalier Luigi Mabil*, Padova, coi tipi della Minerva, 1836.

Meneghini (1859)

Augusto Meneghini, *Padova e sua provincia*, in *Grande illustrazione del Lombardo-Veneto, ossia storia delle città, dei borghi, comuni, castelli ecc. fino ai tempi moderni*, per cura di Cesare Cantù e d'altri letterati, vol. 4, Milano, presso Corona e Caimi editori, 1859.

Michaud (1855)

Louis Gabriel Michaud, *Teulier Pierre*, in Joseph Fr. Michaud et Louis Gabriel Michaud (éd.), *Biographie universelle, Supplement*, Vol. 83, Paris, Au bureau de la Biographie Universelle, 1855, p. 432.

Miggiani (2000)

Maria Giovanna Miggiani, *Esordî operistici di Gaetano Rossi: I numeri introduttivi nella produzione 1798-1822*, in *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna: Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna*, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, 2000, pp. 255-297.

Miggiani (2001)

Maria Giovanna Miggiani, *Appunti biografici su Gaetano Rossi negli anni di Ginevra di Scozia*, in *Attorno al palcoscenico: La musica a Trieste fra Sette e Ottocento e l'inaugurazione del Teatro Nuovo (1801)*, a cura di Maria Girardi e Paolo Dal Col, Bologna, Forni, 2001, pp. 57-66.

Miggiani (2005)

Maria Giovanna Miggiani, *'Mio caro Giacomo': Tre lettere inedite di Gaetano Rossi a Meyerbeer*, «Musica/Realtà» 27. 77, luglio 2005, pp. 175-190.

Mineo (2020)

Leonardo Mineo, *"Le ordinarono in serie a proprio ed altrui vantaggio"*. *Collections of autographs and archival science*, «Italian Journal of Library and Information Science», 11, 1, 2020, pp. 131-150.

Monteleone (1962)

Giulio Monteleone, *L'occupazione francese di Padova nel 1801 (16 gennaio-6 aprile)*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», 51, 1962, 1, pp. 137- 74; 2, pp. 57-102.

Monteleone (1986)

Giulio Monteleone, *Padova dal trattato di Campoformido alla caduta del regime napoleonico (1797-1814)*, «Bollettino del museo civico di Padova», 75, 1986, pp. 115-133.

Monteleone (1989)

Giulio Monteleone, *Annali di Padova, 1797-1801: Ms. 860 della Biblioteca universitaria di Padova*, Venezia, Deputazione, 1989.

Monteleone (1997)

Giulio Monteleone, *Padova tra Rivoluzione e Restaurazione (1789-1815)*, Padova, Editoriale Programma, 1997.

Monti (1939)

Antonio Monti, *Un tipico eroe italiano: il generale Pietro Teulié*, in Antonio Monti, *Figure e caratteri del Risorgimento*, Torino, Paravia, 1939, pp. 8-15.

Monti (1805)

Vincenzo Monti, *Il beneficio. Visione*, Brescia, Per Nicolò Bettoni, 1805.

Moreau (2005)

Soizik Moreau, *Jean-Victor Moreau: l'adversaire de Napoléon*, Paris, Punctum, 2005.

Morelli - Surian (1990)

Giovanni Morelli - Elvidio Surian, *Come nacque e come morì il patriottismo romano nell'opera veneziana*, «Opera & Libretto», 1, 1990, pp. 101-135.

Morini (1961)

Mario Morini, *Gaetano Rossi*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. 8, Roma, Unione ed., 1961, pp. 1227-1230.

Moro (1992)

Giacomo Moro, *La musa e il joujou. Testimonianze padovane sulla voga settecentesca dello yo-yo*, in *Varietà settecentesche: saggi di cultura veneta tra rivoluzione e restaurazione*, Padova, Editoriale Programma, 1992, pp. 199-213.

Moro (2019)

Federico Moro, *Venezia contro Napoleone. Morte di una Repubblica*, Gorizia, LEG, 2019.

Moschini (1806-1808)

Giannantonio Moschini, *Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino a' nostri giorni*, Venezia, dalla stamperia Palese, 1806-1808.

Mullié (1851)

Charles Mullié, *Biographie des célébrités militaires des armées de terre et de mer de 1789 à 1850*, Paris, Poignavant, 1851.

Muratori (1821)

Ludovico Antonio Muratori, *Della perfetta poesia italiana spiegata, e dimostrata con varie osservazioni... con le annotazioni critiche di Anton Maria Salvini*, Milano, Società tipografica dei Classici Italiani, 1821.

Muscetta - Ferrante (1964)

Carlo Muscetta - Pier Paolo Ferrante (a cura di), *Poesia del Seicento*, Torino, Einaudi, 1964.

Musiari (1993)

Antonio Musiari, *Albèri Francesco*, in *Pinacoteca di Brera. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento Collezioni dell'Accademia e della Pinacoteca*, Milano, Electa, 1993, I pp. 25-27.

Mutinelli (1843)

Fabio Mutinelli, *Annali delle province venete dall'anno 1801 al 1840*, Venezia, Dalla tipografia di G. B. Merlo, 1843.

Nappo - Furlani (1992)

Tommaso Nappo - Silvio Furlani, *Archivio biografico italiano: (ABI II): cumulativo di 124 repertori biografici fra i più importanti a partire dalla fine del sec. XIX sino alla metà del sec. XX*, München, K.G. Saur Verlag, 1992.

Nardo (1997)

Dante Nardo, *Minerva veneta. Studi classici nelle Venezie fra Seicento e Ottocento*, Venezia, Il cardo, 1997.

Nenning (1982)

Günther Nenning, *Erzherzog Johann: Mythos und Wirklichkeit*, Wien, Österreichischer Bundesverlag, 1982.

Nicodemi (1914)

Giorgio Nicodemi, *La pittura milanese dell'età neoclassica*, Milano, Alfieri & Lacroix, 1914.

Norvins (1838)

Jacques de Norvins, *Storia di Napoleone*, Bastia, presso i fratelli Fabiani, 1838.

Notizie (1844)

Notizie intorno la imagine di Maria vergine in Monte Ortone, Padova, co' tipi di F.A. Sicca, 1844.

Oman (1966)

Carola Oman, *Napoleon's viceroy, Eugène de Beauharnais*, London, Hodder & Stoughton, 1966.

Ongaro (1904)

Antonio Ongaro, *La municipalità a Padova con appendice di documenti autentici*, Feltre, Tip. Panfilo Castaldi, 1904.

Osto - Paradisi (2017)

Giulio Osto - Patrizia Paradisi, *Nel cuore di Torreglia: una poesia di Francesco Pimbiolo: una passeggiata sul Colle della Mira*, Albignasego, Proget, 2017.

Ottolenghi (1909)

Lelio Ottolenghi, *Padova e il Dipartimento del Brenta dal 1813 al 1815*, Padova, Drucker, 1909.

Passano (1887)

Giambattista Passano, *Dizionario di opere anonime e pseudonime in supplemento a quello di Gaetano Melzi*, Ancona, A. G. Morelli, 1887.

Pastore Stocchi (2011)

Manlio Pastore Stocchi, *Cesarotti e Napoleone il Massimo*, in *Melchiorre Cesarotti*, a cura di Antonio Daniele, Padova, Esedra, 2011, pp. 219-227.

Pavanello (1999)

Giuseppe Pavanello, *Asterischi su Giovanni David a Venezia*, «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 23, 1999, pp. 113-128.

Pazzini (1947)

Adalberto Pazzini, *Storia della Medicina*, Milano, Società Editrice Libreria, 1947.

Pazzini (1974)

Adalberto Pazzini, *Storia dell'arte sanitaria dalle origini a oggi*, II, Torino, Minerva Medica, 1974.

Pellegrini (2008)

Franca Pellegrini (a cura di), *Giuseppe Jappelli e la nuova Padova. Disegni del museo d'arte*, Saonara, Il Prato, 2008.

Philippart (1816)

John Philippart, *Memoirs of General Moreau*, Philadelphia, M. Carey, 1816.

Pickl (1982)

Othmar Pickl, *Erzherzog Johann von Österreich: sein Wirken in seiner Zeit: Festschrift zur 200. Wiederkehr seines Geburtstages*, Graz, Im Selbstverlag der Historischen Landeskommission für Steiermark, 1982.

Pietrogrande (2010)

Antonella Pietrogrande, *Un'interpretazione veneta del nuovo giardino europeo: Selvaggiano, il ritiro campestre di Cesarotti*, in Fabio Finotti (a cura di) *Melchiorre Cesarotti e le trasformazioni del paesaggio europeo*, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2010, pp. 57-90.

Pighi (1896)

Antonio Pighi, *Pagina autobiografica di un librettista veronese*, in *Miscellanea per le nozze Bladego - Bernardinelli*, Verona, 1896, pp. 192-197.

Piva (2019)

Maria Chiara Piva, «Breve, ma veritiera storia della vita di una nostra pittrice»: *l'elogio di Rosalba Carriera di Girolamo Zanetti*, «Storia della critica d'arte - Annuario della S.I.S.C.A.», 3, 2019, pp. 189-217.

Poggendorff (1863)

Johann Christian Poggendorff: *Biographisch-literarisches Handwörterbuch zur Geschichte der exacten Wissenschaften*, Zweiter Band, Leipzig, Verlag von Johann Ambrosius Barth, 1863.

Porro (1998)

Alessandro Porro, *Stefano Gallini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 51, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, pp. 680-681.

Premuda (1960)

Loris Premuda, *Storia della Medicina*, Padova, Cedam, 1960.

Premuda (1966)

Loris Premuda, *Storia della Fisiologia*, Udine, Del Bianco, 1966.

Premuda (2002)

Loris Premuda, *Antonio Vincenzo Pimbiolo*, in *Professori e scienziati a Padova nel Settecento*, a cura di Sandra Casellato e Luciana Sitran Rea, Treviso, Antilia, 2002, pp. 549-552.

Preto (2005)

Paolo Preto, *Lazara Giovanni de*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 64, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2005, pp. 171-174.

Pubblicazioni (2010)

Le pubblicazioni della tipografia di Alvisopoli 1810-1813, Fossalta di Portogruaro, Comune di Fossalta di Portogruaro, 2010.

Puppi (1977)

Lionello Puppi, *Giuseppe Jappelli: invenzione e scienza, architetture e utopie tra rivoluzione e restaurazione*, in Lionello Puppi e Fulvio Zuliani (a cura di), *Padova. Case e palazzi*, Vicenza, Neri Pozza, 1977, pp. 223-269.

Puppi (1992)

Lionello Puppi, *A proposito di Giuseppe Jappelli e la massoneria*, «Prijeteljev Zbornik», 2, 1992, pp. 505-510.

Puppi (1997)

Lionello Puppi, *Profilo biografico di Giuseppe Jappelli*, in *Il giardino dei sentimenti: Giuseppe Jappelli architetto del paesaggio*, a cura di Giuliana Baldan Zenoni-Polteo, Milano, Guerini, 1997, pp. 71-82.

Puppi (2008)

L. Puppi, *Giuseppe Jappelli e Padova. La lunga preistoria di un'utopia*, in *Giuseppe Jappelli e la nuova Padova. Disegni del Museo d'Arte*, catalogo della mostra (Padova 17 maggio - 4 novembre 2008), Padova, 2008, pp. 13-22.

Ragguaglio (1798)

Ragguaglio fedelissimo della miracolosa scoperta fatta dell'immagine della beatissima Vergine Maria sempre immacolata che con gran divozione ed affluenza de' fedeli si venera nella chiesa di Monte Ortone, Venezia, presso Antonio Zatta, 1798.

Raimondi (2001)

Aldo Raimondi, *Istriani, fiumani e dalmati nella ricerca scientifica italiana*, Trieste, Università popolare, 2001.

Reitterer (1986)

H. Reitterer, *Rossi, Gaetano (1774-1855), Librettist*, in *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, Band 9., Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1986, p. 265.

Rich (1875)

Anthony Rich, *Corona*, in William Smith (ed.), *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, John Murray, London, 1875, pp. 359-363.

Rizzoli (1930)

Luigi Rizzoli, *Napoleone Bonaparte a palazzo Polcastro ora De Benedetti (Padova, 2 maggio 1797)*, Padova, Società cooperativa tipografica, 1930.

Robert - Cougny (1889)

Adolphe Robert - Gaston Cougny, *Dictionnaire des parlementaires français*, Paris, Edgar Bourloton, 1889.

Romagnoli (1948)

Sergio Romagnoli, *Melchiorre Cesarotti politico*, «Belfagor», 3.2, 1948, pp. 143-158.

Romagnoli (1983)

Sergio Romagnoli, *La buona compagnia: studi sulla letteratura italiana del Settecento*, Milano, Franco Angeli, 1983.

Romagnoli (1989)

Sergio Romagnoli, *La parabola teatrale del patriotta Antonio Simone Sografi*, «Teatro in Europa», 5, 1989, pp. 58-65.

Romanelli (1977)

Giandomenico Romanelli, *Venezia Ottocento: materiali per una storia architettonica e urbanistica della città nel secolo XIX*, Roma, Officina, 1977.

Romanelli (1983)

Giandomenico Romanelli, *Alvisopoli come utopia urbana*, «L'abaco», maggio 1983, pp. 9-25.

Ronchi (1903)

Oliviero Ronchi, *Padova e Vittorio Alfieri*, «la Libertà», n. 275, 8 ott. 1903.

Rosci (1975)

Marco Rosci, *Francesco Albèri*, in *Mostra dei Maestri di Brera (1776-1859)*, catalogo della mostra, a cura di Anna Maria Brizio e Marco Rosci, Milano, Ind. Graf. Vera, 1975.

Rossetti (1876)

Francesco Rossetti, *Della vita e delle opere di Simone Stratico*, «Memorie del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 19, 1876, pp. 361-447.

Roullier (2010)

Alain Roullier, *Masséna, la trahison, les lauriers et les ombres*, Paris, France Europe Éditions, 2010.

Saggiori (1972)

Giovanni Saggiori, *Padova nella storia delle sue strade. Con 10 piante della città e 16 tavole di raffronto del centro storico*, Padova, B. Piazzon stampatore, 1972.

Santato (1997)

Guido Santato, *Melchiorre Cesarotti e la Municipalità democratica di Padova*, in «Padova e il suo territorio», 70, 1997, pp. 16-18.

Santato (1998)

Guido Santato, *Melchiorre Cesarotti: un repubblicano mite*, in *La Municipalità democratica di Padova (1797). Storia e cultura. Convegno di studi nel secondo centenario della caduta della Repubblica veneta, Padova 10 maggio 1797*, a cura di Armando Balduino, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 109-141.

Santato (2011)

Guido Santato, *Il pensiero politico di Melchiorre Cesarotti*, in *Melchiorre Cesarotti*, a cura di Antonio Daniele, Padova, Esedra, 2011, pp. 229-251.

Santinello (1991)

Giovanni Santinello, *Vico e Padova nel secondo Settecento (Sibiliato, Gardin, Colle, Cesarotti)*, in Giovanni Santinello, *Tradizione e dissenso nella filosofia veneta fra Rinascimento e modernità*, Padova, Antenore, 1991, pp. 200-213.

Schlossar (1878)

Anton Schlossar, *Erzherzog Johann von Österreich und sein Einfluß auf das Culturleben der Steiermark*, Vienna, Wilhelm Braumüller, 1878.

Schlossar (1881)

Anton Schlossar, *Johann (Erzherzog von Österreich)*, in *Allgemeine Deutsche Biographie*, Band 14, Leipzig, Duncker & Humblot, 1881, pp. 281-305.

Schmidt-Brentano (1997)

Antonio Schmidt-Brentano, *Starhemberg, Anton Gundakar Gf. von (1776–1842), Offizier*, in *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, Band 13., Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1997, p. 102.

Scottoni (1901)

Antonio Scottoni, *Un professore del sec. XVIII all'Università di Padova*, Padova, Prosperini, 1901.

Selvatico (1839)

Pietro Selvatico, *Il Costume di tutti i tempi e di tutte le nazioni*, «Rivista europea» 2a, 1839 (15 giugno), pp. 243-362.

Semi - Tacconi (1992)

Antonio Semi - Vanni Tacconi, *Istria e Dalmazia, Uomini e Tempi*, Dalmazia, Del Bianco, Udine 1992.

Serena (1836)

Sebastiano Serena, *Scrittori latini del Seminario di Padova. Raccolta di prose e versi*, Padova, Gregoriana, 1836.

Silvano (1996)

Giovanni Silvano, *Padova democratica (1797): finanza pubblica e rivoluzione*, Venezia, Marsilio, 1996.

Smith (1998)

Digby Smith, *The Greenhill Napoleonic Wars Data Book*, London, Greenhill, 1998.

Smith (2008)

Digby Smith, *Wallis*, in Leopold Kudrna - Digby Smith (ed.), *A Biographical Dictionary of All Austrian Generals in the French Revolutionary and Napoleonic Wars, 1792–1815*, Leopold Kudrna, The Waterloo Association, 2008 <https://www.napoleon-series.org/research/biographies/Austria/AustrianGenerals/c_AustrianGeneralsW.html#W8

> (Ultima consultazione: 30/07/2021).

Smith (2018)

Ayana O. Smith, *Performing L'Endimione: A History and Reappraisal of Guidi's Favola pastorale*, in *Dreaming with Open Eyes: Opera, Aesthetics, and Perception in Arcadian Rome*, Oakland, University of California Press, 2018, pp. 39-74.

Solitto (1922)

Giuseppe Solitto, *Maestri e scolari dell'Università di Padova nell'ultima dominazione austriaca (1813-1866)*, «Archivio veneto-tridentino», 1, 1922, pp. 109-193.

Solitto (1978)

Giuseppe Solitto, *Fatti e figure del Risorgimento*, a cura di Sergio Cella, Quarto d'Altino, Rebellato, 1978.

Staurenghi (1916)

Cesare Staurenghi, *L'Ospedale maggiore di Milano e i suoi antichi sepolcri, particolarmente il foppone ora detto la rotonda: cronistoria milanese dei secoli XV-XX*, Milano, Ulrico Hoepli, 1916.

Stevanin (1997)

Barbara Stevanin, *Attività politica e percorso culturale in un esponente della nobiltà padovana tra municipalità e regime napoleonico: Girolamo Polcastro (1763-1839)*, in *Studi storici Luigi Simeoni*, 47, 1997, pp. 233-244.

Talassi (1789)

Angelo Talassi, *Poesie varie*, Venezia, presso Antonio Zatta, 1789.

Tamaro (1919)

Attilio Tamaro, *La Vénétie Julienne et la Dalmatie: histoire de la nation italienne sur ses frontières orientales. 3: La Dalmatie, depuis la Renaissance jusqu'à la guerre européenne*, Rome, Imprimerie du Sénat, 1919.

Tambara (1894)

Giovanni Tambara, *Rime di Realisti e Giacobini: un altro manoscritto della fine del secolo 18.*, Messina, Libr. Internazionale Ant. Trimarchi Edit., 1894.

Tellaroli (2013)

Paola Tellaroli, *101 perché sulla storia di Padova che non puoi non sapere*, Roma, Newton Compton, 2013.

Tentori (1799)

Cristoforo Tentori, *Raccolta cronologico-ragionata di documenti inediti che formano la storia diplomatica della rivoluzione e caduta della repubblica di Venezia corredata di critiche osservazioni*, Augusta, s.e., 1799.

Tessadri (1982)

Elena Tessadri, *Il vicerè Eugenio di Beauharnais*, Milano, Editoriale nuova, 1982.

Theiss (1950)

Viktor Theiss, *Erzherzog Johann, der steirische Prinz, ein Lebensbild*, Graz, H. Böhlau Nachf, 1950.

Theiss (1960)

Viktor Theiss, *Leben und Wirken Erzherzog Johanns*, Graz, Verlag der Historischen Landeskommission für Steiermark, 1960.

Themelly (2014)

Pietro Themelly, *Il teatro di Antonio Simone Sogرافي tra cultura dell'Illuminismo e suggestioni della Rivoluzione*, «Eurostudium3w», 33, 2014, pp. 3-67.

Themelly (2015)

Pietro Themelly, «*Amor supera tutto*». *Il valore politico dei sentimenti nel teatro di Antonio Simone Sografi*, «Eurostudium3w», 37, 2015, pp. 3-107.

Thieme - Becker (1907)

Ulrich Thieme - Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig, E. A. Seemann, 1907.

Thierry (1947)

Augustin Thierry, *Masséna, l'enfant gâté de la victoire*, Paris, A. Michel, 1947.

Thürheim (1876)

Andreas Thürheim, *Licht- und Schattenbilder aus dem Soldatenleben und der Gesellschaft*, Prag & Teplitz, H. Dominicus, 1876.

Tiraboschi (1780)

Girolamo Tiraboschi, *Vita del conte d. Fulvio Testi cavaliere degli ordini de' ss. Maurizio e Lazaro, e di s. Jago consigliere e segretario di stato della corte di Modena*, Modena, presso la Società Tipografica, 1780.

Toffanin (1901)

Yole Toffanin, *Il dominio austriaco in Padova dal 20 gennaio 1798 al 16 gennaio 1801*, Verona - Padova, Fratelli Drucker, 1901.

Toffanin (1998)

Giuseppe Toffanin, *Le strade di Padova: la vita millenaria della città, la sua storia, i suoi monumenti, le sue tradizioni rivissute attraverso la fitta intelaiatura delle vie e delle piazze di oggi*, Roma, Newton & Compton, 1998.

Tonetti (1997)

Eurigo Tonetti, *Governo austriaco e notabili sudditi. Congregazioni e municipi nel Veneto della Restaurazione (1816-1848)*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1997.

Tucker (2010)

Spencer Tucker, Moreau, *Jean Victor Marie*, in *A Global Chronology of Conflict: From the Ancient World to the Modern Middle East*, vol. III, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2010, p. 1288.

Universo (1981)

Mario Universo, *Giuseppe Jappelli architetto moderno "meccanico" e "fantastico"*, «Arte Veneta», 35, 1981, pp. 135-145.

Universo (1989)

Mario Universo, *Le visite di Stendhal al parco e castello Pacchierotti in Prato della Valle*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», 78, 1989, pp. 135-142.

Valentin (1960)

René Valentin, *Le maréchal Masséna, 1758-1817*, Paris, Charles-Lavauzelle, 1960.

Vecchiato (1994)

Francesco Vecchiato, *Tra le Alpi e l'Adige. Risvolti politico - sociali e militari della presenza francese (1795-1797)*, in *Venezia e l'Europa: soldati, mercanti e riformatori*, a cura di Maria Luisa Parolini, Sergio Noto, Francesco Vecchiato, Verona, Libreria Editrice Universitaria, 1994, pp. 95-162.

Vedova (1836)

Giuseppe Vedova, *Biografia degli scrittori padovani*, Padova, coi tipi di Minerva, 1836.

Venanzio (1852)

Girolamo Venanzio, *Elogio di Giuseppe Jappelli dettato dal dott. Girolamo Venanzio*, Portogruaro, Tip. Prem. della Ditta Castica, 1852.

Venanzio (2011)

Girolamo Venanzio, *Commemorazione di Lodovico Menin (1763-1868)*, in *Da Palazzo Ducale a Palazzo Loredan (1843-1891)*, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, a cura di Michela Marangoni; con presentazione di Manlio Pastore Stocchi, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2011, pp. 173-180.

Ventura (1989)

Angelo Ventura, *Padova*, Roma - Bari, Laterza, 1989.

Venturi (1990)

Franco Venturi, *Settecento riformatore, V, L'Italia dei lumi, 2, La Repubblica di Venezia (1761-1797)*, Torino, Einaudi, 1990.

Vianello (1967)

Nereo Vianello, *La tipografia di Alvisopoli e gli annali delle sue pubblicazioni*, Firenze, Olschki, 1967.

Vincent (2004)

Bernard Vincent, "L'Attila di Venezia"? *Napoleone e la Serenissima*, in *Stranieri e foresti a Venezia*, a cura di Francesca Bisutti De Riz, «Insula Quaderni», 18, 6, aprile 2004, pp. 19-25.

Weinstock (1968)

Herbert Weinstock, *Rossini: a Biography*, London, Oxford University Press, 1968.

Weinstock (1971)

Stefan Weinstock, *Julius Caesar*, Oxford, Clarendon Press, 1971.

Welden (1853)

Ludwig von Welden, *Der krieg der Oesterreicher in Italien gegen die Franzosen in den jahren 1813 & 1814*, Graz, Damian & Sorge, 1853.

Wurzbach (1858)

Constant Wurzbach, *Biographisches Lexicon des Kaisertums Oesterreich*, band V, Wien, Druck und Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei, 1858.

Wurzbach (1878)

Constant Wurzbach, *Biographisches Lexicon des Kaisertums Oesterreich*, band XXXVII, Wien, Druck und Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei, 1858.

Zaccaria (1936)

Giovan Battista Zaccaria, *Pier Luigi Mabil, nato a Parigi 1752 - morto a Padova 1836: aspetti della sua vita privata*, Padova, Soc. coop. tipografica, 1936.

Zagonel (2008)

Giampaolo Zagonel, *Daniele Francesconi: Belvedere di Cordignano 1761-Venezia 1835: vita, opere scelte, epistolario*, Vittorio Veneto, D. De Bastiani, 2008.

Zorzi (1972)

Alvise Zorzi, *Venezia scomparsa*, Milano, Electa, 1972.

Zorzi (1997)

Marino Zorzi, *I Francesi in Italia e la fine dello Stato Veneto*, in *Al Tocco di Campana Generale, 1797-1997: Bicentenario della caduta del governo veneto e insorgenze nelle valli Sabbia et Trompia*, a cura di Alberto Rizzi, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 1997, pp. 13-33.

En 1809, à l'occasion d'une soirée de célébration du dévoilement d'un tableau de Francesco Albèri en l'honneur de Napoléon, le poète padouan Francesco Pimbiolo degli Engelfreddi écrit un sonnet pour l'empereur triomphant.

Parole-chiave: Francesco Pimbiolo; Padova; Napoleone; poesia d'occasione; Vittorio Alfieri

GIORDANO RODDA, **Due imperatori e un poeta troppo modesto.**

Memorie napoleoniche in Giulio Uberti

Nel 1869 viene pubblicata a Milano, presso il libraio Levino Robecchi – già responsabile del periodico mazziniano «Fede e avvenire» e futuro stampatore, nel 1871, dell’ottavo volume degli *Scritti editi ed inediti* del patriota genovese¹ – un’antologia poetica di una cinquantina di pagine: *Pel centenario di Napoleone Bonaparte*, curata e prefata da Giuseppe Rovani in occasione del secolo appena trascorso dalla nascita del primo imperatore dei francesi². È quindi in apparenza un semplice spunto commemorativo ad animare questa curiosa edizione, a quasi cinquant’anni dal crepuscolo di Sant’Elena e a meno di dieci dal completamento della grande tomba di quarzite rossa presso la Dôme des Invalides (1861); ossia in un periodo in cui cominciava a scemare la pervasività della “leggenda di Napoleone”³, parallelamente al declino politico del nipote Luigi Napoleone, a pochi mesi dal disastro di Sedan. Ma come si vedrà nelle pagine seguenti, dietro alla pubblicazione del volume per il centenario non ci fu solo la volontà di ragionare a mente fredda (nonché alla luce del percorso di Napoleone III) sull’esperienza più eccezionale della prima metà del diciannovesimo secolo, ma anche quella di promuovere l’opera del poeta bresciano Giulio Uberti.

Pel centenario di Napoleone Bonaparte presenta un’introduzione di Rovani, preceduta da un esergo di Gian Domenico Romagnosi («Napoleone fu il massimo tra i corruttori d’Europa») e a una prima occhiata raccoglie testi dedicati a Bonaparte di indubbio prestigio, per formare un’antologia quasi in tutto canonica. Si comincia con l’ode foscoliana *A Bonaparte liberatore* (secondo la prima edizione bolognese del 1797), l’*Ode to Napoleon Buonaparte* di Byron (1814)

¹ Su Robecchi cfr. Mazzini (1938), pp. XL-XLIV.

² Rovani (1869).

³ Si veda Criscuolo (2021), pp. 139-173.

nella traduzione in prosa di Carlo Rusconi, l'imprescindibile *Cinque maggio* manzoniano, e *Bonaparte*, la terza delle *Nouvelle méditations poétiques* di Lamartine (1823, ma con i due ultimi versi riscritti nel 1849, negli anni dell'ascesa di Napoleone III)⁴. Assai meno prevedibile è la chiusura del volume, affidata all'ode *Napoleone* di Giulio Uberti (1845)⁵. La scelta dei testi, in ordine cronologico e con un'architettura interna che non sembra casuale (ai poeti italiani sono assegnate la prima e l'ultima sezione, oltre a quella centrale), sembra suggerire la necessità di una riflessione complessiva sulla vicenda napoleonica: nei versi raccolti riecheggiano così le speranze tradite, gli articolati giudizi, il riconoscimento del genio militare e politico ma anche dei vizi e dell'incontrollata *hybris* che portarono alla caduta dell'imperatore, passando dall'accorata preghiera di liberazione di un giovanissimo Foscolo alla delusione piena di ferocia di Byron, prima ammiratore del titanico progetto di rivoluzione napoleonica, tanto appassionato da sfiorare l'autoidentificazione – giudizio, come si sa, cui era tutt'altro che estraneo il complesso rapporto verso la madrepatria – e poi costernato e disgustato dall'abdicazione dopo Lipsia. Segue poi l'inevitabile universalizzazione metafisica di una vita eccezionale, con lo spostamento sul piano teologico nelle considerazioni sulla vanità della gloria terrena di Manzoni e di Lamartine (che alla popolarissima ode manzoniana rese omaggio, anche nell'augurio di un ultimo intervento della forza redentrice della fede) per poi deviare a sorpresa verso il testo di gran lunga meno titolato della raccolta: quello dell'Uberti, di chiara impronta manzoniana.

È da notare come l'itinerario, nella canonicità dei primi quattro testi e nella natura derivativa del quinto, si uniformi alla valutazione poetico-storica dell'operato del Bonaparte diffusa dopo la sua morte tra gli intellettuali d'Italia, senza però sfruttare l'occasione di criticare l'imperatore per il suo mancato sostegno (o tradimento) alla causa della liberazione. Per una polemica più marcata, avrebbero potuto offrire materiale efficace altri testi di autori italiani al posto di quello dell'Uberti, tra cui l'*Ode in morte di Napoleone I* di Silvio Pellico (stampata nel 1857) o le invettive liriche *Sulla tomba di Napoleone e Sant'Elena* di Giunio

⁴ Criscuolo (2021), p. 162.

⁵ Da Uberti (1845), pp. 20-27.

Bazzoni (1821 e 1826), l'amico del Baroggi nei *Cento anni*⁶; l'ultima di questa, apprezzata da Dossi nelle *Note azzurre*⁷, era peraltro stata esplicitamente citata da Rovani nel quarto volume della *Storia delle lettere e delle arti in Italia*, nel ritratto poi confluito nelle *Biografie dei più celebri italiani del secolo decimonono* e infine nelle *Tre arti considerate in alcuni illustri italiani contemporanei*⁸. Uno sguardo più attento alla prefazione del volume di Rovani rivela un'operazione di riutilizzo dei propri testi abbastanza evidente, segno del carattere un po' sommario di questo impegno, che pur conferma le posizioni dei *Cento anni* – alla cui edizione definitiva lo scrittore attendeva proprio in quei mesi – e le combina con la propria visione del romanzo storico. L'esordio del testo prefatorio ricorda la concomitanza, negli ultimi anni, degli anniversari relativi a tre illustri nascite di ben differente popolarità: Dante, Machiavelli (di cui si proclama la superiorità rispetto a Tacito) e Napoleone, «due re del pensiero e un titano nel campo dell'azione»⁹. Ma Rovani sa che nemmeno i più critici possono evitare di riconoscere il genio del corso, a prescindere dalla sua criticabile progenitura:

*A Parigi il dì quindici del corrente agosto, anche gli avversissimi del terzo Napoleone, non potranno non sentirsi in vario modo commossi ripensando al giorno in cui nacque in un'isola d'Italia l'eroe massimo del secolo, al quale per trovare un riscontro, bisogna fare un salto di due mila anni*¹⁰.

Il paragone a distanza di due millenni a cui allude Rovani è quello con Giulio Cesare, scelta quasi obbligata tenuto conto in primo luogo dell'accostamento soprattutto iconografico che, insieme alla speculare pratica dell'*imitatio Alexandri, l'empereur des Français* aveva ricercato durante la sua esperienza politica, e che si era poi tradotto nella riflessione da parte dello

⁶ «nato [...] a lasciar tracce luminose nella poesia italiana, se l'indole austera, e una modestia eccessiva, e una misantropia selvaggia non gli avessero impedito di alzare più audace e più lungo il suo volo»; Rovani (2005), p. 1080.

⁷ «Assai bella l'ode intitolata *Sant'Elena*, dello stesso Bazzoni»; Dossi (2010), p. 84.

⁸ «Molte altre sue poesie parimenti girarono per le mani del pubblico o come opera d'altri o senza che se ne sapesse l'autore, tanto era lo scrupolo geloso con cui egli si teneva nascosto; e tra le altre citeremo quella intitolata *Sant'Elena*, e l'altra intitolata *La versione del National*. Il rumore che destò specialmente la prima di queste due fu tale che alcuni vollero persino, sebbene a gran torto, anteporla al *Cinque Maggio* di Manzoni. Facciam cenno del resto di questo fatto soltanto per mostrare a che fama avrebbe potuto salire quest'uomo, s'egli non avesse voluto espressamente vivere oscuro»; Rovani (1874), vol. I, p. 89.

⁹ Rovani (1869), p. 7.

¹⁰ *Ibidem*.

stesso Napoleone (colma d'ammirazione sotto il piano militare, ben più critica sotto quello politico, ma comunque non aliena a un sentimento di affinità per l'esito ultimo delle rispettive vicende) esperita sulle vicende cesariane durante i lunghi anni del declino a Sant'Elena, il cui frutto per i posteri fu il *Précis des guerres de César* dettato al fedele Marchand¹¹. Come da prassi da Manzoni in avanti, in Rovani il giudizio di condanna dell'ambizione bonapartesca coabita con l'umana partecipazione verso la sua fine (già riemersa dalla rievocazione della disfatta di Russia nei *Cento anni*); ad agire su queste valutazioni sono però anche le prime puntate, uscite nel 1865 nelle appendici della «Gazzetta di Milano», dell'ultimo romanzo rovaniano, *La giovinezza di Giulio Cesare*. L'opera era stata pensata come risposta all'*Histoire de Jules César* voluta e firmata da Napoleone III, che Rovani aveva criticato per il suo fine puramente celebrativo e retorico, senza alcuna considerazione per il vero storico, nella recensione comparsa in quattro parti sulla «Gazzetta» del 25 febbraio, 18 e 23 marzo, 5 aprile del 1865¹². Nel *Preludio* preposto all'edizione a stampa della *Giovinezza* (1873, con il generico sottotitolo di «Scene romane» rispetto al ben più esplicito «Tavole di ragguaglio tra gli antichi e i moderni scellerati» delle puntate in appendice) la stroncatura era stata ulteriormente elaborata¹³ dopo una considerazione sullo scarso *appeal* per i romantici dell'ambientazione greco-romana, e aveva finito col rimarcare la necessaria complessità nel giudizio della figura cesariana:

Il genio è un'arpa a mille corde; ciascuna alla sua volta manda il suo suono; la luce dell'umanità si decompone nell'anima del genio in raggi molteplici, ed esso

¹¹ Si veda Bonaparte (2020).

¹² Cfr. Tordi (1995), p. 133.

¹³ «Più volte anche noi fummo tentati di dettare qualche libro d'invenzione, ricercando ispirazioni intatte in temi vetusti. Ma la certezza di cadere ci tratteneva sempre, in considerazione dell'inveterato pregiudizio del pubblico leggente. Non essendo imperatori e nemmeno principi di Monaco, non potevamo, oltre alle altre ragioni, aver l'autorità di far rivoltare tutta la folla verso quella parte da cui era fuggita. Ma la vita di Giulio Cesare scritta da un sovrano è stato così potente da far volgere le teste di tutti gli Europei a quel lontano orizzonte. Nell'esame che noi abbiam fatto di quell'opera, abbiam dimostrato, per ciò che riguarda il concetto, di essere avversissimi al modo sistematico onde l'ex Sua Maestà ci mise innanzi la figura di Cesare. Napoleone pretese di spogliare il suo eroe di tutte le basse scorie dei minori viventi, di innalzarlo ad improbabile ideale di virtù, di grandezza, di perfezione. [...] Giulio Cesare fu un uomo stragrande; ma pretendere di purificarlo dai vizj che erano una fatale condizione dei tempi in cui nacque; ma negare che egli abbia fatto uso di mezzi perversi per raggiungere i suoi intenti; è dire ciò che la storia ricisamente rifiuta. [...] Dell'umano poliedro, Giulio Cesare mise in mostra tutte quante le faccie [...]»; Rovani (1873), vol. I, pp. 10-13.

*li rimanda e li restituisce trasformati o in un'opera dell'arte o in un sistema di rivoluzione*¹⁴.

Se quindi *La giovinezza di Giulio Cesare* nasce come rievocazione molto più sfaccettata dell'opera dello «scetrato sovrano»¹⁵ Luigi Napoleone – che con un certo compiacimento Rovani continua a chiamare «ex imperatore» – considerazioni analoghe filtrano in quegli stessi anni nel giudizio sull'operato di Bonaparte. Così, nella prefazione al volume per il centenario napoleonico il commento di Rovani riguarda la memoria dei posteri, immacolata per Dante e – con qualche evidente forzatura – per Machiavelli¹⁶; ma se i due grandi italiani «attraversato il martirio del loro tempo, si presentarono ai posteri compiutamente santificati [...] non così fu di Cesare, non così può essere del Bonaparte: la posterità non è concorde nel giudicare codesti Titani, e, a dir più preciso, è concorde nell'ammirare sgomentata l'immensità delle loro proporzioni»¹⁷. Sia per Cesare e Napoleone è troppo pesante il piatto della bilancia che carica su di sé l'eredità di guerre, massacri, sventure per popoli e nazioni; eppure ad unirli è il loro soccombere di fronte a due grandi insidie del genere umano, l'adulazione e la viltà dei mediocri che da una parte accecano e dall'altra, insieme ai successi militari e politici, abbagliano, facendo perdere il contatto con la realtà delle cose e prestando fondamento apparente alla più esiziale delle illusioni: la possibilità di strapparsi dalla ciclicità degli eventi. Il problema delle «proporzioni» impossibili da distinguere per lo sguardo del popolo ora si capovolge, riflettendosi su Bonaparte a cui «cadde la maschera del repubblicano, e dal Console, parola cangiante, traspariva già l'imperatore», poiché «l'eccessiva altezza mise il massimo degli uomini troppo presso alla fonte della luce, ed ei ne fu sì abbagliato da non veder più le giuste proporzioni degli uomini e delle cose»¹⁸.

Dopo questa sezione originale, Rovani riporta con poche modifiche l'esordio (dal secondo paragrafo) del libro decimosesto dei *Cento anni*, indicato con il titolo di *Il genio di Napoleone* nella rubrica del romanzo, riproponendo il tema della sfrenata ambizione napoleonica e

¹⁴ *Ivi*, p. 14.

¹⁵ *Ivi*, p. 16.

¹⁶ «Non una parola avversa potea sorgere contro a quei grandi intelletti, a quei sviscerati amanti della patria»; Rovani (1869), p. 7.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ivi*, p. 8.

quello del genio, «espressione massima della potenza delle facoltà a mentali che si esaltano a vicenda per virtù di una conflagrazione eccezionale che quasi esce dalla condizione fisiologica»¹⁹, a un tempo opportunità e rovina, requisito *sine qua non* per aspirare alla gloria ma anche condizione caduca e precaria; un equilibrio tanto instabile da vacillare al primo soffio di vento. Nel romanzo e nella prefazione trova spazio la teoria romantica sulla convergenza tra genio e pazzia, alla quale Lombroso stava già lavorando (la prima edizione di *Genio e follia* è del 1872); Rovani deriva da Paolo Sarpi l'ipotesi, come prima di lui aveva fatto il Giordani nel panegirico a Canova²⁰, di un'encefalite come causa storica della rovina di grandi condottieri, in questo caso Napoleone e Cesare (oltre a Romolo e Alessandro Magno). Dopo una breve cerniera²¹, nella prefazione Rovani innesta parte del secondo capitolo del libro duodecimo dei *Cento anni*, anche qui con variazioni minori ma non del tutto insignificanti, riguardo al rapporto con Pio VI, cui fu consentito di passare per vittima di fronte alla ferocia del francese²². Giunto infine a giustificare la scelta delle liriche raccolte nella silloge, il cui obiettivo dichiarato è appunto quello di illustrare la molteplicità delle valutazioni e l'impossibilità di una sintetica formula di plauso o biasimo, rappresentando «il vario atteggiarsi del giudizio dei pensatori poeti al cospetto di Bonaparte vivo ed estinto»²³, Rovani dice di considerarli tutti «componimenti dei poeti più celebri d'Europa e di chi a raggiunger fama completa tenne un ostacolo nella sola modestia», con un'*excusatio* che già denuncia l'incongruità nella scelta di inserire l'ode *Napoleone* di Giulio Uberti. Nessuna difficoltà, com'è ovvio, per motivare la scelta di Byron o di Foscolo che di fronte a Napoleone «stette in piedi in mezzo all'universo inginocchiato»²⁴, riprendendo una formula di Hugo, e ovviamente ancor meno per Manzoni, con il *Cinque maggio* che è definito «la più

¹⁹ *Ivi*, p. 9.

²⁰ «[...] a quel massimo degli umani intelletti Paolo Sarpi ragionevolmente parve lo straordinario ingegno una prontissima passività a ricevere e riprodurre in sé anco le minime impressioni degli oggetti o sensibili o intelligibili; e però non altro che una straordinaria e male invidiata malattia; la quale i moderni fisiologi nel moderno linguaggio chiamerebbero lenta encefalite»; Giordani (1856), vol. III, p. 53.

²¹ «E ovunque lasciò rovine e peggio. Anche fuori degli ordini civili»; Rovani (1869), p. 10.

²² Si veda nel romanzo la moltitudine che «si lascia sopraffare dalle catastrofi», mentre nella prefazione le moltitudini «si genuflettono alle catastrofi», nonché la considerazione che «dal genio e dall'eroe la calma inesorabile del giudizio ritorce l'accusa e la colpa alla gran massa del pubblico».

²³ *Ivi*, p. 11.

²⁴ *Ibidem*.

gran lirica del secolo»,²⁵ mentre Lamartine consente l'inclusione di un autore francese che mai si prestò al culto napoleonico; più difficile spiegare la presenza di Uberti.

*Uberti con potentissimo, sebbene non ancora celebrato carme, rianda tutta la vita del massimo guerriero, e, senza esprimere un giudizio, addita le colpe, presto a rinfiancare di pietà l'entusiasmo al cospetto della grandezza e della sventura*²⁶.

Al di là della qualità dei singoli componimenti, Rovani continua a rimarcare l'importanza di mostrare la varietà dei giudizi verso Napoleone, sia quando questi era in vita sia nei decenni successivi alla sua morte, obiettivo per il quale potrebbe effettivamente essere funzionale anche la posizione più distante e sfumata di Uberti, a più di vent'anni dalla lirica di Lamartine. Manzoni «non concede che l'entusiasmo sia tocco dall'inesorabile giudizio»²⁷, Lamartine «si fa giudice severo dell'eroe»²⁸, laddove Uberti – secondo Rovani – rifugge una valutazione finale, consentendo così di restituire parzialmente la complessità del vero; riecheggia ancora il rifiuto dell'impostazione "lineare" per la biografia di Cesare scritta da Napoleone III, e la necessità di mostrare ogni lato dell'«umano poliedro». Del resto, conclude Rovani nella sua prefazione, «a taluno parrà strano che nell'occasione della festa centenaria del più grande mortale del secolo, ai canti ed agli incensi si mescano accuse e condanne. Ma la verità tiene il privilegio di rischiarare colla sua face luminosa le solennità della storia»²⁹.

C'è, con tutta evidenza, dell'altro. La stima e l'amicizia di Rovani verso Giulio Uberti erano di lunga data. Nel 1857 Rovani aveva recensito *L'inverno* e *La primavera* – i due poemetti di ispirazione pariniana dell'Uberti – insieme allo *Spartaco*, il *Carme a Napoleone*, il *Canto a Washington* e il *Galileo*, formando le basi di un medaglione poi riutilizzato nelle *Tre arti* e che costituisce, in alcune frasi, parte del *collage* nella prefazione al volume per il centenario. Tra

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ *Ibidem.*

le odi di Uberti dedicate a personaggi illustri, Rovani ammette di preferire il *Washington*³⁰ – «la quale, secondo noi, raduna più virtù delle altre e però merita un posto assai distinto fra le produzioni della moderna lirica»³¹ – e, nel prevenire le critiche al poetare del bresciano, rifiuta (e così prova) le accuse di «una tendenza al gonfio, all’esagerazione ed all’uso troppo frequente di quei vocaboli che violentano più di quello che appaghino l’intelletto»³². Malgrado la simpatia di diversi intellettuali di primo piano³³ (da Carducci a Tommaseo fino a Mazzini: una lettera del genovese apre l’edizione delle *Poesie edite ed inedite*), la gloria di Uberti fu di portata assai limitata; se il bizzarro inserimento della sua ode apparve bisognoso di giustificazione da parte dello stesso curatore del libro commemorativo, certo lo fu anche per i suoi commentatori, seppur favorevolmente inclinati. Ernesto Pozzi – che dell’amico Uberti dà un ritratto da dandy, «elegante giovine dalla zazzera ricciuta e prolissa»³⁴, ben diversa dal poco edificante bozzetto vergato da Dossi nella *Rovaniiana*³⁵ – ne approfitta all’interno delle sue *Biografie e paesaggi* per leggere nella scelta di Rovani una legittimazione della poesia ubertiana:

[Uberti] viveva dando libere lezioni di belle lettere e di declamazione musicale, e nel 1843 pubblicò le odi Byron, Napoleone e Washington. [...] Se la poesia è un amalgama di passioni, immagini e stile, se non è falso il precetto d’Orazio:

³⁰ Cfr. il ricordo di Francesco Giarelli: «Mi ricordo, per esempio, l’immortale Rovani, che, spiegandomi strofa per strofa il *Washington* di Uberti e ricercandone ed additandone l’una dopo l’altra le più recondite bellezze, declamava, coi luccioloni agli occhi e trovava degna del manzoniano *Cinque Maggio*, la stanza che segue [...]»; Giarelli (1896), p. 221.

³¹ Rovani (1874), vol. I, p. 201.

³² *Ivi*, p. 199. «[...] in *Spartaco, Napoleone, Washington, Byron, Galileo*, ci si presentano cinque uomini che possono essere sorgente di altissima lirica, e che nel tempo stesso richiedono, in chi si fa a tentarli, una potenza d’intelletto non ordinaria, pur nel pericolo che l’esecuzione rimanga inferiore all’argomento. [...] Nel potentissimo, sebbene non ancora abbastanza celebrato *Carme a Napoleone*, Uberti rianda tutta la vita del massimo guerriero e, senza esprimere un giudizio, addita le colpe, presto a rinfiancare di pietà l’entusiasmo al cospetto della grandezza e della sventura. Il magno argomento fu cantato dai poeti più celebri di Europa, e da lui che ad ottenere fama completa, tenne un ostacolo la sola modestia» (*Ibidem*).

³³ Cfr. anche il ritratto nell’«Uomo di pietra» del 29 agosto 1857, p. 332: «Salve o Uberti Giulio del picciol numer uno di quei poeti che si ponno leggere senza addormentarsi. Che la Musa ti sia sempre propizia come allorquando in compagnia del tuo indivisibile Stamboul declami il *Washington* o il *Napoleone* o lo *Spartaco*».

³⁴ Pozzi (1874), vol. I, p. 136.

³⁵ «È sudicissimo. La sua faccia sembra di pietra di Viggiù coi non furono tolti ancora i punti. Non si lava che quando è sorpreso dalla pioggia. Gli amici si augurano allora che egli si trovi fuori di porta e lontano da ogni gronda. Uberto crede di fare toilette quanto si cambia il colletto di una camicia che aveva usato. Dicono i maligni ch’ei si conservi addosso la puzza per non farsi perder di vista dal fedele barbino»; Dossi (1946), p. 406.

*ut sculptura poesis, quelle odi vanno annoverate tra le più grandi del nostro secolo, e non a torto il critico Rovani raccoglieva insieme in un sol opuscolo pel centenario di Napoleone Bonaparte le odi al Capaneo corso di Foscolo, Byron, Manzoni, Lamartine ed Uberti; dichiarandoli componimenti dei poeti più celebri d'Europa e di chi a raggiunger fama completa tenne un ostacolo nella sola modestia*³⁶.

Anche nella lusinghiera introduzione alle *Poesie edite ed inedite*, Eugenio Camerini non può fare a meno di soffermarsi sul ruolo di percepito intruso nella raccolta rovaniana di Uberti, la cui affettazione di modestia sembra a questo punto non immune a un'ombra di maniera: «Che quell'ingegno rarissimo del Rovani scrivesse un premio al suo Canto sopra Napoleone I riscontrandolo con quelli di Byron e di Lamartine, pareva a lui un onore che soverchiasse il suo merito»³⁷. Camerini ammette che «nell'ode sopra Napoleone I è forse meno corretto e meno ricco di Lamartine»³⁸, ma allo stesso tempo ritiene il francese troppo cerebrale e declamatorio, riscontrando nel testo di Uberti un'ispirazione superiore, un'ode che «esprime con rapidità napoleonica le vicende straordinarie dell'eroe»³⁹.

Mi pare, a questo punto, più che probabile l'intenzione di Rovani, amico e ammiratore di Uberti e come lui vicino agli ambienti scapigliati malgrado l'età non più verdissima, di utilizzare il pretesto del centenario napoleonico anche con intenti promozionali per le poesie del bresciano, in vista del progetto editoriale che vedrà la luce due anni più tardi con le *Poesie edite ed inedite*. Uberti, appassionato propugnatore della propria vena poetica in sillogi anche brevissime, perlopiù autofinanziate, collabora attivamente al progetto di Rovani, se non ne è proprio l'ispiratore; e al di là delle doverose dichiarazioni d'indegnità, non sembra rifuggire una simile collocazione, che quasi lo qualifica come esito estremo della poesia-ritratto dedicata ai grandi del secolo. Rovani dal canto suo volentieri si prestava – soprattutto se opportunamente sollecitato – a fornire la sua penna in favore dell'amico; pochi mesi dopo la pubblicazione del libretto per il centenario, in un biglietto del dicembre 1869, risponde così a Uberti, che gli aveva chiesto una sua prefazione per quattro liriche:

³⁶ Pozzi (1874), pp. 136-137. Pozzi la fa risalire al 1843 come quella dedicata a Byron, insieme a quella per Washington, probabilmente per esaltare l'unitarietà di una trilogia.

³⁷ Uberti (1871), p. XXV.

³⁸ *Ivi*, p. XXVI.

³⁹ *Ivi*, p. XXVII.

«Caro Uberti. Alle Undici di sera mi trovo sempre all'albergo del Cappello. Questa sera ci sarò. Mi converrebbe leggere tutti e quattro i componimenti e in una notte dopo una bottiglia di barolo la prefazione può essere fatta»⁴⁰.

A ulteriore dimostrazione del grado di coinvolgimento diretto di Uberti nell'elaborazione del progetto per il centenario è la presenza nella silloge non dei versi originali dell'ode napoleonica, ma di una versione aggiornata. Il testo, in ottave di decasillabi manzoniani, compare nel libretto celebrativo con significative differenze rispetto alla versione del 1845, nella stessa forma che poi due anni più tardi vedrà la luce nelle *Poesie edite ed inedite* e poi nell'ultima raccolta, *Polimetro*⁴¹; e infatti una *Nota dell'autore* segue la lirica, che viene dichiarata «corretta e ampliata [...] sulla vecchia edizione»⁴². La ripropongo qui di seguito nelle due versioni, segnalando in grassetto nell'edizione 1869 le varianti maggiori, al di là di meno significative varianti di punteggiatura e lessico:

Napoleone

(1845)

Franti i nodi d'anella rodenti
come un'idra d'innumeri teste
con la possa di cento tempeste
sorse un popol gridando: Chi son?
Fu Vesuvio! e tra i tra i vampi cruenti
d'un incendio che il cielo investia
splendea 'l ceffo di quella follia
cui sapienza fu madre e ragion.

E chi s'alza a travolger le sorti
d'altri giorni forier d'altre tombe?

(1869)

Sbarra infranta a leoni irrompenti,
idra immane d'innumeri teste,
uragano di cento tempeste,
Francia urlante la marzia canzon,
fu Vesuvio! e tra i vampi cruenti
d'un incendio che il cielo investia
splendea 'l ceffo di quella follia
cui sapienza fu madre e ragion.

E chi s'alza a travolger le sorti
d'altri eventi forier, d'altre tombe?

⁴⁰ Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, segnatura Casati 6 (cartella 5, n. 4). Riportata in Puliafito (2017), p. 314.

⁴¹ Uberti (1875).

⁴² Rovani (1869), p. 47.

È un guerriero che al suon di tue trombe
libertade, ecco armato è per te.

Scende in campo, son mille coorti
che gl'inghiotton di fronte il terreno;
guarda ei muto, non palpita il seno,
già son presso, già il segno si diè.

Ma fra gli urli di rabida ebbrezza,
contro i boschi di punte fiammanti,
lungo i nembi de' bronzi tonanti,
che sui piani diffondono un mar,
ecco orrendo d'immota certezza,
sul corsiero a carriera travolto,
l'impassibile pallido volto
come lampo in tempesta passar.

La novella di cento vittorie
prorompente spaventa la terra;
scossi al guizzo del fulmin di guerra
re tremanti le destre si dan.
Pur non posa! e le giovani glorie
ei non cura che il seguon nel corso;
nulla è il fatto, il da farsi un rimorso
ch'oggi ei sazia, più il rode doman.

E non basta all'invitto? ove intende
forsennato lo spirito altero?
La corona è il martel del pensiero,
finché ad essa l'artiglio appressò.
Ma a qual varco la patria l'attende,
ove irrompi? tu se' figliuol mio:
quei rispose: La patria son io,
mentre il piede oltre il varco piantò.

Splende in trono, ed al primo sorriso

**È un garzon che fra libere trombe
manda un giuro a sterminio dei Re.**

Scende in campo; son mille coorti
che gl'inghiotton di fronte il terreno;
guarda ei muto, non palpita il seno,
già son presso, già il segno si diè.

Ma tra il cozzo che gli ordini spezza,
contro i boschi di punte fiammanti,
lungo i nembi de' bronzi tonanti,
che sui piani diffondono un mar,
ecco orrendo d'immota certezza,
sul corsiero a carriera travolto,
l'impassibile pallido volto
come lampo in tempesta passar.

**Quai novelle? son cento vittorie,
son portenti incompresi di guerra;
finta incogniti fati la Terra,**
re tremanti le destre si dan.
Pur non posa! e le giovani glorie
ei non cura che il seguon nel corso;
nulla è il fatto, il da farsi un rimorso
ch'oggi ei sazia, più il rode doman.

**Ma fra i raggi non lieto risplende
questo sole di genti redente:
ahi corona! ahi martel della mente!**
finché ad essa l'artiglio appressò.
Ma a qual varco la patria l'attende;
ove irrompi? tu se' figliuol mio:
quei rispose: La patria son io,
mentre il piede oltre il varco piantò.

Splende in trono, ed al primo sorriso

pago alfine le labbra compone;
sparse intorno son mitre e corone
e berretti travolti al terren.
E giulive d'innanzi all'assiso,
come l'ore al cospetto del sole,
vengon l'arti intreccianti carole
sotto il riso d'un arco balen.

Vengon carchi di palme e d'allori
i trofei delle vinte bandiere;
mezzo ascosi tra spoglie guerriere
scherzan genj di pace e d'amor:
e frattanto di scettri minori
dispensiero e di stemmi è il possente,
ei severo se giova o clemente,
ei di tavole nuove dator.

Pur ch'il crede? più sempre sfrenato
va il desir della mente insanita;
ma un pensier ch'espiasse la vita
mai non scese nell'alma regal:
un pensier che la patria sognato
avea pur con materna speranza!
Un pensier di fraterna esultanza
sacrosanta universa immortal!

pago alfine le labbra compone;
sparse intorno son mitre e corone
e berretti travolti al terren:
e giulive d'innanzi all'assiso,
come l'ore al cospetto del sole,
vengon l'arti intreccianti carole
sotto il riso d'un arco balen:

vengon carchi di palme e d'allori
i trofei delle vinte bandiere;
mezzo ascosi tra spoglie guerriere
scherzan **silfi** di pace e d'amor:
e frattanto di scettri minori
dispensiero e di stemmi è il possente,
ei severo, se giova, o clemente,
ei di tavole nuove dator.

Pur ch'il crede? più sempre sfrenato
va il **furore dell'alma** insanita;
ma un pensier ch'espiasse la vita
mai non punse l'orgoglio regal:
un pensier che la patria sognato
avea pur con materna speranza!
Un pensier di fraterna esultanza
sacrosanta, universa, immortal!

**Ah! carnefici genj adorati,
folgoranti di spada ed usbergo,
che slanciate ai mortali sul tergo
la quadriga che fuse Satan!
Ahi tranquilli sui troni redati,
che il sorriso di pace schiudete,
e con destra non vista scrivete:
morte all'anima, e al cerebro uman!**

Ei nol volle! e percossa fremendo
tardi il fronte gl'inutili forti;
e l'Italia? Ahi costanza di sorti!
Ahi l'afflitta che culla gli diè!
Ma nol volle? e che fu del tremendo
che di sangue fè i lidi vermigli?
Dov'è il trono pei posteri figli?
E i creati suoi bellici Re?

Oh! una forza maggior che dell'armi
fra gli umani invisibile inonda;
quindi ei cadde e una squallida sponda
lo ricinse ivi lento a morir.
Pur qui l'onda dei vindici carmi
non persegue il percosso dal fato:
o fratelli, puot'esser negato
all'invitto caduto un sospir?

E anch'io mesto col vol della mente
oltre il mar quel solingo seguiva,
perché in sen la pietade furtiva
molcea l'ira del santo pensier.
E al risorger del giorno pallente
e al barlume di torbida luna
sotto i boschi dell'isola bruna
il trovava sul mesto corsier:

e il vedea dalla nuda costiera
dello sguardo diffondere il lampo,
mentre simile ad oste nel campo
agitavasi il conscio ocean.
E abbassata una nuvola nera
di battaglia sembante gli offria;
già sul labbro un comando salia,
palpa il brando convulsa la man.

**Anche in lui le regali nature
come serpi s'avvinsero in una;
sbigottinne l'ancella fortuna,
e il cospase di tutto il suo crin.
Pocchia al nembo dell'alte sventure
si narrò di vendetta celeste:
cieche genti che il fulmin vedeste
balestrato dal braccio divin!**

**Oh una voce di nume diverso
fremè al cuore dei popoli: Ei cada!
I potenti la trepida spada
ricreati a coraggio brandir.
Ed ei cadde! ma il vindice verso
non persegue l'eccelso atterrato:
o fratelli! compresso, celato,
non prorompe dal petto un sospir?**

E anch'io **spesso** col vol della mente
oltre il mar quel solingo seguiva,
perché in sen la pietade furtiva
molcea l'ira del santo pensier:
e al risorger del giorno pallente,
e al barlume di torbida luna,
sotto i **salci** dell'isola bruna
il trovava sul mesto corsier:

e il vedea dalla nuda costiera
dello sguardo diffondere il lampo,
mentre simile ad oste nel campo
agitavasi il conscio ocean;
e una bassa incedente bufera
di battaglia sembante **pingea**;
già **un comando sul labbro fremea**,
palpa il brando convulsa la man.

Ma il silenzio di sorda natura
solve il sogno dell'anima accesa,
e sul fronte più viva l'offesa
della sorte risal, come allor
che appariagli la bianca pianura
tutta estinti riverse le tende
come allor che bersaglio alle orrende
frodi umane il divino valor,

la speranza dell'ultima pugna
gli fu spenta negli occhi impietriti,
e tra i rari nell'aere smarriti
fochi estremi la morte cercò:
come l'aquila infrange nell'ugna
un volante fra i nemi ghermito,
così stringono il cuor del tradito
le memorie che incauto evocò:

e spossato cogli occhi all'arcione
volge il tergo al diffuso orizzonte;
riede ai boschi, e una squilla di fronte
lenta annunzia che il giorno passò.
Varca il grado dell'erma prigione...
guarda intorno... l'effigie del figlio...
i volumi, l'inglese giaciglio...
e il suo manto che in coltre cambiò.

Sorse il sole cercando il dolente;
sorse ancora calando più lento;
più nol vide... un presago sgomento
ne' due mondi le menti colpì.
Curvi i duci... silente la stanza
allumata da funebri ceri:
chi s'appressa? a chi porge i misteri

Ma il silenzio di sorda natura
solve il sogno dell'anima accesa,
e sul fronte più viva l'offesa
della sorte risal, come allor
che appariagli la bianca pianura
tutta estinti, **le tende riverse,**
come allor che, **le schiere disperse,**
tramortito il divino valor,

la speranza dell'ultima pugna
gli fu spenta negli occhi impietriti,
e tra i rari nell'aere smarriti
spari estremi la morte cercò:
come l'aquila **stringe** nell'ugna
un volante fra i nemi ghermito,
così **frangono** il cuor del tradito
le memorie che incauto evocò:

e spossato cogli occhi all'arcione
volge il tergo al diffuso orizzonte;
riede ai boschi, e una squilla di fronte
lenta annunzia che il giorno passò.
Varca il grado dell'erma prigione...
guarda intorno... l'effigie del figlio...
i volumi... l'inglese giaciglio...
e il suo manto che in coltre cambiò.

Sorse il sol, **ma la olimpica sembianza**
non trovava calando più lento;
più nol vide! un presago sgomento
ne' due mondi le menti colpì.
Curvi i duci... silente la stanza
allumata da funebri ceri:
chi s'appressa? a chi porge i misteri

confortanti dell'ultimo dì?

Fu sua mente? ma come scrutarla?
compie il rito, e gravata al guanciale
riadagia la testa fatale
che i destini del mondo serrò:
e ancor d'essi con l'anima parla...
Oh! speranza scaltrita di padre!
Oh mia Francia! Oh l'indomite squadre!...
E la notte tre volte tornò.

Ma i fantasmi dell'uom più non ponno
sul morente; ei più nulla ha d'umano;
dai piangenti ritrasse la mano,
con sé stesso rimase e bastò.
La vittoria dell'ultimo sonno
non incredulo attende non pio:
mugge un tuono: è minaccia di Dio?
Le pupille ei non erge... e spirò.

confortanti dell'ultimo dì?

Fu sua mente? ma come scrutarla?
compie il rito, e gravata al guanciale
riadagia la testa fatale
che i destini **dell'orbe** serrò:
e ancor d'essi con l'anima parla...
Oh! speranza scaltrita di padre!
Oh mia Francia! Oh l'indomite squadre!...
E la notte tre volte tornò.

Ma i fantasmi dell'uom più non ponno
sul morente; ei più nulla ha d'umano;
dai piangenti ritrasse la mano,
con sé stesso rimase e bastò:
la vittoria dell'ultimo sonno
non incredulo attende non pio:
tuona in cielo: è minaccia di Dio?
Le **palpebre non mosse**... spirò.

Nell'alternarsi degli scorci di Uberti che ricostruiscono, concentrandosi soprattutto sugli anni dell'esilio, la biografia di Napoleone, si avverte con immediata chiarezza l'ispirazione del *Cinque maggio* (ma anche di *Marzo 1821*, della cui prima strofa si riprende lo schema metrico e rimico, ABBCADDC con quarto e ottavo verso tronchi). Ma il nitore dei versi manzoniani è ben altra cosa dalla ricercate, prolisse oscurità di Uberti, cui pur non è aliena una certa suggestività nei momenti meno derivativi, tanto che la nota d'autore – che rimarrà anche nelle edizioni successive – prosegue chiarendo alcuni luoghi altrimenti di ardua decifrazione⁴³. Particolarmente significativo l'ultimo, in chiosa a «Tuona in cielo: è minaccia di Dio?» e con un occhio alla pioggia purificatrice dei *Promessi sposi*: «Egli moriva mentre

⁴³ «La battaglia di Waterloo finiva a lentissime fucilate», sul tentativo di Napoleone di cadere onorevolmente durante l'ultimo scontro; «Napoleone a S. Elena teneva sul letto il mantello di Marengo» spiega «e il suo manto che in coltre cambiò»; «Oh! ma France! tête d'armée: ultime sue parole» viene tradotta da «Oh mia Francia! Oh l'indomite squadre!» (*ibidem*).

rumoreggiava un temporale. Ricorre alla mente Cristo, e la differenza tra il rigenerare e il corrompere. Scrisse altrove di Napoleone: “Meteora di sangue / che piovve e passò”». Il riferimento è alla seconda parte di *Italia* del 1850⁴⁴, dove Bonaparte è descritto come «quel che gigante nei campi di guerra / con brando insaziato correva la terra»⁴⁵; né sarà l’ultimo cenno di Uberti a Napoleone (si pensi ad esempio alla rievocazione della campagna di Russia in *Polonia* del 1857)⁴⁶, anche se mai con un’architettura paragonabile a quella dell’ode del 1845.

Ciò che salta immediatamente agli occhi, a una lettura in parallelo delle due versioni, è che le correzioni d’autore – a parte quelle di mero dettaglio formale e stilistico – hanno uno scopo preciso: mitigare i luoghi in cui, nello scritto del 1845, il giudizio di Uberti poteva sembrare, se non favorevole alla fallita impresa napoleonica, comunque non abbastanza critico; ed è assai probabile che in questo mutamento intervenisse la fiera idiosincrasia dell’Uberti, dopo Villafranca, verso il “nuovo” Napoleone, che addirittura aveva favoleggiato in pubblico di voler pugnalarlo al suo ingresso a Milano nel 1859⁴⁷. Affettazioni teatrali a parte – che abbiamo visto per nulla estranee al nostro – la posizione apertamente critica dei patrioti di più intensa fede mazziniana finì con l’influenzare l’opinione verso Bonaparte, o se non altro a sfumare maggiormente la simpatia verso l’originale intento rivoluzionario napoleonico, poi corrotto dall’eccessiva ambizione; un procedimento analogo a quello che in Francia aveva spinto Victor Hugo a comporre nel 1852 *L’expiation* per i *Châtiments* dell’anno successivo, dedicandola al rimorso di Bonaparte per l’aver contribuito, con il suo mito, all’ascesa del nipote⁴⁸. Così, nei primi decasillabi si chiarisce che il non meglio precisato (e forse universale) «popolo» senza nome del ’45 è solo la Francia; il guerriero che viene a portare la libertà è ora – in maniera più sinistra, ma anche, in linea con Mazzini, con partecipazione antimonarchica – un giovane che minaccia lo sterminio dei re.

⁴⁴ Uberti (1862), p. 74.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ivi*, p. 109.

⁴⁷ Sulla valutazione dell’episodio cfr. Cattanei (1995), p. 510.

⁴⁸ Hugo (1853), pp. 214-227.

Il mutamento più grande è però quello delle tre nuove ottave centrali (una che modifica quasi ogni parola delle corrispondenti della prima versione, due integralmente nuove); sparisce il riferimento alla delusione italiana («e l'Italia? Ahi costanza di sorti!») e le gesta napoleoniche in cui Uberti vedeva appassire l'ideale di una rivoluzione universale all'insegna della concordia e la fratellanza diventano il pretesto per un attacco a Napoleone III, che alla lista delle sue ambiguità e reticenze verso il progetto dell'Unità d'Italia poteva ora aggiungere la Convenzione di settembre del 1864, ulteriore tassello dell'odiato progetto di protezione in favore dello Stato pontificio. È trasparente l'allusione a quei re che sorridono fingendosi portatori di pace e poi di nascosto firmano accordi che mirano alla mortificazione dell'uomo, e non per caso il ritorno del riferimento ai «popoli» è questa volta in chiave antitirannica («Oh una voce di nume diverso / fremè al cuore dei popoli: Ei cada!»). Per quanto permangano i principali elementi manzoniani della versione del 1845 – speranza, sgomento, pietà per lo sconfitto esiliato a Sant'Elena in terra inglese, tra i libri della sua sterminata biblioteca e i progetti sempre abortiti di una possibile fuga, in una casa che poi diventa tumulo – con il libretto per il centenario Bonaparte assume le sembianze dell'iniziatore di una dinastia (nonché primo dei mancati liberatori stranieri ottocenteschi) che Uberti, attraverso il suo ultimo rappresentante, non aveva cessato di osteggiare, in particolare con l'attacco frontale di *Napoleone III* (sottotitolo: *Illusioni italiane*) che apre *Polimetro*⁴⁹. Qui, in versi che tematicamente sembrano guardare anche al coro dell'atto terzo dell'*Adelchi*, si compatisce il «popol servo» che prima incerto e poi entusiasta plaude all'arrivo di Luigi Bonaparte, mentre un solo «bardo pallido» si produce in un canto ammonitore. È la successiva ode-canzonetta *Cassandra*, in distici di quinari, con il defunto imperatore ora chiamato «[...] quel serpente / di Bonaparte / Prometeo Marte»⁵⁰: e andrà ricordato la nuova doppia natura “serpentina” era entrata a far parte degli attributi di Napoleone con la versione dell'ode per il centenario («Anche in lui le regali nature / come serpi s'avvinsero in una»). Qui peraltro si trova anche il più improbabile dei recuperi di quella ciclicità a cui alludeva Rovani nella sua prefazione e nei *Cento anni*:

⁴⁹ Uberti (1875), pp. 5-8.

⁵⁰ *Ivi*, p. 9.

[...]
Ma il mondo gira
e si rigira,
tutto è distrutto
rivive il tutto,
disse un babbione
d'altra nazione,
un certo, io dico,
Battista Vico;
Quindi Luigi
col suo Parigi,
chi sa se presto...
non dico il resto.
[...]⁵¹

Rovani era morto due anni prima del suicidio per amore di Uberti. Il bresciano fu, insieme a tre figure illustri come Francesco Hayez, Pietro Magni e Pier Ambrogio Curti, tra coloro che durante i funerali pubblici «ai lati alla carrozza funebre tenevano i cordoni del drappo»⁵². La poca fortuna di Uberti, così pervicacemente ricercata, fu di durata assai breve, se a trent'anni dalla sua morte, intenzionato a dimostrare la sua influenza su Carducci, Domenico Bulferetti lo poté definire «il poeta bresciano più dimenticato e più ispirato»⁵³. A dimostrare tale scarsa fortuna c'è anche una lettera indirizzata ad Antonio Frigerio che testimonia la vana e incessante attività di autopromozione delle proprie liriche⁵⁴, cui come si è visto contribuì anche Rovani con la sua raccolta. Malgrado le buone intenzioni, neppure l'accostamento ai nomi più illustri della poesia napoleonica, da Byron a Manzoni, fu sufficiente per diffondere i versi di Uberti al di là di una fedele ma ristretta schiera di

⁵¹ *Ivi*, p. 11.

⁵² Vismara (1874), p. 36.

⁵³ *Commentari* (1910), p. 107.

⁵⁴ «[...] mi prendo la libertà di spedirvi [...] n. 10 copie delle mie poesie complete, e 20 del *Soldato* e *Milite*, stampato dopo. Ciò per la diffusione, se vi viene fatto, con tutta quella diminuzione di prezzo, che crederete opportuna [...]. Amo la diffusione dei miei rozzi versi, che vengono però dal cuore. La mia Brescia, di cui anche scrissi, la mia amata e stimata patria non ha mai voluto ricordarsi che sono suo figlio. Udite! Nel '59, ottobre, stampo un'ode a totale beneficio del milione di fucili per Garibaldi, indovinando profeticamente tutto che avvenne dietro l'operato di quel grande. Il tipografo Manini, pagato da me anche nelle spese di stampa, sparge gli esemplari: 400 e 50 franchi sono spediti di guadagno a Garibaldi. Il detto Manini manda 20 copie a Brescia al libraio Quadri. Il titolo dell'ode, lo scopo santo, il nome dell'autore bresciano parlano sulle muraglie bresciane. In quei dì io stesso sono a Brescia. Io, autore, compero, a 1 franco l'una, come era il prezzo, 2 copie: due, l'una per mia sorella, e l'altra per altro parente, in dono. Ritorno a Milano. Il Manini, dopo il semestre di regola commerciale, ritira il rimanente delle copie, che si credettero vendute. Quante ne tornarono? 18. Nemmeno una smerciata» (*ivi*, pp. 107-108).

ammiratori; così, dell'iniziativa dietro a *Pel centenario di Napoleone*, ciò che oggi rimane è soprattutto il malinconico cortocircuito per cui a riflettere sulla gloria terrena di una delle massime personalità del secolo fu un poeta che una fama di ben più ridotte proporzioni ricercò, ma non riuscì ad afferrare mai.

Giordano Rodda
Università degli Studi di Genova
giordano.rodde@edu.unige.it

Riferimenti bibliografici

Bonaparte (2020)

Napoleone Bonaparte, *Le guerre di Cesare*, a cura di Annalisa Paradiso, introduzione e postfazione di Luciano Canfora, Roma, Salerno, 2020.

Cattanei (1995)

Luigi Cattanei, *Formazione e poesia di Giulio Uberti, bresciano dell'Ottocento*, in *Verso Belfiore: società, politica, cultura del decennio di preparazione nel Lombardo-Veneto*, Atti del convegno di studi, Mantova-Brescia 25, 26, 27 novembre 1993, Brescia, Fratelli Geroldi, 1995.

Commentari (1910)

Commentari dell'ateneo di Brescia per l'anno 1909, Brescia, Apollonio, 1910.

Criscuolo (2021)

Vittorio Criscuolo, *Ei fu. La morte di Napoleone*, Bologna, Il Mulino, 2021.

Dossi (1946)

Carlo Dossi, *Rovaniiana*, a cura di Giorgio Nicodemi, Milano, Libreria Vinciana, 1946.

Dossi (2010)

Carlo Dossi, *Note azzurre*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 2010.

Giarelli (1896)

Francesco Giarelli, *Vent'anni di giornalismo (1868-1888)*, Codogno, Cairo, 1896.

Giordani (1856)

Pietro Giordani, *Scritti editi e postumi*, Milano, Borroni e Scotti, 1856.

Hugo (1853)

Victor Hugo, *Châtiments*, Genève et New York, Imprimerie Universelle, 1853.

Mazzini (1938)

Giuseppe Mazzini, *Scritti editi ed inediti*, Imola, Paolo Galeati, 1938, vol. LXXVII.

Pozzi (1874)

Ernesto Pozzi, *Biografie e paesaggi*, Lecco, Piantini, 1874.

Puliafita (2017)

Francesca Puliafita, *Indagini sulla biografia di Giuseppe Rovani: gli autografi delle lettere (con alcuni inediti)* in «Prassi ecdotiche della modernità letteraria», 2 (2017), pp. 276-324.

Rovani (1869)

Giuseppe Rovani (a cura di), *Pel centenario di Napoleone Bonaparte. Odi, U. Foscolo, G. Byron, A. Manzoni, A. Lamartine, G. Uberti*, Milano, Robecchi Levino, 1869.

Rovani (1873)

Giuseppe Rovani, *La giovinezza di Giulio Cesare. Scene romane*, Milano, Felice Legros, 1873.

Rovani (1874)

Giuseppe Rovani, *Le tre arti considerate in alcuni illustri Italiani contemporanei*, Milano, Treves, 1874.

Rovani (2005)

Giuseppe Rovani, *Cento anni*, a cura di Monica Giachino, Torino, Einaudi, 2005.

Tordi (1995)

Rosita Tordi, *Il manto di Lindoro. Rovani e il teatro d'opera*, Roma, Bulzoni, 1995.

Uberti (1845)

Giulio Uberti, *Alcune liriche*, Vienna, Tipografia Mechitaristica, 1845.

Uberti (1862)

Giulio Uberti, *Liriche*, Milano, Pietro Agnelli, 1862.

Uberti (1871)

Giulio Uberti, *Poesie edite ed inedite. Corrette dall'autore*, Milano, Gaetano Brigola, 1871.

Uberti (1875)

Giulio Uberti, *Polimetro. Avvenimenti italiani dal 1859 al 1874*, Milano, Civelli, 1875.

Vismara (1874)

Antonio Vismara, *Giuseppe Rovani e le sue opere*, Milano, Sanvito, 1874.

The contribution deals with the anthology of poems published in 1869 Pel centenario di Napoleone Bonaparte, edited by Giuseppe Rovani and introduced by his preface. In addition to famous poems by Foscolo, Byron, Manzoni and Lamartine, the anthology includes an ode written in 1845 by the Brescian poet Giulio Uberti, a friend of Rovani's and a follower of Mazzini's who was close to the Scapigliatura movement. The reflection on the human story of Napoleon Bonaparte, indebted to Manzoni's Cinque Maggio but with original accents, is mixed with the evaluation of the rule of Louis Napoleon, disliked by Italian patriots and by then in the last months of his empire; and at the same time it is intertwined with the search for poetic glory by Uberti himself, for whose fame it seems likely that the entire editorial initiative of Rovani was organised.

Parole-chiave: Napoleone; Rovani; Uberti; ode; Risorgimento.

EMANUELA ESPOSITO, *Il personaggio di Napoleone ne Le confessioni d'un italiano*

Introduzione

Le qualità di abile stratega e condottiero, il genio militare, il prolungato susseguirsi di vittorie che lo conducono alla conquista dell'Europa, l'entusiasmo collettivo che sa creare attorno al suo potere; nonché la personalità carismatica (esemplificata sul piano pratico da una grande capacità politica e militare e dai miglioramenti apportati all'amministrazione dello stato), in grado di suscitare consenso tra le masse, la sua figura di uomo provvidenziale. Sono solo alcuni dei motivi che hanno contribuito a creare attorno al nome di Napoleone Bonaparte la leggenda dell'uomo d'armi dal carattere eccezionale: una leggenda alimentata dal suo stesso protagonista, «che, fin da subito, mostrò una profonda consapevolezza del ricorso ai mezzi di comunicazione e dell'importanza strategica e politica di veicolare un'immagine positiva di sé»¹.

Di Napoleone – «*the "little corporal" who rose to rule a continent by sheer personal talent*»² – si esaltano le qualità personali e la sua personalità carismatica è messa bene in luce dalle note parole di Hegel – al quale la personalità del generale, dominatore del mondo, suggerirà anche la celebre teoria degli individui storico-cosmici –, nel momento in cui Napoleone entra a Jena il 13 ottobre 1806:

*ho visto l'Imperatore quest'anima del mondo cavalcare attraverso la città per andare in ricognizione: è davvero un sentimento meraviglioso la vista di un tale individuo che, concentrato qui in un punto, seduto su un cavallo, abbraccia il mondo e lo domina*³.

¹ Delogu (2017), p. 3.

² Hobsbawm (1966), p. 75.

³ Rosenkranz (1974), p. 246.

Il peso e l'incidenza decisivi del generale sulla storia europea hanno un riscontro anche nelle opere letterarie, nelle quali egli viene tratteggiato talvolta con sentimenti ottimistici, talvolta come fonte di delusione per le azioni compiute. Inutile richiamare alla memoria il celeberrimo incipit de *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* o la manzoniana rievocazione delle imprese napoleoniche.

In questa sede, si vuole indagare la figura napoleonica che emerge in un'altra opera capitale della letteratura italiana: *Le confessioni d'un italiano* (1867) di Ippolito Nievo.

Nel romanzo si possono individuare tre nuclei nei quali compare la figura di Napoleone: nel primo egli si inserisce nel racconto indirettamente, per mezzo delle parole degli abitanti del castello di Fratta; nel secondo entra in scena attivamente, protagonista di un episodio cardine per le future azioni di Carlino Altoviti; nel terzo ritorna per mezzo delle descrizioni del narratore, che commenta le ultime gesta di Napoleone, fino alla disfatta finale.

Nei primi due nuclei dominano, nella rappresentazione di Napoleone, il registro comico-ironico e un linguaggio iperbolico; nella terza parte, il tono si fa più serio, teso a svelare, dopo la narrazione delle aspettative che si creano attorno alle azioni del generale (il quale merita inizialmente il titolo di «liberatore»), le contraddizioni insite nella personalità di Napoleone, «tiranno» poco attento al bene dei cittadini.

All'interno del romanzo, nelle vicende legate alla figura di Napoleone si può riscontrare un'oscillazione continua tra due poli: speranza ed entusiasmo e delusione e sfiducia, con la prevalenza, in ultima analisi, di quest'ultima polarità. Il percorso di avvicinamento e successivo distacco dalla figura di Napoleone vissuto dal protagonista Carlino si può leggere all'insegna della presa di coscienza e maturazione di tutta una generazione e di un'intera nazione, protagonisti di quel periodo storico dominato dai nuovi ideali della Rivoluzione francese e dalle conseguenti disillusioni portate dalla dominazione napoleonica.

Napoleone «difensore della libertà»

L'opera di Nievo rappresenta una svolta fondamentale nella storia del romanzo in Italia⁴ e inaugura un nuovo modo di narrare, caratterizzato dall'intreccio tra vicenda privata e fatti storici⁵. Tale affermazione è esemplificata fin dall'incipit del romanzo: «io nacqui veneziano ai 18 ottobre del 1775, giorno dell'evangelista san Luca; e morirò per la grazia di Dio italiano quando lo vorrà quella Provvidenza che governa misteriosamente il mondo» (I, 41)⁶.

Nel passo si esplicita la sovrapposizione, caratteristica cardine del romanzo, tra l'individuo e la Storia, tra le vicende biografiche del protagonista e i processi politici e sociali che caratterizzano la penisola italiana tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento: l'intreccio viene reso stilisticamente nell'esordio del romanzo mediante la posizione incipitaria del pronome di prima persona, il quale indirizza il focus e l'attenzione del lettore sul protagonista della vicenda –sdoppiato fin dalla sua prima apparizione in io-autore e narratore e io-personaggio⁷. Accanto a questo compare la cornice, lo sfondo scenico del romanzo: l'antitesi vita-morte implica immediatamente un rimando alla questione storica che vive Carlo Altoviti nella sua vita. Attraverso le sue memorie, Ippolito Nievo rievoca le vicende di ottanta anni di storia italiana, si accinge a fare «l'inventario di un secolo di storia [...], attento a ricostruire le tappe della maturazione politica degli italiani»⁸.

Il destino individuale del giovane si intreccia, infatti, con la Storia, caratterizzata dal trapasso traumatico tra il mondo dell'*ancien régime* e la nuova epoca rivoluzionaria, dalla quale emerge l'astro di Napoleone Bonaparte: il periodo storico viene descritto con un'attenzione non solo alle regole del romanzo, ma anche a quelle della storia, tant'è che

⁴ Per un approfondimento sul genere si rimanda in particolare a: Olivieri (1990).

⁵ Una definizione del romanzo viene data da Pier Vincenzo Mengaldo, che parla di «romanzo storico contemporaneo»: cfr. Mengaldo (1984), pp. 472-480.

⁶ L'edizione di riferimento per il commento è: Nievo (2020). Nelle citazioni i numeri tra parentesi tonde rimandano rispettivamente al numero di capitolo e al numero di pagina.

⁷ Cfr. Mengaldo (1984), p. 480: «la fisionomia del capolavoro di Nievo è poi tanto più singolare per il fatto che – si badi – il narratore ne è al contempo *il* protagonista assoluto». E in nota aggiunge: «e si noti che quasi non c'è avvenimento importante della storia veneta e italiana fra lo scorcio del '700 e il 1849 in cui Carlino non sia presente e attivo, mescolato ai grandi personaggi della storia» (*ibidem*, n. 26).

⁸ Di Benedetto (1975), p. 218.

«un benemerito studioso del Nievo, Sergio Romagnoli, ha detto che il quadro dell'Italia napoleonica nelle *Confessioni* appare “più efficace e più storico di dieci studi eruditi”»⁹.

Il racconto di Carlino segue passo passo l'attraversamento sconvolgente del vecchio mondo feudale, che ha il suo culmine nella caduta della Repubblica di Venezia, «di cui la rovina di Fratta è anticipo e parallelo»¹⁰: «l'ampio spazio che il romanzo dedica a questa sezione della storia italiana corrisponde al presupposto della priorità che la Rivoluzione francese assume nel processo di fondazione del processo risorgimentale»¹¹. Non si dimentichi del resto la fondamentale funzione civile che Nievo stesso attribuisce alla sua opera, il cui obiettivo è quello di «far crescere nell'animo dei lettori la coscienza di essere diventati italiani attraverso un lento e stratificato processo di maturazione di quei “germi lontani”»¹².

La prima parte del romanzo rievoca il mondo feudale precedente la Rivoluzione francese, attraverso la presentazione della vita al castello di Fratta: si tratta di un mondo immobile, fuori dal tempo, «senza storia, cristallizzato in una ripetizione rituale di costumi»¹³. Questo perché, a quel tempo, «ogni piccola società [...] si occupava anzi tutto e massimamente di sé, non curandosi del resto del mondo che come d'un pascolo di curiosità» (II, 125). Il mondo arcaico di Fratta è quindi un mondo chiuso in sé stesso, nel quale ci si difende dalle incursioni esterne segregandosi nel castello¹⁴: «alza il ponte levatoio, e spranga bene il portone!», «chiudete le finestre, e chiudete tutti gli usci a catenaccio»; «buttate giù subito

⁹ Dionisotti (1983), p. 5.

¹⁰ Mengaldo (1984), p. 469. Sulla caduta di Venezia, e sul ruolo anticipatore svolto nel romanzo da Fratta, si vedano, inoltre, le seguenti parole di Nievo, citate da Mengaldo: «la storia della Repubblica di Venezia si trovò nel caso eguale degli spettacoli comici d'inverno; una tragedia non basta ad occupare le ore troppo lunghe, ci vuole dopo la farsa. E la farsa ci fu, ma non tutta da ridere» (XI, 457).

¹¹ Melli (2011), p. 48.

¹² Nay (2010), p. 9.

¹³ Mazzacurati (1974), p. 271.

¹⁴ Cfr. Segatori (2012), p. 33: «nelle *Confessioni*, l'isolamento fisico della piccola giurisdizione feudale di Fratta [...] riassume visivamente la distanza, o meglio, l'assenza del governo centrale. I progetti di ricostruzione socio-economica della città, dopo il 1866, erano già la dimostrazione di quanto Venezia rappresentasse un problema serio per lo stato italiano. L'incapacità di adattarsi ad una nuova strategia economica italiana e ad una realtà internazionale profondamente mutata erano per Nievo gli ostacoli che la storia Dominante non riusciva a superare, vivendo ancorata nel ricordo del suo glorioso passato». Sull'errore politico commesso da Venezia si vedano le prime pagine del capitolo XXI delle *Confessioni*.

anche il ponticello della scuderia: io metto da questo punto il mio castello in istato d'assedio e di difesa» (V, 213-214).

Al castello ci si interessa «dei pettegolezzi del vicinato» (II, 125-126) e non dei fatti storico-politici che coinvolgono la società¹⁵; la stessa vita di Carlino, diventato cancelliere a Fratta, trascorre monotona e immutabile: «io del resto menava i miei giorni l'uno dopo l'altro sempre tranquilli sempre uguali come i grani d'un rosario» (X, 413).

È «un mondo vecchio» quello che «bamboleggiava ancora alla fine del secolo scorso, prima che il magico soffio della rivoluzione francese gli rinnovasse spirito e carni» (V, 212), nel quale il tempo trascorre 'barcheggiando' (IX, 409) e gli abitanti non hanno alcun ruolo attivo di primo piano ma si lasciano trasportare dalle correnti: all'interno del romanzo «la più perfetta realizzazione del paradigma dei personaggi statici» si riconosce precisamente nelle «figure o macchiette che tipizzano il vecchio mondo feudale di Fratta e del Friuli»¹⁶.

In questa parte del romanzo, che vede l'entrata in scena di Napoleone, «il tempo della narrazione viene a corrispondere sempre più con il tempo della grande Storia» ed è qui che si assiste alla «intrusione nel *récit* di personaggi reali, colti nel contesto della propria azione storica»¹⁷. La Storia irrompe prepotentemente nelle vicende personali degli abitanti del castello, portando con sé incertezze circa gli sviluppi degli avvenimenti: infatti, «il mondo non era solamente Fratta, e fuori di là i romori i guai le minacce di guerre e rivoluzioni crescevano sempre» (IX, 408).

Nell'incertezza che caratterizza i movimenti dell'esercito francese fa la sua comparsa il nome di Napoleone: «sul più bello giunse un giorno la notizia che un generale giovine e affatto nuovo dovea capitanare l'esercito francese dell'Alpi, un certo Napoleone Bonaparte» (X, 418)¹⁸.

Il nome del generale corso compare invero già nel primo capitolo:

¹⁵ Cfr. Nievo (2020), p. 256: «gli anni che al castello di Fratta giungevano e passavano l'uno uguale all'altro, modesti e senza rinomanza come umili campagnuoli, portavano invece a Venezia e nel resto del mondo nomi famosi e terribili. Si chiamavano 1786, 1787, 1788».

¹⁶ Mengaldo (1984), pp. 499-500.

¹⁷ Marignani (2016).

¹⁸ Sulle fonti storiche del passo e sul loro utilizzo si rimanda a: Casini (2001), pp. 46-50.

invece pur troppo non v'è nazione dalla quale con più fatica che dalla nostra si possa levare un esercito e renderlo saldo e disciplinato come è richiesto dall'arte militare moderna. Napoleone peraltro insegnò a tutti, una volta per sempre, che non fallisce a ciò il valor nazionale, sibbene la volontà e la costanza dei capi (I, 73).

«L'antieroisimo delle milizie al tramonto dell'*Ancien régime* era ascrivibile *in primis* all'assenza di un ideale riconoscibile per cui combattere»: pertanto, l'autore riconosce a Napoleone il merito di avere offerto «un quadro ideologico da rivendicare»¹⁹, nonché di aver messo in luce la debolezza nazionale, ossia l'incompetenza dei capitani.

Dopo questo primo cenno al generale, Napoleone si impone nell'intreccio del romanzo in maniera grottesca: il suo nome viene presentato, da un punto di vista linguistico, accompagnato da un aggettivo indefinito («certo»), il quale sembra svolgere una funzione attenuativa, di presa di distanza dal nome stesso e dunque di ironico distacco.

La notizia genera una disputa comica tra gli abitanti del castello circa il nome del generale, sul quale si discute in «un crescendo semiserio di aggiustamenti che maschera l'incapacità di assunzione di responsabilità sociali e politiche»²⁰: «che razza di nome è? [...] sarà un di quei nomi che vennero di moda da poco a Parigi [...] Sembrerebbe quasi un cognome dei nostri! [...] un nome finto» (X, 418). La discussione si conclude con la decisione comune che Napoleone altri non è che «un essere immaginario, una copertina di qualche vecchio capitano che non voleva disonorarsi in guerre disperate di vittoria, un nome vano immaginato dal Direttorio a lusinga delle orecchie italiane» (X, 419).

Insomma, la Storia irrompe prepotentemente, Napoleone già devasta gli stati, ma a Fratta si discute di un problema irrisorio e si dubita perfino dell'esistenza del generale. Ci troviamo di fronte a una discussione che – si noti – non coinvolge protagonista: «il narratore tiene fuori se stesso dalle comiche discussioni frattensi sulla guerra e soprattutto su Napoleone [...]; evidentemente il Nievo tiene a che Carlino si presenti vergine allo storico incontro col Condottiero»²¹.

¹⁹ Marignani (2016).

²⁰ Tamiozzo Goldmann (2013), p. 308.

²¹ Mengaldo (1984), p. 485.

Napoleone viene pertanto presentato da Nievo, per mezzo delle parole degli abitanti di Fratta, in chiave comica e denigratoria, come una figura inesistente: si osservi a tal proposito come, in seguito al colloquio di Carlino con Napoleone, uno stesso dialogo tra abitanti del castello si apre con la domanda «l'avete proprio veduto?» (X, 442).

Tornando al primo dialogo, introdotta da un'avversativa forte e con tono ironico, subito dopo si legge la confutazione dell'io narrante dei dubbi emersi circa la veridicità della figura del generale – atta a mettere in luce ancora una volta l'evidente lontananza e incapacità di giudizio della Storia degli uomini di Fratta, i quali sembrano voler, con i loro discorsi, tenere fuori dalla porta le vicende storiche che di lì a poco li interesseranno in prima persona. In contrasto a quanto affermato poco sopra, viene presentata la rapidità delle mosse militari di Napoleone, che in pochissimo tempo ha in pugno le sorti dell'Italia:

ma due mesi dopo quell'essere immaginario, dopo vinte quattro battaglie²², e costretto a chieder pace il re di Sardegna, entrava in Milano²³ applaudito festeggiato da quelli che il Botta chiama utopisti italiani. In giugno, stretta Mantova d'assedio, aveva già in sua mano la sorte di tutta Italia; dappertutto era un supplicar di alleanze, un chieder di tregue; Venezia ancora deliberante quando era tempo d'aver già fatto, s'appigliò per l'ultima volta alla neutralità disarmata. Il general francese se ne prevalse a sua commodità. Scorazzò invase taglieggiò province, città, castelli. Ruppe due eserciti di Wurmser e d'Alvinzi sul Garda sul Brenta sull'Adige; un terzo di Provera presso a Mantova e nel febbraio del '97 la fortezza si arrende. A Fratta si dubitava ancora; ma a Venezia tremavano davvero (X, 419-420).

Le vittorie e le conquiste di Napoleone convincono anche gli abitanti della arretrata Repubblica di Venezia che «il giovine generale corso non era né un essere ipotetico né un nome romanzesco inventato dal Direttorio» (X, 420); i successi napoleonici hanno un'inevitabile ripercussione sulla vita del popolo, smarrito e terrorizzato dalla ferocia che le invasioni napoleoniche conducono con sé: «le crudeltà, gli stupri, le violenze si scrivevano si lamentavano si esageravano» (X, 420).

La violenza delle truppe francesi distrugge anche il mondo sospeso nel tempo di Fratta, ridotto ormai a «quello che si dice la casa del diavolo» (X, 435); è un evento – il cui culmine

²² Le quattro battaglie vinte da Napoleone sono quelle di Montenotte, Millesimo, Dego e Mondovì.

²³ Il 15 maggio 1796.

è ravvisabile nell'episodio della morte della vecchia contessa Badoer²⁴ (X, 436 e seguenti) – che sminuisce le speranze di Carlino nei confronti dei francesi, presentati poco sopra attraverso le parole del popolo come liberatori (nell'episodio dei tumulti popolari di Portogruaro, non reale ma frutto della fantasia dell'autore): «confesso che il mio entusiasmo per Francesi si rallentò d'assai» (X, 438). Allo stesso tempo, tuttavia, il protagonista ritiene ingenuamente che tali atroci violenze siano da attribuirsi unicamente «al talento bestiale di alcuni soldati» (X, 438) e passibili, dunque, di essere denunciate direttamente a Napoleone²⁵:

la fama dipingeva il general Bonaparte come un vero repubblicano, il difensore della libertà; mi cacciai in capo di ricorrere a lui, e due giorni dopo [...] mi misi in viaggio per Udine ove aveva allora sua stanza lo Stato Maggiore dell'esercito francese. [...]. La virtù antica del giovine liberatore d'Italia era caparra secondo me di pronta giustizia (X, 438).

L'autore crea quindi una notevole aspettativa sulla figura di Napoleone, presentato come uno strenuo difensore della libertà e della giustizia; tuttavia, nello stesso tempo, mediante il racconto di angherie, soprusi e violenze si assiste all'annullamento di tali qualità: la «fama» di Napoleone, valoroso paladino della libertà, è così macchiata dalle terribili conseguenze che le azioni militari portano con sé.

È interessante osservare la riflessione che l'episodio delle violenze operate dai soldati francesi innesca: le campagne napoleoniche si accompagnano inevitabilmente ad un bagaglio di violenze e ingiurie, cui prelude l'episodio delle brutalità a Fratta; proprio in quest'ultimo, «gli sbandati che penetrano nel castello [...] sono interpreti a loro modo e secondo la loro propria misura di quel medesimo sistema che, in Bonaparte, opera su larghissima scala e al massimo livello; con la sola differenza che Bonaparte maschera la brutalità con le ragioni pretestuose del conquistatore»²⁶.

²⁴ Cfr. Mengaldo (1984), pp. 506-507: «Nievo sa cogliere lo spessore del "mondo vecchio", differenziandone le componenti. Penso specialmente al bel personaggio della vecchia Badoera [...] rappresentante di una fase anteriore dell'*Ancien Régime*, da lei vissuto nell'ultimo momento di splendore, e perciò tale da incarnare ancora i valori più nobili, non solo i disvalori. Il saccheggio del castello da parte della soldatesca napoleonica, col tremendo oltraggio inferto alla sua veneranda persona, assume quindi un profondo valore di simbolo. [...], si deve farle oltraggio, perché in lei permane, del vecchio mondo, qualcosa di universalmente umano che la civiltà nuova non soltanto deve distruggere, ma non saprà rimpiazzare».

²⁵ Napoleone si trova a Udine il 18 marzo 1797.

²⁶ Gorra (1970), p. 281.

Nievo, dotato, come afferma Carlo Dionisotti, di «intelligenza storica»²⁷, si sofferma sulla violenza come male necessario e inevitabile conseguenza delle guerre o male, al contrario, deplorabile: Carlino ritiene la violenza condannabile; tuttavia, e lo si vede chiaramente quando il protagonista termina il suo colloquio con Napoleone, ammette la presenza della violenza come male necessario per giungere all'obiettivo finale, la libertà del popolo e, in un secondo momento, l'unità italiana.

In tal senso, «l'incontro con Napoleone diventa importante per ribadire il cinismo dei rivoluzionari francesi e per mostrare che la grande Storia non bada alle vicende individuali, ma è una forza più forte, incontrastabile, che le trascende spazzando via i destini dei singoli»²⁸.

La scena in cui appare, per la prima volta fisicamente, il generale lo presenta inizialmente in una maniera umana, in una scena quotidiana, dimessa e umile: il grande generale si trova al cospetto di un servo che gli rade la barba. Lo scrittore compone «una scena in cui si equilibrano l'inquadrimento dell'eroe in un'ottica quotidiana e la perdurante coscienza che si tratta di un "individuo storico universale"; proprio dalla tensione fra questi due poli l'episodio trae le sue scintille»²⁹.

Dal successivo colloquio tra Carlino e Napoleone, Nievo riesce a far emergere tutta la disumanità insita nel comandante, il quale ritiene gli abitanti di Venezia colpevoli di aver 'inacerbito' i suoi soldati. E quando l'io protagonista accenna alla giustizia, Napoleone ribatte con piglio pratico ricordando la prossima battaglia sull'Isonzo e conclude con una massima: «la libertà val bene qualche sacrificio! Bisogna rassegnarsi» (X, 441). Insomma, «la *ragion pura* di Carlino sbatte contro la *ragion pratica* di Bonaparte», il quale «sostiene che se si vuole la libertà, bisogna combattere e non badare alla giustizia»³⁰.

Nelle parole del generale gli ideali – giustizia e libertà – sui quali Carlino credeva di poter fare affidamento non trovano spazio: egli viene, al contrario, tratteggiato come un uomo cinico, disinteressato ai misfatti compiuti o alle vicende dei singoli, il cui unico interesse

²⁷ Dionisotti (1983), p. 10.

²⁸ Capone (2017), p. 228.

²⁹ Mengaldo (1984), p. 476.

³⁰ Capone (2017), p. 227.

consiste nel «bene della Repubblica» (X, 441); ancora meno è attento alle richieste e alle repliche di Carlino, che viene continuamente interrotto dal generale e liquidato con arroganza. E quando il protagonista insiste sulla necessità di punire i soldati che hanno commesso i soprusi a Fratta, Napoleone interrompe in modo estremamente sbrigativo la questione:

l'esempio, cittadino, i miei bersaglieri lo daranno sul campo di battaglia. Non dubitate. Giustizia sarà fatta anche sopr'essi; già non pretendereste che li ammazzassi tutti!...Or bene; saranno nella prima fila; laveranno col loro sangue e a pro' della libertà l'onta della colpa commessa (X, 441).

Concludendo il suo discorso, Napoleone esplicita che i soprusi (gli «eccessi momentanei») vanno accettati nel nome della «pace», della «gloria», della «libertà universale»; pertanto, «se si vuole il bene della patria bisogna accettare il sacrificio e qualche stortura, tra le quali possono rientrare la devastazione di Fratta e il delitto della vecchia Badoer, e occorre sacrificare gli interessi privati per la libertà universale»³¹:

basta, cittadino: ho osservato tutto. Il bene della Repubblica innanzi ad ogni cosa. [...]. Di qui a quindici giorni mi rivedrete. Allora la pace la gloria la libertà universale avranno cancellato la memoria di questi eccessi momentanei (X, 441).

È lo stesso Carlino, confuso dai «paroloni» del generale, a rendersi conto di essersi trovato dinnanzi un uomo «un po' aspro un po' sordo un po' anche senza cuore» e, nonostante ciò, lo giustifica, poiché «il suo mestiere lo voleva pel momento così» (X, 442). È da osservare, inoltre, come lo stesso Carlino ammetta di «non capirci molto» del discorso del generale; tuttavia Napoleone riesce a persuadere il giovane, orientando le sue scelte politiche e le sue azioni future.

Il protagonista rimane impressionato dal dialogo con Bonaparte: «con grande sorpresa del lettore che fino a quel punto aveva conosciuto il carattere mite e pacifico che connotava Carlino, quest'ultimo, infiammato dallo spirito rivoluzionario, giustifica, o perlomeno

³¹ *Ivi*, p. 228.

sminuisce, la violenza che ha devastato il paese di Fratta»³², definendo i francesi, pur consapevole delle «nefandità» che hanno commesso, i «propagatori dell'incivilimento» (X, 444). Il colloquio, infatti, colpisce a tal punto il protagonista («i Francesi mi frullavano pel capo» X, 444) che sogna di «diventare qualche cosa d'importanza» (X, 444):

pensava sempre a Venezia, alla caduta di San Marco, al nuovo ordinamento che ne sarebbe sorto, alla libertà, all'uguaglianza dei popoli. Quel tal general Bonaparte di poco era più attempato di me. Perché non poteva anch'io mutarmi di sbalzo in un vincitore di battaglie, in un salvatore di popoli? (X, 444).

La rappresentazione che Nievo ci offre della figura di Napoleone, in questi due primi episodi citati, lo cala in una realtà quotidiana e prosastica, in un tentativo teso quasi a smitizzare l'immagine dell'eroe. L'incontro tra i due personaggi, inoltre, mette in luce il cinismo insito nella personalità del comandante, l'indifferenza e il disprezzo nei confronti dei valori umani e delle angherie subite dal popolo innocente: una rappresentazione che non si allontana dalla famosa interpretazione di Napoleone come usurpatore della libertà data da Foscolo ne *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, sebbene, in questo contesto, Carlino mantenga ancora una visione positiva di Napoleone.

Nella scena del colloquio tra Carlino e il generale, inoltre, viene offerto anche un ritratto fisico di Napoleone, che mette in luce un corpo gracile, «magro sparuto irrequieto» (X, 439): un ritratto che trova il corrispettivo artistico nel celebre dipinto di Andrea Appiani che raffigura Napoleone non come eroe o divinità, ma come uomo di stato.

La descrizione dell'aspetto del generale coniuga un'ostentazione di umiltà e semplicità, che 'conforta' il protagonista, con la presentazione fisica di un uomo gracile: una raffigurazione che non ha nulla a che vedere con l'immagine di un eroe. Al contrario, il mito di Napoleone viene calato in una abitudinarietà inusuale, volta a ridimensionare la grandezza del protagonista della scena, e da un punto di vista fisico e da un punto di vista morale: nonostante la successiva definizione («una tal sembianza di gracilità aggiungeva l'aureola del martire alla gloria del liberatore», X, 439-440), la scena è tutta costruita volutamente in tono insieme prosastico e glorioso, volta a evidenziare unicamente la

³² *Ivi*, p. 230.

disumanità e la mancanza di interesse nei confronti dei popoli che emerge dalla rappresentazione di Napoleone. E questo nonostante l'apparente atteggiamento bifronte del protagonista rispetto alle violenze dei soldati francesi: Carlino, infatti, da un lato le condanna, dall'altro le ritiene insite ai mutamenti sociali e dunque accettabili. La stessa «disgrazia» subita dalla Contessa, al termine del colloquio con Napoleone, gli pare unicamente «una goccia d'acqua in confronto al mare di beatitudine» che sarebbe derivato (X, 442).

Ancora, concluso il colloquio tra i due, si assiste al compimento di quel processo di straniamento nella descrizione della figura del generale iniziato poco sopra con l'ingresso di Carlino in casa Florio: con tono estremamente ironico il narratore definisce il generale «il gran Napoleone» (X, 441), una iperbole che rende poco credibile la definizione stessa e ribadisce quel procedimento di smitizzazione del generale, presentato dapprima come figura non reale e poi calato nella più modesta situazione abitudinaria e quotidiana, nonché descritto come uomo meschino e arido.

Il fisico di Napoleone, presentato in questa sede come debole, estremamente magro e pallido, è al centro di un nuovo dibattito tra alcune popolane a Milano, il giorno della festa per la proclamazione della Repubblica Cisalpina. In questo episodio, ancora una volta, si assiste a un duplice tentativo, teso da un lato a una rappresentazione comica della figura del generale e dunque a un ridimensionamento del suo aspetto eroico; dall'altro a una riabilitazione del ruolo eroico di Napoleone, minato nel fisico a causa del furor, dell'impeto e della veemenza provocati in lui dalle continue imprese militari:

– per me non mi piace nulla quel general Buonaparte; è magro come un quattrino, e ha i capelli morbidi come chiodi. [...] – [...] È il continuo furore delle battaglie che gli ha ridotto le guance e la capigliatura a quel modo (XV, 597).

Tali raffigurazioni sembrano mirate a creare una continua contrapposizione nella percezione della figura del generale, dipinto sì come un eroe, ma la cui figura eroica viene calata sovente in una dimensione ordinaria: egli è descritto come «il difensore della libertà», «il gran Napoleone» (X, 442), è «l'eroe Buonaparte» che offre la sua «gloriosa tutela» (XV,

593), è «Buonaparte mallevadore» (XV, 598) che tuttavia si rade la barba e viene raffigurato fisicamente come un essere gracile: aspetti volti sicuramente a sminuire le qualità del generale, ponendolo sul piano indistinto di tutti gli uomini.

Se il ritratto che ci è offerto di Napoleone è quello «di un personaggio disumano, ideologizzato in chiave negativa, manchevole di psicologia, smitizzato per via comica e iperbolica»³³, Nievo ammette esplicitamente come il generale, nonostante «la sua superbia», «i suoi errori», «la sua tirannia» (XV, 598), ha rappresentato il primo passo verso il Risorgimento italiano: «fu fatale alla vecchia Repubblica di Venezia, ma utile all'Italia» (XV, 598). Dunque, pur «bugiardo ingiusto tiranno», gli si riconosce il ruolo decisivo svolto per la situazione italiana, il suo aver accelerato la caduta di Venezia e di conseguenza il futuro processo di unificazione italiana. E se è il protagonista Carlino a confessare questo, non si dimentichi come una delle funzioni del romanzo è la formazione non solo della «coscienza civile del protagonista», ma, «di riflesso, dell'intera generazione che egli rappresenta»³⁴. Una generazione formata da un popolo che manifesta inizialmente sentimenti positivi nei confronti di Napoleone, analogamente a quanto ammette di sé Carlino, partecipando alle «illusioni comuni». Se egli confessa, nell'episodio della festa per la proclamazione della Repubblica Cisalpina, di 'sperare' in Napoleone e di manifestare sfiducia solo in un secondo momento, analogamente poco sopra confessa come tutto il popolo vedeva nei francesi la speranza di liberazione:

il solo Barzoni fra i letterati osò alzare la voce contro i Francesi con quel suo libro [...]. Fu un gran sussurro intorno a quel libro ed all'anonimo autore; ma lo leggevano a porte chiuse col solo testimonio della candela, pronti a gettarlo sul fuoco al minimo sussurro ed a proclamare il giorno dopo sui caffè che le depredazioni di Lucullo e l'astuta generosità di Flaminio non somigliava per nulla al governo generoso e liberale di Bonaparte (XII, 501).

Sull'importanza decisiva del ruolo svolto da Napoleone nel processo risorgimentale italiano si riscontra, inoltre, un richiamo al celebre *Cinque maggio*. È noto come nell'ode Manzoni, dopo aver rievocato le imprese e le campagne di Napoleone, si interroghi

³³ Capone (2017), p. 233.

³⁴ Nay (2010), p. 17.

sull'autenticità della sua gloria: nella prospettiva cristiana dell'autore, l'azione degli eroi viene svalutata nella prospettiva dell'eterno, dove la gloria terrena non conta nulla («dov'è silenzio e tenebre la gloria che passò»). Alla celebre domanda posta nell'ode – «Fu vera gloria? Ai posteri l'ardua sentenza» – sembra rispondere positivamente Nievo nel suo romanzo: «fu vero merito, vera gloria» (XV, 598). Lontano da ogni prospettiva provvidenziale, Nievo riconosce a Napoleone, in virtù delle proprie capacità, l'aver agito per la salvezza della nazione italiana e dunque l'aver costituito un valore per la causa nazionale e per il risorgimento:

fu vero merito, vera gloria. E se il caso gliela donò, s'egli cercolla allora per mire future d'ambizione, non resta men vero che il favore del caso e l'interesse della sua ambizione cospirarono un istante colla salute della nazione italiana, e le imposero il primo passo al risorgimento (XV, 598).

Napoleone viene quindi inizialmente raffigurato come exemplum di generosità e di libertà, pronto a 'spogliarsi' «della camicia per farne un presente alla libertà di Francia». Nei suoi confronti alcuni 'illusi' (XII, 502), tra cui tenacemente Carlino, nutrono viva speranza e fiducia, sentimenti destinati a essere delusi dall'arrivo a Venezia non del generale, ma della moglie Giuseppina:

io per me sperava come gli altri nella venuta del Generale; sperava che i segni i monumenti della nostra grandezza passata lo avrebbero distolto dalla crudele e premeditata indifferenza ch'egli già cominciava a ostentare al nostro riguardo. Ma invece del Generale, trattenuto da rimorsi o vergogna, non ci capitò che sua moglie, la bella Giuseppina. [...], le speranze degli illusi ebbero qualche ristoro dalla visita di quella donna (XII, 502).

Nel complesso, possiamo affermare come la raffigurazione che Nievo dà di Napoleone nel romanzo si discosti dal filone romantico, il quale offre rappresentazioni eroiche del generale: superfluo pensare alle parole di Ugo Foscolo, che lo descrive come un guerriero biondo che guida le truppe per portare libertà all'Italia nell'ode *A Bonaparte liberatore*. Anche altri testi filonapoleonici trasmettono una visione positiva del generale, «eroe pacificatore, capace di armonizzare forze opposte»³⁵: gran parte delle opere letterarie svolgono la

³⁵ Delogu (2017), p. 4.

funzione di mettere in risalto il carattere positivo delle operazioni militari compiute da Napoleone, le quali si erano concluse con la pacificazione dei popoli e con la creazione di un sistema di ordine e pace.

Al contrario, il punto di vista che emerge in *Le confessioni d'un italiano* è opposto: inizialmente l'impressione che Carlino ha del generale potrebbe accostarsi a queste raffigurazioni, sebbene, è stato sottolineato e occorre ribadirlo, viene presentato in una dimensione comico-ironica; è tuttavia il finale a discostarsene totalmente, rompendo definitivamente con «la tradizione dell'esaltazione del mito napoleonico»³⁶.

Napoleone da «protettore» a «nemico» del popolo

Il terzo nucleo della raffigurazione napoleonica può essere individuato nel capitolo diciotto del romanzo: Napoleone ha assunto sempre più importanza sullo scacchiere politico e detiene ormai le «sorti d'Europa» (XVIII, 674). Il generale viene ora presentato nelle fattezze di un «fulmine» che sconvolge e 'turba': nuovamente «s'erano rialzate in Milano le speranze degli Italiani» (XVIII, 687)³⁷. Ancora una volta, Napoleone è descritto come l'uomo della speranza, in cui credere e avere fiducia:

Bonaparte blandiva ubbriacava il popolo, accarezzava i potenti, premiava largamente i soldati, e contro simili ragioni non v'ha stizza repubblicana che tenga. Io per me, fedele agli antichi principii, sperava nelle nuove cose, perché non sapea figurarmi che di tanto avessero cangiato gli uomini in così breve tempo (XVIII, 688).

Di Napoleone, «il pacificatore della rivoluzione», si sottolinea e si rimarca il ruolo positivo che ha avuto per le sorti italiane, la sua «funzione storica utile alla riscossa e al risorgimento del popolo italiano»³⁸:

e a quel tempo invece le braccia di Napoleone s'allargavano per mezza Europa e per tutta Italia a sommovertene a risvegliarne le assopite forze vitali. [...] A

³⁶ Capone (2017), p. 221.

³⁷ Napoleone arriva a Milano il 4 giugno 1800.

³⁸ Capone (2017), p. 234.

vedere il fervore di vita che animava allora mezzo il mondo c'era da perder la testa (XVIII, 711-712).

La continua oscillazione che caratterizza tutte le parti del romanzo in cui è coinvolta la figura di Napoleone si risolve con il racconto della proclamazione dell'impero e delle ultime imprese di Napoleone, giudicate certamente dal protagonista come una «stagnazione della storia»³⁹: cadono ora definitivamente la fiducia e la speranza che Carlino – e di conseguenza tutta la generazione che egli rappresenta – aveva riposto nel generale e si precisa il giudizio che il protagonista del romanzo ha di lui:

fu sventura o fortuna? – Non so: ma la proclamazione dell'Impero Francese mi snebbiò un poco gli occhi. Mi guardai attorno e conobbi che non era più padrone di me; che l'opera mia giovava ingranata in quelle altre opere che mi svolgevano sotto e sopra a suon di tamburo (XVIII, 713).

Agli occhi di Carlino si svela risolutivamente la vera natura tirannica di Napoleone, che il 26 maggio 1805 a Milano si impadronisce della Corona Ferrea «dicendo: – Dio me l'ha data, guai a chi la tocca!» (XVIII, 713), parole autoritarie e dispotiche che portano Carlino a comprendere di avere una coscienza e di non poter vivere come un «coso di legno ben inverniciato ben accarezzato perché mi curvassi metodicamente e stupidamente a parar innanzi una macchina» (XVIII, 713). Si noti, in particolare, la ripresa a distanza dello stesso vocabolo mediante il quale Carlino descrive il suo 'mettersi al servizio' di Napoleone e le conseguenti 'dimissioni': i due antonimi 'annebbiare' e 'snebbiare', a indicare l'offuscamento e la confusione interiore che la riverenza, il timore e la soggezione napoleonici determinano. A questa altezza, tramonta definitivamente l'immagine di Napoleone «liberatore», diventato un «tiranno», la cui tragica fine viene riassunta in poche concise ed efficaci parole, contenute nella rubrica del capitolo diciannovesimo: «i vecchi attori scompaiono dalla scena, Napoleone cade due volte» (XIX, 715).

L'ultima raffigurazione fisica del generale rimanda al lettore l'immagine di un uomo «all'apice della sua potenza» ma «grasso», di fronte al quale il protagonista non prova più alcuna ammirazione: «sei un gigante ma non un Dio!» (XVIII, 716).

³⁹ Mengaldo (1984), p. 470.

Napoleone viene ora dipinto apertamente con la sua personalità di tiranno, dominato da una «smania del fare e del disfare» (XIX, 750) nociva al bene dei popoli: l'imperatore non è più un «protettore» ma un «nemico», divorato da una «ambizione smisurata e noncurante di storia o di popoli» (XIX, 760).

Il quadro complessivo che emerge da *Le confessioni d'un italiano* crea una grande attesa nei confronti della figura di Napoleone; vengono descritte le illusioni che le sue azioni stimolano nei popoli e il disincanto che segue. In tutti gli episodi in cui compare il generale corso, si assiste all'atteggiamento ambivalente del protagonista, diviso tra un giudizio severo e un senso di profonda gratitudine per Napoleone: egli, nonostante venga in ultima analisi descritto come un tiranno, un nemico, un despota ha, da un punto di vista storico, il merito di avere innescato il processo risorgimentale italiano, che condurrà all'unità nazionale.

Emanuela Esposito
Università degli Studi di Torino
espositoemanuela96@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Capone (2017)

Maurizio Capone, *Nievo al cospetto di Napoleone: condanna etica e razionalizzazione storica della violenza napoleonica nelle "Confessioni d'un italiano"*, in «Annali d'italianistica», vol. 35, 2017, pp. 219-237.

Casini (2001)

Simone Casini, *Le patrie di Nievo. Venezia e l'Italia nel dibattito storiografico e nelle Confessioni*, in G. Grimaldi (a cura di), *Ippolito Nievo e il mantovano*, Atti del convegno nazionale 7-9 ottobre 1999, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 39-54.

Delogu (2017)

Giulia Delogu, *La poesia come forma di comunicazione politica: per una ricognizione della rappresentazione di Napoleone in Italia 1796-1821*, in B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon (a cura di), *L'italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), Roma, Adi editore, 2017, pp. 1-7.

Di Benedetto (1975)

Arnaldo Di Benedetto, *Ippolito Nievo: Le "confessioni d'un italiano" e altro*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», Serie III, vol. 5, n. 1, 1975, pp. 197-239.

Dionisotti (1983)

Carlo Dionisotti, *Appunti sul Nievo*, in *Miscellanea in onore di Vittore Branca*, vol. V, Firenze, Olschki, 1983, pp. 1-13.

Gorra (1970)

Marcella Gorra, *Nievo fra noi*, Firenze, La nuova Italia, 1970.

Hobsbawm (1996)

Eric Hobsbawm, *The Age of Revolution. 1789-1848*, New York, Vintage Books, 1996.

Marignani (2016)

Alessandro Marignani, *Figure del soldato in Le confessioni d'un italiano di Ippolito Nievo*, in «Italies» [online], n. 20, 2016, <<http://journals.openedition.org/italies/5586>> (ultima consultazione: 13/08/2021).

Mazzacurati (1974)

Giancarlo Mazzacurati, *Pitagora a New York: per una prefazione al "Barone di Nicastro" di Ippolito Nievo*, in ID., *Forma & Ideologia (Dante, Boccaccio, Straparola, Manzoni, Nievo, Verga, Svevo)*, Napoli, Liguori Editore, 1974.

Melli (2011)

Grazia Melli, «Io non sono divoto». *La fede laica di Carlino Altoviti*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», vol. 40, n. 2, maggio-agosto 2011, pp. 47-55.

Mengaldo (1984)

Pier Vincenzo Mengaldo, *Appunti di lettura sulle "Confessioni" di Nievo*, in «Rivista di letteratura italiana», n. 3, 1984, pp. 465-518.

Nay (2010)

Laura Nay, *Ippolito Nievo: le Confessioni di un «franc chasseur» della letteratura*, in G. M. Anselmi (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, Bologna, Archetipolibri, 2010, pp. 2-35.

Nievo (2020)

Ippolito Nievo, *Le confessioni d'un italiano*, a cura di C. Milanini, Milano, Rizzoli, 2020.

Olivieri (1990)

Ugo M. Olivieri, *Narrare avanti il reale. «Le confessioni d'un italiano» e la forma-romanzo nell'ottocento*, Milano, Franco Angeli, 1990.

Rosenkranz (1974)

Karl Rosenkranz, *Vita di Hegel*, a cura di R. Bodei, Mondadori, Milano, 1974.

Segatori (2012)

Stefania Segatori, *'Io nacqui Veneziano... e morirò per la grazia di Dio Italiano'*. *Centri e periferie nella narrativa di Ippolito Nievo*, in «Incontri», n. 1, 2012, pp. 30-37.

Tamiozzo Goldmann (2013)

Silvana Tamiozzo Goldmann, *Sulla rappresentazione di Napoleone nelle Confessioni di Nievo e nei Cento anni di Rovani*, in E. Del Tedesco (a cura di), *Ippolito Nievo centocinquant'anni dopo. Atti del Convegno, Padova, 19-21 ottobre 2011*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2013, p. 303-314.

The script analyzes the presence in the Ippolito Nievo's novel "Le confessioni d'un italiano" of the figure of Napoleon Bonaparte. In the novel there are three parts in which the profile of the general can be traced: in chapter ten, he appears indirectly in a dialogue between Fratta's inhabitants; the he appears as the protagonist in the meeting with Carlino. Finally, his exploits are described by Carlino's words. If initially Napoleon is described as a liberator, a final analysis outlines a despotic and tyrannical figure, from whom Carlino distances himself.

Parole-chiave: Napoleone; Nievo; Risorgimento; speranza; delusione

GENNARO TALLINI, *Celebrazione e propaganda ne I pittagorici di Giovanni Paisiello e Vincenzo Monti (1806-1808)*

1808: «[...] l'offerta d'un lavoro fatto in comune con il cav. Paisiello»

Nel 1808, a Napoli, Giovanni Paisiello e Vincenzo Monti collaborano alla stesura del dramma *I Pittagorici*¹; l'allestimento, organizzato per l'onomastico di Giuseppe Bonaparte², rievoca in forma allegorica i moti del 1799³.

«Alla Maestà di Giuseppe Napoleone re di Napoli e di Sicilia. Sire, presento alla Maestà vostra l'azione drammatica che mi fu comandato di scrivere,

¹ *I Pittagorici* (1808); Mayrhofer (2007), pp. 75-97; Mayrhofer, (2002), pp. 565-595; Lippman (1983) pp. 281-306; Toscano (1988), pp. 58-64; Florimo (1882), p. 271; Folena (1982), pp. 236-262 e Folena (1983), pp. 325-355.

² Per le feste a Napoli durate il Decennio Francese si vedano: Tufano (2016), pp. 69-153: 76-102; Tufano (2012), pp. 139-181; Mancini, (1968), pp. 71-77; De Nicola (1999), Marino (2009), pp. 109-122. Sulla musica prodotta, invece, per il ritorno dei Borboni dopo la parentesi rivoluzionaria del 1799 si veda Tufano (1999), pp. 293-342; Tufano (2001), pp. 469-499; Didonna (2007), pp. 211-250.

³ Le vicende del 1799, le condanne a morte e il ritorno di Ferdinando IV dal temporaneo esilio siciliano, comportarono strascichi anche nella produzione musicale; soprattutto Domenico Cimarosa fu oggetto delle punizioni reali; al musicista avversano, infatti, correttamente definiti oda A. Basso «martire involontario della libertà» (Basso (1976), p. 564), non fu mai perdonata la composizione dell'inno della Repubblica Napoletana (*Inno patriottico del cittadino Luigi Rossi per lo bruciamento delle immagini dei tiranni*, «posto in musica dal Cimarosa [sic], da cantarsi nella festa del 30 fiorile sotto l'albero della libertà avanti il Palazzo Nazionale», per due soli, cori e banda di fiati, ms Biblioteca del Cons. San Pietro a Maiella, Napoli, Rari, 1.6.7.(29); l'inno fu ritrovato e pubblicato per la prima volta nel 1899 da Benedetto Croce. Al ritorno dei Borboni, Cimarosa si adeguò alla nuova situazione politica musicando l'inno reazionario *Bella Italia ormai ti desta* e la *Cantata per Ferdinando IV* «espressamente composta dal Sig.r D. Cimarosa in occasione del bramato ritorno di Ferdinando nostro amabilissimo sovrano» eseguita il 23 sett. 1799 e dedicata al re stesso. La dedica, firmata fregiandosi del titolo di Maestro di Cappella «all'attual servizio di S. M.» (mentre era solo organista ordinario della Cappella Reale), fu un errore fatale che ancor di più lo mise in cattiva luce, visto anche il rapporto al re che il Cardinale Ruffo aveva stilato il 2 novembre 1799 sulla questione: «[...] Sua Maestà [...] davvero non sapeva comprendere, come quel Cimarosa, che servito la Repubblica e battuto la musica sotto l'infame Albero della Libertà, sia stato abilitato a scrivere un simile componimento [...], che con sorpresa avea la Maestà Sua veduto posta in scena in detta Cantata la Sua real Persona, senza averne dato il permesso; Che era restata stranizzata nel veder nelle stampe chiamato il Cimarosa Maestro di Cappella all'attual servizio di Sua Maestà, quando per la di lui cattiva condotta più non appartiene alla Real Corte; Che avea trovato irregolare la condotta dei Revisori, per cui ordinò la Maestà Sua di far Idro sentire ad essere in avvenire più cauti nell'accordare tali permessi, e prescrisse finalmente di prendersi conto sulla condotta di esso Cimarosa [...]» (ASPA (1799) c. 22r; cc. 89r-89v).

allorchè in Napoli si sperava che la Maestà Imperiale e Regale dell'Augusto vostro fratello (Napoleone Bonaparte) avrebbe onorato della sua presenza queste rive».

Achille Monti, pronipote del poeta, riporta nel proprio *Vincenzo Monti. Ricerche storiche e letterarie* (Roma, 1873) una breve precisazione di pugno dell'avo che chiarisce la situazione originaria e le motivazioni storico-politiche di stampo giacobino che il poeta mise a fondamento della scrittura.

«[...] Ai lacrimevoli avvenimenti, che colla perdita di molti illustri uomini della Nazione funestarono il Regno di Napoli nell'infelice epoca del 1799. E nella liberazione dei Pitagorici ognuno, io spero, ravviserà i fortunati politici cambiamenti che posteriormente accaduti con esultanza di tutti i buoni, ha posto fine alle dolorose vicende di questo Regno».

Altrove, in diversi luoghi del proprio epistolario, è ancora Vincenzo Monti a chiarire ulteriormente le motivazioni che spinsero Giuseppe Bonaparte a commissionare il lavoro ai due, ovvero la probabile visita di Napoleone a Napoli.

«[...] Nel tempo stesso all'A.V.I. e R. l'offerta d'un lavoro fatto in comune con il cav. Paisiello, offerta già inviata del pari all'Augusto Vostro Gran Padre l'imperatore. Si è questo l'intiero sortito della musica di quel celebre compositore sul dramma che il Re Giuseppe mi comandò di scrivere allorchè sperava in Napoli la visita di S.M.I. e R. Non avrei stimato mai degna de' Vostri sguardi la nuda e semplice poesia di questo dramma; ma vestita delle amiche note di Paisiello mi giova sperare che la medesima non sia indegna di esservi presentata; né la preghiera che il maestro di cappella e il poeta vi fanno di accogliere benignamente questo attestato di devozione può essere rigettato da un Principe generoso e delle belle arti protettore e amico»⁴.

«Mi recai a Napoli in settembre per solo desiderio di vedere questo veramente giardino d'Italia, ma con l'intenzione di non fermarmivi che quindici giorni. Appena giunto il Re mi accolse con una bontà che non so esprimere. Si aspettava l'Imperatore e si voleva preparare per la sua venuta un grande spettacolo teatrale. Fui dunque pregato di scrivere per questo effetto. La gratitudine e il trasporto da me concepito per questo Sovrano mi fecero accettare l'impegno; e per lavorare col minor disturbo possibile mandai Teresina a Roma e restai solo a Napoli»⁵.

«Presento alla Maestà Vostra l'Azione Drammatica, che mi fu comandato di scrivere allorchè in Napoli si sperava che la M.I. e R. dell'Augusto Vostro Fratello avrebbe onorato della sua presenza ancor queste rive. Tuttoché in

⁴ Monti (1928-1931), III, p. 203.

⁵ Monti (1928-1931), III, p.p 191-198: 191-192.

inferma salute mi sono, o Sire, studiato di adempiere il meglio che per me si poteva un tanto comando: ma, scrivendo, cose destinate agli sguardi del Grande Napoleone, quale ingegno non si smarrisce?»⁶.

Il libretto, composto di un solo atto⁷, qualcosa in più delle semplici «[...] allusioni agli avvenimenti del '99» come Andrea Della Corte aveva liquidato l'ultima opera di Paisiello⁸, mirava a raccordare gli eventi luttuosi di dieci anni prima alla nuova situazione politica erigendo quei morti a connotato semantico fondamentale della *Nova Aetas* monarchica.

Le diciassette scene si svolgono tutte nel medesimo luogo: «un bosco consacrato alle romite adunanze dei Pitagorici» nella città di Crotona; il conflitto tra *i Pittagorici* e il tiranno Dionigi («il Siculo Tiranno» che «a desolar ritorna / la sventurata Enotria») nasconde quello tra i martiri della rivoluzione napoletana del 1799 e Ferdinando IV di Borbone («re stolto e barbaro»), mentre le condanne del 1799, le violenze dei sanfedisti e alcuni personaggi di rilievo come Domenico Cirillo (Gipzio «il chiaro Dorillo onor dell'arti mute»), Francesco Mario Pagano («che si profonda svolse la ragion delle pene») e l'ammiraglio Caracciolo (Agesarco) sono ricordate dalla narrazione di Leofrono capo dei Pitagorici.

*La generosa vita
Tronca da laccio infame
All'onda inorridita
Dié senso di pietà
E a te, Re stolto e barbaro
Fu quell'illustre vittima cagion di gioja, e stimolo
Di nuova crudeltà.*

⁶ Monti (1928-1931), III, p. 197.

⁷ Per l'analisi della partitura rimandiamo a Lippmann (1983), pp. 292-306. La ricostruzione filologica del libretto ha avuto esiti polemici molto forti; nel 1999, infatti, l'Associazione "Alessandro Scarlatti", benemerita istituzione napoletana fondata da Elena Gubitosi e Franco Michele Napolitano a cui risale anche la gestione dell'Orchestra "Scarlatti", in occasione delle celebrazioni per il bicentenario della Rivoluzione Napoletana, commissionò a Enzo Amato (con la collaborazione di Alberto Vitolo) la ricostruzione e pubblicazione del libretto modificato da Paisiello per la scrittura della partitura e poi per l'esecuzione del 19 marzo 1808. Nel 2002, anche il teatro San Carlo, ripubblicò il libretto in occasione della prima dell'opera (revisione della partitura affidata alle cure di Marcello Panni), ma nella stesura di Vincenzo Monti e non in quella, modificata per l'occasione, dal compositore. Le citazioni qui proposte rimandano alla versione pubblicata dalla "Scarlatti", unica, ancora oggi, a considerare le varianti al testo imposte dalla musica e dalla costruzione della messa in scena durante la prima assoluta.

⁸ Della Corte (1922), p. 241. Per uno sguardo d'insieme sulla considerazione della critica otto-novecentesca dell'opera del Monti-Paisiello si veda Lippmann (1983), pp. 281-282.

Per nulla comprimari sono Cartagine («La perfida Cartago» ovvero l’Inghilterra) e Archita con l’esercito tarantino (ovvero Napoleone e la *Grand Armee*) cui è riservato il momento principale dell’azione con l’intervento militare e la liberazione di Crotone/Napoli da Dionigi (*Scene 14-17*) e il profetico ruolo di re di una nuova Italia nata dal sacrificio di coloro che seppero opporsi al tiranno.

*O patria mia respira
Rimira il Ciel sereno
Godi la pace al cor.
[...]
Pugna il fatl guerriero
Sul tuo destino, il sai.
E tu sarai, lo spero,
Bella e felice ancor.
[...]
O patria, o patria,
E tu sari lo spero
Bella, e felice ancor.*

(Bindecò e Coro, Scena XVII)

Tutta la sequenza, derivata peraltro dalla lettura del *Saggio storico sulla rivoluzione napoletana del 1799* di Vincenzo Cuoco (di cui, peraltro, sono noti i contatti con il poeta),⁹ a discapito delle unità di tempo narrativo, comprime il tempo storico in un lasso molto breve ed avvicina (non solo cronologicamente) la grande stagione della rivoluzione napoletana alle istituzioni francesi imperiali collegandole sulla base dell’ideale di libertà allora professato, ora difeso e imposto con la forza dell’invasione militare e della guerra.

*Fortunato il Re, che il raggio della augusta Verità
Riunir sa forte, e saggio, la giustizia e la pietà*

*Ai suoi danni invan raduna
Le procelle rea fortuna
Van gli eterei campi d’atre nubi il denso vel
Scoppia il nembo e mugge il tuono
Ma s’innalza immoto il trono
E più bello fanno i lampi
Della folgore crudel.*

⁹ Monti (1928-1931), III, p. 192, il biglietto senza data indirizzato al filosofo napoletano è solo uno dei molteplici contatti intercorsi tra i due.

(Lofano, Bindeco, Filitea e coro, scena finale)

I *Pittagorici* sono perciò duplice propaganda convertita in epica del sacrificio, di cui si santifica laicamente l'atto e gli eroi liberatori rappresentanti della verità e della giustizia: Giuseppe e Napoleone Bonaparte, infatti, sono re e imperatore che uniscono l'«augusta verità» alla giustizia e alla pietà e si oppongono alle tempeste controrivoluzionarie della «rea fortuna». Non a caso, l'*Inno al sole* che apre il dramma, affidato al coro¹⁰, recita:

Inno al Sole

Coro
Della luce eterno fonte
Scopri o Sol l'Augusta fronte
Vieni il Mondo a ravvivar
O Sol.



Figura 1: Giovanni Paisiello, *I Pittagorici*, Introduzione «Della luce eterno fonte»

¹⁰ Sul ruolo melodrammatico del coro in Paisiello si veda Mattei (2007), pp. 231-274.

Il testo, scandito antifonicamente («Coro, Soprano, Coro, Soprano, Coro, Soprano (recitativo), Coro»), alterna l'intervento di Filtea (con l'altro soprano Binedeco figli del Pontefice del Collegio Pitagorico Leofrono) al coro stesso, propone ideali riferimenti allegorici al Sole (Napoleone) e invoca la sua luce (ovvero la forza della sua potenza) per rafforzare e illuminare (anche in senso illuministico) il Mondo nuovo che le sue conquiste hanno costruito.

[...]

Filtea:

*Lieto s'apre e sente il fiore
L'appressar del tuo splendore
Più soave il vento, e l'onda
Va la sponda a carezzar*

Coro:

*Della luce eterno fonte,
scopri o sol l'Augusta fronte,
vieni il Mondo a ravvivar
o Sol.*

Filtea:

*Già dal Mar che quieto ondeggia,
ruggiadoso il Sol campeggia
Già ritorna in sen la vita
Più gradita a circolar. (2 volte tutta la strofa)*

Coro:

*Salve salve adorato Astro benefico
Salve salve beato raggio d'amor.
(Sottovoce) Chi può mirarli Nume, bellissimo
e ricusarti culto, ed onor.
Chi?
Astro benefico beato raggio d'amor.*

Filtea (recitativo):

*O primo di Natura scintillante
Ministro Alma del Mondo,
Sole, ascendi ed Esulta
A te dal verde suo grande
Altare invia la terra il sacro vapor de 'Monti,
e delle valli, e tutte esultanti,
e festose ti rendon grazie le
Create cose. Noi del Saggio di Samo
Pacifici seguaci e discendenti
Ti adoriam riverenti
E la rischiara de 'tuoi devoti il cor,
Le vie rivela dell'empio che c'insidia,*

*E il pio proteggi nostro culto,
Che l'alme accende, e move ad amar tutti (2 v.)
e non temer che Giove.*

*Coro:
Salve adorato raggio beato
Chi può mirarti Nume
bellissimo e ricusarti culto, ed onor;
Chi? (2 v.)*

Il recitativo, in cui ancor più esplicito il riferimento a Napoleone («O primo [...] / Ministro», chiara allusione al Primo Console), identifica i napoletani («Noi del Saggio di Samo / pacifici seguaci [...]») in coloro i quali, insidiati dall'«Empio» Borbone, ritrovano nella luce del sole la strada della libertà.

Napoleone e Giuseppe sono protettori del culto della libertà («E il pio proteggi nostro culto») che infiamma gli animi e li spinge verso la fratellanza universale («e move ad amar tutti»), visione che poi è richiamata nel finale (il *Vaticinio*) quando Leofrano in risposta a Bindeco canta:

*Ah! Nel futuro io sono rapito
Agli occhi miei si squarcia
De' secoli la benda.*

[...]

*Un Dio disceso ad emendar la Terra.
Nella destra ha lampi e fulmini;
Nella manca il palladio arbor gentile.
Se si sdegnà è nembo è turbine;
Se placato sorride è un sol d'Aprile.
Vinto umile la man distende ne oblia le offese.
Scettro gli rende; ma del perdono passato
Il segno passa de' perfidia pur anche il Regno,
E di quel grande al cenno il Serto Augusto
Vola sul crine a scintillar, a scintillar del giusto.*

Per Napoleone/Giove si ricorre poi, ai simboli della potenza e della giustizia e la sua forza è associata alla primavera o alla tempesta a seconda che la sua potenza sia risvegliata da nemici o dalla gioia della rinascita, per questo la sua grandezza è la stessa degli antichi imperatori e di Augusto in particolare, la cui corona di alloro, come nel ben noto quadro di David, si deposita sulla sua testa.

Leofrano
Ve' che di Giove il fulmine
Piomba dall'alto, e solve
Con vorticoso turbine
L'orribile seggio in polve
[...]

In questo modo il fattore monarchico/imperiale si rappresenta come forza modernizzante e rinnovante che sconfigge l'oppressione (il buio lacerato dalla luce) e riflette per sua stessa natura la libertà e la voglia di fratellanza e uguaglianza.

«A te Padre [...] sommo moderator [...] di nostra sicurezza»: Bonapartismo e propaganda

La successione delle voci soliste evidenzia la necessità di personificare nel protagonista quelle stesse istanze di forza, giustizia e pietà che si addossavano a Giuseppe e Napoleone Bonaparte attraverso caratteri di luminosità e ampiezza vocale; il ricorso al registro femminile e maschile acuto (tenore Leofrono, soprani i suoi due figli) si giustifica proprio nella ricerca di un'ampiezza del registro e in una timbrica aperte e chiare che devono sottolineare il carattere luminoso e quasi epico della partitura e del dramma. Sono le voci a caratterizzare il sole e la sua forza non la strumentazione, assolutamente ordinaria e parte della tipica orchestrazione primo ottocentesca¹¹.

LEOFRONO Pontefice del Collegio Pitagorico (tenore)
FILTEA e BINDECO suoi figli (soprani)
TEARIDE generale di Donigi
CLEOBOLO e un altro Pitagorico senza nome CORIFEI (bassi)
Coro di PITTAGORICHE e PITTAGORICI (Soprani, Altri, Tenori e Bassi)

La scena si finge in Crotone nel celebre Liceo Pitagorico

¹¹ L'orchestrazione è indicata nel frontespizio del libretto (2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 2 Corni n BeFA, 2 Trombe, 2 Tromboni 2 Timpani, Violini I/II, Viole, Violoncelli, Contrabbassi), poco più sopra la data di composizione («Finito di comporre a Napoli il 24 Gennaio 1808»).

La rappresentazione allegorica e il consolidamento dell'ideale unitarietà tra Leofrono Pitagorico e i rivoluzionari del '99 continua nella *Scena I*¹² laddove, ancora in una struttura antifonicamente intesa (Filtea soprano, Cleobolo basso, Filtea, Cleobolo, Filtea), Filtea e il corifeo Cleobolo annunciano la pericolosità dei nemici della pace.

*A te Padre, a noi,
sommò moderator,
Leofrono non volge
altro pensier che quello
di nostra sicurezza.
E noi d'insidie
qui siam cinti
d'invidie e di potenti
molti nemici.*

Tali condizioni, ad un tempo parte di allestimenti spettacolari e forma esteriore di visibilità antiborbonica nella Napoli del tempo sono affare quotidiano. Due anni prima un'operazione simile era stata compiuta dal Governo di Giuseppe Bonaparte con la festa in piazza Mercato per la sua ascesa al trono (22 maggio 1806); anche in questo caso, il luogo su cui fu versato il sangue dei rivoluzionari, diventa il simbolico spazio in cui la morte di quei martiri si fa garanzia della rinascita bonapartista e delle nuove libertà che i francesi portavano con la loro dominazione.

L'opuscolo a stampa che illustra la festa di piazza Mercato e il rito socio-politico che ne deriva, segnala gli specifici apporti musicali e il valore didascalico e propagandistico di tutto l'allestimento¹³.

«[...] Un ampio anfiteatro di 72 archi chiudere il vasto recinto della piazza [...] nel centro dell'anfiteatro s'innalzerà, sopra largo basamento, un tempio sostenuto da otto colonne di ordine ionico. [...] Appiè delle scale del tempio sorgeranno quattro alti obelischi; in mezzo saranno situati i cori dell'orchestra [...] L'arrivo di S. M. Sarà annunziato al popolo dalle bande militari [...] La sala destinata a ricevere l'Augusto personaggio sarà riccamente ornata; un coro di scelta musica riceverà S. M. col canto di un inno analogo al grande oggetto della Festa»¹⁴.

¹² *I Pittagorici* (1808), pp. 41-45.

¹³ *Pubbliche feste* (1806).

¹⁴ *Pubbliche feste* (1806), pp. 4-5.

L'inno di cui si parla è *Bonaparte qui regna: sorgete*¹⁵; nella seconda strofa si fa esplicito riferimento ai morti del 1799 arruolandoli propagandisticamente a difensori e padri ideali del nuovo regime.

*Questo loco già sacro alla morte
Or echeggia di gioia festiva
[...]
Il drappello dell'ombre onorate
Alza a' gridi le fronti placate;
[...]
In contesto si cangia il dolore,
E lo sdegno diventa pietà*¹⁶.

Sia Monti che Paisiello sono doppio filo legati al Bonapartismo e di entrambi sono ampiamente conosciute le opere e le scelte estetiche volte a rappresentare al meglio Napoleone Bonaparte e ciò che la sua figura ha rappresentato nella storia d'Europa del primo quindicennio dell'Ottocento.

In particolare il musicista tarantino non ha mai nascosto il proprio orientamento politico e già in tempi non sospetti visti alcuni suoi titoli. Infatti, come Vincenzo Monti (che nel 1805, a seguito dell'incoronazione di Napoleone a Re d'Italia, diventa Storiografo del Regno e poeta di corte con un lauto stipendio)¹⁷, così il compositore pugliese («*l'homme de l'Europe le plus célèbre danno son art*» secondo l'ambasciatore francese a Napoli) diventa il prescelto, il musicista chiamato da Napoleone stesso a Parigi già nel 1802 al fine di rivitalizzare l'ambiente ancora *Ancient Régime* della musica d'Oltralpe che pure annoverava compositori come Kreutzer, Cherubini, Imbimbo (anch'egli esule repubblicano)¹⁸ e che vedeva nell'*Académie Royale de Musique* un baluardo nazionalista di forte spessore.

Nel pieno dell'insofferenza nei suoi confronti esercitata dalla concorrenza francese (e dagli stessi italiani in Francia), produrrà il *Te Deum pour une grande exécution à deux orchestres* (1804) e la *Messa con doppio coro e doppia orchestra*, opere che meglio di altre e altri

¹⁵ *Pubbliche feste* (1806), pp. 7-9.

¹⁶ *Pubbliche feste* (1806), p. 7.

¹⁷ Tongiorgi (2006), pp. 159-185.

¹⁸ Cafiero (2020), pp. 141-185: 141; sul potere e l'influenza della musica italiana nell'insegnamento musicale a Parigi in età napoleonica, cfr. Invece Cafiero (2016), pp. 323-391.

restituiscono l'idea di *Grandeur* sonora che si fa politica rappresentazione di un potere al suo massimo fulgore. Per questi motivi, il periodo francese, unito alla produzione nel tempo di opere come il *Re Teodoro a Venezia* su libretto dell'Abate Casti (Vienna 1784)¹⁹, il *Pirro* (1787), la *Licenza* (o *Prologo*) per l'*Elisa* di Simone Mayr (1807)²⁰ e soprattutto la nomina a Maestro di Cappella Nazionale della Repubblica Napoletana del 1799 fanno di Paisiello un personaggio pienamente coinvolto tanto e quanto il napoleonico poeta Vincenzo Monti, al punto che il *pressing* napoleonico esercitato sul governo borbonico per far trasferire Paisiello da Napoli a Parigi mai ha preso in considerazione questioni politiche ben più scottanti (come la repressione sanguinaria della rivoluzione partenopea attuata al ritorno dall'esilio palermitano da Ferdinando IV e messa in atto neanche tre anni prima) della discussione dell'appannaggio e dell'appartamento assegnato al maestro e alla consorte²¹.

Anche il prologo/licenza per Simone Mayr²² rispecchia gl'ideali di trasposizione allegorica dell'invasione francese dell'Italia nel 1800 e della necessità di trasferire nel fruitore la correlazione tra guerra e liberazione e tra ideali di libertà e sconfitta della reazione. Del

¹⁹ Mayrhofer (2007), pp. 75-97.

²⁰ *Prologo in occasione della Festività del nome della Maestà del Re nostro signore Giuseppe Napoleone Re delle Due Sicilie nell'anno 1807*, testo di Nicola Nicolini e musica di Giovanni Paisiello. A sua volta rifacimento dell'*Eliza ou le voyage aux glaciers du Mont St. Bernard* di Cherubini e Reverony de Saint-Cyr andata in scena al Theatre de la Rue Feideau nel 1794. Sulla questione del prologo e sulle aggiunte iniziali alla partitura di Mayr, peraltro tipica consuetudine napoletana, si veda Gialdroni (1993), pp. 2888-2913. Cipollone (2005).

²¹ L'interesse di Napoleone per la musica di Paisiello è storia ben nota e va ben oltre la chiamata a Parigi dato che anche il nuovo Re di Napoli Giuseppe Bonaparte conferma al musicista tutti gli incarichi che già ricopriva sotto i Borboni. È lo stesso Paisiello a darne notizia ad A. Charon nel 18010: «[...] le roi Joseph-Napoleon, qui monta Sur le Trône, le confirma danno sa place de maitre de Chapelle, de compositeur et directeur de la musique de sa chambre et de sa chappelle, aver dix-huits cents, ducats d'appointemens. Il a composé pour cette chapelle vignt-quatre services, consistant en messes, motets et prières» in Choron, Fayolle (1811), p. 115. Nella Biblioteca del Conservatorio "G. Verdi" di Milano sono conservate due partiture autografe (*XIII servizio - Mottetto del Sig. Giovanni Paisiello membro della Legion d'Onore e maestro di Cappella all'attual servizio di S. M. Giuseppe I [Bonaparte] re di Napoli e di Sicilia in qualità di compositore e Direttore della Musica per l'uso della Real Camera, e della Real Cappella Palatina* (1807, Fondo Nosedà N.27.4) e il *Sagro trattenimento musicale a due Cori da eseguirsi nel tempo della celebrazione della messa per LL. RR. MM. Musica del Sig. Paisiello direttore e compositore della musica della Real Camera e Cappella Palatina delle loro MM. Siciliane. Cavalerie dell'ordine reale delle Due Sicilie, dell'Impero Francese e Membro della Legion d'Onore* (1810, fondo Nosedà H.27) riportanti i titoli e gli incarichi che Paisiello ricopriva alla corte napoleonica. Il primo di essi (il *XIII servizio*), nel frontespizio riporta una vistosa cancellatura che sostituisce il nome di Giuseppe Bonaparte con quello di Ferdinando IV (sul lavoro del compositore tarantino presso la Cappella Reale di Napoli si veda in particolare Robinson (1983), pp. 267-280). Analoga cancellatura si trova anche sul *Salvum fac Domnine servum tuum* (Napoli, Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Maiella, M.Rel. 1423¹).

²² Per l'analisi dell'*Elisa* di Simone Mayr e i suoi rapporti di contiguità con l'aggiunta operata da Paisiello, nonché sulle varianti tra i tre testimoni esistenti, si veda nel dettaglio Tufano (2016), pp. 78-84.

resto, tali certezze storico-politiche, proprio la propaganda francese le aveva già sistematicamente attuate proprio ricorrendo al medesimo episodio della discesa delle Alpi e della successiva battaglia di Marengo (14 giugno 1800) che J.-L. David immortalò nelle cinque famosissime versioni del ritratto equestre del Primo Console.

Il testo della giunta paisielliana, adattata ad un libretto piuttosto breve, esalta dunque l'idea di Napoleone liberatore e sottolinea in uno recitativo (quanto mai appropriato) il seguente testo:

[...]
 Dal giorno
 Che il gran Napoleon
 Quest'alpe scese
 E in Marengo discese
 Sacro, il sapete
 È questo loco.
 [...]

The image displays two systems of musical notation. The first system is for Tenor (T.) and Piano (Piano). The Tenor part is a recitative line with the lyrics: "dal gior-no ch'il gran Na-po-le-on que-st'al-pea-sce-se ein Ma-ren-go di-sce-se". The Piano part provides a simple harmonic accompaniment. The second system is also for Tenor (T.) and Piano (Pt.). The Tenor part continues with the lyrics: "sa-cro il sa-pe-ste è ques-to lo-co". The tempo is marked "ANDANTE".

Figura 2: Giovanni Paisiello, *Licenza per l'Elisa di Simone Mayr* (scena 17), bb. 51-57

Ne *I Pittagorici*, dunque, Paisiello continua la frequentazione del tema celebrativo degli eventi di pochi anni prima trovando nel dramma di Vincenzo Monti un soggetto importante e maggiormente allegorico, anche rispetto ai librettisti finora frequentati. La vocazione

libertaria e quasi rivoluzionaria del tarantino si sposa in maniera perfetta con i versi di Monti, anzi, tale rapporto è così stretto e calibrato che già le rassegne dell'epoca segnalavano la subalternità della musica alla poesia e al messaggio anti-borbonico che si voleva lanciare, assolutamente non ancora distante in quanto a memoria dai morti dell'assedio di Castel Sant'Elmo e della repressione.

[...] Diremo adunque primariamente che la musica di questo dramma è stata in tutto sottomessa alla poesia, e che ciò si dee all'intelligenza del sig. Cav. Paisiello, il quale ha rinnovato in essa l'esempio dei primi e più venerandi maestri dell'arte sua²³.

Questo è l'obiettivo de *I Pittagorici*: sanare il paradosso di un impero figlio della rivoluzione francese e paladino di libertà giacobine che alle teste coronate opponeva la ghigliottina che adesso si fa *Statu quo* ed esso stesso oppressore che ha bisogno di legittimarsi quotidianamente. In questo senso l'associazione tra Giove e Napoleone è fondamentale poiché solo assimilandosi al padre degli dei, Napoleone può rivestire agli occhi dei napoletani una forza suprema che difende la giustizia, la verità e la pietà contro il Borbone, i Sanfedisti e Fra' Diavolo.

Gennaro Tallini
Centro di Ricerca "Lo Stilo di Fileta"
tallinigennaro@gmail.com

²³ «Il Monitore Napoletano» (1808), p. 7.

Riferimenti bibliografici

ASPA (1799)

Archivio di Stato di Palermo, Registro n. p. 1965, Dispacci della Real Segreteria, a. 1799, Napoli, c. 22r; cc. 89r-89v.

Basso (1976)

Alberto Basso, *Storia del teatro Regio di Torino, vol. II*, Torino, UTET, 1976.

Cafiero (2016)

Rosa Cafiero, *Il mito dell'École d'Italie fra Napoli e Parigi nel decennio francese: il collegio di musica e il Conservatoire*, in *Musica e spettacolo a Napoli durante il Decennio Francese (1806-1815)*, a cura di Paologiovanni Maione, Napoli, Edizioni Pietà dei Turchini, 2016, pp. 323-391

Cafiero (2020)

Rosa Cafiero, *Un divulgatore di teorie armoniche a Parigi: Emanuele Imbimbo (1756-1839)*, in Id., *La didattica del patimento. Studi di Storia delle teorie musicali*, Lucca, LIM, 2020.

Cipollone (2005)

Barbara Cipollone, *“Elisa” di Giovanni Simone Mayr (1804): indagine storico-stilistica ed edizione*, PhD diss., Un. Di Bologna, 2005, XVI ciclo.

Choron, Fayolle (1810-1811)

Alexandre E. Choron, Francois J.-M. Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens, 2 voll.*, Paris, Valade-Lenormant, 1810-1811.

Della Corte (1922)

Andrea Della Corte, *Settecento italiano. Paisiello. L'estetica musicale di P. Metastasio*, Torino, Bocca, 1922.

De Nicola (1999)

Carlo De Nicola, *Diario Napoletano 1798-1825, 3 voll.*, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, 1906, ristampa anastatica a cura di Renata De Lorenzo, Napoli, Regina, 1999.

Didonna (2007)

Anthony R. Didonna, *Eighteenth-century politics and patronage: music and the republican revolution on Naples*, «Eighteenth Century Music», IV, 2007, pp. 211-250.

Florimo (1882)

Francesco Florimo, *La scuola musicale di Napoli [...]*, II, Napoli, 1882.

Folena (1982)

Gianfranco Folena, *Cesarotti, Monti e il melodramma fra Sette e Ottocento*, «Analecta Musicologica», XXI, 1982, pp. 236-262.

Folena (1983)

Gianfranco Folena, *L'Italiano in Europa*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 325-355.

Gialdroni (1993)

Teresa M. Gialdroni, *Le «fatiche dei prologhi», ovvero la cantata/prologo a Napoli dal 1761 al 1781*, «Revista de Musicologia», XVI (1993), pp. 2888-2913.

«Il Monitore Napoletano», Martedì 5 aprile 1808, n.220, rub. "Varietà", p. 7.

I Pittagorici (1808)

I Pittagorici, dramma in un atto solo da rappresentato nel Real Teatro di S. Carlo il giorno 19 di marzo 1808, in Napoli, Nella Stamperia Reale, 1808.

Lippmann (1983)

Friederich Lippmann, *Un'opera per onorare le vittime della repressione borbonica del 1799 e per glorificare Napoleone: i Pittagorici di Vincenzo Monti e Giovanni Paisiello*, in *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, a cura di Lorenzo Bianconi e Renato Bossa, Firenze, Olschki, pp. 281-306.

Mancini (1968)

Franco Mancini, *Feste e apparati civili e religiosi in Napoli dal Vicereame alla Capitale*, Napoli, ESI, 1968.

Marino (2009)

Marina Marino, *Musica e spettacolo nel "Diario Napoletano" di Carlo De Nicola*, «*Fonti Musicali Italiane*», XIV (2009), pp. 109-122.

Mattei (2007)

Lorenzo Mattei, *Cori, Preghiere e Tempeste: sul ruolo melodrammatico del coro nell'ultimo Paisiello («I Giuochi d'Agriento», «Andromaca», «Proserpina»)*, in *Giovanni Paisiello e la cultura del suo tempo, atti del convegno internazionale di studi*, Taranto, 20-23 giugno 2002, a cura di Francesco Paolo Russo, Lucca, LIM, 2007, pp. 231-274.

Mayrhofer (2002)

Marina Mayrhofer, *La drammaturgia di Giovanni Paisiello tra Illuminismo e Rivoluzione: Il Re Teodoro in Venezia (1784); I Pittagorici (1808)*, in *Napoli 1799 fra storia e storiografia*, atti del convegno internazionale, Napoli, 21-24 gennaio 1999, a cura di Roberto De Simone, Napoli, Vivarium, 2002, pp. 565-595.

Mayrhofer (2007)

Mayrhofer Marina, *Morfologie e maniere nel tardo stile di Paisiello: "I Pittagorici", dramma in un atto solo di Vincenzo Monti, Napoli Teatro San Carlo 19 marzo 1808*, in *Giovanni Paisiello e la*

cultura del suo tempo, atti del convegno internazionale di studi, Taranto, 20-23 giugno 2002, a cura di Francesco Paolo Russo, Lucca, LIM, 2007, pp. 75-97.

Monti (1928-1931)

Vincenzo Monti, *Epistolario di V. M., raccolto, ordinato e annotato da Alfonso Bertoldi*, Firenze, Le Monnier, 1928-1931, III, p. 203.

Pubbliche feste (1806)

Pubbliche feste da celebrarsi il dì 22 maggio nella Gran Piazza del Mercato per l'esaltazione al trono di S. M. Giuseppe Napoleone grande elettore di Francia, Re di Napoli e di Sicilia, Napoli, presso i Fratelli Di Simone, MDCCCVI (esemplare conservato presso la Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, Napoli).

Robinson (1983)

Michael R. Robinson, *Giovanni Paisiello e la Cappella reale di Napoli*, in *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, a cura di Lorenzo Bianconi e Renato Bossa, Firenze, Olschki, pp. 267-280.

Tongiorgi (2006)

Duccio Tongiorgi, «*Né io amo d'essere il cherilo d'Alessandro*». *Monti poeta del governo italiano*, in *Vincenzo Monti nella cultura italiana, vol. III. Monti e la Milano napoleonica*, a cura di Gennaro Barbarisi, Bologna, Cisalpino, 2006, pp. 159-185.

Toscano (1988)

Tobia R. Toscano, *Il rimpianto del primato perduto. Studi sul teatro a Napoli durante il decennio francese (1806-1815)*, Roma, Bulzoni, 1988.

Tufano (1999)

Lucio Tufano, «Partenope consolata». *Rivoluzione e reazione nelle cantate celebrative per il ritorno dei Borboni a Napoli (1799-1802)*, «Studi Settecenteschi», n.s. 19, 1999, pp. 293-342.

Tufano (2001)

Lucio Tufano, *La cantata di Cimarosa «in occasione del bramato ritorno di Ferdinando IV» (Napoli 1799)*, in *Domenico Cimarosa: un napoletano in Europa*, atti del convegno (Aversa, 25-27 ottobre 2001), tt. 1-2, Lucca, LIM, pp. 469-499.

Tufano (2012)

Lucio Tufano, *Una sconosciuta cantata encomiastica di Calzabigi e Millico per Gustavo III di Svezia: «Gli Elisi o sia l'Ombre degli Eroi»*, in *Id., I viaggi di Orfeo. Musiche e musicisti intorno a Ranieri di Calzabigi*, Roma, Edicampus, 2012.

Tufano (2016)

Lucio Tufano, *Costruire la regalità. Feste teatrali e cerimonie con musica a Napoli tra Giuseppe e Gioacchino (1806-1815)*, in *Musica e spettacolo a Napoli durante il Decennio Francese (1806-1815)*, a cura di Paologiovanni Maione, Napoli, Edizioni Pietà dei Turchini, 2016, pp. 69-153.

In 1808 Giovanni Paisiello and Vincenzo Monti wrote, the play “I Pittagorici”. The work, composed for the birthday of Giuseppe Bonaparte, recalling in allegorical form the Revolution of 1799, shows us what the French government represented for Neapolitan Kingdom in XIX century and what its cultural and social codes represent for the propaganda of the new political regime.

Parole-chiave: Vincenzo Monti; Giovanni Paisiello; I Pittagorici; Giuseppe Bonaparte; Decennio Francese; Regno delle Due Sicilie.

CHIARA PINI, *Napoleone e Washington*: sonetto di Laura Beatrice

Oliva

Non deve suscitare grande stupore constatare quanto, negli anni quaranta del XIX secolo, in pieno Risorgimento italiano, fossero ancora così vivi l'attenzione e il dibattito su Napoleone Bonaparte, l'alternarsi di voci a favore e contro la sua presenza nella storia. È senza dubbio una suggestione pensare che i posteri avessero accolto l'invito formulato da Alessandro Manzoni nell'ode dedicata a Napoleone, tuttavia questo accadeva: non si cessava di dibattere, di esaltare o di ostracizzare il condottiero, che spesso, in un contesto storico di così grande tensione, diveniva strumento ideologico a servizio delle dispute tra intellettuali. Napoleone, nonostante appartenesse ormai alla storia, era ancora in grado di creare imbarazzi internazionali e polemiche a livello editoriale, soprattutto nel Regno Lombardo-Veneto, che al tempo era severamente controllato dal dipartimento di censura, entrato in vigore a partire dal 1 maggio del 1816 e istituito con la sovrana risoluzione del precedente 23 marzo¹. Gli entusiasmi unitari attraversavano la penisola e accendevano gli

¹ Una disputa esemplare fu quella che coinvolse la Tipografia del Gondoliere di Venezia in merito alla «*Storia di Napoleone* di Paul-Mathieu Laurent nella traduzione italiana di Antonio Lissoni. Era questa un'opera che veniva stampata a fascicoli a Torino dalla ditta Fontana e che, essendo stata ammessa col transeat dall'Aulico Dicastero di Vienna e similmente anche a Milano, venne lasciata circolare liberamente anche nelle Province Venete», in Callegari (2013), p. 360. L'accusa del censore, in base alla quale era stata emessa un' *erga schedam*, tuttavia, si basava sul fatto che l'opera fosse ben più ampia rispetto a quella originale e che fosse una sorta di apologia dell'eroe. Il testo a cui si fa riferimento consta di due volumi, pubblicati rispettivamente nel 1845 e nel 1846; non si fa menzione dell'autore, si dice che è stata «compilata sulla scorta di tutte le migliori sinora pubblicate» e nella *Prefazione* si precisa che «Noi quindi abbiamo voluto compilare una breve sì, ma succosa e imparziale narrazione di tuttoché comprese la vita di quell'uomo singolare, narrando la sua giovinezza, i suoi fasti, il suo esilio, la sua morte e la traslazione delle sue ceneri in Francia, sotto la scorta delle opere migliori laconicamente trasunte.» Tali parole introducono l'opera *Fasti Sventure ed esilio di Napoleone Bonaparte*, opera edita in due volumi a Venezia, da Tommaso Tipografo Editore negli anni 1845-1846. Il testo, di cui viene omesso il nome dell'autore o degli autori, consta di cinquantacinque capitoli nel primo volume e di settanta nel secondo; in esso si narrano la vita e le imprese di Napoleone, dalla nascita alla morte, compresa la descrizione dell'autopsia la traslazione delle ceneri e la pubblicazione del Testamento. Centoventicinque litografie accompagnano i contenuti dei due volumi.

animi. Il concetto di patria sembrava fino ad allora mantenere il suo significato più puro; a tal fine servivano immagini ed esempi che aiutassero la circolazione delle idee². Al dibattito culturale risorgimentale partecipavano anche le donne, alle quali veniva data voce non solo nei salotti e nei circoli culturali ma anche in ambito editoriale³. La maggior parte di esse si concentrava nel Regno Lombardo-Veneto e nello Stato Pontificio, seguivano le aree bolognese e romana, infine, la napoletana⁴.

In questo contesto storico veniva alla luce, a Napoli, Laura Beatrice Fortunata Oliva. Era il 17 gennaio 1821. Laura Beatrice: si chiamava così la figlia di Rosa Giuliani e dello scrittore Domenico Simeone Oliva, classicista e professore di Letteratura e Filosofia, in onore delle due donne celebrate dai sommi poeti Alighieri e Petrarca e in nome della grande passione per le Lettere di Domenico Simeone. A pochi mesi, Laura Beatrice Oliva raggiunse con la famiglia Parigi, dove trascorse la sua prima infanzia, poiché il padre, accusato di cospirazione a seguito della sconfitta dei costituzionalisti di Napoli del marzo 1821, doveva sfuggire al mandato di cattura emesso nei suoi confronti da Ferdinando I. Alla morte del re, nel 1825, per intercessione della duchessa Orleàns Maria Amalia, la famiglia Oliva rientrò a Napoli, nei quartieri di Toledo. Ben presto Laura Beatrice si fece conoscere per le sue doti letterarie, tanto che solo dodicenne fu acclamata nella città partenopea per i suoi componimenti⁵. Nonostante ciò, la vita, che fin da principio si era manifestata come non facile, continuava a sottoporre Laura Beatrice a prove impegnative. La fuga della famiglia a Parigi, prima, la successiva paralisi del padre, a cui la figlia dedicava con dedizione ogni

² In merito al tema del «Risorgimento delle Lettere», del ruolo dell'arte e della letteratura nella costruzione dell'identità nazionale, si vedano i contributi di Di Gesù, Jossa, Palumbo, Pécout, Quondam e Tatti (2013).

³ «Le letterate» della Restaurazione si trovarono ben presto ad essere considerate la conferma vivente della rinascita in atto della nazione italiana. Anno dopo anno esse non solo videro i loro versi più noti diventare oggetto di raccolte specifiche, ma i loro nomi circolare attraverso pubblicazioni periodiche di vario tipo da un capo all'altro della penisola, essere avvicinati gli uni agli altri e citati con lode e ammirazione.» in Soldani (2007), p. 52.

⁴ «[...] le città che evidenziano il maggior numero di autrici sono Milano, Bologna e a seguire Roma, Piacenza, Verona e Napoli. Questo dato dimostra come, pur rimanendo il Lombardo-Veneto l'area di maggiore istruzione e sensibilizzazione alla scrittura per le donne della prima metà dell'Ottocento, il meridione offre con Palermo e Napoli due sedi culturali di notevole importanza e di lunga tradizione accademica.» in Magazzeni (2017), pp. 25-26.

⁵ Per le informazioni biografiche di Laura Beatrice Oliva e della sua famiglia, prima del matrimonio con il Conte Mancini, si fa riferimento a Lo Parco (1913), pp. 742-770.

cura e, in particolare, l'ostilità iniziale dei genitori del suo amato futuro marito, il Conte Pasquale Stanislao Mancini⁶, la costrinsero a confrontarsi e ad affermarsi fin da giovane con tenacia e caparbia. A questo periodo giovanile appartengono le liriche d'amore di Laura Beatrice Oliva, subito pubblicate in riviste e strenne, a cui Terenzio Mamiani dedicò parole di ammirazione, giudicandole tra le più spontanee e vere⁷. Il matrimonio tra Laura Beatrice Oliva e Pasquale Stanislao Mancini fu alla fine celebrato con il consenso di entrambe le famiglie nel 1840 e divenne esso stesso occasione di poesia⁸.

Laura Beatrice Oliva era una donna colta, facente parte degli ambienti intellettuali liberali e preunitari, avvezzata alla partecipazione, riconosciuta per il suo impegno politico e per le doti artistiche, interessata a praticare generi letterari diversi⁹. Se infatti inizialmente i suoi

⁶ Pasquale Stanislao Mancini (Castel Baronia, Avellino, 1817 - Roma 1888), figlio dell'avvocato Francesco Saverio e di Donna Maria Grazia Riola, a detta dei propri genitori «non si trovava ancora nelle condizioni richieste per creare una famiglia, e non facevano la loro disapprovazione per la scelta della fanciulla, la quale, se era seria e rispettabile ed encomiabile sotto ogni aspetto, non rispondeva all'ideale degli stessi vagheggiato, cioè quello di una nuora ricca e nobile, il cui blasone si potesse degnamente inquartare nello stemma della famiglia Mancini, che vantava origine antichissima, ed era stata illustrata da uomini, che avevano brillato per ingegno e dottrina alla corte di Luigi XIV e Luigi XV, e vantava tra le cospicue parentele anche quella del cardinale Mazzarino.» *Ivi*, p. 748.

⁷ Questi componimenti vengono raccolti da Laura Beatrice Oliva «sotto il titolo *Ricordi d'amore*, alla fine dei suoi *Canti*, dati alla luce a Torino nel 1861». *Ivi*, p. 749. La stessa Oliva nella prefazione ai *Canti*, facendo riferimento ai *Ricordi d'amore*, implora l'indulgenza del lettore «avendo voluto in esse conservare alla mia famiglia un domestico ricordo. Anzi non ho osato ritoccarle, per non togliere nulla alla loro ingenua negligenza. Esse partivano da un'anima che si destava allo stesso tempo alla poesia ed all'amore. Però le ho separate dalle altre, riservando loro le ultime pagine di questo libro, e dedicandole unicamente a colui che me le ispirava.» in Oliva (1861), pp. 3-4.

⁸ I poeti e i letterati napoletani amici di entrambi pubblicarono una stenna nuziale: «Amore e Costanza | Per | le Faustissime nozze | di | Pasquale Stanislao Mancini | e | Laura Beatrice Oliva | Versi e prose | dei loro amici.». In Lo Parco (1913), p. 756. «Occorre far rilevare che la pubblicazione venne alla luce a Napoli nel 1841, «Pei Tipi di R. Trombetta», lo «stampatore assai benemerito e più assai di coraggio», come lo chiamò uno scrittore contemporaneo, [...] per l'aiuto prestato ai patrioti napoletani durante i rigori della censura borbonica, e specialmente per l'intrepida fermezza mostrata nella pubblicazione del giornale *l'Indipendente*, per la quale, a gran fatica la notte del 28 settembre 1849, riuscì a sfuggire alla morte riparando sul piroscampo francese *l'Angel*, insieme col Mancini, Vincenzo Lanza, Raffaele Conforti, il duca di San Donato e parecchi altri.» (*Ibidem*).

⁹ Laura Beatrice Oliva scrive poesia in ogni sua forma metrica: oltre ai componimenti compresi nel già citato *Patria e amore* del 1861, ove si alternano canti, sonetti, canzoni, odi, ballate, stornelli, stanze, carmi, tra cui ricordiamo l'elegia *Alla memoria del padre* (Napoli, 1842), *All'illustre Terenzio Mamiani esule in Parigi* (Napoli, 1843), il carme *Pel supplizio ai fratelli Bandiera* (Napoli, 1844), le canzoni *In morte dell'insigne poetessa napoletana Maria Giuseppa Guacci-Nobile*, (Napoli, 1849) e *Agesilao Melano* (Torino, 1857), il polimetro *Le ultime ore di Saffo* (Torino, 1859), *A Garibaldi* (Modena, 1859), la cantata eseguita al Teatro S. Carlo con musica di Vincenzo Capececiatratro *Per l'ingresso in Napoli di Vittorio Emanuele re d'Italia* (1860), il carme *Ad Adelaide Cairoli* e il canto *Alla Polonia* (Firenze, 1846), si sperimenta nella stesura di tragedie. L'unica a noi pervenuta interamente è la tragedia *Ines de Castro* (1845). «Di altri esperimenti di teatro tragico, quali *Girolamo Olgiati*, *Cola di Rienzo*,

componimenti sono per lo più di carattere amoroso, poi Oliva si sperimenta in liriche e opere a sfondo politico, con il coraggio di rivendicare le proprie idee¹⁰. Sarebbe un errore collocare Laura Beatrice Oliva esclusivamente nell'area napoletana poiché la sua voce attraversava la penisola da sud a nord¹¹, sia in circostanze che vedevano impegnato il marito, come in occasione del *Congresso degli scienziati italiani* a Genova del 1846, sia per i trasferimenti a Firenze e a Torino, dove Oliva per alcuni periodi visse con la famiglia, pur mai recidendo il legame con Napoli, città dalla quale non riuscì in alcun modo ad allontanarsi definitivamente¹². I componimenti di carattere amoroso che hanno caratterizzato la prima produzione poetica di Oliva e le tragedie, come *Ines*, si alternano a quelli che esprimono l'impegno politico e la passione ideologica di cui Oliva si fece portavoce, divenendo essa stessa icona del Risorgimento italiano, riconoscimento che le valse l'appellativo di *Corinna Italica*¹³. Non si ravvisano in Laura Beatrice Oliva delle originalità o un pensiero inusuale rispetto al canone del tempo; tuttavia, il trasporto e la convinzione con cui Oliva divulga la propria opera e sostiene le proprie idee, non solo la rendono interprete di forza del pensiero risorgimentale, ma anche figura emblematica di questo periodo così importante per la storia d'Italia.¹⁴ Il contesto familiare in cui visse, anche dovuto al ruolo sociale e intellettuale del marito, giurista illuminato e avvocato di Giuseppe

Pausania, rimangono solo alcuni frammenti manoscritti. Della tragedia *Cristoforo Colombo*, composta nel 1846 in occasione dell'VIII *Congresso degli scienziati italiani*, si conserva solo la riduzione in versi (*Colombo al convento della Rabida*, Genova 1846)». Si veda Guarna (2013). Per riferimenti bibliografici sulle opere di poesia e di teatro di Laura Beatrice Oliva si rimanda al Progetto di ricerca Università degli Studi di Padova, Dipartimento di studi linguistici e letterari a cura di Patrizia Zambon, *Le autrici della Letteratura italiana - Bibliografia dell'Otto/Novecento*, iniziato nel 2005 <<http://www.maldura.unipd.it/italianistica/ALI/oliva.html>>.

¹⁰ A Torino, per esempio, Oliva fu protagonista di un episodio che la «espose al rischio di un procedimento giudiziario «per offesa con la stampa a un sovrano straniero» a causa di una canzone (*Agesilao Milano*), composta nel 1857, che ricordava l'attentato alla vita di Ferdinando II avvenuto poco prima (8 dicembre 1856).» (*Ibidem*).

¹¹ Tra il 1844 e il 1845, L. B. Oliva diviene socia dell'Accademia Peloritana dei Pericolanti di Messina e riceve il diploma di socia dell'Accademia filarmonica di Napoli (*Ibidem*).

¹² A Napoli Oliva aveva lasciato anche le amicizie più care e forse più prestigiose come Giuseppina Guacci Nobile, Irene Ricciardi, Elisa Liberatore e Paolina Ranieri. A tal proposito si veda Whitney (2011), p. 8.

¹³ Tale soprannome fa riferimento alla poetessa greca Corinna e rimanda al primo romanzo della Letteratura femminile dell'Ottocento: *Corinna o l'Italia* di Madame de Staël (1807).

¹⁴ Si veda Palumbo (2020), cap. 4.

Garibaldi,¹⁵ le permise di raccogliere ogni stimolo culturale e di restituirlo nella forma artistica a lei più congeniale, la poesia¹⁶.

Sullo sfondo di questo fervore patriottico e salottiero si inserisce, nella raccolta poetica di Laura Beatrice Oliva, il sonetto dedicato a Napoleone. Il solco lasciato da Bonaparte era certamente indelebile e non poteva non diventare discrimine tra il passato e il futuro, il punto di svolta, l'occasione per molti per definire il domani evidenziando come non avrebbe dovuto essere, più che per darne i contorni precisi. La forza dirompente della figura di Napoleone aveva generato in tutta Europa aspettative molto alte. Il repentino cadere di queste aveva offerto l'occasione a molti intellettuali di additare le colpe e le mancanze di Bonaparte, così come di proiettare le attese e le speranze nel sogno di vedere realizzato il modello americano di George Washington.

Il parallelismo di cui si serve Oliva nel suo sonetto risaliva a molto tempo addietro, sebbene il proposito iniziale, di stampo propagandistico, fosse ben diverso da quello perseguito negli intenti da Oliva. Il confronto tra i due uomini di stato, infatti, era da imputare alla stampa che, in occasione degli eventi del 18 brumaio, aveva appellato Bonaparte come «il Washington francese» o «il giovane Washington»¹⁷. La qual cosa aveva rappresentato per Napoleone un punto d'orgoglio. Il confronto tra i due era stato inizialmente funzionale a Napoleone stesso così come all'opinione pubblica che, anche grazie a questa ipotesi propagandistica, era stata indotta a riporre fiducia incondizionata nelle gesta del condottiero: in seguito al «18 brumaio, i contemporanei non hanno a disposizione nessun modello positivo per addomesticare il fenomeno Bonaparte: egli non è Cesare, né Cromwell; non è neppure Luigi XIV, né Barras. (...) La Rivoluzione non ha lasciato alcun esempio di «grande uomo» con cui confrontare Bonaparte»¹⁸, e George Washington incarnava l'esempio di un militare, che aveva saputo cedere il passo e aprire la strada alla democrazia, divenendo così un «esempio rassicurante»¹⁹.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ L'importanza dei legami familiari e il ruolo di supporto che hanno avuto nella carriera artistica di Oliva è anche in Whitney (2011).

¹⁷ Si legga Baczkó (2009), p. 61.

¹⁸ *Ivi*, p. 62.

¹⁹ *Ibidem*.

La lusinga e l'effettiva convenienza di questo parallelismo indussero Bonaparte ad organizzare una cerimonia in onore di Washington alla notizia della morte di quest'ultimo, avvenuta il 17 dicembre 1799, ma sopraggiunta a Napoleone solo nel febbraio successivo. La stesura dell'elogio funebre fu affidata al giornalista ed editore Louis Fontanes: dobbiamo probabilmente a costui il consolidamento dell'*exemplum* propagandistico poiché fu proprio attraverso l'elogio di Washington e il relativo parallelismo tra i due che quello che doveva essere un omaggio alla memoria del Presidente americano si trasformò nella sostanza in un'adulazione di Napoleone²⁰. Tuttavia, tale analogia non tardò a trasformarsi in supplizio per Bonaparte. Infatti, a partire dalla nomina di console a vita, per l'incompatibilità di forma e di sostanza tra il modello repubblicano americano e quello monarchico perseguito da Napoleone, quella che inizialmente sembrava una corrispondenza, si trasformò repentinamente in una incompatibilità²¹.

Oliva compose il sonetto *Napoleone e Washington* nel 1846, in un periodo in cui la tensione alla realizzazione dell'unità nazionale favoriva «una strumentalizzazione della storiografia, in quanto vi era “la consapevolezza di quanto la formazione di un'identità nazionale fosse un processo estremamente complesso bisognoso dell'intervento e del controllo continuo

²⁰ Il discorso di Fontanes è carico di retorica e addirittura «non esita ad evocare una «trasmigrazione degli spiriti»; prosegue successivamente con affermazioni che mirano a rassicurare gli animi, distinguendo i ruoli di Napoleone; non solo un militare o un legislatore ma anche un cittadino modello, proprio come avevano saputo ispirare le scelte di Washington: «I tuoi consigli saranno ascoltati, o Washington! O guerriero! O legislatore! O cittadino irreprensibile! Colui che, ancor giovane, ti superò nelle battaglie, rimarginerà come te, con le sue mani trionfanti, le ferite della patria [...]. Presto l'inno della pace risuonerà in questo tempio della guerra. [...]» *Ivi*, pp. 70-71.

²¹ Lazare Carnot, unico oppositore alla nomina di console a vita di Bonaparte nel 1802, sostiene l'occasione persa da parte di Napoleone: «Dopo la pace di Amiens, Bonaparte ha potuto scegliere fra il sistema repubblicano e quello monarchico; avrebbe potuto fare tutto quello che voleva, non avrebbe incontrato la minima opposizione. La libertà era stata affidata alla sua custodia, ed egli aveva giurato di difenderla; mantenendo la sua promessa, avrebbe soddisfatto le attese della nazione, che l'aveva ritenuto il solo capace di risolvere il grande problema della libertà pubblica in un grande Stato; si sarebbe coperto di una gloria incomparabile.» *Ivi*, p. 121 Fu davvero un'eredità pesante da sopportare per Napoleone il parallelismo con George Washington tanto che, giunto a S. Elena, sentì il bisogno di chiarire la sua posizione rispetto a quella di Washington. Senza mettere in discussione le doti del Presidente americano, ne ridimensiona la forza e risolve la questione con parole arroganti: «Se fossi stato in America sarei stato volentieri un Washington; e con ben poco merito, perché non vedo come sarebbe stato razionalmente possibile fare in modo diverso. Ma se Washington stesso si fosse trovato in Francia, nelle strette della dissoluzione interna e della invasione esterna, lo avrei sfidato a essere se stesso e se si fosse ostinato ad esserlo non sarebbe stato che un imbecille e avrebbe provocato solo delle grandi sciagure.» *Ivi*, p. 127.

delle élites nazionali sulla base di ideali e miti nazionali”»²². Laura Beatrice Oliva, *poetessa delle sventure e delle libertà d'Italia*²³, attiva nel dibattito culturale del tempo e protagonista di numerosi salotti dell'élite culturale risorgimentale, seppe cogliere il valore simbolico di Washington, il quale aveva combattuto per la libertà dimostrando virtù repubblicane. Il 1846 era anche l'anno in cui il marito Pasquale Stanislao Mancini partecipò al *Congresso degli scienziati italiani* a Genova, dove i coniugi Mancini ebbero «l'occasione per allacciare rapporti con studiosi italiani e stranieri»²⁴ e dove la stessa Oliva recitò i propri versi²⁵.

Il sonetto *Napoleone e Washington*²⁶ presenta rima alternata e incatenata con schema ABAB-ABAB-CDC-EDE²⁷:

*Com'aquila che obblia l'usato artiglio,
Quando a'raggi del sol si volge e bea,
Di Bonaparte dall'ingrato esiglio
Lo spirito ebbro di sangue al ciel giungea.*

*Ma perchè atterra vergognoso il ciglio
Ei che imperar, solo imperar sapea?
Oh vista! oh incontro! dell'Italia al figlio*

²² Guidi (2004), p. 116.

²³ «Così la ricordava l'amico Medoro Savini: "Laura Beatrice visse per l'Italia e morì col nome della sua Italia tra le labbra. La sua vita fu consacrata alla Patria, la sua morte è lutto per la patria" (Savini). Sulla casa dove nacque, in via della Concordia, ora via Laura Beatrice Oliva, il Municipio di Napoli pose una lapide, la cui iscrizione la definisce Poetessa delle sventure e della libertà d'Italia.»; in Russo (2011), p.78. Questa l'insegna a lei dedicata: «Qui nacque/ il dì decimosettimo dell'anno 1820/ modesta qual visse nella fortuna/ LAURA BEATRICE OLIVA/ sposa di P.S. Mancini/ poetessa delle sventure e della libertà d'Italia/ Memoria posta dagli amici politici/ 1870». Testimonianza di quanto fosse amata e stimata è il volume a lei dedicato dopo la morte, avvenuta prematuramente a Fiesole il 17 luglio 1869: *Alla memoria di Laura Oliva Mancini. Tributo di affetto degli amici di Napoli*, Tipografia di Angelo Trani, Napoli, 1869.

²⁴ Si veda Nuzzo (2012) in <https://www.treccani.it/enciclopedia/pasquale-stanislao-mancini_%28II-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Diritto%29/>.

²⁵ «Nel 1846 Laura partecipò a Genova al Congresso degli Scienziati che le diede modo di lanciare la sua poesia 'Colombo al Convento della Rabida' giudicata magnifica da quegli uomini che dovevano poi costituire lo stato maggiore della nuova Italia". Nelle numerose peregrinazioni tra nord e centro Italia, assieme al marito, Laura instaurò e mantenne vivaci contatti con esuli ed esponenti del liberalismo nazionale.» in Calderan (2018), pp. 95-96.

²⁶ In Oliva (1861), p. 97.

²⁷ Lo schema metrico inusuale delle terzine presenta una variante utilizzata nel Cinquecento e nell'Ottocento. In Alessandro Piccolomini (1508-1578), per esempio, «si trova ne I cento sonetti 35 volte, mentre è assente nelle rime stravaganti; complessivamente rappresenta il 30,2% dell'intero corpus poetico. Questa tipologia è inoltre quella più utilizzata da Piccolomini, sia nella raccolta poetica, sia nel totale delle poesie» in Verardo (2016), pp. 43-44. Nel secolo di Laura Beatrice Oliva, invece, in Arturo Graf «lo schema su tre rime replicate CDE CDE è lo schema usato maggiormente (39%), quasi alla pari con lo schema CDC EDE (36%) tipicamente ottocentesco.» in Zanatta (2018), p. 16.

Di Washington la lieta ombra occorrea.

*Ah! mentre immoto quei sospira e tace,
Pensa ch'ei sol regnar fe' il brando e l'ira,
E l'altro il trono suo cesse alla pace.*

*Allor di Dio la voce in suon di sdegno
Lo riscosse, e gridò: «D'Italia or mira
Chi nascer figlio era di te più degno!*

Genova, 1846.

Il componimento ha inizio con una similitudine: lo spirito di Napoleone ebbro di sangue giunge in cielo paragonato a un'aquila che si compiace e che si dirige verso il sole, dimenticandosi del suo artiglio. L'aquila è icona del potere imperiale e l'immagine che apre il sonetto sembra portatrice di leggerezza e di pace, quasi a significare che il passaggio nell'altrove possa annullare ogni crudeltà terrena: come l'aquila perde la consapevolezza dei propri artigli, così l'anima del condottiero è ebbro del sangue di cui si era macchiato. Il termine *ebbro* può assumere un doppio significato che riguarda lo stato e la causa della condizione in cui si trova l'anima di Napoleone: ebbro, perché offuscato, lo pone nella condizione dell'oblio, di una perdita di consapevolezza, quasi senza colpa, ma ebbro, perché ubriaco, rimanda all'enorme quantità di sangue di cui si è nutrito, oltre che all'irresponsabilità di un agire, fatto che evidenzia fin dai primi versi la natura del giudizio dell'autrice nei confronti di Bonaparte. Nella strofa successiva, il pensiero di Oliva si palesa in modo evidente, rafforzato dalla congiunzione testuale *ma* che apre al coinvolgimento diretto del lettore: ma perché, si chiede, e chiede, abbassa lo sguardo con sentimento di vergogna, lui che sapeva solo comandare? Come può una persona posta in posizione di comando vacillare o provare vergogna?

La retorica è incalzante e i rimandi ai temi del *Cinque maggio* manzoniano altrettanto. Più che ricalcare l'ode in questione, l'autrice la tiene a modello per costruire una traccia, anche se infine arriva a conclusioni ben diverse e lontane dalla *pietas* manzoniana. Oliva, infatti, come Manzoni, parla di Napoleone nel momento del trapasso, fingendosi preoccupata della sorte della sua anima: pone la questione del giudizio con la domanda al lettore e contemporaneamente evidenzia in lui una sorta di pentimento quando lo descrive nella

vergogna, esponendolo però al pubblico ludibrio. Non si percepisce nel sonetto di Oliva la profondità dell'esame di coscienza descritto da Manzoni, né viene fatta menzione del conseguente turbamento che lo assale, evidenza della fragilità umana a cui la misericordia divina risponde nel *Cinque maggio*. Qui Napoleone appare in maniera infantile, come uno scolareto, vittima di una colpa inconsapevole: ebbro, con lo sguardo abbassato davanti ad un'autorità superiore che avanza verso di lui, non la somma divinità, ma la più alta e illuminata autorità politica, George Washington, appunto. Anche linguisticamente parlando, la scelta di porre il pronome *Ei* di manzoniana memoria a inizio verso è un richiamo all'*Ei fu*, privo tuttavia della medesima forza, per l'antecedente anaforico presente nella strofa precedente. Il giudizio di Oliva sull'operato di Napoleone si apre in maniera dirompente in questa strofa per poi proseguire in quelle successive. La domanda che pone non è così pertinente con l'affermazione che ne segue, il cui intento, invece, è quello di sottolineare l'incapacità di Napoleone di compiere un cammino verso la democrazia: «*Ei che imperar, solo imperar sapea!*». La reiterazione del verbo *imperare* è volta a sottolineare le scelte politiche da lui compiute, che Oliva non riesce a perdonare²⁸. Il giudizio viene altresì confermato e rafforzato dai due versi successivi della seconda quartina (vv. 7-8): con benevolenza e come una lieta ombra, incarnazione della virtù, avanza in suo aiuto Washington. Le esclamazioni «*Oh vista! oh incontro!*» ricordano la mano salvifica di Dio del *Cinque maggio* di Manzoni²⁹, anche se l'intervento qui non viene preceduto dalla richiesta d'aiuto da parte di Napoleone: non vi è traccia dell'azione che lo caratterizza in vita e in morte, quella stessa che determina la narrazione del 1821. Per questo motivo nel testo di Oliva l'intervento di Washington sembra a maggior ragione emblema di integrità morale, poiché irrompe gratuitamente, unicamente mosso dalla propria benevolenza, superiore alle miserie di quell'uomo che non conosceva altra virtù se non il comando. L'uso antitetico degli aggettivi riferiti ai due statisti e il verbo che descrive l'agire di Washington ne sottolineano la diversa posizione morale: la lieta ombra soccorre il vergognoso, dove *occorre* esprime

²⁸ Il tema è particolarmente caro a Oliva: non solo attraversa tutta la raccolta *Patria e amore* ma la rivolta contro la tirannide costituisce il motivo principale della tragedia *Ines*. A tal proposito si veda Martìn Clavijo (2017), pp. 149-151.

²⁹ *Cinque maggio*, vv. 85-90: si cita da Danzi (2012), p. 436.

proprio un 'andare verso' con intento di necessità e di soccorso; a tale accezione si aggiunga anche il significato di 'contrapporsi', contenuto nella radice latina del verbo.

La contrapposizione è esplicitata in modo chiaro nella terza strofa del sonetto, introdotta dalla congiunzione *mentre* e dai pronomi *quei* e *l'altro*:

*Ah! mentre immoto quei sospira e tace,
Pensa ch'ei sol regnar fe' il brando e l'ira,
E l'altro il trono suo cesse alla pace.*

L'*Ahi* manzoniano, espressione di dolore profondo, di disperazione assoluta, conclusione di un percorso di conversione, diventa in Oliva un semplice sospiro; Napoleone appare *immoto*, un immobile molto differente dallo *stette con le braccia al sen conserte*³⁰: è inazione che rivela tutta la pochezza del condottiero e dell'uomo Napoleone, è l'accorgersi fanciullesco da parte di Bonaparte del proprio agire, un inizio di presa di coscienza che si innesca per l'apparire di Washington, ancora una volta incarnazione del bene. Mentre l'uno, Napoleone, è caratterizzato dal regnare con *il brando e l'ira*, l'altro, Washington, dall'operare una scelta di pace: è proprio l'occasione mancata che indigna Oliva. A Washington viene riconosciuta la lungimiranza dello statista, di colui che ha operato per il bene comune. Nel sonetto lo stesso Washington sembra occuparsi generosamente dell'altro, mentre Napoleone rimane ancora concentrato su di sé. È interessante osservare come viene espressa la presa di coscienza da parte di Bonaparte che si accorge delle proprie mancanze osservandosi dall'esterno, come esprime l'uso del pronome di terza persona singolare *ei* al posto della prima persona

*Pensa ch'ei sol regnar fe' il brando e l'ira,
E l'altro il trono suo cesse alla pace.*

Così facendo l'autrice preserva anche l'idea del parallelismo tra i due statisti, che altrimenti si sarebbe persa, con la conseguente perdita della tensione emotiva e di contenuto.

La predilezione per alcuni significati dei verbi, unitamente ad altre preferenze per nomi e aggettivi, rafforza il messaggio del sonetto. L'immobilità, l'ottusità di un regnare che non

³⁰ *Ivi*, vv. 75-77, p. 435.

si trasforma, pur avendone dinanzi l'esempio, si contrappone a un percorso, un cammino che cede al bene comune, si libera di ogni egoismo e immobilismo, quasi a evidenziare che l'efficienza non è quella delle campagne napoleoniche, della celerità con cui vennero condotte, bensì quella della scelta pensata, meditata. La forza di Washington non sta nella parola, nel confronto ermeneutico tra i due: è egli stesso icona di virtù, basta la sua apparizione perché si attui un inizio di consapevolezza. Washington, se inizialmente sembra tramite, strumento, dono gratuito per la salvezza di Napoleone, poi si trasforma in beffa.

*Allor di Dio la voce in suon di sdegno
Lo riscosse, e gridò: «D'Italia or mira
Chi nascer figlio era di te più degno!*

Ed ecco che un'altra congiunzione testuale, *allora*, segna il ritmo e il contenuto del sonetto: con un valore temporale e conclusivo insieme compare la voce minacciosa e carica del giudizio di Dio: non c'è misericordia, solo sdegno, allontanamento. Il giudizio finale è compiuto perché pronunciato da Dio e non dall'autrice. A Napoleone viene addirittura tolto l'appellativo di *figlio dell'Italia*, attribuitogli da Oliva al v. 7, quasi a voler dimostrare che, nonostante la sua benevolenza e compassione, non vi sia salvezza alcuna per Napoleone Bonaparte. Il giudizio di Dio è roboante e infuriato: *sdegno* è la parola chiave non solo di quest'ultima strofa ma di tutto il componimento. Un sentimento di *sdegno* rafforzato e contrapposto al *più degno* conclusivo del sonetto, riferito al Presidente americano.

Il componimento di Laura Beatrice Oliva, pur servendosi di temi e immagini legati alla sfera religiosa, si svuota di ogni profondità mistica perché il suo intento non è quello di farne una disamina etico-religiosa, a cui già peraltro si era dedicato Alessandro Manzoni³¹, ma di diffondere un pensiero politico, in linea con gli ideali risorgimentali di cui era attivista. Quale modo migliore poteva esserci se non partire da un riferimento comune e condiviso ai più e affiancarlo a un esempio concreto di realizzazione di ideale di libertà? Napoleone per Laura Beatrice Oliva costituisce solo un pretesto per entrare nel dibattito culturale del tempo, per affermare le proprie idee, con la forza e l'irriverenza di cui probabilmente

³¹ Un'analisi del *Cinque maggio* in chiave religiosa, interpretato come un *Requiem* in onore di Napoleone, è compreso in Pini (2018), pp. 103-140.

andava fiera. Non vi sono altri riferimenti ricorrenti, espliciti o velati, a Napoleone nei componimenti di Oliva, se non un accenno alle vicende storiche di cui Bonaparte è stato la causa nello stornello *Venezia*³², sempre parte della medesima raccolta *Patria e amore*.

L'irriverenza con cui Laura Beatrice Oliva conduce la narrazione nel sonetto *Napoleone e Washington* è da imputare proprio all'uso magistrale delle congiunzioni, che scandiscono il ritmo del componimento e gli attribuiscono una connotazione satirica, lo rendono funzionale ad una rappresentazione teatrale irriverente, sia nei confronti della storia che della letteratura, svuotando di valore i dilemmi storiografici e gli esempi letterari precedenti, così compresi a trovare una collocazione di parte o di *super partes* rispetto al personaggio Napoleone Bonaparte. La rabbia è moderata dall'ironia: non vi è migliore arma della satira contro il potere. Ed è così che Laura Beatrice Oliva costruisce la sua *performance* teatrale: il *Come* iniziale (v. 1) attira e coinvolge il lettore a visualizzare un'immagine nota e ricca di rimandi simbolici, inizialmente leggiadra, anche se carica di *pathos*; il *Ma* (v. 4), a inizio della seconda strofa, lo attira in un dialogo, non più solo come osservatore ma come attore della rappresentazione, parte in causa, corresponsabile nella costruzione del giudizio. È un *ma* forte che distoglie repentinamente dall'illusione iniziale e serra il ritmo perché invita il lettore a formulare una risposta di difficile elaborazione in un tempo breve. Le interiezioni che si susseguono amplificano la teatralità, sottolineano l'ironia fino al *mentre* che sancisce l'attacco della prima terzina del sonetto (v. 9) e apre una finestra di attesa sulla narrazione, un tempo in cui il lettore può ancora permettersi di pensare per giungere ad elaborare una propria opinione. Tuttavia, è questo un tempo negato, perché l'*Allor* del v. 12, in apertura dell'ultima terzina, decreta la chiusura della rappresentazione teatrale,

³² Si veda il testo: «O poverella mia, con veste bruna,/ che fai soletta presso la laguna?/ Perché t'asciughi gli occhi col bel velo,/ e guardi sospirando il monte e il cielo?// Non lo sapete voi, sorelle mie?/ La povera Venezia non ha pace!// Scorre la gioia per le vostre vie,// e della sempre afflitta o piange, o tace!// Stassi ognuna di voi vestita a festa,/ io sto sul mare scapigliata e mesta!/ Ed ora guardo in questo lido e in quello/se appare Garibaldi o Emmanuello!// Ditemi voi quando verranno quei forti,/ per cui spezzate sono vostre catene?/Se per essi cangiar le vostre sorti,/ me toglieranno ancor da queste pene!/ Ahi nell'aquila ria l'ira non langue,/ mi morde il seno e mi avvelena il sangue!/ Voi, cui la libertà bea così belle,/vero stendetemi la man dolci sorelle!» in Oliva (1861), pp. 223-224.

l'irrevocabilità del giudizio, la vacuità di ogni dilemma, la definitiva estromissione di Napoleone Bonaparte da ogni scena³³.

Chiara Pini
Collegio Salesiano Astori
chiara.pini@astori.it

³³ Probabilmente Laura Beatrice Oliva comprende quanto afferma Silvia Tatti in merito al tema del rapporto politico tra Risorgimento politico e Risorgimento letterario, come al ruolo militante della produzione artistico-letteraria-teatrale: «ci vuole un'amplificazione della prospettiva morale, una coesione ideale fortificata da un sistema di raccordi comuni (di lingua, tradizione, costumi virtuosi, affinità, percorsi paralleli), che siano testimoniati e veicolati dalla cultura, quale elemento vitale e immediatamente riconoscibile anche se non esclusivo del percorso nazionale e quale elemento di coesione sul quale costruire lo stato unitario.»; in Di Gesù, Jossa, Palumbo, Pécout, Quondam e Tatti, (2013), paragrafo 75.

Riferimenti bibliografici

Alla memoria di Laura Oliva Mancini. Tributo di affetto degli amici di Napoli, Napoli, Tipografia di Angelo Trani, 1869.

Baczko (2009)

Bronisław Baczko, *Napoleone e Washington*, Roma, Donzelli Editore, 2009.

Calderan (2018)

Valentina Calderan, *Donne che hanno fatto l'Italia. Figure femminili di potere nella letteratura e nella riflessione intellettuale e politica del Risorgimento*, Tesi di Laurea in Filologia e letteratura italiana, Università Ca' Foscari di Venezia, Dipartimento di Studi Umanistici, relatrice: Professoressa Ricciarda Ricorda, A. A. 2017/2018.

Callegari (2013)

Marco Callegari, *Produzione e commercio librario nel Veneto durante il periodo della Restaurazione (1815-1848)*. Tesi di dottorato di ricerca in Scienze bibliografiche, archivistiche, documentarie e per la conservazione e il restauro dei beni librari e archivistici, XXV ciclo, Università degli Studi di Udine, relatore: Edoardo Roberto Barbieri, A. A. 2012-2013.

Danzi (2012)

Luca Danzi (a cura di), *Alessandro Manzoni, Tutte le poesie*, Milano, Rizzoli, 2012.

Di Gesù, Jossa, Palumbo, Pécout, Quondam e Tatti (2013)

Matteo Di Gesù, Stefano Jossa, Matteo Palumbo, Gilles Pécout, Amedeo Quondam et Silvia Tatti, *Le Risorgimento delle Lettere, une catégorie historiographique pertinente?* in «Risorgimento delle lettere: l'invention d'un paradigme», 13/2013, pp. 193-223, doi: <<https://doi.org/10.4000/laboratoireitalien.698>>

Fasti Sventure ed esilio di Napoleone Bonaparte, Vol. I e II, Venezia, Tommaso Tipografo Editore, 1845-1846.

Guarna (2013)

Valeria Guarna, *Oliva, Laura Beatrice Fortunata*, in «Treccani Enciclopedia online», <[https://www.treccani.it/enciclopedia/laura-beatrice-fortunata-oliva_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/laura-beatrice-fortunata-oliva_(Dizionario-Biografico)/>) (Ultima consultazione: 15/07/2021)

Guidi (2004)

Laura Guidi (a cura di), *Scritture femminili e Storia*, Napoli, Clio Press, 2004.

Lo Parco (1913)

F. Lo Parco, *Laura Beatrice Oliva*, in *Rivista d'Italia*, vol. 2, Soc. Ed. Dante Alighieri, 1913.

Magazzeni (2017)

Loredana Magazzeni, *Operaie della penna. Donne e produzione educativo-letteraria fra Otto e Novecento*, Dottorato di Ricerca in Scienze pedagogiche, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, 2017, relatore: Tiziana Pironi.

<http://amsdottorato.unibo.it/7992/1/magazzeni_loredana_tesi.pdf> (Ultima consultazione: 15/07/2021)

Nuzzo (2012)

Luigi Nuzzo, *Mancini, Pasquale Stanislao*, in «Treccani Enciclopedia online», <https://www.treccani.it/enciclopedia/pasquale-stanislao-mancini_%28Il-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Diritto%29/> (Ultima consultazione: 15/07/2021)

Oliva (1861)

Laura Beatrice Mancini Oliva, *Patria ed Amore, Canti*, Torino, Tipografia Eredi Botta, 1861.

Palumbo (2020)

Valeria Palumbo, *Non per me sola. Storie delle italiane attraverso i romanzi*, Bari, Laterza, 2020.

Russo (2011)

Angela Russo, *Patriottismo in versi: Laura Beatrice Oliva*, in *Il Risorgimento invisibile. Patriote del Mezzogiorno d'Italia*, Napoli, Comune di Napoli Edizioni, 2011.

Soldani (2007)

Simonetta Soldani, *Prima della Repubblica. Le italiane e l'avventura della cittadinanza*, in N. M. Filippini, A. Scattigno (a cura di), *Una democrazia incompiuta. Donne e politica in Italia dall'Ottocento ai nostri giorni*, Società Italiana delle Storiche, Milano, Franco Angeli, 2007.

Stoker (2011),

Whitney Stoker, *Laura Beatrice Oliva-Mancini: Moglie, Madre, Poetessa*, Thesis, Italian Studies, College of liberal Arts, 2011, Retrieved from the University of Minnesota Digital Conservancy <https://hdl.handle.net/11299/109461> (Ultima consultazione: 15/07/2021).

In the following work, it has been analysed the role that Napoleone Bonaparte had in Laura Beatrice Oliva's poetry. It has analysed the sonnet Napoleone and Washington (1846) as an example of political satire.

Parole chiave: Laura Beatrice Oliva, Napoleone Bonaparte, George Washington, Risorgimento, satira politica.

VARIA

CATERINA CONTI, **Dante a Pola. Tracce e percorsi storio grafici della presenza dantesca in Istria**

Introduzione

I riferimenti sulla presenza di Dante nella Venezia Giulia sono stati approfonditi da parte di diversi studiosi, che hanno lumeggiato le tracce che indicherebbero il suo passaggio¹. Tali indizi si ritrovano nelle principali opere dantesche che dimostrerebbero le connessioni con l'Adriatico derivanti da una conoscenza personale e approfondita delle specificità territoriali da parte del Sommo Poeta. L'intento di questo saggio è scandagliarle in modo esaustivo, per renderle fruibili al largo pubblico in modo più efficace e sintetico.

I riferimenti nella *Divina Commedia*

Le citazioni letterarie dantesche riferite alla Venezia Giulia si trovano principalmente in due opere di alta levatura, nella *Divina Commedia* e nel *De vulgari eloquentia*². Nel primo caso, il riferimento è presente nel Canto IX dell'*Inferno*³, che si svolge nel sesto cerchio, dove Dante colloca gli eretici. In un crescendo di immagini teatrali, lasciando l'affollamento e le azioni dei

¹ Aubel (1934), Babudri (1921), Bennati (s.d.), Besso (1912), Cavaliere (1865), Cesca (1880), Curto (1907), De Combi (1865), De Franceschi (1910), De Franceschi (1939), Falce (1932), Frapporti (1869), Gentile (1928), Gregoretti (1862), Ive (1879), Morpurgo (1921), Pasini (1922), Pasini (1929), Pitteri (1908) Puecher (1918), Salata (1934), Tedeschi (1887), Vidossich (1906), Ziliotto (1913).

² Alighieri (2011).

³ Alighieri (2016a).

personaggi incontrati lungo il percorso, i due protagonisti, Dante e Virgilio, attraversano le mura della città di Dite e si ritrovano davanti a uno spettacolo che pare onirico: quello di un enorme cimitero. L'aura è visionaria e il panorama è inaspettato ed eccezionale: l'atmosfera ambigua non chiarisce lo statuto della visione, se si tratti di sogno, di un'apparizione miracolosa o appartenga al soggetto che ne fa esperienza come in una *trance* o un'estasi. Del resto, in tutta la *Divina Commedia* il confine tra realtà e visione è permeabile.

Da un punto di vista critico, la rappresentazione di un camposanto all'interno della città corrisponde all'uso del tempo in cui l'opera è stata scritta. Infatti, come noto, solo molto più tardi, con l'editto napoleonico di Saint-Claude del 1804, si vieterà la possibilità di seppellire nei pressi dell'area cittadina a motivo di ragioni igienico-sanitarie, stabilendo che le tombe siano poste al di fuori delle mura, in luoghi arieggiati e soleggiati (ispirando, tra l'altro, la famosa opera *Dei sepolcri* di Foscolo⁴). Pertanto, il riferimento panoramico dantesco si colloca perfettamente nella consuetudine medievale.

Proseguendo nella narrazione, alla vista delle sepolture a cielo aperto, Dante cita a paragone due cimiteri medievali, quello di Arles e quello di Pola, in una similitudine bipartitica riferita ai sepolcri infuocati in cui sono collocati gli eretici. I versi recitano, infatti:

*Dentro li entrammo sanz'alcuna guerra;
e io, ch'avea di riguardar disio
la condizion che tal fortezza serra,* 108

*com'io fu' dentro, l'occhio intorno invio:
e veggio a ogne man grande campagna,
piena di duolo e di tormento rio.* 111

*Sì come ad Arli, ove Rodano stagna,
sì come a Pola, presso del Carnaro
ch'Italia chiude e suoi termini bagna,* 114

⁴ Foscolo (1985).

*fanno i sepolcri tutto il lito varo,
così facevan quivi d'ogni parte,
salvo che 'l modo v'era più amaro:* 117

*ché tra li avelli fiamme erano sparte,
per le quali eran sì del tutto accesi,
che ferro più non chiede verun'arte⁵.* 120

Nel v. 112 la citazione diretta del cimitero di Arles si riferisce al campo di Alysamps, in Francia, che, ai tempi di Dante come oggi, si presenta ai visitatori come un immenso campo in cui sono visibili centinaia di sepolcri a sarcofago disseminati all'aperto, all'ombra di alberi secolari. Il percorso è ritmato da alcune cappelle funebri e da tombe monumentali di grande bellezza, che recano solennità e splendore all'ambiente. Questo luogo era molto conosciuto fin dall'Alto Medioevo, dal momento che era il punto di partenza di una delle principali vie di pellegrinaggio religioso che, dalla Francia alla Spagna, si collegava alla via Domizia per congiungersi con la valle del Rodano, in direzione dei Pirenei, arrivando infine a Santiago de Compostela. Si trattava di una strada percorsa ogni anno da migliaia di pellegrini che, attraversando paesaggi incantevoli e paesi diversi, si recavano a piedi in visita alle reliquie di uno dei santi più celebrati della cristianità occidentale. Non vi è alcuna traccia della visita di Dante in Francia, ma questo cimitero era sicuramente noto in tutta l'area settentrionale dell'Italia e all'Europa occidentale e centrale, a motivo della rete di itinerari che vi si intrecciavano e della particolarità del luogo.

L'altra citazione, quella del cimitero di Pola in Istria, oggi Croazia, si riferisce a uno spazio sepolcrale attualmente distrutto a causa del saccheggio delle pietre destinate a essere usate come materiale da costruzione e, in rari casi, conservate come reperto museale. Esso, pertanto, non è più visibile, anche se sono numerose le testimonianze dirette e relativamente recenti della sua esistenza, attestata fin

⁵ Alighieri (2016a).

dal 1431, come ricordato da Bassermann⁶, che lo descrive come un luogo suggestivo e unico nel suo genere, conosciuto in tutta l'area alto-adriatica, sia lungo la costa istriana sia lungo quella, prospiciente, emiliano-romagnola. Per gli studiosi danteschi è interessante indagare come il Sommo Poeta fosse a conoscenza dell'esistenza del cimitero di Pola e il motivo della sua evocazione all'interno della *Commedia*, dal momento che si trattava di una realtà meno nota rispetto ad Arles e la cui reputazione era circoscritta all'area geografica citata.

Di certo nel corso dei secoli le due sponde dell'Adriatico avevano intessuto importanti relazioni e scambi dal punto di vista commerciale, culturale, linguistico e fin dai tempi antichi avevano trovato in Pola il loro naturale baricentro, anche a motivo della posizione strategica della cittadina. L'Adriatico era il principale mezzo di connessione, di mantenimento delle relazioni tra le due sponde, perché il mare rappresentava un'infrastruttura grazie alla quale si dividevano conoscenze, lingua e cultura, usi e costumi. Come scrive Ferroni:

...e si giunge finalmente a Pola, punto di arrivo della romana via Flavia, affacciata al limite sud del fronte ovest dell'Istria, su una profonda e frastagliatissima baia, a cui succede tutta una serie di anfratti e di penisole fino alla punta meridionale della penisola istriana, quando la costa risale a nord col fronte marino a est, ormai già sul golfo del Carnaro⁷.

Pola è un luogo cruciale prima come porto militare dell'Impero Bizantino, a partire dal 1148 d.C., e poi per il rapporto preferenziale con la Repubblica di Venezia, che aveva esteso il suo dominio fino oltre a questa parte di terra e se ne serviva come porto intermedio di scarico, nel tragitto da e verso l'Oriente. Il tempo, le modalità e le motivazioni grazie alle quali Dante conosce questo lembo di costa restano ancora oggi ipotesi tratte dalla vicenda storica del poeta e da alcune tracce da lui lasciate nelle opere.

⁶ Bassermann (2012).

⁷ Ferroni (2019).

Va notato, ad esempio, che la descrizione del recinto sacro di Pola nel passaggio della *Divina Commedia* sopracitato esprime non una generica vista del luogo, ma un movimento preciso dell'occhio che fa immaginare, a chi lo ascolta, una panoramica ampia:

*Com'io fu' dentro, l'occhio intorno invio:
e veggio a ogne man grande campagna,
piena di duolo e di tormento rio*⁸.

111

La vista del cimitero si allarga da un luogo chiuso e ristretto per entrare in uno spazio vasto e aperto. Non si tratta di un quadro sommario, ma di una precisa impressione data dall'effetto ottico prodotto dalla vista di un esteso campo coperto di tombe. Dante gira lo sguardo da una parte e dall'altra, e vede tutt'intorno una grande spianata, piena di orribili dolori e tormenti. Gli occhi, che alla vista della prospettiva guardano lontano da un lato e dall'altro, fanno intendere la percezione di uno spazio aperto e vasto, una spettacolare visione allargata del panorama. È esattamente ciò che accade nel luogo in cui era situato il cimitero della città istriana. Infatti, la necropoli polesana – al contrario di quella di Arles – si trovava su un falsopiano che può essere ammirato dall'alto. Questa distesa di tombe sopra terra si trovava nel cosiddetto Prato Grande di Pola, che il Kandler pone giusto sotto all'antico Convento di San Michele, «in quella valle che sta appiedi dell'antico convento di S. Michele, e non si poteva abbracciare completamente collo sguardo che da questo chiostro»⁹.

Non ho potuto riconoscere in Pola altra necropoli all'infuori del Prato grande; singole tombe v'erano sulle isole del porto, sulle spiagge, lungo il Canale de' Brioni, ma erano singoli monumenti, mausolei piuttosto di doviziosi. Il Prato Grande, invece, ha abbondanti testimonianze d'esser stato frequente di arche. [...] La vallata del Prato Grande è angusta vicino alla città, compressa fra il colle del teatro e quello del Castello,

⁸ Alighieri (2016a).

⁹ *Ibidem*.

*tantoché appena ha spazio il fiumiciattolo che scorre in fondo alla valle. Appiedi del colle di S. Michele ella s'apre e corre verso levante un miglio di lunghezza, circondato da colli, che chiudendola da ogni lato, le danno un aspetto teatrale*¹⁰.

Ciò che descrive Dante corrisponde a un dato di realtà al cimitero di Pola, e questa somiglianza è stata ritenuta significativa da alcuni critici come Morosini, il quale scrive:

*Il poeta non istituì un confronto tra cose non vedute, perché è canone di critica dantesca che i paragoni e le similitudini delle scene nel Poema sono un prodotto della percezione individuale del poeta e che a questo fatto si deve attribuire la finezza magistrale di queste figure rettoriche*¹¹.

Secondo il critico, la precisione del riferimento è dovuta a un chiaro richiamo del luogo storico, anche perché, come osserva Ziliotto, «non si descrive con frase incisiva e non si fa oggetto di artistica similitudine ciò che non passò, immagine reale e viva, dinanzi agli occhi»¹².

Si può dedurre che la panoramica rappresentata non è una suggestione immaginata nel chiuso di una stanza o solo attraverso lo studio di testi, ma il frutto di un'esperienza compiuta in prima persona e poi riportata per iscritto con gli atteggiamenti comportamentali che la accompagnano naturalmente. In effetti, anche in altri passi è stata riscontrata l'autenticità dell'azione che diventa, per la narrazione, fonte di ispirazione ed essa stessa parte dell'esposizione nelle sue declinazioni realistiche, che il critico Balbo descrive.

E che fosse scritto in Bologna, pare molto probabile dalle lodi e dal gran parlare ch'ei fa di quella città e del dialetto di essa, essendo canone di critica dantesca, molto conforme alla natura di lui, che dalle impressioni accennate in ogni scritto si possono

¹⁰ Kandler (1866).

¹¹ Morosini (1900).

¹² Ziliotto (1948).

*dedurre, quando non s'oppongano memorie più certe, il luogo e il tempo in che egli scrisse via via*¹³.

La visione dantesca riporta anche in questo caso un richiamo a immagini, aspetti ed elementi che evocano dati di realtà, una consuetudine consolidata nelle opere dell'autore, in quanto, come suggerito da Nardi, l'immaginazione accesa non è priva di proiezione personale, anche autobiografica (e di una 'missione' dantesca intrisa di polemica all'indirizzo del pensiero neotomistico del tempo)¹⁴. Se non che, non va dimenticato ciò che afferma Vescovo, ovvero che la verità del 'viaggio' del Dante della *Divina Commedia* appare almeno come «una vistosa compressione della profondità di un'invenzione»¹⁵: la sua narrazione si pone «oltre l'esperienza storica, oltre la letteratura e la vita stessa (e non *vainement*)»¹⁶. Ciò che appartiene a un plausibile piano di invenzione letteraria o finzione poetica è fissato pertanto come 'verità', che non significa per intero veridicità, ma che ne assume le caratteristiche in una prospettiva, se si vuole, speculativa tra retrospettività, sulla soglia dell'abolizione del tempo e del riferimento verosimile.

Lo spettacolo visuale descritto da Dante è stato evocato da numerosi critici come Vivani¹⁷, Bianchi¹⁸, Vale¹⁹, De Franceschi²⁰, Tedeschi²¹, Vidossich²² e altri, che, a partire dallo studio dei paesaggi evocati, hanno ipotizzato una presenza dantesca *in loco*. Ciò era supportato anche da una tradizione locale, che sostiene il suo pernottamento nel convento dei benedettini di San Michele, che sorgeva nella stessa area. Uno dei critici più convincenti, Kandler, argomenta la sua

¹³ Balbo (1853).

¹⁴ Nardi (1942).

¹⁵ Vescovo (2018).

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Dorigo (2020).

¹⁸ Bianchi (1844).

¹⁹ Vale (1921).

²⁰ De Franceschi (1933).

²¹ Tedeschi (1867).

²² Vidossich (1906).

supposizione riportando i principali elementi significativi a sostegno della tesi secondo cui, dalle testimonianze manoscritte del tempo, il Sommo Poeta avrebbe visitato la cittadina istriana nel periodo del primo esilio²³ o sarebbe stato ospite nel convento di San Michele forse nel 1302 o immediatamente dopo. Scrive:

Da ragazzo intesi ripetermi la tradizione che Dante avesse soggiornato in S. Michele in Monte; l'udii in tempo in cui Pola era segretata da ogni consorzio umano, in tempo in cui là non pensavano a Dante né alla sua commedia²⁴.

La periodizzazione della venuta di Dante in Istria si collocherebbe, dunque, tra il 1304 e il 1308, lasso di tempo in cui la sua vita è incerta. Di indubitabile c'è l'informazione secondo la quale egli lascia Verona a seguito della morte di Bartolomeo della Scala (nel marzo 1304) e della successione del fratello Alboino della Scala, al quale nel *Convivio* imprime il marchio di vile. Si legge:

[6] Bene sono alquanti folli che credono che per questo vocabulo 'nobile' s'intenda 'essere da molti nominato e conosciuto', e dicono che viene da uno verbo che sta per conoscere, cioè 'nosco'. E questo è falsissimo; chè, se ciò fosse, quali cose più fossero nominate e conosciute in loro genere, più sarebbero in loro genere nobili: e così la guglia di San Piero sarebbe la più nobile pietra del mondo; e Asdente, lo calzolaio da Parma, sarebbe più nobile che alcuno suo cittadino; e Albuino de la Scala sarebbe più nobile che Guido da Castello di Reggio: che ciascuna di queste cose è falsissima. E però è falsissimo che 'nobile' vegna da 'conoscere', ma viene da 'non vile'; onde 'nobile' è quasi 'non vile'²⁵.

Anche secondo altre ricostruzioni, Dante esiliato gira tra diverse corti, giungendo forse a Bologna, probabilmente a Padova e in altre cittadine alto-adriatiche, arrivando anche in Friuli e nella Venezia Giulia, fino a Pola. Qui avrebbe fatto visita al cimitero di tombe all'aperto, una peculiarità rispetto alla tradizione del tempo. Infatti, la necropoli di bare esposte in superficie risaliva

²³ Cfr. Inglese (2015).

²⁴ De Franceschi (1933).

²⁵ Alighieri (2014).

almeno all'epoca romana, nonostante i Romani privilegiassero la cremazione dei corpi dei defunti (che sarà soppiantata solo dalla sepoltura sopra terra, al tempo della diffusione del Cristianesimo). Avvolti in panni dentro casse a muratura e a mattoni, i corpi erano perciò adagiati nel marmo e inumati in sontuose tombe scavate a livello e riservate alle famiglie facoltose. Tuttavia, nei terreni ricchi di pietre, più difficili da scavare in profondità come a Pola, già al tempo dei Romani si sviluppa l'usanza di seppellire sopra terra. Qui, tra l'altro, le pietre riportate all'aria hanno la particolarità di poter essere lavorate prima di indurirsi con l'ossigenazione prolungata. Lo stesso Kandler osserva in proposito:

...il modo di seppellire sopra terra è preferito, ed è necessità ove il suolo è petroso e scarsa la terra. Così a Lussinpiccolo, dove a S. Martino d'Arche, cimitero fatto a cellette di muro sopra terra, contigue, ondeché le pietre di copertura fanno pavimento; e si prolungano le celle, quando si ha bisogno di sepoltura. Così rozzamente in Promontore, così altrove. Pola nelle colline che la circondavano, ha terreno nudo, il terriccio vi è quasi artificialmente formato in qualche o decubito o fossa, o crepaccio e le cave di Vitriano quivi prossime, furono certamente aperte ai Romani²⁶.

A Pola l'usanza di seppellire in sarcofagi di marmo all'aperto è attestata a partire dal II secolo a.C., cioè dall'epoca della sottomissione ai Romani, come riportano molte testimonianze accreditate. Una di questa, la più preziosa per l'argomentazione kandleriana, risale al 1431 ed è stata elaborata da tal Ser Mariano da Siena come diario di viaggio verso la Terra Santa. Si ritrovano variegata descrizioni dei luoghi e popoli incontrati. Non senza meraviglia, egli appunta così a proposito del passaggio in Istria:

A' dì 26 Aprile fummo in Istria nella città di Pola, nella quale trovammo un edificio simile al Colisèo di Roma, e molti altri nobili edifizii. Anco vi trovammo sì grande quantità di sepulcri,

²⁶ Kandler (1866).

*tutti d'un pezzo, ritratti in arche, che sarebbe incredibile a dire il numero di essi, con molte ossa dentro*²⁷.

Questa deposizione, risalente a un'epoca successiva rispetto alla possibile visita di Dante a Pola, conferma quanto addotto circa l'uso di seppellire sopra terra e coincide con la descrizione dell'ambientazione esposta nell'*Inferno*.

Un'altra testimonianza relativa a un'emanazione da parte del Consiglio di Pola, nel 1458, indica nello Statuto polesano il divieto «di commerciare con tali tombe o di adoperarle per fabbrica»²⁸. Il riferimento alle tombe del cimitero fa supporre che si fosse sviluppato un traffico illegale di questi monumenti, tale da indurre il legislatore a vietarne il commercio e la manomissione. Ciò è acclarato anche da altre fonti che ne menzionano le esportazioni in tutto l'alto Adriatico, fino all'Abruzzo.

Infine, una documentazione risalente alla metà del XVII secolo cita il vescovo Giacomo Filippo Tommasini²⁹, assegnatario della diocesi di Cittanova (dove morirà nel 1644) e annoverato tra i primi storici della letteratura italiana, essendosi occupato di opere erudite e della raccolta delle più illustri biografie di letterati. Secondo la fonte, nei suoi *Commentari* sull'Istria egli osserva che «fuori da Pola vi sono innumerevoli sepolcri, sparsi in vari luoghi, che attestano la grandezza di questa città»³⁰. Si tratta dell'ennesima riprova che dimostra l'esistenza e il mantenimento nei secoli di un cimitero a cielo aperto, spettacolare per la vista e per la peculiarità dell'usanza.

Se non vi è dubbio dell'esistenza del cimitero, la verosimiglianza della descrizione dantesca rende attendibile l'ipotesi che Dante conoscesse in modo diretto questi luoghi e possa averne tratto ispirazione letteraria. Infatti,

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Semi (1992).

³⁰ Kandler (1866).

ritornando ancora ai versi vv. 113-114, si ritrovano alcuni accenni alla toponomastica della costa istriano-dalmata che possono far supporre una presenza di Dante. Accanto al nome di Pola, il Poeta aggiunge per specificare meglio alcuni dettagli, resi nella parafrasi: «Pola, vicino al Carnaro che chiude l'Italia e bagna i suoi confini»³¹. Il nome 'Carnaro', diventato in epoca moderna Quarnaro o Quarnero, indicava allora una zona specifica che separa l'Istria dalle isole di Cherso e Lussino ed era una denominazione poco diffusa al di fuori del territorio specifico. Ciò farebbe ipotizzare da parte del poeta una dimestichezza significativa con la geografia della regione, che era comunemente indicata con il nome di Arsia, un fiume che scorre nei pressi di Albona, al di qua del golfo del Quarnero e del monte Maggiore, considerati i confini naturali d'Italia. L'indicazione del termine specifico del golfo non compare in altre opere dantesche e De Franceschi sostiene che l'uso di tale nome non può essere ritenuto un errore di intendimento:

Non si dica che Dante nominando il Carnaro abbia alluso all'Arsa, che in esso sfocia. Troppo precisa è la sua definizione, né egli poteva sostituire un golfo a un fiume.

E aggiunge:

La di lui esatta conoscenza del paese impressiona vivamente, in un tempo nel quale non esistevano moderni trattati e atlanti geografici, e le stesse carte nautiche più perfezionate non davano nessuna idea del paese retrostante alla costa, informemente delineata. Pola presso del Carnaro: due nomi allora oscuri o per lo meno insignificanti a chi non avesse veleggiato per l'alto Adriatico. Dante sapeva di trovare in Istria un grande numero di esuli fiorentini, amici e compagni di lotta e di sventura, datisi al commercio, alle cariche, agli impegni, alle speculazioni³².

³¹ Alighieri (2016a).

³² Ziliotto (1948).

Il critico Viviani pone questa parola nell'edizione della *Divina Commedia* secondo il codice Bartoliniano³³ del 1823 e lo commenta così:

Chiunque brami la proprietà della parola non leggerà mai Quarnaro, ma con la migliore parte dei testi Carnaro. Carnarium dissero i latini, il luogo dove si serbava la carne, e Carnarium in latino barbaro fu chiamato il cimitero, in quo humana corpora seu cadavera humo conduntur (Dufres, Gloss). Questo golfo può benissimo convenire a quel golfo vicino a Pola, chiamato da Pomponio Mela sinus Polaticus e da Plinio sinus Flanaticus, pericoloso a tal punto che ingoia gran parte dei naviganti che senza i debiti riguardi vogliono avventurarne il passaggio. Dante deve aver sentito di vivo udito la parola Carnaro, così come Puola invece di Pola, come si legge in antiche edizioni della Divina Commedia e si pronuncia degli abitanti dell'agro polense³⁴.

Pertanto, l'indicazione del nome preciso della zona farebbe ritenere ancora una volta che Dante abbia potuto conoscere da vicino la geografia del luogo e i toponimi usati proprio dagli abitanti dell'area.

Anche la rappresentazione riportata al Canto VIII dell'*Inferno*, riguardante il panorama visibile intorno alla città di Dite, ricorda qualcosa di molto simile al paesaggio circostante al cimitero di Pola. Si legge, infatti:

*Io dico, seguitando, ch'assai prima
che noi fossimo al piè de l'alta torre,
li occhi nostri n'andar suso a la cima* 3

*per due fiammette che i vedemmo porre,
e un'altra da lungi render cenno,
tanto ch'a pena il potea l'occhio tòrre.* 6

*E io mi volsi al mar di tutto 'l senno;
dissi: «Questo che dice? e che risponde
quell'altro foco? e chi son quei che 'l fenno?».* 9

*Ed elli a me: «Su per le sucide onde
già scorger puoi quello che s'aspetta,*

³³ Viviani, Torti, Arrivabene (1823).

³⁴ *Ibidem*.

Al v. 10 si nota il richiamo alle «sucide onde», ovvero alle esalazioni maleodoranti delle paludi che cingono le mura della città. In questa visione di Dite, si ritrova un elemento sgradito all'olfatto che Virgilio sottolinea, rendendo il racconto più realistico. Una citazione molto simile si ritrova anche nel Canto XI dell'*Inferno*, dove ancora una volta si fa riferimento a un olezzo ripugnante:

*In su l'estremità d'un'alta ripa
che facevan gran pietre rotte in cerchio,
venimmo sopra più crudele stipa;* 3

*e quivi, per l'orribile soperchio
del puzzo che 'l profondo abisso gitta,
ci raccostammo, in dietro, ad un coperchio* 6

*d'un grande avello, ov'i' vidi una scritta
che dicea: «Anastasio papa guardo,
lo qual trasse Fotin de la via dritta».* 9

*«Lo nostro scender conviene esser tardo,
sì che s'ài un poco in prima il senso
al tristo fiato; e poi no i fia riguardo»³⁶.* 12

Ai vv. 10-12 Virgilio suggerisce a Dante di attendere un po' prima di scendere nei cerchi del basso inferno, in modo che il loro olfatto possa abituarsi al cattivo odore. Si tratta di un espediente narrativo del racconto, che consente all'illustre guida di spiegare a Dante – e ai fruitori dell'opera – come sia strutturato il «doloroso regno». Tuttavia, la descrizione rimanda a una realtà effettivamente esistente nell'abitato polesano, dove, secondo le testimonianze del tempo, le acque stagnanti e maleodoranti producevano odori così sgradevoli da rendere molto spiacevole la vita quotidiana degli abitanti. Se Dante si è recato di persona a Pola, egli ha fatto senz'altro esperienza di questo contesto fetido, richiamato in

³⁵ Alighieri (2016a).

³⁶ *Ibidem*.

più punti per aggiungere ulteriori elementi di colore alla rappresentazione dell'inferno.

Le significative congruenze fin qui illustrate possono, dunque, far propendere lo studioso verso la supposizione di un possibile passaggio di Dante in Istria. Alcune altre citazioni di luoghi specifici dell'area istriana sono ancora presenti nella *Divina Commedia* e valgono quali ulteriori riferimenti aggiuntivi a favore dell'ipotesi di una concreta presenza dantesca nei territori dell'alto Adriatico. Nel XXX Canto del *Purgatorio*, si fa riferimento ad alcuni luoghi del territorio goriziano. Si tratta di un breve passaggio in cui legge:

*Si come neve tra le vive travi
per lo dosso d'Italia si congela,
soffiata e stretta da li venti schiavi*³⁷. 87

La citazione relativa 'al dosso d'Italia' può essere attribuita ai monti delle Alpi Giulie, dove soffia la bora, vento che al tempo di Dante era indicato con il nome 'sclavon', a partire forse da 'schiavo', termine con cui nel tardo impero si indicavano i servi provenienti dall'Illiria o dalla Dalmazia³⁸. Questo nome aveva assunto un senso estensivo e ben presto passerà a indicare anche i parlanti del ceppo slavo che si erano stabiliti al di là delle stesse Alpi Giulie, nelle praterie che si estendono in tutta l'Europa centro-orientale. Il cenno dantesco riprende così un termine comune con il quale si indicano etnie e identità estranee a quella italiana, con cui pure vi era un contatto nelle aree confinarie dell'entroterra.

³⁷ Alighieri (2016b).

³⁸ Stocchi (2014).

I riferimenti nei trattati *De vulgari eloquentia* e *Convivio*

Una certa conoscenza della regione giuliana è ipotizzabile anche da qualche citazione presente in altre opere riguardo alle lingue dell'area alto-adriatica, che risentiva di cadenze e accenti dovuti a precedenti sostrati linguistici. In particolare, i trattati *De vulgari eloquentia* e *Convivio* offrono alcuni accenni linguistici relativi alle parlate alto-adriatiche che possono dimostrarne una cognizione diretta da parte di Dante.

Nella sua esposizione, il Sommo Poeta descrive il volgare illustre, cardinale e aulico che è parlato in ogni città dell'Italia, sottintendendo perciò che non esista un singolo canone linguistico appartenente a un particolare luogo, ma che ogni territorio presenti delle varietà municipali che possono essere oggetto di studio e comparazione. Dal momento che la finalità del *Convivio* è espositiva e non dimostrativa, la configurazione testuale riporta la progressione per blocchi testuali contraddistinti da segni discorsivi simili, con un uso massiccio di struttura a lista e una gamma poco variegata di connettivi logici³⁹.

Da un punto di vista letterario, la rappresentazione da parte del Dante studioso delle varietà volgari richiama un'identificazione lingua/patria già avviata nel *Convivio*: il discorso linguistico prende nell'enunciazione del poeta un carattere risolutamente etico e civile. La confusione delle lingue ricorda metaforicamente il disordine politico, in opposizione all'ordine divino. Individuando i quattordici volgari maggioritari e, da questi, altrettanti volgari municipali e varianti all'interno della stessa città, Dante cerca, come afferma Ferrara, di «fissare un volgare comune, 'italiano', a tutta la penisola, che collimerebbe, se non politicamente, almeno linguisticamente con una sorta di

³⁹ Mazzucchi (2020).

unità, una lingua al di sopra dei molteplici volgari municipali appare come congetturabile»⁴⁰.

L'attenta disamina delle specificità linguistiche locali dei territori dove vi siano parlanti dell'italiano giunge anche ai territori alto-adriatici. Questa porzione di terra rappresentava un'area culturalmente e storicamente vicina al resto d'Italia, anche per i numerosi contatti con la Repubblica di Venezia e gli altri territori della costa orientale che si affacciavano sull'Adriatico.

A tal proposito, nel *De vulgari eloquentia* si legge:

*6. Post hos Aquilegienses, et Ystrianos cribremus, qui Ces fas-tu? crudeliter accentuando eructant. Cumque hiis montaninas omnes et rusticanas loquelas eicimus, que semper mediastinis civibus accentus enormitate dissonare videntur, ut Casentinenses et Fractenses*⁴¹.

Dante cita la pronuncia friulana e quella istriana, sottolineando l'accento aspro e duro delle parlate adriatiche, così come accertato più tardi dal linguista Pellegrini⁴². Egli accomuna sotto un unico blasone la parlata furlana, degli *Aquilegienses* e quella degli *Ystrianos*, la parlata istriana, per affermare la distanza di questi volgari e altri dalla 'lingua più decorosa d'Italia, la lingua illustre'⁴³, al pari di altre varietà diffuse ai confini dell'Italia, come a Trento, Torino e Alessandria. Se Dante attribuisce le inflessioni aspre del volgare alla regione istriana è, come argomentato da Pellegrini⁴⁴, a causa del fatto che tutta la zona d'entroterra tra il fiume Timavo e la città di Trieste era talvolta indicata, in modo sommario, con il nome di Istria, a causa dell'indeterminatezza toponomastica.

⁴⁰ Ferrara (2016).

⁴¹ Alighieri (2011): «[6] Dopo questi setacciamo via aquileiesi e istriani, i quali prorompono in un rozzo *Ces fas-tu?* E assieme a queste buttiamo via tutte le parlate montanare e rustiche, che all'orecchio dei cittadini stridono per la deformità dell'accento, come quelle del Casentino e della Fratta».

⁴² Pellegrini (1962). Cfr. Pellegrini (1965)

⁴³ Alighieri (2011)

⁴⁴ Pellegrini (1962)

Un altro passaggio del trattato cita la differenza tra le varietà linguistiche dell'Italia e, anche in questo caso, tra i vari esempi, insieme al confronto tra le parlate di Lombardi, Trevigiani e Veneti, egli riferisce anche di una distinzione tra aquileiese (cioè friulano) e istriano:

[5] *Et dextri regiones sunt Apulia, sed non tota, Roma, Ducatus, Tuscia et Ianuensis Marchia; sinistri autem pars Apulie, Marchia Anconitana, Romandiola, Lombardia, Marchia Trivisiana cum Venetiis. Forum Iulii vero et Istria non nisi leve Ytalie esse possunt; nec insule Tirreni maris, videlicet Sicilia et Sardinia, non nisi dextre Ytalie sunt, vel ad dextram Ytaliæ sociande.* [6] *In utroque quidem duorum laterum, et hiis que secuntur ad ea, lingue hominum variantur; ut lingua Sicularum cum Apulis, Apulorum cum Romanis, Romanorum cum Spoletanis, horum cum Tuscis, Tuscorum cum Ianuensibus, Ianuensium cum Sardis; nec non Calabrorum cum Anconitanis, horum cum Romandiolis, Romandiolorum cum Lombardis, Lombardorum cum Trivisianis et Venetis, horum cum Aquilegiensibus, et istorum cum Istrianis: de quo Latinorum neminem nobiscum dissentire putamus⁴⁵.*

Dante si riferisce agli 'Aquileiesi' in quanto appartenenti al ducato del Friuli, dal nome dell'antica colonia romana (*Forum Iulii*), corrispondente all'odierna Cividale che dal 1077 era sottoposta al dominio territoriale del patriarcato di Aquileia. La denominazione usata richiama la marginalità dei territori rispetto all'Italia, che non è solo tale in senso strettamente geografico ma anche geopolitico, dal momento che si riferisce a un collegamento con l'Impero tedesco.

⁴⁵ *Ivi*: «[5] E le regioni della parte destra sono l'Apulia, ma non tutta, Roma, il Ducato, la Toscana e la Marca Genovese; quelle della parte sinistra sono una parte dell'Apulia, la Marca Anconetana, la Romagna, la Lombardia, la Marca Trevigiana con Venezia. Il Friuli e l'Istria, poi, non possono appartenere che all'Italia di sinistra; né le isole del Mar Tirreno, cioè la Sicilia e la Sardegna, possono appartenere se non all'Italia di destra, o piuttosto sono da associare alla parte di destra. [6] In ognuna delle due parti, e nelle ulteriori divisioni che ne conseguono, le lingue degli abitanti variano: così i siciliani parlano diversamente dagli apuli, gli apuli dai romani, i romani dagli spoletini, questi dai toscani, i toscani dai genovesi, i genovesi dai sardi; e così i calabresi dagli anconetani, questi dai romagnoli, i romagnoli dai lombardi, i lombardi dai trevigiani e dai veneziani, questi dagli aquileiesi e questi ultimi dagli istriani. E su ciò pensiamo che nessun italiano dissenta da noi».

Nel caso della citazione dell'Istria, Dante rievoca l'antica 'regio Histria' romana, impiegando la denominazione che richiama il diritto imperiale. Pertanto, la distinzione in due *regiones* di Friuli e Istria sussiste per Dante su base geopolitica, sia in termini di diritto feudale sia di fatto (essendo l'Istria allora sottoposta al dominio veneziano).

Paragonando le due parlate, l'Alighieri sottolinea le discrepanze e il contrasto dei suoni rispetto al volgare dell'Italia centrale. Egli vuole mettere in risalto anche le differenziazioni degli altri territori più distanti e disomogenei, a sostegno della tesi secondo la quale gli italiani parlano con influssi distinti non solo tra regione e regione, ma perfino tra città e città, tra quartiere e quartiere di una stessa città. Ad esempio: «Et quod mirabilius est, sub eadem civilitate morantes, ut Bononienses Burgi Sancti Felicis et Bononienses Strate Maioris»⁴⁶.

Le indicazioni linguistiche che l'autore attribuisce ai parlanti del volgare risultano esaminate con una finezza che difficilmente può derivare da una conoscenza superficiale delle loro caratteristiche. Non convince l'ipotesi che egli abbia lavorato su un'opera di tale importanza con elementi trasmessi per sentito dire, né – nel caso delle parlate alto-adriatiche – che abbia potuto intercettare la sonorità da qualche friulano o istriano incontrato a Venezia o all'università di Padova⁴⁷, oppure per il tramite di marinai, pellegrini o altri soggetti che transitavano per l'Italia e con cui avrebbe potuto interloquire. Con buone probabilità l'impressione acustica e l'aspra accentuazione sarebbero state colte dal poeta direttamente nel luogo di espressione. Ciò è avvalorato anche dalla storicizzazione dei trattati *De vulgari eloquentia* e *Convivio*, nei quali gli studiosi ravvisano unanimemente riferimenti precisi alla vita di Dante, che diventano

⁴⁶ *Ibidem*: «[4] ...e, infine, ciò che è più stupefacente, residenti sotto il medesimo reggimento cittadino, come i bolognesi di Borgo San Felice e i bolognesi di Strada Maggiore».

⁴⁷ L'università di Padova nasceva nel 1222 come *Universitas artistarum* e raccoglieva studenti provenienti da tutta l'area adriatica.

parte integrante dei progetti e delle opere alle quali egli si dedica e che rievocano la sua condizione storica di esule.

Nel trattato latino, citando Ovidio, Dante afferma che l'esilio ha fatto sì che si muova nel mondo come un pesce nell'acqua e che, fermo restando l'attaccamento spontaneo alla sua patria, quest'esperienza, congiunta allo studio gli ha permesso di rivedere le sue convinzioni di un tempo e di comprendere che esistono luoghi e lingue migliori dei propri, ossia più piacevoli e utili. Nel trattato in volgare, confessa che l'esilio da Firenze – dove pure desidera tornare con tutto sé stesso – lo ha trasformato in un pellegrino; lo ha costretto a percorrere quasi tutte le regioni della penisola italiana (un'esagerazione, beninteso), simile a un mendicante che mostri suo malgrado la 'piaga' che la Fortuna gli ha inflitto facendone il bersaglio dello scherno altrui, che colpisce la sua persona non meno della sua produzione letteraria, passata e futura⁴⁸.

Nei due trattati si ritrovano accenni all'esperienza concreta di esule di Dante e si ravvisa, come tratto distintivo della scrittura dantesca in questa fase, un'abilità nel mescolare elaborazione filosofica e vissuto. Non sembra insolito che i due testi, scritti negli anni dell'esilio – coincidenti con una possibile visita di Dante a Pola –, riportino riferimenti circostanziati di realtà verificate direttamente.

L'autore stesso riporta nel *Convivio* il suo girovagare a nord-est per raccogliere informazioni sull'italiano parlato e sui vari dialetti.

[4] Poi che fu piacere delli cittadini de la bellissima e famosissima figlia di Roma, Fiorenza, di gittarmi fuori del suo dolce seno – nel quale nato e nutrito fui in fino al colmo de la vita mia, e nel quale, con buona pace di quella, desidero con tutto lo cuore di riposare l'animo stancato e terminare lo tempo che m'è dato –, per le parti quasi tutte a le quali questa lingua si stende, peregrino, quasi mendicando, sono andato, mostrando contra mia voglia la piaga de la fortuna, che suole ingiustamente al piagato molte volte essere imputata. [5] Veramente io sono stato legno senza vela e senza governo, portato a diversi porti e foci e liti dal vento secco che vapora la dolorosa povertade; e sono

⁴⁸ Brillì e Milani (2021). Cfr. Faini (2010).

*apparito a li occhi a molti che forsechè per alcuna fama in altra forma m'aveano imaginato, nel conspetto de' quali non solamente mia persona invilio, ma di minor pregio si fece ogni opera, sì già fatta, come quella che fosse a fare*⁴⁹.

Il periodo di stesura di questo celebre passo, a giudizio dei più autorevoli critici, corrisponde agli anni tra il 1306 e il 1308, periodo che, come si è visto, potrebbe corrispondere pienamente a una visita dell'Istria da parte del Poeta. Come affermano Brillì e Milani⁵⁰, la verità dei ricordi danteschi in sede biografica è indiscutibile e le esperienze concrete sono funzionali a delineare i suoi progetti letterari. Il legame tra vissuto e testo, tra vita e opere è profondo e di natura strutturale⁵¹ e le opere si fanno carico del compito di riscattare il vissuto trasformandole in fonte di conoscenza diffusa e riconoscimento sociale. In modo sotterraneo, Dante propone al lettore un patto, quello di essere creduto nella sua narrazione filosofica o linguistica per percorrere insieme un cammino attraverso l'essenza stessa della vita. La dimensione autobiografica dipende da questa testualizzazione, che dà piena legittimazione all'autore e all'opera.

Le relazioni alto-adriatiche

A sostegno di un possibile passaggio concreto di Dante a Pola, si ravvisano alcuni altri elementi storici di rilievo che si intrecciano con la vita del Sommo.

Il primo di questi è rappresentato dal legame antico e solido tra Pola e Ravenna. Qui il Poeta vive alla corte di Guido Novello, probabilmente tra il 1317 e il 1320, anno della morte (come Cecco d'Ascoli rileva nel suo poema *L'Acerba*⁵²). D'altronde, che Dante vivesse a Ravenna già nel 1317 è stato affermato già dal

⁴⁹ Alighieri (2014).

⁵⁰ Brillì e Milano (2021).

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Ricci (1891).

critico Ricci⁵³, che ha sostenuto inoltre che Dante insegnasse retorica volgare nello studio di Ravenna e che l'opera *De vulgari eloquentia* non fosse altro che il riassunto delle sue prelezioni. Più recentemente Casadei ha affermato che una serie di indizi «spinge a collocare tra la seconda metà del 1318 e la prima metà (o al massimo l'autunno) del '19 l'arrivo di Dante e dei figli Iacopo e Pietro a Ravenna»⁵⁴, in un periodo leggermente successivo a quanto ritenuto finora. Dell'ambiente ravennate ha scritto minuziosamente Petoletti in un prezioso saggio⁵⁵ che restituisce un ritratto anche della società del tempo.

Tuttavia, in un'opera recente sulla vita di Dante, Pellegrini⁵⁶ invita a una certa cautela nello stabilire un contatto diretto tra descrizione poetica e visione letteraria, richiamandosi a sua volta allo stesso Contini⁵⁷, sempre prudente a riguardo. Il motivo della circospezione va rintracciata, nel caso della visita a Pola di Dante, in alcuni documenti che indicano, soprattutto dopo i bandi del 1302, la presenza di molti Fiorentini in Friuli, a Trieste e nell'Istria che si dedicano al commercio e al prestito di denaro, come dimostrato sia da De Franceschi⁵⁸ sia da altri studi più recenti⁵⁹.

Tra questi personaggi figura un personaggio molto vicino all'ambiente degli esuli fiorentini, di nome Monfiorito da Coderta, podestà di Firenze nei primi mesi del 1299 (fino a maggio). Egli, condannato per corruzione e incarcerato, riesce a fuggire e nel 1305 diventa potestà di Pola, proprio negli anni coincidenti all'ipotetica visita di Dante. Secondo Pellegrini, questa figura può aver assunto la funzione di testimone diretto dell'Istria per il poeta, che non sarebbe mai passato per Pola. Ma a parere di chi scrive, costui poteva rappresentare, tanto più

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Casadei (2019).

⁵⁵ Petoletti (2018).

⁵⁶ Pellegrini (2021).

⁵⁷ Contini (1976).

⁵⁸ De Franceschi (1939).

⁵⁹ Figliuolo e Pinto (2010).

per le comuni tristi vicende dell'esilio, un punto di riferimento prezioso e concreto in una terra sconosciuta proprio in occasione di un soggiorno di Dante: con la scusa di andare a trovare l'amico, avrebbe potuto visitare l'Istria per scoprire di persona il territorio e le peculiarità locali.

Del resto, il peregrinare di Dante è attestato circa tra 1304 e 1308, anni coincidenti con la presenza di Monfiorito a Pola. In quel periodo il poeta, per sua stessa ammissione, percorre una parte significativa delle terre in cui si parlano i volgari italiani, girovagando tra le corti non ostili. Come scrive Sabrina Ferrara, le parole usate da Dante all'inizio del *Convivio* riportano l'immagine di un uomo afflitto ingiustamente dalla pena dell'esilio.

Viene riproposta, sotto la forma avverbiale 'ingiustamente', la nozione di ingiustizia la cui primitiva elaborazione risale all'epistola II ai conti di Romena che viene recuperata nella sua costruzione esistenziale, e sempre incorporata alla nozione di esilio, e a sua volta esplicitata dal lessema 'peregrino': se nel contesto il termine indica una delle situazioni vissute dal proscritto, quella dell'errare, degli spostamenti di città in città, di corte in corte alla ricerca di un rifugio, non annulla per questo la polisemia che gli è propria e che l'etimologia latina riporta a cui che 'esce dalla città'. Il mezzo lessicale scelto da Dante comunica così ai suoi lettori la propria condizione avvertita come costitutiva, quella non solo, concreta, di un uomo privato temporaneamente, della propria patria, ma quella, esistenziale, di uno straniero ovunque, di un individuo che, insieme alla propria città, ha perduto la propria identità civile⁶⁰.

Infatti, fuori dalla sua veste poetica, Dante è costretto all'esperienza dell'esilio e giunge, tra le altre, alla corte di Enrico II, conte di Gorizia e possessore anche dei feudi di Tolmino, Postumia, Cirknica, facenti parte del Carso. Anche di questa visita ci sono testimonianze significative che potrebbero indicare una presenza di Dante sul territorio.

⁶⁰ Ferrara (2016).

Inoltre, la relazione tra Pola e Ravenna era favorita dai frequentissimi collegamenti via mare che da secoli univano le due sponde dell'Adriatico, per la facilità della navigazione che si rivelavano in connessioni commerciali, culturali e linguistiche. Tale vicinanza si era manifestata chiaramente anche dal punto di vista amministrativo e religioso ancora nel XIV secolo. A titolo esemplificativo, le ricerche del Benussi⁶¹ hanno dimostrato che quando il Cristianesimo diventa religione di Stato, dalla fine del IV secolo (nel 380 con l'editto di Tessalonica), i vescovi assumono progressivamente una certa rilevanza e autorità anche nelle questioni civili, sorvegliando il governo e la vita municipale in nome del sovrano di turno. Ciò è comprovato dal fatto che i sudditi, visto l'ascendente del vescovo, preferiscono cercare giustizia nei tribunali vescovili, la cui importanza era stata accresciuta dall'imperatore Giustiniano.

Per quanto riguarda l'Istria, al tempo dei Bizantini il maestro dei militi polense era stato subordinato all'esarca ravennate e Giustiniano aveva conferito all'arcivescovo di Ravenna la tutela sul municipio di Pola, insieme al diritto di giudicare in appello nelle sentenze pronunciate dai giudici. Perciò, quando san Massimiano, nativo polesano, viene nominato arcivescovo di Ravenna circa nel 550 d.C., per il fortissimo legame che aveva mantenuto con la terra natia fa costruire a Pola la basilica di Santa Maria Formosa e la dota, insieme al convento annesso dedicato a Sant'Andrea, di molti possedimenti. Questa soggezione di Pola a Ravenna durerà fino al 1331, anno in cui passa sotto il dominio veneto; tant'è vero che nel rispettivo atto di donazione delle strutture, si revoca espressamente la dipendenza della città adriatica dalla curia ravennate⁶².

⁶¹ Benussi (1897).

⁶² Kandler (1866).

Anche secondo altre e numerose testimonianze storiche, per tutto il XII secolo e a seguire, la relazione tra la Pola e Ravenna è viva e feconda ed è garantita da connessioni quotidiane, diffuse anche nella popolazione.

Infine, un altro elemento che potrebbe provare la presenza di Dante a Pola è rappresentato da un documento parentino, datato 4 ottobre 1308 e scoperto dal De Franceschi, relativamente a una sentenza emessa contro un pescatore abusivo, in cui si afferma la presenza di un tale 'Dante'⁶³. Alcuni critici la considerano una citazione significativa della visita del Sommo Poeta in terra istriana, anche se, a parere di chi scrive, si tratta di una testimonianza troppo debole e incerta per essere ritenuta fondante in qualità di prova del suo passaggio.

In ogni caso, complessivamente le menzioni dantesche che sono state analizzate fin qui sono già state ritenute dalle tradizioni locali soddisfacenti per attestare una conoscenza comprovata dell'Istria da parte di Dante. Chiaramente va precisato, riprendendo Rossi,

[che] il confine fra storia e leggenda è davvero labile. È esperienza comune la ricezione, la produzione, la propalazione di racconti riferiti a persone celebri e no con incrementi, sottrazioni, sostituzioni e varianti di ogni tipo [...]. Si tratta di un processo mitopoietico del quale è difficile accertare la genesi, così come è quasi impossibile verificare la fondatezza dell'evento, della frase, dei personaggi coinvolti, ecc. Resta il fatto che di un aneddoto conta soprattutto l'efficacia descrittiva, indipendentemente dalla sua fondatezza storica⁶⁴.

L'uso di Dante in Istria

⁶³ Enciclopedia Treccani (2019).

⁶⁴ Rossi (2018).

Le fonti che dimostrano la presenza di Dante sono state esibite con orgoglio sui territori di riferimento e hanno assunto, nella Venezia Giulia, una valenza significativa a conferma della propria importanza. Di certo, il prestigio e la grandezza del Sommo Poeta si manifestano in molti luoghi, perché «la personalità di Dante sovrasta con la sua statura i secoli»⁶⁵ e ciò avviene anche a Pola. La città, ricca di simboli meravigliosi del passaggio dei romani, ha recepito il riferimento dantesco come conferma della propria appartenenza alla tradizione e alla cultura italiana, e più tardi anche come legittimazione dell'irredentismo italiano. «Dal Muzio ai giorni nostri, questi versi sono stati ripetuti a vaticinio, a conforto, ad orgoglio, a protesta»⁶⁶, afferma Ziliotto e sono ritenuti da un celebre dalmata, Nicolò Tommaseo⁶⁷, ancora riduttivi della dimensione territoriale di italianità, vedendo egli escluse le isole della Dalmazia.

*[La Dalmazia] è terra italiana per lo meno quanto il Tirolo, certo più di Trieste, e più di Torino. [...] Dante dice che il Quarnaro Italia chiude... Dante m'esilia me, il disgraziato. Iddio gli perdoni: e' non sapeva quello che si facesse*⁶⁸.

Nell'Ottocento infiammato dai nazionalismi e dalle rivendicazioni etniche, le terre irredente dell'alto Adriatico si fanno forti delle citazioni letterarie per rivendicare la propria appartenenza al territorio italiano, coniugando insieme gli inequivocabili elementi di dominazione veneziana, di contatto con gli intellettuali italiani e dell'italiano come lingua d'uso comune. Come ha scritto Ziliotto:

...ma di quelle stesse terre e città a cui Dante è meno arcigno nessuna più della Venezia Giulia può chiedere alla Divina Commedia il responso sulle ragioni della propria missione.

⁶⁵ Curtius (1992).

⁶⁶ Ziliotto (1948).

⁶⁷ Tommaseo (1865).

⁶⁸ Trompeo (1958).

Essere confine dell'Italia importa oggi più che mai per segnare il limite fra oriente ed occidente, far da antemurale della sfolgorante civiltà irradiata da Roma, da Firenze, da Venezia, contro una civiltà diversa e disforme, che dovunque possa sfociare e comunque venir giudicata, è in antitesi con la civiltà europea e minaccia di sommergerla⁶⁹.

Nell'ottica di Ziliotto, quindi, nel contrasto tra civiltà che avviene nei decenni in cui scrive, la volontà di restare strettamente collegati all'epoca romana e veneta è fondamentale per indicare una meta alle nuove generazioni, nella piena consapevolezza delle proprie origini. Così, se da un lato emerge subito il legame con il Poeta per il riferimento letterario, dall'altro vi è l'indicazione a una più vasta tradizione del culto dantesco nella Venezia Giulia, che coincide in buona parte con la storia del sentimento nazionale e delle aspirazioni irredentistiche giuliane. In questo senso, le tradizioni sulla presenza di Dante, i dantisti e i dantofili nati e operanti anche sul territorio presentano una documentazione eccellente dell'accezione politico-culturale assunto dalla figura dantesca, che la studiosa Fenu ha definito il 'fattore Dante'⁷⁰. Del resto, la tradizione locale annovera in più leggende il suo passaggio, che è stata richiamato anche nei versi di autori come Riccardo Pitteri, Filippo Zamboni, Quarantotti Gambini.

La fortuna di Dante in Istria prosegue, come sostiene Barozzi⁷¹, grazie alle fiorenti relazioni intessute con Venezia e i frequenti contatti degli studiosi istriani con i centri umanistici e universitari di Padova, Bologna, Firenze. In questi luoghi, l'attenzione per la *Divina Commedia* e le tracce del passaggio di Dante stesso rendono ancora più diffuse e conosciute le opere dantesche. Gli studiosi istriani e dalmati hanno dato vita a una fiorentissima critica letteraria ed esegesi dei testi di Dante⁷², che occupa il primo posto tra gli autori più studiati. Basti

⁶⁹ Ziliotto (1948).

⁷⁰ Fenu (2017).

⁷¹ Barozzi (1865).

⁷² Cfr. Semi (1992).

ricordare il dalmata Antonio Lubin, che negli ultimi decenni dell'800 ha offerto alla critica un criterio rigoroso, quasi scientifico, per procedere alla sua interpretazione, ponendo come base l'applicazione ortodossa di sette regole, di cui la prima è «spiegare Dante con Dante»⁷³.

Ricordando, tra l'altro, che egli non smette di comunicare al lettore attraverso le opere, gli studi danteschi continuano a essere ancora oggi approfonditi in tutto il mondo. Ne scrive Malato:

*Ed è qui uno degli aspetti tuttora più affascinanti dello studio di Dante, che riserva ancora, dopo settecento anni di studi pressoché ininterrotti, di esplorazione in lungo e in largo dell'opera sua, la sorpresa di angolature nuove di ricerca, di segnali e messaggi più o meno rilevanti sapientemente nascosti nelle pieghe del dettato poetico, rimasti oscuri o comunque non colti, o non compiutamente colti, se non invece insospettati, nella loro effettiva valenza di 'comunicazione' che l'autore intendeva trasmettere ai suoi lettori*⁷⁴.

La devozione dantesca in Istria viene insegnata lungo i secoli partendo proprio dai testi. Marcello Bogneri afferma che per tutto il Novecento:

*il culto del Poeta nella nostra città [Pola] era insegnato ai bambini sin dalle scuole elementari per l'attestazione dell'italianità di Pola lasciata nel nono Canto dell'Inferno documentandone così nei secoli la nazionalità*⁷⁵.

L'attenzione per Dante costituisce anche la forza motrice del sentimento irredentistico dell'Istria, come già approfondito altrove⁷⁶. Nel suo nome si nutrivano le aspirazioni istriane e dalmate, che erano attente a qualsiasi segno che lo ricordasse. A ciò gli abitanti della Venezia Giulia aggiungevano un carattere patriottico unitario e antiaustriaco, motivo per cui le autorità asburgiche

⁷³ Piras (2016).

⁷⁴ Malato (2020).

⁷⁵ Bogneri (1993).

⁷⁶ Conti (2020).

limitavano le manifestazioni dantesche solo all'ambito locale e a incontri esclusivamente culturali, vigilando sul fatto che non assumessero una connotazione politica. Come scrive Morosini:

Ma l'amoroso culto che sempre porta a Dante, l'autor mio prediletto sin dalla scuola, mi conforta nel pensiero di non aver forse demeritato della patria avendo pertrattata una questione che da molti anni non fu dibattuta dai miei concittadini. Dicono che una nazione che manca di celebrità viventi si pasce con maggior avidità delle glorie del passato, ma ciò non vale per lo studio di Dante. Leggerlo è un dovere, rileggerlo è un bisogno, sentirlo è presagio di grandezza, disse il Tommaseo, e veramente più grande fu la patria di lui, quando attese con maggior zelo allo studio del suo Poema. In Dante c'è la storia che ci è maestra alla vita⁷⁷.

L'affezione degli istriani per Dante è testimoniata ancora dalla vitalità della Società Dante Alighieri, diffusa nel dopoguerra dagli istriani emigrati in America latina. Essi ne hanno trasmesso l'attaccamento ai propri giovani, i quali continuano a studiarlo quindi anche al di fuori dei confini italiani, preservandone una memoria che si trasmette di generazione in generazione. Per tale sentimento di ammirazione e identificazione della propria identità che è capace di suscitare, Dante è tuttora considerato in Istria il principale autore baluardo dell'italianità, custode della sua civiltà e dei suoi valori.

Caterina Conti

caterina_conti@libero.it

⁷⁷ Morosini (1900).

Riferimenti bibliografici

Alighieri (2011)

Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, edizione diretta da Marco Santagata a cura di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni, Mirko Tavoni, Milano, Mondadori, 2011.

Alighieri (2014)

Dante, *Convivio*, edizione diretta da Marco Santagata a cura di Gianfranco Fioravanti, Claudio Giunta, Diego Quaglioni, Claudia Villa, Gabriella Albanese, Milano, Mondadori, 2014.

Alighieri (2016a)

Dante Alighieri, *Divina Commedia. Inferno*, a cura di Giorgio Inglese, Roma, Carocci Editore, 2016.

Alighieri (2016b)

Dante Alighieri, *Divina Commedia. Purgatorio*, a cura di Giorgio Inglese, Roma, Carocci Editore, 2016.

Aubel (1934)

Enrico Aubel, *Il culto di Dante nelle terre redente* in «La Porta Orientale», Trieste, IV (1934), n. 2.

Babudri (1921)

Francesco Babudri, *Terzine dantesche nella bocca del popolo giuliano* in «L'Era Nuova», Trieste, settembre 1921.

Balbo (1853)

Cesare Balbo, *Vita di Dante*, Firenze, Le Monnier, 1853.

Barozzi (1865)

Niccolò Barozzi, *I codici di Dante Alighieri in Venezia*, 1865,

<<https://ia802705.us.archive.org/30/items/icodicididantea00greggoog/icodicididantea00greggoog.pdf>> (Ultima consultazione 7/9/2021).

Bassermann (2012)

Alfred Bassermann, *Orme di Dante in Italia*, Firenze, Nabu Press, 2012 (I edizione Zanichelli, 1902).

Bennati (s.d.)

Giovanni Bennati, *Dante Alighieri*, Capodistria.

Benussi (1897)

Bernardo Benussi, *Nel Medioevo – Pagine di storia istriana*, Parenzo, Coana, 1897.

Besso (1912)

Marco Besso, *La fortuna di Dante fuori dall'Italia. Con tre bibliografie e 70 illustrazioni fuori testo*, Roma, Tipografia del Senato, 1912.

Bianchi (1844)

Giuseppe Bianchi, *Del preteso soggiorno di Dante in Udine od in Tolmino durante il patriarcato di Pagano Della Torre e documenti per la storia del Friuli, dal 1317 al 1332*, Udine, Turchetto, 1844.

Bogneri (1993)

Marcello Bogneri, *Il culto di Dante a Pola nell'ultimo secolo. Raccolta di documenti e resoconti d'epoca*, Trieste, Zenit, 1993.

Casadei (2019)

Alberto Casadei, *Dante. Altri accertamenti e punti critici*, Milano, Franco Angeli, 2019.

Cavalieri (1865)

Angelo Cavalieri, *Dante e il suo secolo*, Firenze, Cellini, 1865.

Cesca (1880)

Giovanni Cesca, *Documenti riguardanti i fiorentini nell'Istria nel secolo XIV, tratti dal R. Archivio generale di Stato in Firenze*, «La Provincia dell'Istria», Capodistria, XIV (1880), n. 12.

Conti (2020)

Caterina Conti, *Il classico nella radiofonia: la Divina Commedia a Radio Trieste in «Kepos»*, 1 (2020)

<http://www.keposrivista.it/wp-content/uploads/2020/01/04_Conti.pdf> (Ultima consultazione 7/9/2021).

Contini (1976)

Gianfranco Contini, *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976.

Curtius (1992)

Ernst Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

Curto (1907)

Girolamo Curto, *Visite a Dante*, «Il Palvese», Trieste, 1907, n. 14 e 49.

De Combi (1865)

Francesco De Combi, *Celebrando nel maggio 1865 la città di Capodistria – il sesto centenario dell'altissimo poeta Dante Alighieri*, Capodistria, Tondelli, 1865.

De Franceschi (1910)

Camillo De Franceschi, *Fu Dante a Pola?* in «Giornale dantesco», XIV, Firenze, 1906.

De Franceschi (1933)

Camillo De Franceschi, *Dante e Pola*, Parenzo, Coana e figli, 1933.

De Franceschi (1939)

Camillo De Franceschi, *Esuli fiorentini della compagnia di Dante mercanti e prestatori a Trieste e in Istria* in «Archivio Veneto», 45-46 (1939), pp. 83-178.

Dorigo (2020)

Ermes Dorigo, *I codici della Divina Commedia in Friuli*, 2020,

[www.archiviodiocesano.it/wp-](http://www.archiviodiocesano.it/wp-content/uploads/sites/20/Dorigo_codici_Divina_commedia.pdf)

[content/uploads/sites/20/Dorigo_codici_Divina_commedia.pdf](http://www.archiviodiocesano.it/wp-content/uploads/sites/20/Dorigo_codici_Divina_commedia.pdf)

(Ultima

consultazione 7/9/2021).

Enciclopedia Treccani (2019)

Enciclopedia Treccani,

<https://www.treccani.it/enciclopedia/friuli_%28Enciclopedia-Dantesca%29/>

(Ultima consultazione 7/9/2021).

Faini (2010)

Enrico Faini, *Firenze nell'età romanica (1000-1211). L'espansione urbana, lo sviluppo istituzionale, il rapporto con il territorio*, Firenze, Olschki, 2010.

Falce (1932)

Antonio Falce, *Colonie mercantili toscane in Venezia Giulia nei tempi di Dante* in «Riviste storiche degli Archivi toscani», IV, Firenze, 1932.

Fenu (2017)

Cristina Fenu, *1865: i seicento anni di Dante, la raccolta patria di Trieste e la Commedia secondo Filippo Zamboni* in Joanna Szymanowska e Izabela Napiórkowska (a cura di), *Il Dante dei moderni. La Commedia dall'Ottocento a oggi*, Vicchio (FI), Logisma Editore, 2017.

Ferrara (2016)

Sabrina Ferrara, *La parola dell'esilio. Autore e lettori nelle opere di Dante in esilio*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2016.

Ferroni (2019)

Giulio Ferroni, *L'Italia di Dante. Viaggio nel paese della Commedia*, Milano, La nave di Teseo, 2019.

Figliuolo e Pinto (2010)

Bruno Figliuolo e Giuliano Pinto (a cura di), *I Toscani nel patriarcato di Aquileia in età medievale, Atti del convegno, Udine, 19-21 giugno 2008*, Udine, Selekt, 2010.

Foscolo (1985)

Ugo Foscolo, *Poesie e carmi. Poesie – Dei sepolcri – Poesie postume – le Grazie*, a cura di Francesco Pagliai, Gianfranco Folenza, Mario Scotti, Firenze, Felice le Monnier, 1985.

Frapporti (1869)

Giuseppe Frapponi, *Dell'allegoria che sta in capo alla Divina Commedia* in «Atti dell'i.r. Ginnasio di Capodistria», 1869, pp. 28-40.

Gentile (1928)

Attilio Gentile, *Dante irredentista* in «Rassegna storica del Risorgimento», 1928.

Gregoretto (1862)

Francesco Gregoretto, *Intorno al merito di dover esser riferito alla splendida edizione della Divina Commedia di Dante Alighieri or ora procurata dal prof. Carlo Witte in Berlino. Lettera critica*, Venezia, Longo, 1862.

Inglese (2015)

Giorgio Inglese, *Vita di Dante. Una biografia possibile*, Roma, Carocci, 2015.

Ive (1879)

Antonio Ive, *D'un codice dantesco scritto in Istria* in «La Provincia dell'Istria», Capodistria, XIII (1879), n. 16.

Kandler (1866)

Pietro Kandler, *Componimenti di prosa e poesia relativi a Dante Allighieri, e in onore di esso*, Trieste, Tipografia Coen, 1866.

Malato (2020)

Enrico Malato, *Nuovi studi su Dante. «Lecturae Dantis», note e chiose dantesche*, Bertinello Artigrafiche, Cittadella (PD), 2020.

Mazzucchi (2020)

Andrea Mazzucchi, *Convivio* in Roberto Rea e Justin Steinberg (a cura di), *Dante*, Roma, Carocci, 2020.

Morosini (1900)

Giovanni Morosini, *La leggenda di Dante nella Regione Giulia*, Trieste, Società di Minerva, 1900.

Morpurgo (1921)

Salomone Morpurgo, *Dante e la Venezia Giulia* in «La Lettura», Milano, 1° settembre 1921.

Nardi (1942)

Bruno Nardi, *Dante e la cultura medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1942.

Pasini (1922)

Ferdinando Pasini, *La fortuna di Dante* in «Il Secolo», Milano, 9 gennaio 1922.

Pasini (1929)

Ferdinando Pasini, *Vita attiva e vita contemplativa in Dante* in «Giornale storico letterario italiano», Torino, 1929, pp. 892ss.

Pellegrini (2021)

Paolo Pellegrini, *Dante Alighieri. Una vita*, Torino, Einaudi, 2021.

Pellegrini (1962)

Silvio Pellegrini, *Saggi di filologia italiana*, Bari, Adriana editrice, 1962.

Pellegrini (1965)

Silvio Pellegrini, *Çe fastu* in «Studi medievali», s. 3, VI (1965).

Petoletti (2018)

Marco Petoletti, *L'ambiente ravennate* in Luca Azzetta e Andrea Mazzucchi (a cura di), *Intorno a Dante. Ambienti culturali, fermenti politici, libri e lettori nel XIV secolo. Atti del Convegno internazionale di Roma 7-9 novembre 2016*, Roma, Salerno Editrice, 2018.

Piras (2016)

Tiziana Piras, *Antonio Lubín e le polemiche suscitate dal suo commento alla Divina Commedia* in Giorgio Baroni e Cristina Benussi (a cura di), *Letteratura dalmata. Atti del convegno internazionale, Trieste 27-28 febbraio 2015*, Pisa-Roma, Serra, 2016.

Pitteri (1908)

Riccardo Pitteri, *Per l'ampolla di Trieste su la tomba di Dante*, Roma, 1908.

Puecher (1918)

Tullio Puecher, *Vita di Dante Alighieri*, Trieste, Susmel, 1918.

Quarantotti Gambini (1908)

Pier Antonio Quarantotti Gambini, *Sonetti istriani: 1903-1907*, Parenzo, Coana, 1908.

Ricci (1891)

Corrado Ricci, *L'ultimo rifugio di Dante Alighieri*, Milano, Hoepli, 1891.

Rossi (2018)

Luca Carlo Rossi, *Aneddotica dantesca, tra storia e leggenda: la produzione, la circolazione, la ricezione dei testi in Intorno a Dante. Ambienti culturali, fermenti politici, libri e lettori nel XIV secolo. Atti del Convegno internazionale di Roma 7-9 novembre 2016*, Roma, Salerno Editrice, 2018.

Salata (1934)

Francesco Salata, *Per il ritorno in Italia di un codice istriano della Divina Commedia*, Venezia, Ferrari, 1934.

Semi (1992)

Francesco Semi, *Istria e Dalmazia uomini e tempi. Dalmazia: le figure più rappresentative della civiltà dalmata nei diversi momenti della storia*, a cura dell'IRCI (Istituto Regionale per la cultura istriana), Udine, Del Bianco, 1992.

Stocchi (2014)

Sergio Stocchi, *Da schiavo a ciao: così nacque il saluto in*

<<https://www.rivistaetnie.com/da-schiavo-ciao-cosi-nacque-il-saluto/>> (Ultima consultazione 7/9/2021).

Tavoni (2020)

Mirko Tavoni, *De vulgari eloquentia* in Roberto Rea e Justin Steinberg (a cura di), *Dante*, Roma, Carocci, 2020.

Tedeschi (1867)

Paolo Tedeschi, *Due passi di Dante*, Trieste, 1867.

Tedeschi (1887)

Paolo Tedeschi, *Questioni dantesche* in «La Provincia dell'Istria», XXI (1887) n. 6.

Trompeo (1958)

Pietro Paolo Trompeo, *L'Azzurro di Chartres e altri capricci*, Roma-Caltanissetta, Sciascia, 1958.

Vescovo (2018)

Piermario Vescovo, *Il tempo di Dante*, Roma, Salerno Editrice, 2018.

Vidossich (1906)

Giuseppe Vidossich, *Fu Dante a Pola?* in «L'Indipendente», Trieste, 29 dicembre 1906.

Viviani, Torti, Arrivabene (1823)

Quirico Viviani, Francesco Torti, Ferdinando Arrivabene (a cura di), *La Divina Commedia di Dante Alighieri giusta la lezione del codice Bartoliniano*, Udine, Mattiuzzi Pecile Editori, 1823-1828.

Zamboni (1904)

Filippo Zamboni, *Dal Carso a Trieste*, Capodistria, Cobol e Priora, 1904.

Ziliotto (1913)

Baccio Ziliotto (1913), *La cultura letteraria di Trieste e dell'Istria*, Trieste, 1913.

Ziliotto (1948)

Baccio Ziliotto, *Dante e la Venezia Giulia*, Rocca San Casciano, Cappelli Editore, 1948.

This short paper traces the relationship between Dante and the Venezia Giulia region, in particular the Istrian region. The traces of Dante's presence are numerous and proven since the 13th Century, concerning the passage of the poet in Pula and the surrounding area. In particular, some parts of the 'Divine Comedy', 'Convivio' and 'De vulgari eloquentia' refer to place, languages and people that Dante experienced. In fact, the specific references that we can be read in the works confirm that the poet personally visited Istria and drew some important observations both on the places and on the spoken language. This fact led these lands to cultivate the myth on Dante right from the start, and from the mid-19th Century to make him the main reference of Italian irredentism, and still today the reference point of the Italian spirit in Italy and all over the world.

Parole-chiave: Dante; Pola; Istria; Divina Commedia; De vulgari eloquentia

FABIOLA NOTARI, **Ritorni danteschi e rielaborazione delle
tre cantiche in T. S. Eliot, Samuel Beckett, Ezra Pound.
Semplice nostalgia o straordinaria modernità del Sommo
Poeta?**

Il Modernismo inglese e il suo rapporto con Dante

L'eredità del poeta-profeta

The Divine Comedy expresses everything in the way of emotion, between depravity's despair and the beatific vision, that man is capable of experiencing. It is therefore a constant reminder to the poet, of the obligation to explore, to find words for the inarticulate, to capture those feelings which people can hardly even feel, because they have no words for them; and at the same time, a reminder that the explorer beyond the frontiers of ordinary consciousness will only be able to return and report to his fellow-citizens, if he has all the time a firm grasp upon the realities with which they are already acquainted¹.

¹ In italiano [traduzione mia]: «La Divina Commedia esprime tutto ciò che può essere ricompreso nell'ambito dell'emozione che l'uomo è capace di sperimentare, dalla disperazione della depravazione alla visione della beatitudine. È quindi un costante monito per il poeta di quell'obbligo di esplorare, di scoprire parole per ciò che è inarticolato, di afferrare quei sentimenti che la gente è talvolta persino incapace di sentire, perché non ha parole per esprimerli; nello stesso tempo, è altresì uno stimolo a ricordare che colui che esplora al di là delle frontiere della conoscenza comune sarà capace di tornare e riferire ai suoi concittadini soltanto se mantiene costantemente un saldo aggancio con le realtà alle quali questi sono già abituati». Conferenza tenuta il 4 luglio 1950 all'Istituto Italiano di Cultura a Londra, poi pubblicata nella raccolta di saggi *To Criticize The Critic* col titolo *What Dante Means To Me*, Eliot (1965), p. 134.

La carica evocativa di Dante nei principi estetici e culturali del Modernismo inglese è onnipresente². È sicuramente Ezra Pound il primo ad aver invocato, per sé stesso e per i contemporanei, la riscoperta di colui che viene definito in *The Spirit of Romance* (1910), *the master*, ovvero il massimo autore, il cui richiamo ha lo specifico scopo di promuovere la costituzione di un canone letterario cosmopolita³ alternativo a quello sancito dalla filologia romanza dell'epoca, impegnata a considerare i testi letterari come meri artefatti al servizio delle imperanti ideologie nazionali.

Al contrario, lo scopo di Pound si rivela quello di porre l'enfasi sul valore della letteratura in quanto capace di trascendere il tempo e lo spazio e comunicare in maniera universale grazie alla sua essenza lirica⁴.

In questo senso, tralasciando completamente la dimensione teologica, Pound giunge a considerare il *Paradiso*, il *Purgatorio* e *l'Inferno* danteschi non come

² Il primo impiego del termine *Modernismo* in ambito anglosassone risale agli anni immediatamente seguenti alla prima guerra mondiale per designare in ambito letterario un esiguo gruppo di scrittori sperimentali, tra cui T. S. Eliot (1888-1965), Ezra Pound (1885-1972), James Joyce (1882-1941), Virginia Woolf (1882-1941) – successivamente definiti i 'Grandi Modernisti' – che si fecero portavoce di nuove tecniche e forme espressive, quali l'uso del procedimento analogico e del correlativo oggettivo in poesia, nonché del flusso di coscienza e del monologo interiore nella narrativa. In esso si possono distinguere due fasi, con la Grande guerra a fare da spartiacque: una prebellica, incentrata su un'intensa urgenza progettuale e linguistica al grido *Make it New!* di Ezra Pound, ed una postbellica in cui videro la luce *The Waste Land* di Eliot (1922) e *Ulysses* di Joyce (1922), in un clima profondamente mutato. Quanto al teatro, sarà Beckett ad inaugurare nella letteratura drammatica del Novecento gli esiti della creatività che avevano già caratterizzato la produzione poetica e narrativa del Modernismo inglese.

³ Uno dei caratteri distintivi del Modernismo inglese è proprio la sua dimensione cosmopolita, elemento peraltro rilevabile anche nella stessa nazionalità di alcuni dei suoi più grandi protagonisti che ben potrebbero essere definiti degli *outsiders* (T. S. Eliot ed Ezra Pound americani, Yeats e Joyce irlandesi, Conrad polacco), dato che contribuisce a spiegare l'insofferenza verso orizzonti chiusi e localistici a favore di un'apertura verso un canone internazionale senza confini, fatto di dialogo con tutta la tradizione occidentale da Omero fino all'epoca contemporanea, definita da Eliot nel saggio *Tradition and the Individual Talent* (1919), come *the mind of Europe*, ovvero lo spirito dell'Europa.

⁴ È importante sottolineare come già nella fase prebellica, il Modernismo inglese non abbia mai rinunciato ad un dialogo ideale con il patrimonio della tradizione, differenziandosi così da altre avanguardie, quali il Futurismo italiano, che avevano invece proclamato la necessità di una *tabula rasa*. Per un approfondimento, si veda Riobó (2002).

luoghi, ma come stati della mente⁵, riconoscendo al Sommo Poeta il merito di aver saputo cogliere la condizione più intima dell'*homo viator*, trasponendola in un *everyman* che lotta per lasciarsi alle spalle il buio e l'ignoranza alla ricerca della luce della conoscenza, condizione in cui l'uomo moderno può ancora profondamente rispecchiarsi, a dimostrazione della capacità della grande letteratura di indagare la storia ed il mondo, nonché di dirigere la mente del lettore verso una riflessione introspettiva sulle proprie carenze e imperfezioni.

È quindi la figura di Dante quale poeta-profeta nel senso più autentico del termine ad aver esercitato un particolare magnetismo sugli autori del Modernismo inglese che non si sentirono solamente attratti ed accomunati dalla vicenda personale del Poeta – anch'egli esule impegnato in una critica sferzante della società a lui contemporanea⁶ – ma anche catturati dalla conseguente capacità di infondere, fin dall'*incipit* della *Commedia*, un carattere sociale ed universale alla propria esperienza, come dimostrato dal «possessivo di solidarietà»⁷ *nostra*, nell'espressione «Nel mezzo del cammin di nostra vita» (*If.*, I, 1).

⁵ Pound (1953), pp. 127-128.

⁶ La particolare critica dei modernisti alla società del dopoguerra, rinunciataria quanto a valori spirituali e disinteressata alla condizione umana, trova una corrispondenza nella *Commedia*, il cui valore viene recepito non solo in connessione all'elevato sentimento religioso in essa espresso, ma anche rispetto alla capacità di quest'opera di riuscire a mettere al centro la figura dell'uomo, ponendo in primo piano l'esistenza terrena in tutta la sua ampiezza, contenuto e drammaticità. Tutta la *Divina Commedia* risulta infatti pervasa da una rievocazione dei tempi antichi che divengono, attraverso definite coordinate ambientali e cronologiche, specchio e invettiva della crisi dei valori contemporanei, quali il decadimento e corruzione che coinvolgono non solo Firenze, ma l'Europa intera, come dimostrato nel canto VII del *Purgatorio* nell'incontro con Sordello. Il tema della terra quale «aiuola che ci fa tanto feroci», è anche invocato nel *Paradiso* (XII, 151) per connettersi, oltre agli istinti violenti degli uomini, anche alla crisi dei valori spirituali della Chiesa, come già anticipato dalla figura della lupa, allegoria della cupidigia (*If.*, I, 49-54).

⁷ Riccobono (2015), p. 6.

«L'*aisthesis theia*»⁸ di Dante simbolizza infatti non solo «l'*innata liberate*»⁹ insita nell'uomo di potersi ergere, «*per arbitrii libertatem*»¹⁰, dallo stato di miseria «*ad statum felicitatis*»¹¹, ma anche, ed in particolar modo, il conseguente dovere di 'liberare' attraverso l'impegno coloro che continuano ad essere schiavi delle passioni e dei vizi in terra, affinché la condizione di smarrimento del singolo possa risolversi in una visione della società che ritrova nel Cristianesimo la chiave di risoluzione della propria crisi. In questo senso, Dante – in qualità di viaggiatore privilegiato, guidato dalla ragione e sostenuto dal volere divino – può indicare all'umanità il giusto cammino da intraprendere per giungere alla redenzione e costituire, in attesa di quel sublime momento, un paradiso in terra, in una profonda commistione tra messaggio politico, morale e religioso.

Si tratta di un intreccio di piani, quello tra dimensione individuale e collettiva, importante da tenere a mente per comprendere quanto profondamente la poetica del Sommo Poeta poté innestarsi nella scrittura dei Modernisti inglesi, i quali, specialmente nel primo dopoguerra, avvertirono la forte necessità di indagare lo sconvolgimento sociale del loro tempo.

Tuttavia risulta altresì importante sottolineare, seppur in via preliminare, come il carattere ontologico e gnoseologico del divino presente nella *Commedia* fosse destinato a subire inevitabili modifiche all'interno di un secolo, quello del Novecento, caratterizzato dalla negazione dei valori assoluti e dalla conseguente necessità di superare lo stato di nichilismo in cui l'umanità pareva essere caduta.

A mio avviso, è questo uno dei maggiori filoni della ricezione dell'opera dantesca nel Ventesimo secolo che più merita di essere analizzato e su cui il presente studio intende concentrarsi, mostrando come le tre cantiche della

⁸ Cacciari (2015), p. 519.

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*

Commedia siano state spesso riprese nei temi, nelle atmosfere e nelle immagini per essere connesse alla situazione del presente, prospettando vivide soluzioni alla crisi dei valori contemporanei, in un clima ormai privo di quell'assoluta fede nella grazia e nella provvidenza divina che avevano invece caratterizzato l'opera dantesca. Questi elementi rimangono ora sullo sfondo, in una sorta di *Sensucht*, sintomo di un anelito indefinito verso un passato ormai perduto e consapevolmente non più realizzabile che genera un senso di vuoto teso a ricercare nuovi valori morali.

Tutto ciò premesso, risulta inevitabile riconoscere echi della poetica dantesca – nonché del poeta quale *homo viator* che denuncia i mali della società – in uno dei maggiori manifesti della poetica modernista, *Tradition and Individual Talent* (1919), in cui T. S. Eliot dichiara che la poesia non dovrebbe essere altro che «an escape from emotion»¹².

Analizzando il significato profondo di tale espressione in rapporto alla poetica imagista – incentrata appunto sulla precisione delle immagini, nonché su un linguaggio chiaro e acuto – ecco che appare evidente come Eliot non miri a stabilire un approccio asettico verso la realtà, mutilato e scevro delle impressioni soggettive del poeta, bensì a sottolineare, attraverso la similitudine del «catalizzatore»¹³, il fondamentale ruolo del poeta a cui è data la possibilità – attraverso il processo creativo – di lenire la propria sofferenza personale proiettandola verso un valore concettuale ed emotivo universale.

Questo procedimento implica evidentemente una continua *askesis*¹⁴, esperienziale, spirituale e letteraria che rende possibile modellare il linguaggio e

¹² In italiano [traduzione mia]: «una fuga dall'emozione». Eliot (1919), p. 10.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Questa concezione ascetica della poesia ritorna anche in *Religion without Humanism* in cui Eliot lega l'*askesis* ad un percorso che può essere esperito solo da coloro che hanno «guardato nell'abisso», in Eliot (1930), p. 110. Inoltre, come nota Manganiello (1989), p. 155, tale istanza si

i materiali poetici mettendo ordine nelle emozioni e nell'anima del poeta, percorso da esercitarsi seguendo le orme di Dante, la cui opera può essere racchiusa, citando le parole di Eliot nel suo intervento *Shakespeare and the Stoicism of Seneca* (1927), in «brave attempts to fabricate something permanent and holy out of his personal feelings»¹⁵.

Allusioni alla concezione del poeta quale faro della società moderna ritornano poi in maniera più esplicita anche nell'opera *The Waste Land* (1922), in cui in una nota d'autore Eliot rivela che è proprio la figura di Tiresia a dover essere considerata la più importante del poema¹⁶, nonostante questa possa apparire di scarso rilievo ad una lettura superficiale, suggerendo in tal modo un'identificazione con sé stesso, il moderno poeta-profeta a cui è demandato il compito di testimoniare la decadenza della società attraverso potenti immagini letterarie atte a sollecitare, in un momento di profondo disorientamento, una presa di coscienza collettiva, sulle orme del Sommo Poeta.

Lo sperimentalismo ante litteram della *Commedia* e il "metodo mitico"

Pare ora utile sottolineare in via introduttiva che l'Imagismo eredita dalla *Commedia* anche un vasto bagaglio di figurazioni e temi da cui poter attingere per caricare di forza espressiva i correlativi oggettivi utilizzati di volta in volta per esplicitare la condizione dell'uomo moderno.

proietta in un esercizio di ascesi anche linguistica, necessaria per raggiungere un perfetto ordine del discorso di cui Dante diviene evidentemente il paradigma. Inoltre, sul piano spirituale risulta inoltre utile sottolineare come la stessa produzione poetica di Eliot dimostri anche una crescente affinità con la tradizione del misticismo cristiano, in cui la conversione religiosa, descritta in *Ash-Wednesday* (1930), si situa come il punto di svolta sia artistico che umano.

¹⁵ In italiano [traduzione mia]: «Arditi tentativi di realizzare qualcosa di permanente e sacro dai suoi sentimenti personali». In Bradby (2000), p. 187.

¹⁶ Nota d'autore al v. 218.

Si tratta del cosiddetto «metodo mitico»¹⁷ definito quale «a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history»¹⁸ che, operando in maniera intertestuale, giunge ad una poetica basata su un continuo parallelismo tra il mondo contemporaneo e il mondo antico, volta a scartare il ricorso alla narratività per operare invece per frammenti ed allusioni.

Questo procedimento letterario, tuttavia, non si identifica in una mera imitazione delle generazioni passate, – e quindi anche di Dante – attraverso «some pleasing archaeological reconstruction»¹⁹, ma mira a raggiungere, attraverso il ‘senso storico’, un concetto di portata più vasta che implica invece un grande sforzo per ereditare il patrimonio della tradizione, rendendo ‘tradizionale’ uno scrittore in cui il senso del temporale e dell’atemporale convivono straordinariamente insieme:

*One of the facts that might come to light in this process is our tendency to insist, when we praise a poet, upon those aspects of his work in which he least resembles anyone else [...] Whereas if we approach a poet without this prejudice we shall often find that not only the best, but the most individual parts of his work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously. And I do not mean the impressionable period of adolescence, but the period of full maturity*²⁰.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ In italiano [traduzione mia]: «Un modo per controllare, ordinare, dare forma e significato a quell’immenso panorama di futilità e anarchia che è la storia contemporanea». Eliot (1923) p. 177.

¹⁹ In italiano [traduzione mia]: «la gradita presenza di una certa ricostruzione di gusto archeologico». *Ibidem*.

²⁰ In italiano [traduzione mia]: «uno degli elementi che potrebbero essere messi in luce in questo processo è la nostra tendenza ad insistere, quando lodiamo un poeta, su quegli aspetti della sua opera in cui egli somiglia meno a qualsiasi altro [...] Se invece noi ci accostassimo a un poeta senza alcun pregiudizio, spesso ci accorgeremmo che le parti non solo migliori ma anche più personali della sua opera sono forse quelle in cui i poeti scomparsi, i suoi antenati, dimostrano con maggiore vigore la loro immortale vitalità. E non mi riferisco alle opere dell’età più suggestionabile, l’adolescenza, bensì a quelle della piena maturità». *Ibidem*.

La letteratura viene così ad essere considerata da Eliot come un ordine ideale che si modifica quando una nuova opera ne entra a far parte, determinando una critica estetica che si muove per contrapposizioni e similitudini, in cui non è mai possibile una valutazione avulsa dal più vasto contesto di appartenenza.

In questo insieme l'ordine si modifica e tutti i rapporti, le proporzioni, i valori di ogni opera ritrovano un nuovo equilibrio, mutamenti che non riguardano solo la nuova opera ma finiscono per coinvolgere anche quelle precedenti, fondando così una nuova coerenza tra antico e nuovo:

No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead [...] The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new. Whoever has approved this idea of order, of the form of European, of English literature, will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past. And the poet who is aware of this will be aware of great difficulties and responsibilities²¹.

²¹ In italiano [traduzione mia]: «Nessun poeta, nessun artista di nessun'arte preso per sé solo ha un significato compiuto. La sua importanza, il giudizio che si dà di lui, è il giudizio di lui in rapporto ai poeti e agli artisti del passato. Non è possibile valutarlo singolarmente; bisogna collocarlo, per contrasto e comparazioni, tra poeti del passato [...] I monumenti esistenti compongono un ordine ideale che si modifica quando viene introdotta una nuova (veramente nuova) opera d'arte. L'ordine esistente è in sé concluso prima che arrivi l'opera nuova; ma dopo che l'opera nuova è comparsa, se l'ordine deve continuare a sussistere, deve *tutto* essere modificato, magari di pochissimo; e così accade per tutti i rapporti, le proporzioni, i valori di ogni opera d'arte che trovano un nuovo equilibrio; questa è la coerenza tra l'antico e il nuovo. Chiunque approvi questa idea di un ordine, di una forma che è propria della letteratura europea, della letteratura inglese, non troverà assurda l'idea che il passato sia modificato dal presente, come non lo è che il presente trovi la propria guida nel passato. Il poeta che sia consapevole di questo, sarà anche consapevole delle grandi difficoltà e responsabilità che lo aspettano». *Ibidem*.

Ciò che interessa ora notare, prima di addentrarci in un'analisi specifica dei singoli autori, è la dimensione di 'esistenza simultanea' che grazie al 'metodo mitico' la *Commedia* pare assumere nelle opere dei modernisti inglesi e che le permette – attraverso una ricca rete di riferimenti intertestuali – di travalicare i limiti della sua dimensione temporale originaria per giungere a trasfigurare la stessa produzione poetica posteriore, finendo per essere associata a situazioni che seppur lontane dall'universo letterario medioevale divengono vividamente rappresentative della società moderna, tanto efficaci quanto stranianti nel costringere il lettore a un confronto serrato con la realtà che lo circonda.

L'esperienza del Modernismo inglese, anche nel suo rapporto con Dante, dimostra quindi una concezione del passato non come massa informe, indiscriminata e inassimilata, bensì come possibile guida del presente, in un processo dialettico. Si tratta di un'evoluzione che caratterizza lo stesso «spirito dell'Europa», denominato da Eliot con il termine «the mind of Europe»²², un'entità in costante movimento, molto più importante dello spirito individuale del poeta, in cui la stessa concezione di poesia assume la dimensione di «living whole of all the poetry that has ever been written»²³.

Così, se da un lato i parallelismi immaginativi che si rifanno alla *Commedia* possono enfatizzare caratteristiche comuni ed ontologiche dell'animo umano, rimaste per così dire immutate nel corso dei secoli, dall'altro è proprio l'uso di situazioni proprie dell'universo dantesco a dar luogo ad una forte frattura, che si manifesta nel lettore in una sorta di vertigine. Un turbamento provocato dal rispecchiarsi in un passato comune da cui non possono che emergere per contrasto le complesse dinamiche del presente, unite alla forte consapevolezza che nel frattempo, come affermato da Nietzsche, «Dio è morto»²⁴ e «che siamo

²² *Ibidem*.

²³ In italiano [traduzione mia]: «Unità vivente di tutta la poesia che sia mai stata scritta». *Ibidem*.

²⁴ Nietzsche (1882), aforisma 125.

noi ad averlo ucciso»²⁵, lasciandoci davanti all'interrogativo, posto dal filosofo precursore dell'intero Novecento di capire «come ci consoleremo, noi gli assassini di tutti gli assassini?»²⁶.

È in questa sovrapposizione di piani prospettici che l'opera letteraria moderna si avvicina alla sperimentazione del collage, originatasi in quegli anni nelle arti visive²⁷. In particolare, in maniera non dissimile dai dipinti cubisti, le leggi dello spazio e del tempo vengono soppresse, mentre la peculiarità compositiva si arricchisce di nuovi strumenti che enfatizzano il ruolo del lettore nel riconoscere le discontinuità e ricostruire le connessioni tra opere diverse, processo che porta inevitabilmente ad assegnare nuovi significati non solo all'*ensemble* ma anche agli stessi frammenti in esso contenuti.

Analogamente, anche la *Commedia*, oltre a contribuire alla ricchezza semantica dell'opera in cui viene richiamata, finisce per assumere nuove connotazioni che contribuiscono ad infondere nuova linfa a questo racconto immortale, incoraggiando così da parte del lettore uno sguardo non più solo retrospettivo, ma aperto ad infinite direzioni.

Considerando quindi le 'metamorfosi' a cui l'opera di Dante viene sottoposta nel Ventesimo secolo non si può fare a meno di richiamare, sempre facendo riferimento alla storia dell'arte, il concetto di *Phatosformel*²⁸ (formula pateica o formula di *phatos*) coniata da Aby Warburg nei primi anni del Novecento e ripresa da Giorgio Agamben, secondo cui la nozione di formula patetica rifugge dalla distinzione tra originale e manipolazione per delineare un elemento in cui

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Crivelli (2010).

²⁸ Tale nozione si riferisce ad immagini archetipiche che tornano in contesti differenti attraverso i secoli nella storia dell'arte. Si tratta di fermi-immagine che condensano la creazione originaria (*Phatos*) con la ripetitività del canone a cui fanno riferimento (*Formel*, ovvero formule). L'immagine diventa inscindibile dal contenuto protraendosi e riemergendo nella storia in esperienze ed epoche diverse.

«nessuna delle immagini è originale, così come nessuna delle immagini è semplicemente copia o ripetizione»²⁹ prefigurando così degli «ibridi di archetipo e fenomeno, di primavoltità e ripetizione»³⁰, in cui la stessa distinzione tra diacronia e sincronia, unicità e plurivocità si dissolve ed ogni nuova opera entra in una relazione con quella precedente non in senso lineare ma circolare.

Questa tecnica compositiva, che tanto richiama il metodo mitico teorizzato da Eliot, non è a ben vedere qualcosa di completamente nuovo in letteratura ed anzi dimostra come ancora una volta i modernisti riconobbero in Dante un modello da seguire. In particolare, volendomi riferire alla natura intertestuale e sperimentale della *Commedia*, si potrebbe affermare, seppur con tutte le cautele del caso, che quest'*opera omnia* abbia prefigurato *ante litteram* lo stesso romanzo e la poesia del modernismo inglese³¹.

È infatti questa tecnica, identificabile nella *transumptio*³², di cui Dante si fa precursore, a poter essere considerata ispiratrice delle opere dei tre autori che verranno qui di seguito considerati, inclini a combinare passato e presente, nonché differenti tradizioni letterarie, per giungere ad una vasta esplorazione conoscitiva della contemporaneità, in cui tutto può rivivere in maniera sincronica attraverso una concezione della letteratura quale depositaria di materiali

²⁹ Agamben (2008), p. 29.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Non si può non considerare che la *Commedia* riassume tradizioni culturali e letterarie diverse, tra cui la *Bibbia*, gli *auctores regulati* e la letteratura romanza non in uno spirito enciclopedico o antiquario, ma in misura sperimentale, atteggiamento che si ripercuote anche nell'ambito stilistico con l'abbandono del settenario e della rima baciata, in favore dell'endecasillabo e delle terzine che portano la poesia vicina alla narrazione del romanzo, ponendosi altresì a fondamento, attraverso l'uso del volgare, della stessa lingua della letteratura italiana. A tal riguardo, è bene sottolineare come Pasolini riconosca in Dante un inventore primigenio del discorso libero indiretto attraverso una «mimesis totale nella psicologia e nelle abitudini sociali dei personaggi» che lo porta alla costituzione di una «coscienza sociologica» che gli permette di calarsi, grazie all'indiretto libero, nella vita e nella lingua dei suoi personaggi. Si veda Pasolini (1966), p. 1376.

³² Per un approfondimento si veda Mercuri (2011).

universali da cui poter attingere per ricavare significato e comprensione di ciò che è stato perso o distrutto nel presente.

Rielaborazione delle tre cantiche nel Modernismo inglese

L'Inferno dantesco nell'opera di Eliot

The kind of debt that I owe to Dante is the kind which goes on accumulating, the kind which is not the debt of one period or another of one's life [...] Certainly I have borrowed lines from him, in the attempt to reproduce, or rather to arouse in the reader's mind the memory, of some Dantesque scene, and thus establish a relationship between the medieval inferno and modern life³³.

L'attenzione che Eliot dedica a Dante nasce inizialmente da una tradizione di studi particolarmente radicata presso l'Università di Harvard, per sfociare successivamente in una ricca produzione critico-saggistica in cui l'autore dichiara di essere rimasto rapito più di ogni altro aspetto dalla capacità della *Commedia* di aver saputo racchiudere in una visione ordinata la complessità della vita umana, rappresentando senza alcun tipo di ambiguità i sentimenti dei personaggi attraverso sublimi immagini poetiche.

La *Commedia* giunge così a essere considerata da Eliot come «the most comprehensive and the most ordered presentation of emotions that has ever been made»³⁴ in cui persino nell'*Inferno* «the damned preserve any degree of beauty or

³³ In italiano [traduzione mia]: «Il mio debito verso Dante è di tipo progressivamente cumulativo, del tipo che non costituisce il debito di questo o quel periodo della vita di una persona [...] Certamente ho preso a prestito da lui alcuni versi, nel tentativo di riprodurre, o piuttosto di ridestare nella mente del lettore, la memoria di qualche scena dantesca, e di stabilire così una relazione tra l'inferno medioevale e la vita moderna». In Eliot (1932) pp. 126-130.

³⁴ In italiano [traduzione mia]: «la più esauriente rappresentazione dei sentimenti che sia mai stata fatta». In Eliot (1960), p. 167.

grandeur that ever rightly pertained to them, and this intensifies and also justifies their damnation»³⁵.

Di fatto, Dante rappresenta per Eliot il grande maestro a cui rifarsi per esprimere quella gamma completa di emozioni che caratterizzano l'umanità intera, immortalate in una visione totale in cui il significato di ogni singolo elemento può essere pienamente compreso solo in rapporto alla cosmologia del tutto, proprio come l'ambientazione contribuisce ad infondere significato alla dimensione interiore delle anime con cui Dante stabilisce di volta in volta un contatto³⁶. Secondo Eliot, poi, la potenza espressiva delle immagini è accresciuta dall'estrema pregnanza lessicale delle similitudini dantesche, capaci di fondersi in una «poesia autentica»³⁷, risultato di una lingua che può «comunicare prima di farsi capire»³⁸.

Sono questi gli elementi che più specificano il debito della poetica eliotiana nei confronti di Dante, in cui la ripresa di temi e suggestioni dall'*Inferno* dantesco ha come scopo quello di catturare – attraverso vivide immagini – lo stato interiore dell'uomo moderno, dimensione introspettiva che viene poi connessa ad un *milieu* ben definito, che ne diventa specchio e immagine, proprio come nella *Commedia*.

Così, se gli *Hollow Men*³⁹ camminano in una landa desolata, in *The Waste Land* l'ambientazione è quella della città anonima che prefigura la grande metropoli moderna popolata da uomini alienati. In entrambi i casi lo scenario diventa correlativo oggettivo della desolazione, della confusione, del nichilismo e della solitudine, dando luogo ad un risultato sorprendente. La poesia di Eliot acquista

³⁵ I dannati conservano quel grado di bellezza o di grandezza che è giusto che gli spetti e questo aggrava e giustifica anche la loro dannazione». *Ibidem*.

³⁶ *Ivi*, p. 13.

³⁷ [Originale]: «genuine poetry». *Ivi*, p. 18.

³⁸ [Originale]: « communicate before it is understood». *Ibidem*.

³⁹ Eliot (1925).

così un'intensità irripetibile, prefigurando una vera e propria *Erlebnis* che proietta nella mente del lettore – attraverso una fitta rete di richiami intertestuali alla *Commedia*, nonché una lingua scarna ma allo stesso tempo profonda – l'immagine di uomini vuoti, di paglia, sconfitti e paralizzati, in bilico nella scelta tra la redenzione e il rifiuto della salvezza, perpetrato attraverso uno stato di paralisi. Si tratta di coloro che vengono ricordati dalle anime dell'aldilà non come peccatori ma solo come *the hollow man, the stuffed men*. Come può ben notarsi, il richiamo alle situazioni dantesche aumenta a dismisura la potenza espressiva dell'opera eliotiana nello scuotere il lettore verso l'urgenza di una presa di coscienza collettiva, data dall'identificarsi negli stessi personaggi dell'*Inferno*, situazione anaforicamente e linguisticamente segnalata dall'uso del pronome inclusivo 'we':

We are the hollow men
We are the stuffed men
Leaning together
*Headpiece filled with straw. Alas!*⁴⁰
 [...]

Those who have crossed
With direct eyes, to death's other Kingdom
Remember us – if at all – not as lost
Violent souls, but only
As the hollow men
*The stuffed men*⁴¹.

Questi uomini privi di ogni essenza alludono agli ignavi (*If.*, III) coloro che appaiono a Dante – maestro supremo quanto a immaginazione visiva – come una massa indistinta e anonima. Sono i vili che in terra non vollero assumersi alcuna responsabilità, rinunciando alla libera scelta che contraddistingue l'essere umano

⁴⁰ In italiano [traduzione mia]: «Siamo gli uomini vuoti/ Siamo gli uomini impagliati/ Che appoggiano l'un l'altro/ La testa piena di paglia. Ahimè!». *Ivi* (I, 1-4).

⁴¹ In italiano [traduzione mia]: «Coloro che han traghettato/ Con occhi dritti, all'altro regno della morte/ Ci ricordano – se pure lo fanno – non come anime/ Perdute e violente, ma solo/ Come gli uomini vuoti/ gli uomini impagliati». *Ivi* (I, 13-18).

e che sono ora respinti sia dai cieli che dal profondo inferno, condannati nell'Antinferno a muoversi in cerchio inseguendo un'insegna senza che nel mondo sia rimasta alcuna memoria di loro.

Non diversamente, gli uomini vuoti di Eliot camminano senza speranza in senso circolare, simbolizzando un mondo ormai morto non con uno schianto ma con un lamento, situazione che rimanda all'*Inferno* dantesco oltre che nelle immagini anche nei suoni; atmosfera a cui vengono affiancati altri elementi, quali l'aridità della terra rappresentata dal fico d'india, in un accumularsi di immagini atte a creare un'intensità senza precedenti nel suggerire una morte prematura, non più fisica ma spirituale. In questo senso, la frammentazione e la crisi della cultura occidentale vengono simbolicamente equiparate in *The Waste Land*⁴² all'aridità e alla perdita della fertilità della terra. In questa desolazione che è vita disseccata e morte in vita, emerge forte e potente il richiamo ai rituali antichi per invocare il ritorno della pioggia e con essa una rinascita spirituale per gli uomini:

*Here we go round the prickly pear
Prickly pear prickly pear
Here we go round the prickly pear*⁴³.
[...]
*This is the way the world ends
This is the way the world ends This is the way the world ends
Not with a bang but a whimper*⁴⁴.

Le modalità di rappresentazione di questa crisi seguono, come ben può notarsi, il 'metodo mitico'. Tale espediente è riproposto nel poema *The Waste Land*, in cui Londra viene ad identificarsi con una *unreal city* in cui, in un rapporto sinonimico con l'opera dantesca, si assiste alla tetra processione degli impiegati.

⁴² Eliot (1922).

⁴³ In italiano [traduzione mia]: «Qui noi giriamo attorno al fico d'India/ Fico d'India fico d'India/ Qui noi giriamo attorno al fico d'India». *Ivi* (V, 1-4).

⁴⁴ In italiano [traduzione mia]: «È questo il modo in cui finisce il mondo/ È questo il modo in cui finisce il mondo/ È questo il modo in cui finisce il mondo/ Non già con uno schianto ma con un lamento». *Ivi* (V, 25-28).

Si tratta di un mondo di morti viventi, svuotati della loro personalità ed in marcia verso il posto di lavoro, che si trascinano lungo il London Bridge nella foschia grigia che li circonda. Tale folla che non ha dimensioni né identità, non può che suscitare immagini cupe di morte spirituale e disperazione che richiamano ancora una volta in modo esplicito l'*Inferno* dantesco⁴⁵:

*Unreal City,
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet*⁴⁶.

Ulteriori allusioni all'*Inferno* nell'opera *The Waste Land* si ritrovano anche nella quinta sezione intitolata *What the thunder said* dove i riferimenti hanno il compito di creare un *pathos* emotivo capace di ricreare nella sensibilità del lettore la solitudine estrema e dilaniante dell'uomo moderno:

*I have heard the key
Turn in the door once and turn once only
We think of the key, each in his prison
Thinking of the key, each confirms a prison*⁴⁷.

In particolare, quest'allusione crea una sorta di stratificazione dove «*I have heard the key/ Turn in the door once and turn once only*» si riferisce direttamente al verso «ed io sentii chiavar l'uscio di sotto all'orribile torre» (*If.*, XXXIII, 46-47) in cui Ugolino racconta come lui ed i suoi figli furono rinchiusi nella torre e lasciati

⁴⁵ Cfr. «e dietro le venìa sì lunga tratta di gente, ch'ì non avrei creduto che morte tanta n'avesse disfatta» (*If.*, III, 55-57).

⁴⁶ In italiano [traduzione mia]: «Città irreale/ Sotto la nebbia scura di un'alba d'inverno/ Una folla fluiva su London Bridge, tanta/ Che io non avrei creduto che morte/ Tanta ne avesse disfatta. Sospiri/ corti e rari ne esalavano/ E ognuno andava con gli occhi fissi davanti ai piedi». *Ivi* (I, 60-65).

⁴⁷ In italiano [traduzione mia]: «Ho udito la chiave/ girare sulla porta una volta, girare soltanto una volta/ noi pensiamo alla chiave,/ Ognuno nella propria prigione/ e pensando alla chiave ciascuno conferma una prigione» (vv. 411-414).

morire di fame, elemento che viene affiancato da Eliot all'idea di una moderna prigione non più fisica ma interiore.

In definitiva, quindi, la caduta della linearità e della sequenzialità temporale nella poetica di Eliot lascia spazio alla possibilità di operare accostamenti tra situazioni tratte dall'universo infernale dantesco ad altre proprie della nostra epoca, facendo sì che ciascuna possa rinforzare la precedente e descrivere un'atmosfera che sarebbe estremamente complessa da raccontare altrimenti, come se le parole nel Ventesimo secolo non potessero più contare su un rapporto semantico univoco con la realtà circostante ormai troppo complessa e decaduta per poter essere descritta, potendo quindi solo essere percepita attraverso immagini stranianti⁴⁸.

Beckett e la dimensione purgatoriale

Estragon: He should be here.

Vladimir: He didn't say for sure he'd come.

Estragon: And if he doesn't come?

Vladimir: We'll come back tomorrow.

Estragon: And then the day after tomorrow.

Vladimir: Possibly.

Estragon: And so on⁴⁹.

Anche l'opera di Samuel Beckett affonda le proprie radici nella cultura modernista. Il suo teatro, che viene clamorosamente alla ribalta negli anni

⁴⁸ Il richiamo a situazioni proprie della *Commedia* rende così possibile investire la dimensione del reale, nonché la stessa istanza soggettiva e collettiva, di una tragicità che sarebbe stata impensabile prima, non diversamente da quanto sarebbe accaduto successivamente per altri autori novecenteschi che vollero ritrarre, attraverso un'alta carica evocativa, le storture del secolo più cupo dell'Occidente e che spesso, di fronte all'afasia della parola si affidarono ad immagini e citazioni tratte dall'*Inferno* per esprimere l'inesprimibile quali, nel secondo dopoguerra, la letteratura concentrazionaria – di cui Primo Levi si pone quale uno dei massimi esponenti.

⁴⁹ In italiano [traduzione mia]: «*Estragone: Dovrebbe già essere qui. Vladimiro: Non ha detto che verrà di sicuro. Estragone: E se non viene? Vladimiro: Torneremo domani. Estragone: E magari dopodomani. Vladimiro: Forse. Estragone: E così di seguito.* Beckett (1954), Atto I.

Cinquanta a Parigi con il celebre *En Attendant Godot*, ha infatti profondi legami con la stagione storica di radicale rinnovamento della sensibilità e delle forme che caratterizza la letteratura inglese del primo Novecento, di cui questo autore può essere considerato tra i più alti e rappresentativi testimoni.

Quanto al percorso che si vuole qui intraprendere, ovvero di accostare la cantica del *Purgatorio* a *Waiting for Godot*, risulta innanzitutto bene precisare a mo' di premessa, che tale operazione si fonda su basi plurime che verranno di seguito esplicitate.

In particolare, nonostante l'opera beckettiana risulti spesso di non facile decodifica creando un senso di 'assurdo' che può confondere lo spettatore, risulta interessante procedere verso questo confronto non fosse altro per comprendere quanto la *Divina Commedia* sia ormai divenuta nella mente del lettore-spettatore moderno e post-moderno una chiave di lettura costante nel decifrare simboli, immagini e temi che ad essa più o meno esplicitamente richiamano, persino allontanandosi dall'intenzione dichiarata dell'autore, a dimostrazione dell'inesauribile capacità della *Commedia* di comunicare oltre il tempo e lo spazio.

Questa libertà interpretativa pare peraltro esserci concessa dallo stesso Beckett, il quale se è vero che non confermò mai la possibilità di poter situare *Waiting for Godot* in un non meno precisato *Purgatorio* dantesco, da sempre si dimostrò fermo nell'asserire la propria indisponibilità nel rivelare qualsiasi tipo di indirizzo interpretativo⁴⁹, che avrebbe potuto confermare o escludere questa tesi, preferendo quindi sollecitare quante più ipotesi ermeneutiche possibili⁵⁰.

⁴⁹ In italiano [traduzione mia]: «Chi o cosa significa Godot? Se lo sapessi, lo avrei detto nell'opera». Beckett in Pilling (1994), p. 67.

⁵⁰ In italiano [traduzione mia]: «Produco un oggetto. Ciò che ne fanno le persone non è affar mio [...] Sarei francamente incapace di scrivere un'introduzione critica di una delle mie opere». «La parola chiave nelle mie opere teatrali è 'forse'». *Ibidem*.

È in quest'ottica che deve essere considerata la risposta di Beckett, «Quite alien to me, but you're welcome»⁵¹, all'allusione di Colin Duckworth rispetto alla possibilità di poter situare i personaggi di *Waiting for Godot* in una moderna versione del Purgatorio dantesco. Si tratta infatti di un'enigmatica affermazione data probabilmente da Beckett per evitare di ancorare in maniera esclusiva l'interpretazione della propria opera a quella dantesca, circostanza che avrebbe inevitabilmente limitato quell'infinita gamma di significati a cui lo stesso autore voleva tendere con la sua opera.

Ciononostante, sono ormai molti gli studi ad aver fatto luce sui rapporti intertestuali che le opere di Beckett sembrano stabilire in maniera sistematica con la *Commedia*⁵², in cui i rimandi alle situazioni dantesche possono presentarsi come citazioni – al fine di facilitare quel processo di svuotamento del dialogo che porta a tendere fino allo spasmo la superficie delle parole⁵³ – oppure far sì che i personaggi danteschi possano affacciarsi non più come presenze eroiche del possibile ma 'dell'esaurimento del possibile', ovvero dello 'sfinimento'⁵⁴, troppo indaffarate in una visione della realtà sempre più ristretta per preoccuparsi di quello che potrebbe accadere, avendo ormai rinunciato ad ogni bisogno,

⁵¹ Donald (1962).

⁵² Si veda Melvin, (1970); Strauss (1959); Robinson (1969).

⁵³ È il caso della figura di Virgilio, evocato nelle opere *Il Calmante* (1946), *Come è* (1961), *Mercier e Camier* (1946) quale modello di silenzio (*If.*, I, 63) e di stile (*If.*, I, 87); della vicenda di Paolo e Francesca (*If.*, V, 73-142) che viene richiamata in una recensione di una traduzione in inglese del libro *Papini's Dante* (1934) poi raccolta nel volume *Disjecta* attraverso cui Beckett vuole alludere all'incompatibilità tra amore e lettura, a simbolizzare che Dante non può essere solo amato quale monumento per eccellenza della letteratura, ma soprattutto letto; e della figura del Diavolo Malacoda (*If.*, XXI, 76) a cui è intestata un'intera poesia *Malacoda* (1933) scritta in occasione della morte del padre.

⁵⁴ Si veda la figura di Ulisse (*If.*, XXVI, 90-142) presente in *Molloy* (1947) per alludere al viaggio del protagonista che non conosce battaglia o destinazione; di Belacqua (*Pg.*, IV, 106-108) che appare in *Waiting for Godot* (1948-1949) nella postura di Estragon; Beatrice che è insieme maestra di sapienza e testimone del tempo contingente in *Dante and the Lobster* (1932), *Pochade Radiophonique* (anni '60).

preferenza, scopo o significato⁵⁵ a dimostrazione dell'aridità spirituale dell'occidente moderno.

Sulla scia di queste linee interpretative, il presente contributo mira a sottolineare come *Waiting for Godot* aggiunga a queste tematiche intertestuali anche il motivo dell'attesa che diviene così il fulcro dell'intera opera, in soluzione letteraria che potrebbe essere efficacemente descritta come 'purgatoriale', facendo così irrompere il sottotesto dantesco in maniera molto più preponderante rispetto alle opere precedenti.

Tale conclusione pare essere suggerita, seppur indirettamente, dallo stesso Beckett il quale, come già ricordato, se è vero che non diede mai un'interpretazione critica delle proprie opere – lasciando massima libertà interpretativa al suo pubblico – esplicitò la propria idea e la propria fascinazione verso la dimensione purgatoriale nell'introduzione al romanzo di Joyce *Finnegans Wake*, dal titolo *Dante ...Bruno. Vico...Joyce*⁵⁶.

In particolare, Beckett afferma che la grandezza dell'opera di Joyce risiede nell'aver saputo ricreare, sulle orme del Sommo Poeta, una dimensione di «absolute absence of the Absolute»⁵⁷ soluzione che nella *Commedia* può essere identificata nella cantica del *Purgatorio*, caratterizzata dalla combinazione di due stasi assolute, ovvero «the static lifelessness of unrelieved viciousness»⁵⁸ dell'*Inferno*, così come «the static lifelessness of unrelieved immaculation»⁵⁹ del *Paradiso*, dal cui incontro scaturisce, secondo Beckett, una situazione movimento e vitalità rilasciata dalla congiunzione di questi due elementi.

⁵⁵ Per un approfondimento s.v. Deleuze (2005), pp. 11-13.

⁵⁶ Beckett (1929).

⁵⁷ In italiano [traduzione mia]: «assoluta mancanza di assoluto. *Ivi*, p. 33

⁵⁸ In italiano [traduzione mia]: «la statica mancanza di vita della malvagità non redenta». *Ibidem*.

⁵⁹ In italiano [traduzione mia]: «la statica mancanza di vita dell'immacolatezza non redenta». *Ibidem*.

Tuttavia, prosegue Beckett, se nel purgatorio di Dante questa dimensione di movimento segue una direzione conica di ascensione, di progresso e speranza, implicando quindi un movimento unidirezionale in cui «a step forward represents a net advance»⁶⁰, nell'opera di Joyce – che riflette invece la condizione dell'uomo moderno – il movimento si identifica come «non-directional – or multi-directional» in cui «a step forward is, by definition, a step back»⁶¹.

Beckett ricava così dalla visione del *Purgatorio* dantesco, la dimensione che più avrebbe potuto esprimere la storia dell'umanità, caratterizzata da una continua predominanza di una delle caratteristiche generali sull'altra, ovvero la malvagità e l'immacolatezza, dove vizi e virtù si rincorrono in un circolo infinito.

È quindi la seconda cantica quella che pare aver affascinato maggiormente Beckett, il quale tuttavia, in *Waiting for Godot*, pare volerne consapevolmente azzerare alcune caratteristiche distintive, capovolgendole, al fine di mettere in scena il suo teatro dell'assurdo. Si tratta di quella che è stata efficacemente definita una deliberata «*défaillance* del trascendentale»⁶² che prefigura un teatro non più 'spensieratamente laico' ma che pone volutamente in scena, per allusioni ed attraverso velati richiami alla *Commedia*, il trascendentale, per poi negarlo, al fine di sollecitare una riflessione profonda da parte dello spettatore.

Non è quindi un caso che Beckett, volendo rappresentare l'insensatezza dell'esistenza nell'epoca moderna, scelga di situare i suoi personaggi in un'attesa che è palesemente senza scopo e speranza, quindi assurda, in cui il tempo, se non fosse per l'albero – unico elemento sulla scena che ne indica il trascorrere con la comparsa delle foglie – sembra ripetersi in maniera irrazionale e ciclica all'interno dell'opera.

⁶⁰ In italiano [traduzione mia]: «un passo avanti costituisce un netto avanzamento». *Ibidem*.

⁶¹ In italiano [traduzione mia]: «il movimento è adirezionale, o multidirezionale, e un passo avanti equivale per definizione ad un passo indietro». *Ibidem*.

⁶² Elam (2009), p. 388.

In quest'ambientazione, l'effetto straniante nasce quindi, a mio avviso, dalla privazione di quel profondo ordine regolatore che aveva invece caratterizzato la *Commedia* di Dante.

In tal senso, all'assoluta certezza nella grazia di Dio che contraddistingue le azioni dei personaggi del *Purgatorio*, fa riscontro, in *Waiting for Godot*, un'attesa in cui i personaggi non possono scoprire né sé stessi né il loro destino, non sapendo nemmeno quanto tempo rimarranno lì⁶³.

È in questa attesa senza soluzioni, vuota ed infruttifera che si dipanano le angosce, i dolori e le paure dell'uomo moderno, facendosi strada la stanchezza ed il peso insopportabile della vita. In particolare poi, nessuno sembra ricordare quello che è successo il giorno prima, così come resta inespressa la figura di Godot, che potrebbe essere Dio, la fortuna, la felicità così come il nulla o la morte, situazione di incertezza che rappresenta per analogia la perdita dei valori assoluti nel Novecento:

Estragon: We came here yesterday.

Vladimir: Ah no, there you're mistaken.

Estragon: What did we do yesterday?

*Vladimir: what did we do yesterday?*⁶⁴

In questo ribaltamento di piani prospettici, è utile sottolineare che se nella *Commedia* le anime del *Purgatorio* paiono aver raggiunto una dimensione essenziale, liberati dalla contingenza della realtà della vita, e consapevoli del proprio destino già deciso e prefigurato verso l'incontro con il divino, in *Waiting*

⁶³ Ironicamente è la stessa redenzione ad essere messa in discussione. Nel primo atto, Vladimir racconta la storia dei vangeli sui due ladroni, uno dei quali fu salvato da Cristo, implicando quindi una possibilità su due di poter essere salvati, oppure che uno di loro possa salvarsi. Tuttavia Vladimir fa subito notare che uno solo dei vangeli riferisce dell'episodio, riducendo quindi la possibilità di salvezza al 12,5%, quindi ad un vero e proprio miracolo.

⁶⁴ In italiano [traduzione mia]: «*Estragone: Siamo già venuti ieri. Vladimiro: Ah no! Non esagerare adesso. Estragone: Che cosa abbiamo fatto ieri? Vladimiro: Che cosa abbiamo fatto ieri?*». Beckett (1956), Atto I.

for Godot non risulta più possibile intravedere il «sereno aspetto del mezzo puro»⁶⁵ (Pg., I,14-15). Invero, la strada e l'ambientazione serale dove Vladimir ed Estragon incontrano Pozzo e Lucky, lascia spazio ad un'atmosfera cupa che evoca una situazione di continua e profonda stasi, in cui il rifiuto dei protagonisti di confrontarsi con la realtà che li circonda rappresenta un'immobilità mentale oltre che spaziale di continuo ritorno all'assurdo, segnalato dal ripetersi degli stessi propositi alla fine di entrambi gli atti, senza possibilità di soluzione per il futuro:

Vladimir. Well? Shall we go?
Estragon. Yes, let's go.
They do not move.
*Curtain*⁶⁶.

Nell'attesa poi, i personaggi di Beckett sembrano interrogare il presente in maniera vacua e superficiale, senza ottenere risposte, contraddicendosi per il puro gusto di non affermare nulla. Manca infatti nei protagonisti di *Aspettando Godot*, quella condizione imprescindibile che accompagna invece le anime del *Purgatorio* che, oltre a conoscere senza alcun dubbio lo scopo della loro attesa, nonché la figura che incontreranno alla fine della stessa, paiono possedere un'elevata capacità introspettiva, tale da renderli capaci di confrontarsi con le proprie debolezze, colpe e limiti. Si tratta di un percorso certamente doloroso, ma volto ad una rinascita, che viene ben espressa dalle parole di Manfredi nel verso «orribil furon li peccati miei» (Pg., III, v. 121), discorso che trasmette tutta la drammaticità insita in un'intima presa di coscienza individuale da cui solo può iniziare un sincero processo di purificazione spirituale.

⁶⁵ Pg., I,14-15.

⁶⁶ In italiano [traduzione mia]: «Vladimir: allora andiamo?/ Estragon: Sì, andiamo./ Non si muovono. Sipario». Beckett (1954), Atto I, atto II.

Al contrario, in *Waiting for Godot*, emerge in tutta la sua tragicità la vera miseria dell'esistenza umana in terra, segnalata dall'impossibilità per i protagonisti di confrontarsi con sé stessi ed il mondo che li circonda prendendone piena coscienza, l'elemento che emerge con assoluto vigore se si considera lo scarto semantico operato da Beckett rispetto alla *Commedia*.

A tal riguardo, non sembra infatti esservi alcuna comprensione che possa portare i personaggi dell'opera a riconoscere l'assurdità del mondo in cui vivono, perlomeno quale dato di fatto o come stimolo verso una volontà di cambiamento.

L'incapacità di capire è anche volutamente segnalata dalla superficialità dei dialoghi, dimensione sconosciuta in Dante, il quale investe sempre di grande profondità le parole dei suoi protagonisti, persino i dannati.

Al contrario, in Beckett sono i silenzi e le lunghe pause che intercorrono tra un dialogo e l'altro a creare una forma di comunicazione ossimorica, un chiaro esempio dell'incapacità dell'uomo di comunicare con i suoi simili e di provare compassione. Inoltre, la mancanza di qualsiasi rapporto umano vero e profondo tra i protagonisti di *Waiting for Godot* contribuisce a dirigere l'attenzione dello spettatore verso situazioni irreali, calate nel mondo contemporaneo, che viene ad essere avvolto da un profondo senso di delusione. Più di una volta i protagonisti di Beckett giungono a pensare di ricorrere al suicidio, gesto che evoca una mancanza, una perdita di baricentro avvenuta nel momento in cui il mondo è decaduto e tutto si è paralizzato, simbolo di una rinuncia ad una suprema ascensione verso valori universali ed assoluti che guidano invece l'agire delle anime del *Purgatorio*.

Pound e il 'paradiso spezzato'

La bellezza del Paradiso mal soffre d'essere ridotta così in frammenti, come ho tentato di fare io: essa è quella sorta di poesia

della quale dice il Coleridge di non voler considerare passi particolari ma la corrente sotterranea continua⁶⁷.

Volendo ora analizzare la rilettura in chiave moderna del *Paradiso* dantesco nell'opera di Ezra Pound, sembra innanzitutto necessario sottolineare che in quest'autore – acceso propugnatore di un rinnovamento del linguaggio poetico che sfocerà nell'Imagismo – la ribellione antiromantica porta ad enfatizzare quei tratti della poetica del Sommo Poeta maggiormente legati alla presentazione della conoscenza sensibile attraverso immagini concrete, un metodo scelto da Pound per tentare una contemplazione del paradiso sulle orme di Dante, nella consapevolezza, tuttavia, che in una realtà ormai in crisi come quella del Novecento tale l'esperienza avrebbe inevitabilmente perso le caratteristiche di una visione mistica, per avvicinarsi ad una dimensione tutta terrestre e sensibile, caratterizzata da un *desiderium supernum* non più spirituale ma solamente esperienziale.

La difficoltà di tale percorso risulta evidente se si considera che *The Cantos* – l'opera che rappresenta il tentativo di scrivere del paradiso sul modello della *Commedia* – impegna l'intera vita personale e artistica di Pound dal 1919 fino alla morte nel 1972, per sfociare in un disegno compositivo che affianca alla frammentarietà delle immagini una sorta di unitarietà tematica, supportata da un'immensa cultura enciclopedica che, ripercorrendo epoche e civiltà diverse anche remote nel tempo, propone un'ambiziosa storia dell'umanità, nella profonda convinzione che tutti i mali della decadenza contemporanea abbiano le proprie radici nel profitto personale e nell'usura, intesa in senso ampio come processo che porta alla prevaricazione degli uni sugli altri.

⁶⁷ Pound (2015), p. 88.

Vale inoltre la pena sottolineare che nonostante il poema non sia strutturato in tre parti rigidamente corrispondenti alle cantiche dantesche⁶⁸, è ugualmente possibile, allo scopo del presente studio, dividere l'opera in *Early Cantos* (1-30), *Middle Cantos* (31-84), *Later Cantos* (85-fragmenti). Così facendo, appare chiaro che se nelle prime due sezioni ci si muove abbastanza liberamente all'interno della ricerca dei motivi della decadenza dell'umanità, comprendendo anche riflessioni meditative per liberarsene, è nell'ultima parte che si concentrano gli sforzi del poeta volti a raggiungere la perfezione del Paradiso, ricalcando così gli stadi del viaggio dantesco, allo scopo di cancellare gli effetti alienanti del peccato e permettere un avvicinamento ad una dimensione superiore.

Come nota James Wilhelm⁶⁹, tuttavia, «ci vuole molto coraggio per scrivere del Paradiso» ed entrambi, Dante e Pound, erano perfettamente consapevoli dell'*hubris* che questa impresa avrebbe potuto comportare. È tuttavia indubbio che se per il primo questo compito avrebbe potuto, almeno idealmente, rappresentare un'impresa meno ardua, data la fede religiosa che caratterizzava il suo tempo (seppur spesso degenerata e corrotta), nonché la prevalente convinzione dell'esistenza di un disegno divino ultraterreno per l'uomo, in Pound, la caduta dei valori assoluti ed il nichilismo caratterizzante la società a lui contemporanea pareva precludere non solo ad una dimensione ultraterrena ma anche la possibilità di scorgere la bellezza dell'umanità in terra, persino in una dimensione agnostica:

It is difficult to write a paradiso when all the superficial indications are that you ought to write an apocalypse. It is obviously much easier to find inhabitants for an inferno or even

⁶⁸ Cfr. «By no means an orderly Dantescan rising/ but as the winds veer». In italiano [traduzione mia]: «Questo non è un salir ordinato dantesco/ ma a seconda dei venti che spirano», Pound (1972) (LXXIV, 640).

⁶⁹ (1973), p. 175.

*a purgatorio [...] I'm writing to resist the view that Europe and civilization are going to Hell*⁷⁰.

Ciononostante, conformemente al modello dantesco, il cammino verso il paradiso viene segnalato nei *Cantos* come un tentativo di ascesi, irto di difficoltà, caratteristica che viene messa in evidenza attraverso l'immagine pregante di un passaggio molto angusto («the path wide as a hair»), in cui la risalita inizia non a caso all'alba («to enter the presence at sunrise»), nel momento quindi del dissolversi delle tenebre, proprio come nella *Commedia*:

*Blind eyes and shadows»
to enter the presence at sunrise
up out of hell, from the labyrinth
the path wide as a hair*⁷¹.

*Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno
toglieva li animai che sono in terra
de le fatiche loro; e io sol uno
m'apparecchiava a sostener la guerra
sì del cammino e sì de la pietate,
che ritrarrà la mente che non erra. (If., II 1-6)
E già per li splendori antelucani,
che tanto a' pellegrin surgon più grati,
quanto, tornando, albergan men lontani,
le tenebre fuggian da tutti lati,
e 'l sonno mio con esse; ond' io leva'mi,
veggendo i gran maestri già levati. (Pg., XXVII, 109-114)*

Successivamente nei *Cantos* viene evocata la bellissima scena dell'alba dal Purgatorio che richiama ancora una volta immagini proprie della *Commedia* dantesca:

*And from far
il tremolar della marina*

⁷⁰ In italiano [traduzione mia]: «È difficile scrivere un paradiso quando tutte le indicazioni superficiali indicano che si dovrebbe scrivere un'apocalisse. È certamente più semplice trovare abitanti per l'inferno o per il purgatorio [...] Scrivo per resistere all'idea che l'Europa e il mondo civilizzato stiano andando all'inferno». Pound (1962).

⁷¹ In italiano [traduzione mia]: «Occhi ciechi e ombre/ salire in sua presenza all'alba/ dell'inferno, dal labirinto/ lungo una via larga come un capello. Pound (1972) (XCIII, 652).

chh chh
the pebbles turn with the wave
*chh ch'u*⁷²

L'alba vinceva l'ora mattutina
che fuggia innanzi, sì che di lontano
conobbi il tremolar de la marina (Pg., I, 115-17)

Questo cammino è seguito dall'incontro con una luce più intesa e piena che segnala l'avvicinarsi al Paradiso, così forte da provocare il bisogno di proteggersi gli occhi:

*Alighieri, a rag over his eyes*⁷³

Tuttavia, nonostante queste potenti immagini anticipatorie, non è un caso che nel secolo caratterizzato dalla crisi delle certezze, in cui Oscar Spengler pubblica *Il tramonto dell'Occidente* (1918), Pound sia costretto, nella più grande opera che lo accompagna per tutta la vita, a dichiarare di non essere riuscito a raggiungere il Paradiso così come aveva fatto Dante. Nel Novecento, infatti, questa dimensione non può più essere ricreata *tout court*, potendo solo essere colta per frammenti, ovvero barlumi di luce intermittenti da afferrare in mezzo alla sofferenza e alle storture del mondo:

Le Paradis n'est pas artificiel
but is jagged,
For a flash,
for an hour.
Then agony,
then an hour,
*then agony*⁷⁴

⁷² In italiano [traduzione mia]: «E da lontano/ il tremolar de la marina/ cihh cihh/ i ciottoli trascinati dall'onda/ cihh ciuhh». Pound (1973) (XCII, 634)

⁷³ In italiano [traduzione mia]: «Alighieri con una benda sugli occhi». Pound (1973) (C, 718).

⁷⁴ In italiano [traduzione mia]: «Le Paradis n'est pas artificiel/ ma spezzato/ A sprazzi/ di un'ora./ Poi agonia, poi a un'ora, segue l'agonia». Pound (1973) (XCCII, 620)

Questa presa di coscienza sembra portare gli sforzi del poeta a dissolversi, tuttavia è proprio nell'arrendersi che egli comprende quanto le istanze del paradiso possano ancora essere carpite, seppur in una dimensione prettamente terrestre, in attimi fuggenti colti nella tragicità che caratterizza il mondo lui contemporaneo. Tali attimi di sollievo possono scaturire dal potere della natura di rinnovarsi, ed in questo caso è il vento a comunicare al poeta, trasmettendo un messaggio di speranza ed una diversa conclusione del poema, alternativa al nichilismo:

*I have lost my center
Fighting the world.
The dreams clash
And are shattered –
And that I tried to make a paradiso terrestre.
I have tried to write Paradise
Do not move
Let the wind speak
that is Paradise⁷⁵ (CXX, 822).*

In definitiva, l'opera di Pound sembra così alludere a due tipi di paradiso. Da un lato quello di Dante, non più raggiungibile, da intendersi come spazio cosmologico che riflette un cammino interiore, in cui il giardino situato sulla sommità del monte del Purgatorio risulta il punto di partenza per la successiva contemplazione ascetica, così come una città utopica a cui tendere una volta fatto ritorno sulla terra, ponendosi quale portavoce della rivelazione divina. Dall'altro il paradiso di *The Cantos* che può essere scorto nella dimensione tutta terrestre della città moderna, un *milieu* che sin dai primi canti si pone quale perno e punto di arrivo intorno a cui ruota tutto il divagare del poeta, elemento che sebbene possa apparentemente segnalare l'incapacità di raggiungere una dimensione più

⁷⁵ In italiano [traduzione mia]: «Ho perso il mio centro/ a combattere il mondo./ I sogni cozzano/ e si frantumano –/ e che ho cercato di costruire un paradiso terrestre./ Ho provato a scrivere il Paradiso./ Non ti muovere,/ Lascia parlare il vento,/ così è il Paradiso». Pound (1972) (CXX, 822).

elevata, allude alla possibilità di riuscire ancora a percepire tracce del divino, nella consapevolezza dell'irrealizzabilità di quell'esperienza di piena e perfetta beatitudine che aveva invece caratterizzato l'opera dantesca⁷⁶.

In particolare, rinunciando ad una netta divisione tra dimensione fisica e metafisica, ovvero tra piano terreno ed ultraterreno, Pound sceglie di captare attimi di speranza nella contemporaneità, così da prospettare – facendosene portavoce – la possibilità di costituire una società migliore, capace di innalzarsi dal decadimento e dalla corruzione che caratterizza il mondo contemporaneo, sulle orme quindi del modello dantesco.

A riprova di questa tesi, Pound scrive «men are naturally friendly»⁷⁷ riferendosi, ancora una volta a Dante (cfr. «ciascun uomo a ciascun uomo naturalmente è amico» *Convivio I*) ed al comune denominatore Aristotele, al fine di indicare la speranza di una società rinnovata, in una nozione spirituale che si fa pragmatica nella locuzione: «Light *compenetrans* of the spirits»⁷⁸ in cui il poeta sembra vedere l'intero universo ricomprendersi in un fondamentale atto d'amore dove la luce, calda ed avvolgente, richiama l'idea del *Paradiso* dantesco che tuttavia, ancora una volta, può essere raggiunto solo a livello di brevi ma non meno preziose fugaci percezioni⁷⁹:

*Le Paradis n'est pas artificiel
but spezzato apparently
it exists only in fragments*⁸⁰

⁷⁶ Per un approfondimento si veda Rivali (2018).

⁷⁷ In italiano [traduzione mia]: «L'uomo è per natura compagnevole». Pound (1972) (XCIII, 626).

⁷⁸ In italiano [traduzione mia]: «Luce e spiriti *compenetrans*». Pound (1972) (XCI, 611).

⁷⁹ Nel 1939 Pound scrivendo a Hurber Creemore dichiara: *I haven't an Aquinas-map, Aquinas not valid for now*, in Rajan (1985), p. 271-272.

⁸⁰ In italiano [traduzione mia]: «Le Paradis n'est pas artificiel/ ma spezzato a quanto pare/ esiste solo in frammenti». Pound (1972) (LXXIV, 458).

Sebbene quindi nel Ventesimo secolo il paradiso non possa più essere ricreato⁸¹, lo sforzo del poeta si concentra nel voler ritrovare nella forza della scrittura formule verbali capaci di combattere il caos e la violenza, restituendoci un'idea di paradiso che sebbene si presenti «spezzato», ovvero corrotto dai mali del tempo, può ancora giovarci di frammentari e passeggeri stati interiori che possono essere ritrovati nei piccoli piaceri che la vita sa ancora inaspettatamente offrirci.

Conclusione

Il presente contributo ha posto l'accento sulla straordinaria influenza che l'opera di Dante ha esercitato su alcuni dei più influenti rappresentanti del Modernismo inglese i quali, attingendo a piene mani dal vasto immaginario tematico della *Commedia*, hanno intrapreso nelle proprie opere un percorso conoscitivo di critica e rinnovamento della società loro contemporanea, prospettando soluzioni diverse a seconda dei casi considerati.

Così, se è vero che il sottotesto dantesco nelle opere Eliot, Beckett e Pound può essere considerato uno stilema ricercato dagli stessi autori per descrivere con potenti immagini la condizione dell'uomo nella prima metà del Novecento, l'efficacia e la forza espressiva di tali immagini è da attribuirsi non solo alla capacità della *Commedia* di comunicare in maniera quasi archetipica e mitica oltre il tempo e lo spazio, ma anche al fatto che è divenuta un'opera così ben conosciuta dai lettori, così fortemente comunicativa ed espressiva, che se ne possono riconoscere in maniera

⁸¹ Su tale operazione, che darebbe inevitabilmente luogo ad una dimensione puramente artificiale ed illusoria, cfr. «Le Paradis n'est pas artificial». *Ibidem*.

subitanea i richiami allusivi, espandendo semanticamente la dimensione interpretativa dell'opera in cui essa viene richiamata.

In questa trasposizione l'opera dei modernisti inglesi può, servendosi della forza espressiva delle immagini dantesche, vincere l'afasia che ha spesso caratterizzato la scrittura degli autori del XX secolo impegnati a dare un senso all'assurdità, alla solitudine e allo scoramento provato dalla società occidentale in quegli anni bui, ma anche contribuire a quell'evoluzione ormai secolare della *Commedia* che ha reso quest'opera un racconto immortale, dalla cui lettura è possibile ricavare sempre nuovi significati, tali da arricchirne l'interpretazione e permettere al lettore di rispecchiarsi, al di là del tempo e dello spazio, nell'errare umano, così come nella volontà di espiazione e nel sommo desiderio di rinascita spirituale che caratterizzano la storia dell'umanità intera.

Fabiola Notari

fabiola.notari28@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Agamben (2008)

Giorgio Agamben, *Signatura Rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008.

Beckett (1929)

Samuel Beckett, *Dante... Bruno. Vico... Joyce*, in «Disjecta», ed. R. Cohn, J. Calder, London, 1983.

Beckett (1956)

Samuel Beckett, *Waiting for Godot*, London, Faber and Faber Limited, 1956.

Bradby (2000)

Anne Bradby, *Shakespeare Criticism*, New Delhi, Atlantic Publishers and Distributors, 2000.

Cacciari (2015)

Massimo Cacciari, *L'aisthesis theia di Dante*, in «Lettere Italiane», LXVII, 3, 2015, pp. 519-528.

Crivelli (2010)

Matteo Crivelli, *La sperimentazione del collage nella «Waste Land» di T.S. Eliot*, in «Annali Della Facoltà di Lettere e Filosofia, LXIII, 2, pp. 212-242.

Deleuze (2005)

Gilles Deleuze, *L'Esauisto*, a cura di G. Bompiani, Napoli, Cronotopio, 2005.

Elam (2009)

Keir Elam, *Il teatro di Samuel Beckett*, in *Manuale di letteratura e cultura inglese*, ed. L.M. Crisafulli, K. Elam, Bononia University Press, Bologna, 1999, pp. 385-394.

Eliot (1919)

Thomas Stearns Eliot, *Tradition and Individual Talent*, in «*Perspecta*», IXX, 1982, pp. 36-42.

Eliot (1922)

Thomas Stearns Eliot, *The Waste Land*, London, Faber and Faber Limited, 1922.

Eliot (1923)

Thomas Stearns Eliot, *Ulysses, Order, and Myth*, in *Selected Prose of T.S. Eliot*, ed. F. Kermode, London, Faber & Faber, 1975, pp. 175-178.

Eliot (1925)

Thomas Stearns Eliot, *The Hollow Men*, Faber and Faber Limited, 1925.

Eliot (1930)

Thomas Stearns Eliot, *Religion without Humanism*, in *Humanism and America: Essays on the Outlook of Modern Civilisation*, ed. Norman Foerster, New York, Farrar and Rinehart, 1930, pp. 105-112.

Eliot (1932)

Thomas Stearns Eliot, *Selected Essays 1917-1932*, New York, Harcourt, Brace, 1950.

Eliot (1960)

Thomas Stearns Eliot, *Dante*, in *The Sacred Wood*, London, Methuen, 1960, pp. 168-169.

Eliot (1965)

Thomas Stearns Eliot, *What Dante Means To Me*, in *To Criticize The Critic*, Faber and Faber, Londra, 1965.

Hall (1962)

Donald Hall, *The Art of Poetry V: Ezra Pound: An Interview*, «Paris Review», XXVIII, 1962, <<https://www.theparisreview.org/interviews/4598/the-art-of-poetry-no-5-ezra-pound>> (ultima consultazione 05/01/2021).

Manganiello (1989)

Dominic Manganiello, *T.S. Eliot and Dante*, New York, Palgrave Macmillan, 1989.

Melvin (1970)

Friedman Melvin, *Samuel Beckett Now*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1970.

Mercuri (2011)

Roberto Mercuri, *Il metodo intertestuale nella lettura della Commedia*, in «Critica del testo», XIX, 1, 2011, pp. 111-152.

Nietzsche (1982)

Friedrich Nietzsche, *La gaia scienza*, 1882.

Pasolini (1966)

Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999.

Pilling (1994)

Elaine Pilling, *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

Pound (1918)

Ezra Pound, *The Spirit of Romance*, Londra, Dent & Son 1910.

Pound (1953)

Ezra Pound, *The Spirit of Romance*, New York, New Directions, 1953.

Pound (1962)

Ezra Pound, *The Art of Poetry No. 5*, Interviewed by Donald Hall, 1962
<<https://www.theparisreview.org/interviews/4598/the-art-of-poetry-no-5-ezra-pound>> (ultima consultazione 05/01/2021).

Pound (1972)

Ezra Pound, *The Cantos*, Ezra Pound Literary Property Trust, 1972.

Pound (2015)

Ezra Pound, *Dante*, Marsilio Editori spa, Venezia, 2015.

Rajan (1985)

Ballachandra Rajan, *The Form of the Unfinished: English Poetics from Spenser to Pound*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1985.

Riccobono (2015)

Maria Gabriella Riccobono, *Dante nella Commedia: un poeta profeta davanti ai lettori*, in «Il collezionismo di Dante in casa Trivulzio», Milano, Biblioteca Trivulziana, 2015, pp. 1-25.

Rivali (2018)

Alessandro Rivali, *Alessandro, Ho cercato di scrivere il paradiso. Viaggio nell'universo di E. Pound*, Milano, Mondadori, 2018.

Riobó (2002)

Carlos Riobó, *The Spirit of Ezra Pound's Romance Philology: Dante's Ironic Legacy of the Contingencies of Value*, in «Comparative Literature Studies», XXXIX, 2002, pp. 201-222.

Robinson (1969)

Michael Robinson, *The Long Sonata of the Dead: A Study of Samuel Beckett*, New York, Grove, 1969.

Spengler (1918)

Oswald Spengler, *Il Tramonto dell'Occidente*, Milano, Longanesi, 2015.

Strauss (1959)

Walter Strauss, *Dante's Belacqua and Beckett's Tramp*, in «Comparative Literature», XI, 1959, pp. 250-61.

Wilhelm (1973)

James Wilhelm, *Two Heavens of Light and Love: Paradise to Dante and to Pound*, in «Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics, II, 2, 1973, pp. 175-91.

By analyzing Dantean echoes in English Modernist literature, this paper aims at focusing on the different reinterpretations given by T.S. Eliot, Samuel Beckett and Ezra Pound on the three canticles of the Divine Comedy. This excursus inevitably suggests the immortal character of Dante's masterpiece in conveying, with vivid visual images, in-depth feeling analyses of individuals and society as well, capable of going beyond time and place. In this regard, while in Eliot's poems allusions to Dante's Inferno have the purpose of promoting a spiritual rebirth, in Beckett's Waiting for Godot the purgatorial dimension becomes the perfect stage to portray the absurdity of life in the twentieth Century. Finally, in Pound's masterpiece, The Cantos, the ultimate dimension of joy, i.e. Paradise, appears to be broken and perceivable only through fragments, hence signaling the loss of absolute values in our post-modern society.

Parole-chiave: Dante; Modernismo; askesis; metodo mitico; Divina Commedia

LUCIA MASETTI, *La volpe e le camelie: una finestra
sull'animo di Silone. Parte II – I personaggi femminili e la
detective story*

Introduzione

Continuiamo il discorso su un romanzo poco noto di Silone, *La volpe e le camelie*, che abbiamo cominciato nel numero speciale di «Kepos» dedicato al minore nella letteratura italiana contemporanea. Anzitutto conviene richiamare la trama dell'opera, ambientata nel canton Ticino degli anni '30. Protagonista è Daniele, contadino svizzero e benestante, con alle spalle un difficile passato familiare. La madre era una donna raffinata e una grande amante della lettura, per la quale trascurava spesso le incombenze domestiche. Da qui l'attrito con il marito Ludovico, proprietario agricolo d'antico stampo, tanto autoritario e collerico da arrivare a bruciare i libri della moglie. Daniele, legatissimo alla madre, fu più volte tentato di intervenire con la violenza in sua difesa, ma lei riuscì sempre a trattenerlo. Dopo la morte di lei egli lasciò immediatamente il podere, trovando lavoro in città come meccanico. Una quindicina d'anni più tardi tuttavia la sua figlia maggiore, Silvia, riuscì nel corso di una gita scolastica a riallacciare i rapporti con il nonno Ludovico, il quale decise in ultimo di lasciare il podere in eredità a Daniele, suo unico figlio maschio.

Tali eventi sono narrati in *flashback* in uno dei primi capitoli del romanzo, mentre il resto della vicenda si svolge nel tempo presente. Ora Daniele vive una vita apparentemente tranquilla nel podere di famiglia, insieme alla moglie

Filomena e alle figlie Silvia (ormai ventenne) e Luisa (sul punto di terminare le medie). In realtà però egli conduce una strenua attività antifascista e ha molti amici tra gli esuli italiani; tra questi spicca Agostino, che nutre sentimenti non ricambiati per Silvia. Un giorno una spia fascista arriva in paese per indagare sulle locali attività di resistenza; egli dapprima cerca di estorcere informazioni a Nunziatina, un'innocente sarta che chiede l'aiuto di Daniele, e poi arriva alle mani con Agostino. Sebbene la rissa si risolva senza danni gravi grazie all'intervento di Franz, un altro amico del protagonista, Agostino decide di allontanarsi per qualche tempo per evitare ritorsioni, e Daniele l'accompagna in un rifugio sicuro. Al suo ritorno scopre che la famiglia ha offerto in quei giorni ospitalità a Cefalù, un giovane ferito in un incidente d'auto, di cui Silvia si è perdutamente innamorata. Il padre, diffidente, cerca di farle cambiare idea ma senza ottenere alcun risultato. Tuttavia, proprio quando Daniele sta cominciando a rassegnarsi, Cefalù scopre per caso alcune carte compromettenti nel suo studio, lasciando poi la casa a precipizio. Nunziatina, vedendolo allontanarsi, lo riconosce come la spia fascista che l'aveva interrogata, perciò Daniele si precipita subito ad avvertire i propri collaboratori. Resta lontano da casa per due giorni, mentre la famiglia contempla con angoscia le inevitabili disgrazie che seguiranno. Tuttavia, al ritorno di Daniele, arriva la notizia che Cefalù non li ha denunciati alle autorità fasciste; ha invece deciso di annegarsi, pur di non essere costretto a scegliere tra il suo ruolo di informatore e l'amore per Silvia.

Nella prima parte di questo saggio ci siamo concentrati specificatamente sull'ambientazione svizzera e sui protagonisti maschili dell'opera: Daniele e Cefalù, ossia la 'volpe' del titolo. Possiamo quindi dedicarci adesso ai personaggi femminili, focalizzandoci sull'altro polo simbolico del romanzo: le camelie. Passeremo poi ad analizzare la struttura narrativa, ispirata non casualmente ai meccanismi della *detective story*. L'intento fondamentale di quest'analisi è

evidenziare gli elementi di novità e insieme di continuità che fanno del romanzo, pur considerato minore, un tassello non trascurabile nel percorso di Silone. In particolare ci concentreremo su alcune tematiche ricorrenti nella produzione siloniana, evidenziando la loro evoluzione nel corso del tempo: il rapporto ambivalente con la sfera femminile, il problematico equilibrio tra responsabilità sociali e affetti privati, la ricerca della verità tanto nei legami interpersonali quanto nella dialettica interna agli individui. Opereremo inoltre molteplici paralleli tra la vita e l'opera di Silone, non certo perché i due campi siano perfettamente sovrapponibili, ma perché – vista anche la natura autobiografica della scrittura siloniana – la conoscenza dell'uno può contribuire alla comprensione dell'altro. Perciò questo romanzo, per molti versi atipico, ci offre la possibilità di osservare la figura di Silone in una prospettiva differente, centrata più sulla sfera privata che sull'impegno socio-politico per cui egli è internazionalmente conosciuto.

Le donne tra sottomissione e indipendenza

Uno dei tratti distintivi della *Volpe e le camelie* è senza dubbio la rilevanza dei personaggi femminili, che costituiscono circa la metà dei protagonisti (la percentuale forse più alta tra tutte le opere di Silone) e rivestono una funzione essenziale nello svolgimento della trama. E forse non è casuale che l'unico romanzo di Silone ad ambientazione svizzera sia anche quello più 'femminile', vista la correlazione – che abbiamo sottolineato nella prima parte dell'articolo – tra questa tipologia di paesaggio e la dimensione familiare e affettiva. L'importanza del mondo femminile è palese sin dall'incipit, affidato proprio a due donne: la moglie di Daniele, Filomena, e Nunziatina, che come il nome stesso

suggerisce svolge la funzione di nunzio, innescando gli eventi del romanzo¹. È dunque una donna che suo malgrado dà avvio alla trama e, come scopriamo poco dopo nel *flashback*, è ancora una donna a costituire l'origine remota della vicenda. L'intrinseca diversità di Daniele infatti si può far risalire alla peculiarità della madre Silvia, che ha svolto un ruolo determinante nella formazione del figlio e sembra essere l'unica persona capace di tenere sotto controllo il suo carattere impulsivo. Per inciso tale situazione ricorda quella di Silone stesso; il suo legame con la madre era infatti straordinariamente forte, tanto da riuscire per molti anni a contenere il carattere ribelle di un ragazzo che s'annunciava, come Daniele, «precocemente e stranamente diverso»².

In particolare Silvia si discosta dal tradizionale modello di casalinga per due ragioni principali. Anzitutto, in quanto figlia di un esule italiano, nutre un'«astratta adorazione per gli uomini in rivolta contro l'ordine costituito»; una caratteristica che il figlio eredita e traduce in azione³. Inoltre la sua vita è dominata dalla «tirannica» passione per la lettura, che le offre un'indiretta via di ribellione: sebbene sia sempre sottomessa al marito e passi gran parte del suo tempo in casa, i libri le permettono di evadere in ogni momento con la fantasia. Questa sua passione è inizialmente considerata con indulgenza dal marito Ludovico, orgoglioso d'aver sposato «una signora»; ma, con il peggioramento delle loro condizioni economiche, provoca crisi familiari sempre più gravi. Le vicende dei due coniugi riflettono dunque, come sottolinea Luce D'Eramo, il problematico rapporto tra popolo e cultura:⁴ l'uno reagisce con ostilità a ciò che

¹ Anche questo personaggio subisce, per inciso, un'evoluzione rispetto alla prima stesura, dove è connotato come una donna pettegola dal nome ben più prosaico di Caterina. Al contrario nella stesura definitiva è una persona dotata di innata dignità e grazia, accompagnate da un'ingenuità quasi infantile.

² Silone (2010), p. 11. Cfr. Di Nicola – Danese (2011), p. 121.

³ Silone (2010), p. 11.

⁴ D'Eramo (2014), p. 300.

esula dalla sua comprensione e dal suo controllo, l'altra rischia di restare «estranea alle angustie dell'ambiente in cui vive».⁵ Un'estraneità ben presente, peraltro, anche nell'esperienza di Daniele che, sebbene possieda un animo da «cafone» (nel senso positivo del termine), è irrimediabilmente isolato dalla comunità contadina, giacché è percepito come un cittadino.⁶ È lo stesso problema in cui incorre Pietro Spina e, in ultima analisi, lo stesso Silone: essi cioè appartengono a una classe socialmente e culturalmente avanzata, tuttavia aspirano a identificarsi con la società contadina; ne consegue un senso di incolmabile distanza, che spesso impedisce una comunicazione efficace.⁷

A un secondo livello, d'altro canto, la storia di Silvia e Ludovico rivela un atteggiamento ambivalente nei confronti dell'indipendenza intellettuale delle donne, che oscilla tra l'apprezzamento e il timore di vederle sottratte al controllo maschile.⁸ Tale atteggiamento è proprio non solo di Ludovico ma, entro certi limiti, anche del suo autore. Ricordiamo anzitutto che la redazione definitiva della *Volpe* risale agli inizi degli anni '60, periodo in cui la tradizione patriarcale si confronta con le crescenti istanze di emancipazione femminile. Più nello specifico poi è interessante notare che tutte le donne amate da Silone (Gabriella Seidenfeld, Aline Valangin e Darina Laracy) possedevano un elevato livello culturale; tuttavia, a giudicare dalle testimonianze di Aline e Darina, l'atteggiamento dell'autore nei confronti delle donne restava per molti aspetti

⁵ Silone (2010), p. 12.

⁶ *Ivi*, p. 25.

⁷ Emblematico a questo proposito lo scoraggiante dialogo tra Pietro Spina e i cafoni in *Vino e pane*. Cfr. Silone (2000), vol. I, pp. 353-4.

⁸ Che il desiderio di controllo abbia molto a che fare con la reazione di Ludovico è sottolineato dall'autore stesso: «A suo parere, il buon cristiano (e a maggior ragione la buona cristiana) dovrebbe sorvegliare e cercare di reprimere la propria immaginazione, dato che, disgraziatamente, non è possibile mozzarle le ali come ai piccioni domestici; è l'immaginazione, amava ripetere, che dà esca alla fantasia, per cui, anche stando rinchiusa notte e giorno in casa, una donna può avere l'anima farfallasca di una squaldrina.» *Ivi*, p. 13.

tradizionale, tanto che la loro cultura e indipendenza sembravano talvolta irritarlo e destabilizzarlo.⁹ Una simile ambivalenza è presente anche nel personaggio di Daniele, il quale prende sì le parti della madre contro il padre, ma nei confronti della moglie tende sostanzialmente a replicare l'atteggiamento del genitore. La donna è infatti tenuta in posizione subordinata: Daniele le vuole bene, nota la figlia Luisa, ma «come a una serva [...] piagnucolosa».¹⁰ Egli non ascolta i consigli di lei (che ha perciò «perduto da tempo ogni fiducia nelle proprie parole»¹¹) e le tace molte cose di sé, quasi fosse una bambina.¹² Anche il rapporto con Silvia, sebbene più positivo, non è privo di ambiguità: Daniele infatti è orgoglioso dell'intelligenza vivace e indipendente della figlia,¹³ tuttavia reagisce malamente quando tale caratteristica minaccia di sottrarla al proprio controllo.

In effetti la stessa disapprovazione di Daniele nei confronti di Cefalù manifesta la coesistenza di visioni contrastanti della donna. Da un lato il protagonista, conoscendo le doti di Silvia, la ritiene sprecata nel ruolo di «cara mogliettina d'un

⁹ Secondo Aline in particolare Silone possedeva una «concezione vecchia della donna, si potrebbe definirla biblica», come emerge soprattutto in una delle sue lettere: «Invece di fare l'amore, non avete fatto che della psicologia ed avete obbligato me, innocente, a fare della psicologia mentre io preferisco l'amore [...], l'amore terrestre, l'amore capronesco, che si può fare una, o due, o tre, o dieci volte in una notte, senza mai stancarsi, poiché la testa (il ragionamento, la psicologia) riposa...». Fiori (1994). La lettera, composta in francese, è riportata in traduzione inglese da Pugliese (2009), p. 109. Darina racconta invece, in una lettera a Biocca del 26 maggio 2000: «In quei primi mesi a Roma [...] feci amicizia con tre persone [...] Dovetti constatare, con incredulo stupore, che non erano "permesse", che non dovevo più vederle. Silone non poteva avere amici e quindi erano proibiti anche a me.» Biocca (2005), p. 379. Inoltre, sempre stando ai racconti di Darina, Silone si oppose a che la moglie rinnovasse il passaporto, nonostante lei amasse molto viaggiare: un'attività che poté riprendere con frequenza solo dopo la morte del marito. Cfr. Pugliese (2009), pp. 174 e 177. Silone sembrava anche restio a riconoscere i meriti intellettuali della moglie, in particolare il fatto che fosse stata lei a introdurlo alla conoscenza di Charles de Foucauld e, più tardi, di Simone Weil (*ivi*, p. 164).

¹⁰ Silone (2010), p. 36.

¹¹ *Ivi*, p. 71

¹² *Ivi*, p. 20.

¹³ *Ivi*, p. 20.

benpensante»: ¹⁴ parole probabilmente ispirate dal ricordo della propria madre, che avrebbe forse potuto e dovuto aspirare a qualcosa di meglio del matrimonio con Ludovico. In questo senso Daniele sembra addirittura più femminista della figlia, che dal canto suo è ben contenta di iscriversi nel sistema di ruoli tradizionale. Dall'altro lato, però, il desiderio che Silvia sposi un uomo «non banale», in particolare Agostino, rivela una vena di possessività nell'affetto di Daniele. Agostino infatti è per molti versi un riflesso giovanile del protagonista, tanto che si potrebbero scambiare per padre e figlio; ¹⁵ maritare Silvia ad Agostino è dunque una via indiretta per tenerla con sé. ¹⁶ A tal proposito si potrebbe perfino ipotizzare – pur senza piegare la narrazione a interpretazioni sessualizzanti certamente aliene dall'intenzione dell'autore – che nell'affetto di Daniele per Silvia giochi anche una lieve sfumatura edipica. In effetti i rapporti di Daniele con i genitori rispecchiano bene le dinamiche descritte da Freud nel complesso d'Edipo: un legame visceralmente esclusivo con la madre e una crescente rivalità nei confronti del padre (implicante anche il desiderio represso di ucciderlo), seguiti infine dall'identificazione con il modello paterno. Ora, la giovane Silvia mostra fin dal nome una somiglianza spiccata con la nonna; non è dunque un caso che con lei – e non con la figlia minore Luisa – Daniele instauri un rapporto privilegiato, forse altrettanto forte di quello che lo legava alla madre.

In ogni caso è indubbio che nell'animo di Daniele un atteggiamento 'moderno' nei riguardi delle donne si intrecci alla sopravvivenza di modelli patriarcali, dai quali il personaggio prende consciamente le distanze ma che tende suo malgrado a riproporre. Va detto tuttavia che, al netto delle ambivalenze, il romanzo registra

¹⁴ *Ivi*, p. 70.

¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 95.

¹⁶ Oltre a ciò il termine «non banale» è per Daniele sinonimo di 'politicamente impegnato': si ripresenta quindi la tentazione ideologica che abbiamo sottolineato nella prima parte, ossia il rischio di leggere ogni aspetto dell'esistenza, inclusi i rapporti d'amore, in funzione dell'attività politica. Cfr. Martelli - Di Pasqua (1988), p. 90.

un superamento almeno parziale della tradizionale concezione della donna. Particolarmente significativa a questo proposito è la parabola di Filomena, la quale, pur non uscendo mai dal ruolo di moglie sottomessa e fedele, ottiene infine un simbolico riscatto che è altrettanto forte (sebbene meno visibile) di quello dei protagonisti maschili. Già l'innamoramento della figlia provoca in lei un percepibile cambiamento: Filomena assume un atteggiamento più critico nei confronti del marito e, nonostante la sua semplicità, mostra di comprendere assai meglio di lui la situazione.¹⁷ Ma è soprattutto nel finale, quando Daniele ha un collasso dovuto alla preoccupazione e alla stanchezza, che Filomena prende consapevolezza di se stessa: si rende conto che, fino a quel momento, aveva sempre fatto affidamento sul marito, senza prendere nessuna decisione autonoma.¹⁸ Questo getta le basi per la prima vera presa di posizione della sua vita. Infatti, al momento di dare a Daniele la notizia della morte di Cefalù, Filomena è colta dal sospetto che il marito, nel suo fanatismo politico, ne possa provare piacere, e questo la spinge a una risoluzione senza precedenti:

*«Se dovesse dire una sola parola» ella aggiunse «una sola parola,
Dio non voglia, di compiacimento» ma non terminò la frase.
Luisa era sorpresa; non riconosceva più la voce della madre.
«Non credo che Silvia ed io resteremmo in questa casa» concluse
Filomena con durezza. «Malgrado l'età, un posto di serva lo
troverei ancora.»¹⁹*

Anche il confronto tra le due Silvie mette in luce gli sviluppi della condizione femminile. In effetti la Silvia più giovane sembra, per certi aspetti, un doppio corretto della nonna, con la quale condivide in particolare una qualità: la leggerezza. Dal punto di vista fisico cioè è una ragazza «alta e sottile»,²⁰ le cui

¹⁷ Cfr. Silone (2010), pp. 67 e 72.

¹⁸ *Ivi*, pp. 103-4.

¹⁹ *Ivi*, p. 110.

²⁰ *Ivi*, p. 36.

movenze sono paragonate al volo di una tortora; e ciò corrisponde, sul piano spirituale, alla capacità di elevarsi oltre la pura contingenza, spaziando con la fantasia e riuscendo a cogliere per via intuitiva aspetti poco visibili o ancora in potenza. Viceversa i protagonisti maschili – Ludovico e Daniele, ma anche Agostino – sono figure ‘pesanti’, ancorate alla terra.²¹ Da questo contrasto appunto nasce la fascinazione che i tre uomini nutrono per le due Silvie, le quali sembrano appartenere a un mondo diverso ed etereo. Pure la leggerezza implica anche un rischio di fragilità e astrattezza, come emerge in particolare dalla vicenda della Silvia più anziana.²² Nella nipote al contrario tale fragilità è compensata da caratteristiche proprie del ramo maschile della famiglia, che Silvia dimostra sin da giovane di aver ereditato: la tenacia, l’indipendenza, la dignità, e anche una certa concretezza.²³ Rispetto alla nonna, quindi, la nipote appare nettamente più forte e matura.

Tale progresso deve senz’altro molto all’educazione impartita da Daniele, il cui modello pedagogico appare decisamente moderno, incentrato sulla valorizzazione della persona più che sul rispetto dei ruoli sociali. Mentre infatti le figlie femmine di Ludovico sono dismesse come «piagnucolose» e inutili (e perciò rapidamente maritate senza troppo riguardo²⁴), Silvia e Daniele

²¹ Significativi i paragoni animali tracciati dall’autore: Daniele è accostato a un «cavallo da tiro» (p. 95), mentre la barba trascurata di Agostino ricorda «il vello di un montone, di un montone polveroso, color terra» (37).

²² Un elemento comune a nonna e nipote è infatti la trascuratezza nei lavori domestici, che ricadono perciò sulle spalle altrui. *Ivi*, pp. 12 e 37.

²³ Nel dialogo con il nonno Silvia afferma di possedere le stesse caratteristiche di Ludovico, «cocciutaggine e prepotenza», che rilette in positivo corrispondono appunto a tenacia e decisione. Ludovico stesso poi, scrivendo al figlio, commenta che la giovane si è comportata con «dignità». *Ivi*, pp. 23-24. Quanto alla concretezza, è proprio di Silvia aiutare il padre nelle piccole incombenze del podere, come alle pp. 36 e 42.

²⁴ *Ivi*, p. 18.

interagiscono su basi di fiducia e stima reciproche;²⁵ inoltre egli la coinvolge spesso nei lavori del podere, sottraendola così alle più femminili incombenze della vita di casa. Va detto che questo rapporto – che Virdia indica giustamente come il cuore del romanzo²⁶ – subisce una forte evoluzione nel corso dell'opera, che ne porta alla luce le ambivalenze. Nei primi capitoli infatti padre e figlia appaiono «affiatati e inseparabili»,²⁷ ma un giorno Daniele si accorge, con orgoglio e insieme con trepidazione, che Silvia si sta facendo donna;²⁸ un sospetto tosto confermato dall'innamoramento per Cefalù, che provoca una crescente freddezza tra i due personaggi. Infine la scoperta dell'identità di Cefalù porta il loro legame al punto di rottura, ma proprio in questo modo si apre la possibilità di una relazione fondata su premesse più mature.

In ultimo merita una nota un personaggio a suo modo originale e dinamico, che per tutto il romanzo rischia di passare inosservato: Luisa, la figlia minore di Daniele. Anch'essa infatti è coinvolta, come la sorella e la madre, in un percorso di crescita, nel quale dimostra peraltro di possedere qualità non comuni. Già all'inizio della vicenda Luisa unisce all'innocenza infantile una certa malizia, che la rende per certi versi più realista della sorella maggiore. Mentre infatti Silvia ha del padre un'immagine idealizzata, Luisa le fa notare che «egli è un uomo come gli altri»;²⁹ e in seguito sarà proprio Luisa a proteggere gli esili legami familiari, accompagnando la maturazione di Daniele e vivendo in simbiosi con la sorella fino al punto di esprimersi al posto suo. È sempre a lei, inoltre, che è affidata la 'morale' della storia, ossia l'importanza predominante dell'amore: una

²⁵ Una prova significativa è offerta dallo scambio tra Silvia e il nonno: «“A mio padre non piacerebbe di sapermi qui.” “Al ritorno glielo racconterai?” “Certo” rispose la ragazza. “Con lui non ho segreti.” “Ed egli ti picchierà?” “Oh no” protestò Silvia “non è mica un brutto.”» *Ivi*, p. 22.

²⁶ Cfr. Virdia (1979), 119.

²⁷ Silone (2010), p. 37.

²⁸ *Ivi*, p. 38.

²⁹ *Ivi*, p. 35.

conclusione tanto saggia, nella sua semplicità, da stupire la madre Filomena.³⁰ A ciò s'aggiunge il fatto che alcune battute di Luisa, per quanto parzialmente ascrivibili all'intemperanza dell'età, rivelano un carattere forte e poco disposto ad accontentarsi del ruolo di moglie ubbidiente.³¹ E forse anche l'onomastica ha qualcosa da dirci in proposito. Il nome 'Silvia' infatti richiama il modello leopardiano, evocando subito un'immagine di fragile grazia; al contrario il nome 'Luisa' ricorda quello del nonno Ludovico, associandosi quindi a un'idea di forza (sebbene addolcita e femminilizzata). Insomma viene da pensare che, tra tutti, proprio questo personaggio minore sia in realtà il più promettente, nell'ottica di uno sviluppo a lungo raggio.

Il simbolismo delle camelie e la problematicità degli affetti privati

Se Cefalù è indiscutibilmente la 'volpe' del titolo, le figure femminili e in particolare Silvia tendono a identificarsi invece con le camelie. Il simbolismo si fa manifesto quando la giovane appare in scena portando una camelia tra i capelli,³² ma è implicitamente suggerito già nei primi capitoli. L'incipiente fioritura primaverile è infatti un evidente correlativo della trasformazione di Silvia da bambina a donna; un percorso di crescita che, come s'è detto, tutti i personaggi femminili sono in fondo chiamati a compiere, incluse la piccola Luisa e la matura

³⁰ *Ivi*, p. 109.

³¹ Dapprima Luisa osserva che Daniele tratta Filomena come una serva, e chiede alla sorella: «A te non fa rabbia?» *Ivi*, p. 36. Più tardi poi, quando la madre la esorta ad applicarsi per prendere il diploma di scuola media, obietta: «Perché? Per fare la serva c'è bisogno del diploma?» *Ivi*, p. 110.

³² Silone (2010), p. 85.

Filomena.³³ In questa luce, per inciso, appare significativa la reazione di Daniele alla tarda fioritura delle sue camelie: «Hanno seguito il mio consiglio. Così non le manderemo alla Festa» (intendendo la Festa delle camelie, principale evento mondano della cittadina).³⁴ Sul piano simbolico infatti la frase manifesta precisamente quell'ambivalenza di cui si parlava poco fa: da un lato il desiderio di proteggere le donne di casa, cosicché le loro doti non vadano sprecate, dall'altro una certa possessività, ossia il desiderio che esse restino 'piccole'.³⁵

Di conseguenza possiamo dire che il binomio del titolo, *La volpe e le camelie*, alluda anzitutto alla contrapposizione tra mondo maschile e femminile, ossia tra modi opposti di vivere.³⁶ Se infatti la volpe si associa a un pensiero politico, fondato sul ragionamento e sull'azione, le camelie si legano piuttosto – come tutti i fiori – al mondo dei sentimenti e degli affetti. Il contrasto tra i due stili di pensiero è evidente già nel rapporto tra Ludovico, centrato sulla materialità del lavoro, e la moglie Silvia, che vive solo per i figli e le letture. In realtà i due atteggiamenti sono idealmente complementari, tuttavia sono portati allo scontro dalla reciproca intransigenza: Ludovico rifiuta *in toto* tanto l'immaginazione quanto gli affetti, mentre la moglie trascura attività necessarie a favore delle fantasticherie.³⁷

³³ Anche Nunziatina potrebbe idealmente rientrare in questo schema: sia lei che Filomena sono paragonate inizialmente a delle bambine (*ivi*, pp. 20, 33) e sono poi messe alla prova dagli eventi della narrazione; tuttavia, mentre Filomena mostra di saper crescere, Nunziatina mantiene la sua ingenuità infantile fino alla conclusione del romanzo (p. 92).

³⁴ *Ivi*, p. 41.

³⁵ Cfr. *ivi*, pp. 27, 96.

³⁶ Paganini (2010), p. 152.

³⁷ Perciò, se la violenza e l'ignoranza di Ludovico destano un certo raccapriccio, è difficile anche non concordare con l'autore quando osserva: «Chi avesse assistito a quegli scontri, sempre più aspri, fra [Ludovico] che tornava dal lavoro, sudato sporco stanco, e la moglie, nella loggia o nella stanza di soggiorno secondo la stagione, distesa su un divano, intenta a leggere, [...] sarebbe stato facilmente tentato di dare ragione all'uomo.» Silone (2010), p. 12.

Da questa differenza di fondo tra pensiero maschile e femminile derivano poi ulteriori distinzioni. In primo luogo i meccanismi di giudizio delle donne appaiono fondati più sull'intuizione che sull'analisi, perciò sono spesso giudicati inattendibili da Daniele. In particolare egli non nutre la minima fiducia nelle opinioni della moglie riguardo Cefalù: «“Gli ho parlato anch'io, sta' tranquillo” assicurò Filomena. “Ma non capisci che proprio ciò mi preoccupa?” [rispose Daniele]». ³⁸ In effetti la donna basa la propria fiducia anzitutto su un sentimento istintivo,³⁹ e in questo non è diversa dalla figlia Silvia.⁴⁰ Al contrario Daniele guarda ai fatti concreti, ad esempio i frequenti andirivieni di Cefalù attraverso la frontiera, che egli non potrebbe compiere se non fosse in qualche modo gradito al regime.⁴¹ Dunque la rabbia del protagonista nei confronti della figlia è in parte comprensibile: se non fosse stato per il giudizio avventato e ingenuo delle donne di casa, la spia non avrebbe mai avuto accesso alle carte di Daniele.

In secondo luogo i personaggi femminili si distinguono per un atteggiamento tendenzialmente rassegnato nei confronti della sofferenza. È vero che tutti i personaggi di Silone sono accomunati dalla familiarità con il dolore, tuttavia nel caso delle donne ciò sembra valere in modo particolare. Non soltanto esse appaiono più vulnerabili degli uomini, ma sembrano accettare il dolore come una componente essenziale della propria vita. Pare quasi che siano nate per soffrire, tanto che a malapena si chiedono la ragione dei propri guai.⁴² Già il primo capitolo mette in evidenza il legame tra le donne e la sofferenza, attraverso le

³⁸ *Ivi*, p. 69. Un atteggiamento condiscendente è adottato da Daniele anche con Nunziatina a p. 90 e con Silvia a p. 76.

³⁹ «Ha uno sguardo caldo e affettuoso che ispira fiducia». *Ivi*, p. 69.

⁴⁰ «Mi pareva d'averlo conosciuto da sempre e avevo la convinzione profonda che ognuno di noi due avesse bisogno dell'altro» *Ivi*, p. 77.

⁴¹ *Ivi*, p. 76.

⁴² Emblematico l'atteggiamento di Nunziatina, quando la polizia svizzera le intima di lasciare il paese: «Neppure tentava di darsene una spiegazione. Era un'altra tegola sulla sua povera testa. Una disgrazia come le precedenti.» *Ivi*, p. 84.

figure dolenti di Filomena e Nunziatina. Emblematica è anche l'immagine della scrofa partoriente, che appare agli occhi di Daniele come «una vasta enorme massa di carne sofferente»,⁴³ quasi l'incarnazione del detto biblico: «Partorirai con dolore» (Gen 3, 16).

Di conseguenza, mentre gli uomini reagiscono al dolore attraverso l'azione o il ragionamento,⁴⁴ le donne tendono ad accettarlo in modo passivo, rispondendovi unicamente con il pianto. Quest'atteggiamento è proprio già delle sorelle di Daniele, evocate nel *flashback* iniziale,⁴⁵ ma si fa palese soprattutto nella figura di Filomena, descritta sin dalla prima apparizione come una «vecchia lamentosa e dolente», con gli occhi rossi di pianto.⁴⁶ Lei stessa dice infatti alla figlia Luisa: «Se è una vera disgrazia non c'è nulla da fare, non c'è che da piangere»;⁴⁷ una lezione subito appresa dalla ragazza.⁴⁸ Poco dopo l'autore esplicita ulteriormente il concetto: «La madre riprese a piangere senza ritegno. Era il suo modo di accettare la vita e la sua condizione di donna. Era vissuta con l'idea fissa della disgrazia; l'aveva aspettata per tanti anni; si poteva dire che fosse nata per aspettarla.»⁴⁹ Del resto tutte le madri siloniane, come nota Rigobello, tendono a inscrivere nel modello della *Mater dolorosa*.⁵⁰ E il dolore non risparmia neppure le età più tenere; in particolare Silvia è raffigurata sin dal primo

⁴³ *Ivi*, p. 28.

⁴⁴ «Che c'è da fare?» è la domanda che Daniele pone all'avvocato Zeta dopo la rissa tra Agostino e Cefalù (*ivi*, p. 61), echeggiando la domanda conclusiva di *Fontamara*: «Che fare?». Sul finire del romanzo invece Agostino, informato da Daniele sugli ultimi avvenimenti, si sforza di trovare il «bandolo della matassa» attraverso il ragionamento (*ivi*, p. 96).

⁴⁵ «Alle frequenti scenate tra i genitori, le due figlie [...] non sapevano reagire che con le lagrime». *Ivi*, p. 13. La stessa caratteristica è ribadita alle pp. 17 e 24.

⁴⁶ *Ivi*, p. 9.

⁴⁷ *Ivi*, p. 93.

⁴⁸ Alla conclusione del romanzo Luisa dice piangendo a Daniele: «Le lacrime non resuscitano i morti, ma che altro si può fare?» *Ivi*, p. 111.

⁴⁹ *Ivi*, p. 94.

⁵⁰ Cfr. Rigobello (1975), p. 152.

momento come una figura vulnerabile, tanto fisicamente quanto emotivamente.⁵¹ Dunque la fragilità costituisce un ulteriore elemento di contatto tra le donne e le camelie; tutti i fiori infatti si prestano a simboleggiare il fragile e l'effimero, e la camelia in particolare richiama l'immagine di una vita precocemente spezzata, soprattutto per effetto del romanzo di Dumas *La signora delle camelie*.⁵² Perciò, se la volpe richiama i concetti di aggressione e pericolo, le camelie simboleggiano piuttosto la vulnerabilità delle vittime.⁵³

Questi fiori, d'altra parte, possiedono anche un'altra caratteristica significativa: essendo puramente ornamentali sono, da un punto di vista pratico, superflui e persino frivoli. Possono rallegrare la casa o il giardino di un privato ma non hanno una particolare utilità sociale, a differenza di altri vegetali come il grano o le piante da frutto. Questo ci porta a una terza conseguenza della predilezione femminile per la sfera affettiva: una concentrazione pressoché esclusiva sulla famiglia, in opposizione sia all'impegno politico sia alle amicizie maschili.⁵⁴ Infatti Filomena vede di malocchio il legame tra Daniele e Agostino, che sa connesso alle pericolose attività politiche del marito.⁵⁵ Inoltre esprime ripetutamente l'esortazione a farsi «i fatti propri»: formula che ricorre anche sulle labbra di Nunziatina e Silvia, come pure – apprendiamo in *Uscita di sicurezza* – su quelle della madre di Silone.⁵⁶

⁵¹ «Era una fanciulletta gracile nervosa tenera». Silone (2010), p. 19.

⁵² Cfr. Cattabiani (1996), p. 553.

⁵³ A tal proposito è curioso il fatto che la Festa delle camelie sia ripetutamente associata alla pioggia, come a rimarcare indirettamente il legame tra le donne e il pianto. Cfr. Silone (2010), pp. 57 e 111.

⁵⁴ Dice infatti l'avvocato Zeta, a proposito dell'amicizia tra Daniele e Agostino: «Hai ragione di volergli bene. Non bisogna dilapidare tutto il nostro amore con le femmine. Cosa hanno di speciale, cosa, in fin dei conti?» *Ivi*, p. 59. In seguito i discorsi di Daniele, che esaltano in Agostino la virtù dell'amicizia, suscitano sbadigli di noia e forse di dissenso da parte di Silvia. *Ivi*, p. 78.

⁵⁵ La questione è indirettamente accennata *ivi*, p. 27.

⁵⁶ *Ivi*, pp. 30, 40, 42, 105. Per quanto riguarda la madre dell'autore, cfr. *Uscita di sicurezza*, in Silone (2000), p. 805.

La stessa tendenza si nota, ancor più esasperata, in un secondo gruppo di personaggi che trova il proprio simbolo nelle camelie: la comunità dei benpensanti locali e, più in generale, degli svizzeri. Più volte infatti il romanzo sottolinea l'indifferenza di tali personaggi nei confronti del grave momento storico che stanno vivendo: l'unica cosa che pare interessarli è, appunto, la vicina Festa delle camelie.⁵⁷ La stessa appartenenza politica non è per loro questione di ideali ma di abitudini, essendo equiparata alla scelta di un bar piuttosto che di un altro.⁵⁸ Quest'atteggiamento esasperatamente privatistico implica non solo una malsana passività,⁵⁹ ma anche un'insensibilità talvolta scandalosa, che sconfinava nella crudeltà. Emblematico in proposito il dialogo tra un poliziotto e Nunziatina, costretta senza una spiegazione a lasciare il paese in cui risiede da trent'anni, ritrovandosi ormai anziana senza mezzi di sostentamento.⁶⁰ Anche nel finale Luisa nota con disgusto che il giornale riporta la notizia del suicidio di Cefalù proprio a fianco del programma della Festa, alla quale augura di cuore di essere rovinata dalla pioggia.⁶¹

In sintesi, se a livello psicologico le camelie rappresentano il mondo femminile (emotivo, passivo, familiare) contrapposto a quello maschile (logico, attivo, sociale), a livello sociologico esse simboleggiano tutti coloro che, con passiva acquiescenza, permettono al regime di prosperare indisturbato; inoltre, a livello

⁵⁷ Cfr. Silone (2010), pp. 57, 79, 83.

⁵⁸ *Ivi*, p. 56.

⁵⁹ Emblema di quest'atmosfera è lo studio dell'avvocato Zeta, che emana un puzzo simile all'odore di funghi (p. 58) ed è infestato da topi (simbolo delle spie fasciste che attraversano il paese indisturbate) ormai da dieci anni, ma né l'avvocato né il padrone di casa accettano di pagare le spese necessarie per sterminarli (p. 60).

⁶⁰ La crudeltà della misura contrasta infatti con la correttezza asettica delle procedure, che ricorda quella di un ospedale. *Ivi*, p. 80.

⁶¹ *Ivi*, pp. 110-111. Perfino Filomena reagisce con fastidio alla superficialità del verduraio, che dopo aver riferito la notizia del suicidio domanda: «Quando torna Agostino? Molti paesani se lo chiedono. Senza di lui c'è meno allegria.» «Trovì che siano tempi d'allegria?» ribatte la donna, indignata. *Ivi*, p. 108.

più strettamente politico, rappresentano l'intransigente neutralità della Svizzera, mantenuta anche a costo di rinunciare alla giustizia e al bene dei singoli. In questo senso possiamo dire che i due simboli del titolo alludono ai principali ostacoli che il protagonista deve affrontare: da un lato gli attacchi del regime avversario, dall'altro l'indifferenza egoistica dei 'neutrali'. Più volte infatti il romanzo rimarca la distanza tra Daniele e i suoi concittadini: egli non riesce a restare indifferente di fronte all'ingiustizia («Non mi sento neutro; sono nato uomo»⁶²) e si mostra disponibile ad accettare i rischi che derivano dalla lotta.⁶³ Anche Filomena sottolinea tale caratteristica: «È come se in quel rischio egli avesse riposto il suo onore [...], il suo orgoglio. Temo che, senza di esso, la sua vita non avrebbe senso.»⁶⁴ Non è un caso dunque che Daniele (e per riflesso la sua famiglia) esterni più volte insofferenza verso la tanto celebrata Festa delle camelie.⁶⁵

D'altro canto nella prima parte di questo saggio abbiamo visto come l'immagine della volpe si associ non soltanto alla lotta contro un nemico esterno, ma anche all'emergere del fanatismo latente in Daniele; allo stesso modo il simbolo delle camelie rimanda anche a una dialettica interna al personaggio stesso, diviso tra responsabilità sociali e affetti famigliari. Per Daniele infatti rinunciare all'attività politica e all'amicizia con gli esuli sarebbe una scelta impensabile, giacché significherebbe tradire se stesso; tuttavia la sua condotta ha dei costi non indifferenti sul piano affettivo. Anzitutto lo isola dalla comunità, impedendo ogni amicizia che non si basi sulla condivisione di ideali politici e

⁶² *Ivi*, p. 61.

⁶³ Daniele trasmette infatti alla figlia Silvia tanto la necessità della prudenza quanto quella di accettare un rischio calcolato senza farsi prendere dall'ansia. Cfr. *ivi*, p. 42.

⁶⁴ *Ivi*, p. 94. Da questo punto di vista Daniele è del tutto in continuità con Pietro Spina, secondo il quale «vita spirituale e vita sicura non stanno assieme. Per salvarsi bisogna rischiare.» *Vino e pane*, in Silone (2000), vol. I, p. 499.

⁶⁵ Cfr. Silone (2010), pp. 41, 57, 111.

rendendolo perciò più vulnerabile.⁶⁶ Inoltre la politica distanzia Daniele dai suoi famigliari – tenuti all’oscuro di gran parte delle sue attività – e causa loro molte sofferenze e apprensioni.⁶⁷ Viceversa poi l’attaccamento alla famiglia e al territorio costituisce una parte ineliminabile dell’animo di Daniele, forse la fonte stessa della carica morale che egli riversa nella politica; pure proprio questo attaccamento lo rende politicamente meno efficiente. Infatti, alla proposta di Agostino di spostare la loro sede politica nei Grigioni, Daniele obietta: «Io non posso mica cambiare di nuovo residenza. Ho una famiglia a carico, un podere.» Il che suscita l’amaro commento di Agostino: «Ecco perché, secondo certuni, la rivoluzione non possono farla che gli scapoli e i poveri».⁶⁸

Ritroviamo così nella *Volpe e le camelie* un nodo problematico che era già emerso nei romanzi precedenti e che non pare mai risolversi appieno: il contrasto tra impegno politico e affettività familiare. Le difficoltà di Daniele ricordano infatti quelle di Pietro Spina, che in *Vino e pane* deve confessare a se stesso una fallacia logica: nel tentativo di diventare un bravo rivoluzionario egli ha represso proprio quegli aspetti di sé che l’avevano spinto a percorrere tale strada (ossia l’affettività e la religiosità, radicate nei ricordi del paese natale e della famiglia).⁶⁹ Nel *Seme* poi il suo atteggiamento nei confronti dei legami famigliari è chiaramente ambivalente. Nonostante il suo affetto per la nonna, anzitutto, egli non desidera né il suo aiuto né la sua compagnia, convinto che l’amore per i

⁶⁶ Infatti già nel primo capitolo Daniele, privo del sostegno degli altri contadini, appare poco sicuro di sé e acutamente consapevole dei rischi insiti nella propria «imperizia». *Ivi*, p. 10.

⁶⁷ «Non puoi pensare quanti spaventati, quanti pianti segreti mi sia costato» dice Filomena alla figlia. *Ivi*, p. 94. La paradossale situazione di Daniele è sottolineata in particolare da MacLeod (2004), p. 110: «Secrecy, by its very nature, is divisive. The very people for whom he fights are unaware of his sacrifice. [...] In the same way as the earlier characters, those who were considered ‘pazzo’ or ‘allo sbaraglio’, Daniele puts himself on the margins, a situation that make it extraordinarily difficult for him to form any lasting relationships.»

⁶⁸ Silone (2010), p. 98.

⁶⁹ Il tema è sviluppato in particolare nella prima redazione di *Vino e pane*, riportata nelle *Notizie sui testi* in Silone (2000), vol. I, pp. 1515-1516.

famigliari sia solo «una forma d'egoismo».⁷⁰ E la questione si complica dopo l'incontro con Faustina: Spina desidererebbe sposarla, ma è consapevole che questa scelta lo porterebbe inevitabilmente a rinnegare i suoi ideali.⁷¹

Se poi risaliamo ancora più indietro, notiamo che già in *Fontamara* l'amore di Berardo per Elvira si scontra con un'evidente aporia. Fintanto che egli rimane libero e anticonformista è impossibile per lui assicurare alla ragazza una vita dignitosa. D'altra parte, nel momento in cui egli comincia a curare i propri interessi in modo da poter sposare Elvira, finisce per rinnegare la sua parte migliore, cosicché la ragazza stessa confessa di amarlo meno di prima.⁷² L'aporìa è risolvibile solo con la morte di Elvira che, come osserva la madre di Berardo, restituisce l'eroe «al suo destino».⁷³ In breve quindi i protagonisti siloniani sembrano manifestare una doppia anima, che svela un contrasto interno a Silone stesso: da un lato «l'impulso eroico alla lotta», dall'altro «un bisogno più composto di pace e di amore»;⁷⁴ due istanze che coesistono sempre, senza mai riuscire ad armonizzarsi del tutto.

Del resto tale inconciliabilità appare del tutto comprensibile alla luce del contesto storico e biografico. Anzitutto è evidente che, in un tempo estremo come quello fascista, il quieto vivere familiare tende inevitabilmente a scontrarsi con la partecipazione alla vita pubblica. A ciò si aggiunge il particolare retroterra biografico di Silone, segnato da una drammatica cesura. Il terremoto del 1915 traccia infatti un solco profondo tra il periodo dell'infanzia, circoscritto alla sfera privata, e quello della giovinezza, interamente proiettato nella sfera pubblica. A quindici anni Silone si ritrova privato della casa e di ogni familiare stretto – solo

⁷⁰ *Il seme sotto la neve*, *ivi*, vol. I, p. 724.

⁷¹ *Ivi*, p. 947.

⁷² *Fontamara*, *ivi*, vol. I, p. 158.

⁷³ *Ivi*, p. 191.

⁷⁴ Giannantonio (2004), p. 43.

il fratello Romolo è ancora in vita, ma è affidato a un diverso istituto – e deve lasciare il proprio paese d’origine per trasferirsi in un collegio di Roma. Non sorprende quindi che, con un’intensità almeno in parte compensatoria, egli si dedichi completamente all’impegno politico, riducendo al minimo lo spazio dell’affettività privata.

Perfino il legame con il fratello sopravvissuto tende spesso ad allentarsi, complici il carattere riservato di Silone, la sua attività clandestina e la lontananza geografica. In certi momenti addirittura la comunicazione tra i due fratelli si interrompe del tutto; una situazione che, con i fraintendimenti che ne seguono, contribuisce forse alla morte prematura di Romolo, della quale Silone continuerà a rimproverarsi per tutta la vita.⁷⁵ D’altra parte l’affettività privata non è mai del tutto spenta nell’animo di Silone, sebbene così appaia a lui stesso per qualche tempo; al contrario continua a esistere sottopelle, riportata di quando in quando alla superficie dall’instaurarsi di rapporti particolarmente intensi, come quello con don Orione e, in seguito, con Gabriella.⁷⁶ Quest’ultima è infatti per Silone una figura fondamentale, che per qualche tempo sembra riassumere in sé tutti gli affetti famigliari.⁷⁷ È grazie alla sua presenza che Silone torna a sperimentare una certa continuità interiore, riconnettendo il politico del presente con il bambino del passato.⁷⁸

⁷⁵ Cfr. Di Nicola - Danese (2011), pp. 206 e 217.

⁷⁶ Di Nicola - Danese (2011) osservano che, nonostante il giovane Silone sembri sforzarsi di cancellare i ricordi di Pescina e dell’infanzia, «la figura materna tornerà a giganteggiare nella memoria di Silone tutte le volte che, sentendosi amato da don Orione o da Gabriella Seidenfeld, vedrà quasi risorgere in sé i tratti del figlio educato e buono che era stato» (p. 24).

⁷⁷ Significativa in particolare una lettera a Gabriella del ’43, in cui Silone si firma «Tuo Infante» e osserva: «La forza unica e rara della nostra amicizia è che essa assomma in sé tutti gli affetti, da quello familiare e fraterno all’amore». Cit. *ivi*, p. 125.

⁷⁸ L’autore le scrive infatti negli anni ’20: «Per resistere alla vita orribile che io avevo fatto precedentemente, io avevo bruciato dentro di me tutto ciò che vi era di pescinese, paesano [...] per resistere meglio io ero diventato muto e sordo nello spirito. [...] Allora sei arrivata tu. Certo che io ora non sono più quello di prima. Io sono fisicamente rinato, cioè nato di nuovo. Anche la

Ciononostante una certa ambivalenza nei confronti della vita familiare rimane. Infatti, sebbene Silone chiami spesso Gabriella con il nome di 'moglie', rifiuta sempre di formalizzare il matrimonio: una scelta che, sebbene comprensibile vista la situazione di incertezza in cui entrambi vivono, non appare pienamente giustificata dalle circostanze. Ancor più ambivalente è poi la relazione con Aline Valangin, come testimonia lei stessa: «Lo assaliva sempre il pensiero che io non c'entrassi nulla col suo mondo e col suo destino»;⁷⁹ una frase che non può non richiamare alla memoria quella della madre di Berardo in *Fontamara*. In ultimo il rapporto con Darina, sebbene suggellato dal matrimonio, vede comunque il permanere di un certo disagio nei confronti dell'usuale vita di famiglia, espresso in particolare nella scelta dell'abitazione.⁸⁰

Verso una rivalutazione delle 'camelie'

Nonostante le difficoltà di conciliare pubblico e privato, d'altro canto, l'opera di Silone rivela un graduale cambiamento di mentalità, di cui il matrimonio con Darina è forse causa e conseguenza insieme.⁸¹ Anzitutto cambia il ruolo dei legami amorosi nello sviluppo del protagonista: se in *Fontamara* e nel *Seme sotto la neve* la donna rischia di rappresentare una distrazione e un ostacolo alla realizzazione dell'uomo, nel *Segreto di Luca* il destino dell'eroe coincide

volontà di lavorare mi è tornata. Anzi avviene un fatto curioso: rinascendo io sto tornando come ero una volta, cioè un pescinese. Questo non ti deve dispiacere perché finché io stetti a Pescina con mamma ero un mulo veramente coccolo, educato e studioso e mamma era contenta di me.» Cit. *ivi*, p. 121.

⁷⁹ Cit. *ivi*, p. 133.

⁸⁰ «During the time Silone was a member of the Chamber of Deputies working in the Constituent Assembly in 1946 crafting a new constitution for Italy, he was offered an apartment but was horrified when Darina pointed out the fine print in the original contract: After twenty years of paying a mortgage, they could own the property outright. "No, it's impossible!" Silone raged. "Me, a capitalist? Never!" They returned to a modest hotel with no electricity or running water.» Pugliese (2009), p. 178.

⁸¹ Cfr. *Ivi*, p. 176.

precisamente con l'amore. *La volpe e le camelie* procede nella stessa direzione, ed è forse in quest'opera che Silone appare più vicino a realizzare una conciliazione tra sfera politica e affettiva. È vero che il suicidio di Cefalù, non dissimilmente dall'arresto di Spina e di Luca, segnala l'impossibilità di una piena risoluzione del contrasto; tuttavia la vicenda di Daniele suggerisce una possibilità, per quanto problematica, di armonizzare le due dimensioni. Lui stesso, rispondendo ad Agostino, osserva che l'essere poveri e scapoli non implica affatto essere dei buoni rivoluzionari.⁸²

In secondo luogo le caratteristiche considerate tipiche dell'animo femminile (ossia l'attenzione alla sfera emotivo-affettiva e ciò che ne consegue) subiscono una graduale rivalutazione nel corso degli anni. Ciò è evidente in particolare nel confronto tra la prima e l'ultima stesura della *Volpe*, che mostra non solo un generico rafforzamento dei personaggi femminili, ma anche il riconoscimento della specificità del loro pensiero. Nel racconto del '34 non c'è una vera differenza qualitativa tra l'atteggiamento di Daniele e quello di Silvia: il primo si comporta come un anfitrione premuroso nei confronti della spia, anche dopo aver appreso la sua vera identità; la seconda si definisce candidamente «antifascista» come il padre.⁸³ Al contrario nell'ultima redazione del romanzo le donne tendono palesemente a valutare le persone in modo diverso dagli uomini: sulla base delle qualità personali e dei legami affettivi, non dell'appartenenza partitica. Ciò pare immunizzarle da quella tentazione ideologica che è propria dei personaggi maschili, come sottolinea Luce D'Eramo: «Chiunque è inquadrato in un'organizzazione totalitaria ha una certa rappresentazione odiosa

⁸² «I monaci hanno già tentato l'esperimento che dicevi. Puoi negare che siano scapoli e poveri? Be', il risultato non è stato brillante per il Regno di Dio sulla terra.» Silone (2010), p. 99. D'altra parte è curioso che, nelle due opere che seguono, i protagonisti siano proprio un frate (Pier Celestino) e una suora (Severina), come se l'autore avesse implicitamente dato ragione ad Agostino.

⁸³ *La volpe*, in Silone (2010), p. 135.

dell'avversario, ed è questa la convenzionalità che rende possibile il fanatismo [...] In *La volpe e le camelie* [...] la rottura dello schema d'odio e disprezzo vicendevole tra le due parti viene involontariamente provocata dalle donne che [...] vivono i loro affetti e le loro ansie fuori dalla suddetta convenzione.»⁸⁴ Nel finale poi tale prospettiva è riconosciuta nella sua bontà anche da Daniele, che apprende a vedere in Cefalù un «povero ragazzo» e non un nemico.⁸⁵

Un'analogia evoluzione è riscontrabile anche nel dramma teatrale *Ed egli si nascose*, che è latamente tratto da *Vino e pane* e si incentra su una vicenda simile a quella della *Volpe*: un traditore, Murica, si redime attraverso l'amore di una fanciulla, Annina. In seguito quest'ultima, appreso il tradimento dell'amato, sceglie di abbandonare la causa politica pur di restare al suo fianco.⁸⁶ Nella prima stesura del dramma tale decisione è commentata con compatimento dagli altri personaggi, ma il giudizio si rovescia nettamente nella versione più tarda: «Io l'avevo sempre ammirata, la conosco da fanciulla, ma non immaginavo che fosse così vicina alla perfezione. Certo, Romeo, è difficile per noi capire una donna come quella. Anche nella politica, anche tra noi, Annina era rimasta una vera donna.»⁸⁷ Infine, nell'*Avventura di un povero cristiano*, appare ormai assodata l'idea che le donne possiedano uno specifico modo di pensare, distinto da quello maschile e perciò prezioso. In particolare Concetta, giovane donna che simpatizza per i fraticelli, suscita l'ammirazione di Pier Celestino che però commette l'errore di dire: «A volte m'è capitato di pensare: peccato che quella ragazza non sia un uomo.» Al che uno dei discepoli obietta: «Io trovo che quello che lei fa, lo fa benissimo, e non potrebbe farlo meglio se fosse un uomo».⁸⁸

⁸⁴ D'Eramo (2014), p. 298.

⁸⁵ Silone (2010), p. 111.

⁸⁶ Silone (2000a), p. 72.

⁸⁷ *Ivi*, p. 76.

⁸⁸ *L'avventura di un povero cristiano*, in Silone (2000), vol. II, p. 713.

Riassumendo quindi possiamo dire che la concezione della donna in Silone muti progressivamente in positivo, ma non perché si sfumi il confine tra maschile e femminile; al contrario la donna è rivalutata proprio in virtù delle caratteristiche che si discostano dal modello maschile tipico.⁸⁹ In particolare, volendo riassumere in due parole la specificità del pensiero femminile, potremmo rifarci al concetto di intelligenza emotiva, ossia la capacità di comprendere le emozioni proprie e altrui e di utilizzarle con vantaggio. Ora, alla luce di questo concetto le caratteristiche che abbiamo individuato nelle donne della *Volpe e le camelie* mutano di segno, mostrando anche un lato più positivo. Abbiamo visto per esempio come i giudizi delle donne tendano a basarsi più sull'istinto che sulla logica, motivo per cui Daniele ne diffida; in realtà però l'intuito femminile si rivela in ultimo più acuto del giudizio disincantato del protagonista. Le donne infatti appaiono in grado di cogliere sfumature dell'animo umano che agli occhi maschili sfuggono: Filomena sembra comprendere i pensieri di Daniele meglio di quanto faccia lui stesso,⁹⁰ e perfino Nunziatina nella sua ingenuità coglie qualcosa di buono nella figura della spia, toccandone l'animo forse più a fondo di quanto si fosse proposta. Silvia poi è la figura che più di tutte appare dotata di questa 'seconda vista', come mostrano in particolare i suoi incontri con Ludovico e Cefalù: due figure che fino a quel momento sono state sempre connotate in modo minaccioso, ma che agli occhi di Silvia si rivelano anime tristi e sole, bisognose di ricevere affetto e capaci a

⁸⁹ Perciò anche nel caso in cui uomini e donne combattano per la stessa bandiera, come Rocco e Stella in *Una manciata di more*, in realtà non lo fanno esattamente nello stesso modo: «La donna siloniana vive nella dimensione dell'amore. Se fa una scelta politica [...] è ispirata da ragioni solo sentimentali, non ideologiche. Quasi tutte scoprono in sé una vocazione caritativa che può assumere la forma dell'impegno politico; ma il loro bisogno d'amare si realizza pienamente nella dedizione all'uomo che si sono scelte, unite a lui dallo stesso ideale di carità e di giustizia.» Rigobello (1975), p. 151.

⁹⁰ Cfr. Silone (2010), pp. 72 e 110.

propria volta di donarlo.⁹¹ Anche Agostino, cui Silvia è affezionata benché non ne ricambi l'amore, rivela agli occhi della ragazza aspetti che nessun altro coglie.⁹² Per questo il suo sguardo esercita sugli altri un effetto maieutico, portando alla luce virtù rimaste sino a quel momento in potenza.

Per quanto riguarda poi l'atteggiamento delle donne nei confronti del dolore, è indubbio che il pianto appaia talvolta come un segno di debolezza, tanto che la crescita di Filomena è marcata proprio dalla decisione – per lei rivoluzionaria – di *non* piangere: «In quella contingenza piangere [...] poteva significare rassegnarsi alla rovina della propria famiglia, considerarla una disgrazia inevitabile; ma, pur non sapendo intraprendere alcunché per impedirla, lei non se la sentiva di accettarla.»⁹³ Al contempo però l'autore introduce l'idea che le lacrime siano, a modo loro, una forma di azione: impediscono che il dolore abbia un effetto pietrificante, trasformandolo invece in fonte di compassione. È infatti la consapevolezza della comune sofferenza che pone le premesse per un ritrovato sentimento di comunità, che supera le divisioni di partito, di genere e persino di specie (unendo la scrofa sofferente del primo capitolo alla volpe dell'ultimo, entrambe ridotte a carne sanguinante). Non a caso Silvia, incapace di piangere finché il suo dolore si nutre di delusione e rancore, si scioglie finalmente in lacrime nel momento in cui l'innocenza di Cefalù viene svelata.⁹⁴

⁹¹ *Ivi*, p. 23. Cfr. Paganini (2010), p. 155.

⁹² In particolare Silvia coglie tra Agostino e il padre una somiglianza che nessun altro sembra rilevare: «“Non hanno forse lo stesso sguardo?” sosteneva Silvia. “Non dire stravaganze” le faceva osservare la madre. “Daniele ha gli occhi molto più chiari.” “Non parlo del colore degli occhi, ma dello sguardo” protestava la ragazza.» Silone (2010), p. 37.

⁹³ Silone (2010), p. 104. Altrove Silone indica proprio in questo atteggiamento le fondamenta della resistenza, etica e politica: «La dittatura si regge sull'unanimità. [...] Ma basta che un piccolo uomo, un solo piccolo uomo, dica NO, e quel formidabile ordine granitico è in pericolo.» *Vino e pane*, in Silone (2000), vol. I, p. 433.

⁹⁴ «Almeno piange?» chiede con preoccupazione Filomena, informandosi sulle condizioni di Silvia; e aggiunge: «Oh Madonna mia, almeno piangesse!» Silone (2010), p. 93. Sul finale invece, dopo la rivelazione del suicidio, Luisa percepisce il «pianto sommerso» della sorella. *Ivi*, p. 111.

Tutto ciò comunque non significa che Silone idealizzi le doti femminili a scapito di quelle maschili, e allo stesso modo non arriva mai a rinnegare l'importanza della sfera politica per riassorbirla in quella privata. Al contrario l'autore promuove l'integrazione delle due dimensioni, in modo che ognuna delle due eserciti sull'altra un'azione correttiva e integrativa. Significative, a questo proposito, sono le traiettorie speculari di Daniele e Filomena. La donna, privata del sostegno del marito cui ha sempre delegato le decisioni, deve in qualche modo prenderne il posto; perciò la sua crescita avviene attraverso l'acquisizione di caratteri tipicamente 'maschili' (la direttività, il coraggio, il rifiuto di arrendersi). Viceversa Daniele progredisce sviluppando una 'femminile' capacità di compassione e accoglienza, e ottemperando così senza saperlo alle richieste della moglie (forse per la prima volta in vita sua).

In termini junghiani, insomma, possiamo dire che *animus* e *anima* devono incontrarsi per dare origine a una personalità completa. In questo senso il titolo del romanzo non indica un contrasto irriducibile bensì la necessità dell'unione tra i due poli (e non è senza significato che il titolo originario vedesse solo la presenza della volpe, affiancata poi dalle camelie nell'ultima redazione). Peraltro l'integrazione di *animus* e *anima* è già leggibile, seppure in modo meno esplicito, nelle vicende di Pietro Spina. In *Vino e pane* infatti egli ha la possibilità di specchiarsi in Cristina, che rappresenta quasi un suo doppio femminile.⁹⁵ Ciò innesca un processo di mediazione tra i due personaggi, in cui ciascuno riconosce e sviluppa in sé alcune caratteristiche dell'altro.⁹⁶ Si gettano così le basi affinché, nel *Seme sotto la neve*, Spina stesso possa assumere caratteristiche materne nel

⁹⁵ Il protagonista stesso afferma: «In questa bellissima Cristina ritrovo molti tratti della mia adolescenza, quasi, direi, un ritratto di me stesso, certo un ritratto abbellito e idealizzato, una versione femminile, ma in sostanza, uno specchio di quello che allora anch'io sentivo e pensavo». *Vino e pane*, in Silone (2000), vol. I, p. 304.

⁹⁶ Tale processo è sottolineato in particolare da Atzeni (1991), pp. 128-9.

rapporto con Infante. Del resto tale dinamica riflette probabilmente l'evoluzione vissuta dall'autore stesso, come suggerisce in particolare l'ultima opera di Silone, *Severina*. Qui infatti l'autore, osserva Darina, riversa proprio in una donna «la carica autobiografica che negli altri suoi romanzi metteva nell'eroe». ⁹⁷ E, ancora una volta, il nome del personaggio è parlante: Severino è il nome che Silone avrebbe ricevuto all'anagrafe, se il segretario comunale non avesse insistito per imporgli il proprio. ⁹⁸ Si può quindi ipotizzare che tale scelta onomastica segnali proprio l'assunzione da parte di Silone della propria *anima*, associata alla sensibilità emotivo-affettiva affinata attraverso gli anni e le sofferenze. ⁹⁹

La *detective story* e la ricerca dell'altro

Un'ultima caratteristica propria della *Volpe e le camelie*, condivisa solo dal *Segreto di Luca*, è la struttura ispirata al romanzo giallo. Tuttavia, mentre nel *Segreto* Andrea Cipriani è l'unico personaggio investigante, nella *Volpe* sono in molti a svolgere tale ruolo: Cefalù indaga sulla rete antifascista, Silvia va alla ricerca del nonno Ludovico e, come Luisa, si interroga sulle attività segrete del padre. ¹⁰⁰ Daniele infine si confronta con il mistero principale: chi sia realmente Cefalù, se il suo arrivo faccia parte di un piano preesistente e quali sviluppi ne seguiranno. Tali interrogativi sono oscuri anche per il lettore, il quale inoltre si trova di fronte una narrazione ricca di elementi simbolici, episodi solo

⁹⁷ Laracy Silone (1981), p. 19. Anche in questo caso il processo è mediato da un rispecchiamento: la figura di Simone Weil, che costituisce il modello principale per Severina, si impone all'attenzione di Silone per le molte affinità con il suo pensiero, costituendo – come Cristina per Pietro Spina – una sorta di doppio femminile.

⁹⁸ Cfr. Di Nicola - Danese (2011), p. 11.

⁹⁹ Interessante a questo proposito quanto l'autore afferma in un'intervista del 1972: «Ora, con l'età avanzata, vado sempre più avvicinandomi a una comprensione per tutti, e forse è già un approccio all'amore e alla morte. Ecco: l'indulgenza è già un traguardo intermedio. Si acquista con gli anni e col dolore. Meditandovi su, naturalmente; poiché non basta sommare anni e dolori.» Silone (2000), vol. II, p. 1290.

¹⁰⁰ Cfr. Villani (2008), p. 168.

apparentemente superflui, rimandi tematici e lessicali non sempre palesi. Come nel giallo perciò egli è chiamato a partecipare alla trama, ricostruendo nessi e colmando silenzi.¹⁰¹ Tipica del giallo è anche la rivelazione finale, che getta una nuova luce sui fatti già noti; così il lettore, tornando sui propri passi, può scoprire valori inattesi in frasi che sul momento non sembravano significare nulla di particolare.¹⁰² Ora, quest'impostazione è stata letta da alcuni, in particolare Fernandez, come un virtuosismo stilistico per coprire un vuoto di sostanza:

I procedimenti [di Silone] lo riallacciano a quella che si potrebbe chiamare [...] una «scuola del mistero». Parlare misteriosamente d'un avvenimento banale accumulando sottintesi e rinviando la spiegazione fino all'ultimo momento: ecco il programma [che Silone ha già applicato abilmente in Il segreto di Luca, dove] dipingeva una passione tra contadini, bella perché oscura, ma oscura solo perché l'autore s'era preoccupato d'imbrogliarne le fila. La «scuola del mistero» è molto vicina alla «scuola del falso mistero».¹⁰³

In realtà la forma della *detective story* non è in questo caso un abbellimento estrinseco: essa pone l'attenzione su quello che per Silone è il compito più importante di ogni individuo, ossia la ricerca della verità. Non solo per i personaggi, infatti, ma anzitutto per il loro autore «capire» è l'imperativo fondamentale che regge il dipanarsi della narrazione; ed è un imperativo che lo scrittore trasmette al lettore, sia in riferimento alla vicenda narrata sia, più in generale, alle dinamiche dell'esistenza.¹⁰⁴ Anche il fatto che il mistero non sia causato dalla complessità degli eventi stessi, bensì dalla cortina di oscurità che

¹⁰¹ Cfr. Martelli - Di Pasqua (1988), p. 90.

¹⁰² Oltre ad alcuni esempi che abbiamo già ricordato, è da citare una frase dell'avvocato Zeta che addirittura anticipa il finale del romanzo: «Sai che [in Svizzera] abbiamo una delle più alte percentuali di suicidi?» Silone (2010), p. 58.

¹⁰³ Dominique Fernandez, «*Le renard et les camélias*» par L. Silone. Depuis «*Fontamara*» on ne discute plus Silone, cit. in D'Eramo (2014), p. 302.

¹⁰⁴ «Se ho scritto dei libri [...] è per cercare di capire e far capire» è l'emblematica affermazione di *Uscita di sicurezza, ivi*, vol. II, p. 860.

gli è tessuta intorno, non è semplicemente uno stratagemma narrativo. Al contrario ciò è funzionale allo sviluppo di una tematica chiave non solo del romanzo, ma della narrativa siloniana in generale: la difficoltà relazionale e comunicativa, che Silone avverte come una problematica particolarmente pressante sia perché propria dell'epoca contemporanea, sia perché radicata nella sua esperienza personale.¹⁰⁵ In effetti tutti i personaggi della *Volpe* stentano a comunicare ciò che sta loro a cuore, ed è appunto questa reticenza diffusa che moltiplica gli enigmi da risolvere. Già abbiamo visto, nella prima parte del saggio, che Daniele è molto restio a parlare di sé e comunica più con le azioni che con le parole;¹⁰⁶ quando parla poi lo fa spesso in modo brusco, lasciando poco spazio ai convenevoli.¹⁰⁷ Tali caratteristiche, paradossalmente, fanno sì che egli si intenda meglio con gli operai che con i propri famigliari, per non parlare della comunità locale.¹⁰⁸ L'arrivo di Cefalù esaspera questa tendenza, rompendo l'intesa con Silvia¹⁰⁹ e incrinando quella con Agostino.¹¹⁰

La laconicità, d'altra parte, non è certo una caratteristica esclusiva di Daniele. Anche Agostino «chiacchiera con facilità solo di cose che non lo toccano

¹⁰⁵ Sulla crisi delle relazioni come tratto tipico della modernità (anche in conseguenza della massificazione operata da fascismo e comunismo) cfr. in particolare il saggio *Promiscuità e comunità* (1944), *ivi*, vol. I, pp. 1309-1311. Quanto alle difficoltà relazionali vissute da Silone, si rimanda alla prima parte del presente saggio.

¹⁰⁶ I silenzi di Daniele, in particolare nel rapporto con la moglie, sono ripetutamente sottolineati dall'autore (pp. 19-20) e tale abitudine alla reticenza costituisce appunto una delle caratteristiche autobiografiche del personaggio. Cfr. Villani (2008), pp. 162 e 169. Quanto alla tendenza a comunicare più con le azioni che con le parole, emblematica è la partenza dalla casa paterna, che avviene in modo spettacolare ma totalmente silenzioso. Cfr. Silone (2010), p. 16. Già nella *Volpe* del '34 peraltro Silvia definisce il padre come un uomo che manifesta le proprie convinzioni «non a parole, ma coi fatti.» *Ivi*, p. 135. Del resto questo stile di comunicazione è proprio di molti protagonisti siloniani, che alternano «momenti di inquieto silenzio meditativo e scontroso [...] e momenti di azione risolutamente finalizzata». Falcetto (2000), p. XIII.

¹⁰⁷ È rappresentativo il primo dialogo con Nunziatina, in Silone (2010), pp. 30-33.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 68.

¹⁰⁹ Cfr. *Ivi*, pp. 65, 67, 70, 75, 77.

¹¹⁰ Cfr. *Ivi*, pp. 96-99.

profondamente», tanto che, quando il fratello muore in carcere, non ne parla quasi con nessuno.¹¹¹ Quanto a Silvia, la reticenza la caratterizza sin dall'inizio della vicenda,¹¹² anche se si fa particolarmente pesante dopo la comparsa di Cefalù. Quest'ultimo infine nasconde i propri pensieri agli altri personaggi non meno che al lettore, vivendo perciò un isolamento particolarmente profondo. Né sono solo i silenzi a creare barriere tra i personaggi. Frequentissimi sono infatti in questo romanzo i dialoghi giocati sull'equivoco, nei quali l'ironia – caratteristica tipica di Silone – si genera dal contrasto tra prospettive mutualmente incomprensibili.¹¹³ Tale espediente è spesso utilizzato anche nei romanzi precedenti,¹¹⁴ tuttavia nella *Volpe* Silone appare particolarmente attento a questa dinamica e alle sfumature psicologiche che in essa affiorano. Più in particolare molti dialoghi si strutturano sull'opposizione tra una prospettiva ideologica, o comunque ristretta, e una che potremmo chiamare di buon senso, che però sul piano dell'argomentazione risulta paradossalmente meno efficace.¹¹⁵ Più volte inoltre gli equivoci si impernano sull'ambiguità di una parola chiave, cui gli interlocutori attribuiscono significati diversi. L'incomprensione dunque si radica in profondità, nelle visioni del mondo che condizionano le definizioni implicite delle parole.¹¹⁶ Emblematico è l'uso del termine «onesto» nei dialoghi tra Daniele, Silvia e Filomena: per le donne tale qualità è fondata sui rapporti

¹¹¹ Cfr. *Ivi*, p. 43.

¹¹² «Silvia si trovava ormai in pieno negli anni in cui di certe cose non osava più parlare nemmeno col padre, a cui nel passato aveva sempre tutto confidato.» *Ivi*, p. 35.

¹¹³ Cfr. Paganini (2010), p. 153.

¹¹⁴ Emblematici a questo proposito i dialoghi dei cafoni con l'Impresario in *Fontamara*, a proposito della spartizione dell'acqua, e con Pietro Spina in *Vino e pane*, riguardo una possibile rivoluzione futura. Cfr. Silone (2000), vol. I, pp. 142-3 e 353-4.

¹¹⁵ Cfr. in particolare i dialoghi tra Ludovico e il capo dei gendarmi (p. 17), tra Cefalù e Nunziatina (pp. 49-51), tra i clienti del bar e Daniele (p. 57), tra il poliziotto svizzero e Nunziatina (pp. 80-83).

¹¹⁶ Tale concetto emerge chiaramente già nel *Seme sotto la neve*, in cui l'educazione 'etimologica' che Pietro Spina impartisce a Infante mostra come il significato di un termine possa variare grandemente a seconda della consapevolezza con cui è usato. Cfr. Silone (2000), vol. I, p. 726.

privati, mentre per Daniele presuppone una condotta anticonformista e politicamente impegnata.¹¹⁷

Silenzi ed equivoci sortiscono quindi un duplice effetto: da un lato ostacolano la conoscenza dei fatti, rendendo necessario un ulteriore sforzo interpretativo, dall'altro alzano una barriera tra gli individui, che intralcia la comprensione dei rispettivi caratteri e motivazioni. Quest'ultimo è per Silone l'aspetto più importante, ed è la grande tragedia della modernità, giacché ostacola il formarsi di relazioni autentiche e durature.¹¹⁸ Per questo nella *Volpe e le camelie*, come già nel *Segreto di Luca*, la ricostruzione oggettiva dei fatti non è che il riflesso di un'opera più profonda di investigazione, diretta alla conoscenza dell'altro.¹¹⁹ Di conseguenza ogni personaggio è non solo il soggetto ma anche l'oggetto dell'indagine, tanto a livello extradiegetico quanto intradiegetico. Anzitutto il lettore, non potendo contare su descrizioni esaustive dei pensieri dei personaggi, deve ricostruirli attraverso gli indizi di cui dispone. A questo proposito è interessante un appunto inedito di Silone, che riassume il suo metodo di caratterizzazione: i personaggi dovrebbero rivelarsi al lettore attraverso le proprie azioni e parole, «anche (soprattutto) in episodi minimi e rivelatori».¹²⁰ Tale affermazione rivela per Cimini una sensibilità «psicanalitica», tipicamente novecentesca, che punta allo studio degli «scarti», di azioni ed oggetti apparentemente insignificanti, eppure depositari, in base a meccanismi di

¹¹⁷ Cfr. Silone (2010), pp. 42, 72, 76. Un altro esempio simile è dato dalla parola «indesiderabile», nel dialogo tra il poliziotto e Nunziatina (p. 82). Più in generale nella conversazione tra Daniele e i «politicanti da caffè», e in quella tra Nunziatina e Cefalù, l'equivoco si gioca sul fatto che i personaggi hanno opinioni diverse su quali siano le informazioni di valore da condividere.

¹¹⁸ «Questa è la vera rivoluzione della nostra epoca, [...] la scomparsa dell'amicizia. È la più tremenda di tutte le rivoluzioni. Al posto dell'amicizia adesso vi sono le cosiddette relazioni, che durano finché fanno comodo.» *Il seme sotto la neve*, in Silone (2000), vol. I, p. 646.

¹¹⁹ Cfr. Zocchi (1984), p. 12.

¹²⁰ Cit. in Cimini (2008), p. 181.

transfert e di simbolizzazione dei contenuti della coscienza, di una verità dell'essere.»¹²¹ L'uccisione della volpe da parte di Daniele è l'esempio più eclatante, ma non certo l'unico: potenzialmente ogni parola o gesto dei personaggi costituisce un indizio sul loro animo. Per questo appunto i romanzi di Silone – e la *Volpe* in particolare – appaiono improntati a una «quasi francescana attenzione ai fatti minimi della vita»:¹²² perché è nel piccolo che la verità si rivela.

A livello intradiegetico poi ciascuno dei personaggi diviene prima o dopo un enigma per gli altri; e, paradossalmente, ciò sembra valere soprattutto per le persone più famigliari. «Si direbbe che mia moglie non mi conosca» commenta a un certo momento Daniele; e Agostino ribatte: «Può capitare, se si sta per molti anni troppo vicini.»¹²³ Questa frase potrebbe essere presa come cifra dell'intera narrazione, nella quale ciascuno finisce per rivelarsi diverso da ciò che gli altri si aspettavano. Non a caso è sottolineata diverse volte la reazione di sorpresa dei personaggi, che non si riconoscono più tra di loro e quasi sembrano vedersi per la prima volta.¹²⁴ Gli anni di convivenza infatti hanno instillato in ognuno di loro l'illusoria convinzione di conoscere gli altri, mentre in realtà hanno solo consolidato immagini parziali e fisse. Silvia per esempio ha all'inizio una visione idilliaca del padre, che a sua volta pensa a lei come a un riflesso di se stesso.¹²⁵ Daniele inoltre sottovaluta sistematicamente la moglie, che da parte sua lo ritiene

¹²¹ *Ivi*, p. 183.

¹²² *Ivi*, p. 184.

¹²³ Silone (2010), p. 65.

¹²⁴ Esempi significativi sono lo stupore di Daniele di fronte al cambiamento di Silvia e Filomena (p. 70), nonché la sorpresa reciproca di Filomena e Luisa (pp. 109-110). Curioso è anche il commento di Daniele durante una cena familiare, come se il personaggio s'accorgesse per la prima volta della moglie: «Non riesco a ricordarmi da quanti anni porti questo scialle. Non l'avevi già prima che ci sposassimo?» (p. 71).

¹²⁵ Tale è infatti l'osservazione di Filomena: «Credevi di conoscere Silvia? Te l'immaginavi somigliante a te stesso?» *Ivi*, p. 72.

indistruttibile.¹²⁶ Agostino infine, pur volendo molto bene a Silvia, la considera ancora una bambina, e nutre un pregiudizio del tutto ingiustificato verso Franz.¹²⁷

In breve quindi Silone utilizza il modello della *detective story* per esprimere la sua percezione di una barriera tra le persone, le quali stentano a conoscersi veramente e quasi sembrano vivere ciascuna in un mondo a sé stante. Tale concetto è esplicitato con particolare evidenza nella *Volpe* del '34, per bocca del giovane fascista: «Basta pensare alle centinaia di persone che ieri sono morte nell'incidente ferroviario. [...] Si trovavano nello stesso treno benché in realtà non lo fossero. Il contadino pensava ai prezzi del mercato, [...] il medico litigava mentalmente con il sindaco del suo paese, lo studente ammirava la sua nuova cravatta. Ecco che ognuno viaggiava su un treno speciale. [...] Ognuno di noi viaggia sul proprio treno, eppure ci troviamo tutti nello stesso convoglio...»¹²⁸ D'altra parte il romanzo ci trasmette anche un'altra considerazione (motivo per cui il passaggio sopraccitato, troppo pessimistico, viene eliminato nella stesura finale). La comprensione dell'altro, benché difficile, non è impossibile, a condizione di non circoscrivere l'interlocutore in un giudizio predefinito. In particolare l'autore indica come atteggiamento ideale un'apertura compassionevole all'altro, che abbiamo visto essere tipica delle donne e in particolare di Silvia; per questo il suo sguardo è capace di trasformare tutto ciò su cui si posa, cogliendone la vulnerabilità nascosta e le risorse potenziali.¹²⁹

¹²⁶ Nel caso di Filomena la rivelazione ha luogo quando, vedendo il marito svenuto sul letto, la donna riesce infine a vederne la vulnerabilità: «La durezza del suo viso si era disfatta e lasciava vedere la sofferenza la disperazione la pietà prima nascoste.» *Ivi*, p. 108.

¹²⁷ Cfr. *ivi*, pp. 43-45.

¹²⁸ Cfr. *ivi*, pp. 130-131.

¹²⁹ Va detto, d'altra parte, che anche Daniele possiede *in nuce* questo sguardo, che necessita solo di essere affinato; in effetti si potrebbe sostenere che l'acuta vista di Silvia sia l'evoluzione, traslata sul piano emotivo, di quella capacità intuitiva che Daniele dimostra in apertura del romanzo (p. 25), presentando la presenza di una lepre pur senza vederla.

Potremmo dire insomma che, per Silone, lo strumento essenziale dell'investigatore non sia la lente d'ingrandimento ma la carità, intesa appunto come un amore aperto, che non si aspetta nulla ma spera il meglio dall'altro. Il che ricorda un'affermazione di Gabriel Marcel: «Amare un essere significa attendere da lui qualcosa d'indefinibile, d'imprevedibile; significa nel contempo dargli in qualche modo la possibilità di rispondere a questa attesa.»¹³⁰ Tale amore sperante, sebbene non sufficiente di per sé, offre una possibilità di superare la barriera di incomunicabilità tra le persone, lasciando spazio a quel miracolo che Silone chiama «comunicatività delle anime».¹³¹ Il concetto (palese trasposizione laica della 'comunione dei santi') emerge già in *Vino e pane*, quando tra Spina e Margherita si crea un legame profondo e istantaneo, solo parzialmente dipendente dalla volontà dei personaggi.¹³² Lo stesso accade anche tra Andrea e Luca e poi tra Silvia e Cefalù, i quali dopo una sola notte sembrano conoscersi da sempre.¹³³

Né l'efficacia di tali legami viene meno con il passare del tempo; al contrario, essi esercitano sull'animo un influsso duraturo e in parte misterioso. Infatti, in *Ed egli si nascose*, fra' Celestino consola così Annina, disperata di non poter aiutare l'amato: «Non mi hai detto tu stessa che due persone le quali veramente si amano, ognuna finisce col portare l'altra in sé ed esserne inseparabile? E come puoi supporre che l'altra parte di te ch'è in lui, resti inerte e indifferente proprio mentre lui è in lotta con la morte?»¹³⁴ Un commento che si potrebbe applicare anche al legame tra Silvia e Cefalù, capace forse – ipotizza Luisa – di prolungarsi oltre la

¹³⁰ Marcel (1967), p. 60.

¹³¹ *Uscita di sicurezza*, in Silone (2000), vol. II, p. 893.

¹³² Cfr. *Vino e pane*, *ivi*, vol. II, p. 253.

¹³³ Cfr. *Il segreto di Luca*, *ivi*, vol. II, p. 318; Silone (2010), p. 77.

¹³⁴ Silone (2000a), p. 80.

morte.¹³⁵ In conclusione quindi *La volpe e le camelie* non si limita a mettere in luce i limiti della comunicazione, bensì mostra che per chi si trova nella corretta disposizione d'animo tali limiti possono essere superati, grazie a una scintilla di comunione che scocca in modo imprevedibile e quasi miracoloso. «Tu, per noi, sei un miracolo» dice infatti Agostino a Daniele.¹³⁶ In questo senso Silone supera il modello del giallo: l'investigazione può (e deve) cercare di risolvere gli enigmi creati dall'interazione tra gli individui; tuttavia l'essenza profonda degli uomini e delle loro relazioni rimane un mistero, che come tale può essere rivelato ma non svelato.

«Rendersi conto»

Abbiamo detto che l'investigazione procede su più livelli, ossia la ricostruzione dei fatti oggettivi e la comprensione umana dell'altro; a ciò possiamo aggiungere anche un terzo livello, la conoscenza di sé. Ogni personaggio infatti non è solo un enigma per gli altri, ma anche per se stesso: ciascuno è chiamato a intraprendere un lavoro di auto-scoperta e auto-costruzione, fondato sulla coscienza dei propri limiti e risorse e su una presa di posizione consapevole. In altre parole «si tratta di trasformare il più possibile di esperienza in coscienza».¹³⁷ Tale processo è più o meno direttamente rappresentato in tutti i personaggi: l'amore conduce Cefalù verso un cambiamento radicale ma insieme aiuta Silvia a comprendere se stessa, più di quanto fosse mai accaduto in passato.¹³⁸ Daniele poi, come si diceva nella prima

¹³⁵ «Adesso Silvia potrà pensare a lui [...] solo con amore. Forse anche lui, adesso, ha bisogno che noi lo ricordiamo con amore.» Silone (2010), p. 109.

¹³⁶ *Ivi*, p. 100.

¹³⁷ *I periodici di cultura* (1959), in Silone (2000), vol. II, pp. 1172-3.

¹³⁸ Significativo in particolare uno scambio tra Silvia e il padre: «“Ora finalmente so cosa sia l'amore.” “Il tuo sentimento di prima non era amore?” “No” disse Silvia “Ora me ne rendo conto. Era affetto, stima, simpatia, tutto quello che vuoi; non amore.”» Silone (2010), p. 77.

parte del saggio, è spinto a confrontarsi con il proprio lato oscuro, sul quale prevale infine la compassione. Ma è soprattutto in Filomena che questa dinamica si fa palese, in particolare in due momenti: quando, al capezzale di Daniele, ella si vede per ciò che è e si rifiuta per la prima volta di piangere, e quando pone un ideale *ultimatum* al marito, condannandone il fanatismo.¹³⁹ Di questi momenti il secondo, sebbene più eclatante, è di fatto un'estrinsecazione del primo. È nella solitudine della notte che si compie quel piccolo grande miracolo del «rendersi conto»: il momento cioè in cui una persona, «assillata da una sua angoscia particolare [...] trova il senso profondo della propria esistenza umana».¹⁴⁰

In effetti si può dire che non solo la *Volpe e le camelie*, ma i romanzi siloniani in generale siano costruiti proprio in funzione di tale conquista. Falcetto, in particolare, ha sottolineato che le opere di Silone si impernano tutte su un evento inatteso, che infrange l'abitudine e crea così «le condizioni per una possibile presa di coscienza, per un'assunzione di responsabilità.»¹⁴¹ Si apre, cioè, «lo spazio di una prova: saranno infatti le scelte, e azioni compiute da chi è coinvolto in quell'evento a dare senso e forma alla propria esistenza.»¹⁴² Silone stesso, nella *Volpe e le camelie*, segnala per due volte che stiamo entrando in un tempo decisivo, in cui uno o più personaggi affronteranno un 'esame' che deciderà della loro vita e del loro valore. Il momento più eclatante è naturalmente il finale, quando giunge la notizia del suicidio di Cefalù. Infatti il solenne *ultimatum* di Filomena attribuisce un peso terribile alle successive parole di Daniele, che potrebbero alienargli forse per sempre la moglie e la figlia. Perciò noi lettori, come Luisa, le ascoltiamo con trepidazione, ma per fortuna il protagonista supera brillantemente l'esame:

¹³⁹ *Ivi*, pp. 104 e 110.

¹⁴⁰ Silone (2000a), p. 51.

¹⁴¹ Falcetto (2000), p. XXXV.

¹⁴² *Ivi*, p. XX.

*Daniele si fermò sulla soglia della cucina.
«Ho letto la notizia» disse.
Con lo sguardo fisso al fuoco, Luisa cominciò a tremare in attesa
del seguito.
«Mi dispiace per quel povero ragazzo» il padre aggiunse
lentamente. «Non era cattivo».
Più che dalle parole Luisa rimase commossa dalla sua voce rauca
piena di compassione.
«Vieni avanti» gli disse senza voltarsi, per nascondere le
lacrime. «Vieni vicino al fuoco. Ti preparo subito il caffè.»¹⁴³*

L'altro momento topico avviene due giorni prima, nel fatidico pomeriggio in cui Cefalù avrebbe dovuto ottenere l'approvazione di Daniele e finisce invece per scoprirne l'antifascismo. Ignare della disgrazia che sta per compiersi, le donne di casa sono in cucina, immerse nei preparativi della cena. «“Bada, è il tuo esame di maturità” Luisa disse scherzosamente alla sorella maggiore. “Sai che i giovanotti italiani giudicano le ragazze anzitutto dalle caviglie e poi dal modo come sanno preparare il caffè.” Inavvertitamente Silvia si guardò le caviglie. “Grazie a Dio, non hai nulla da temere” le disse la madre sorridendo.»¹⁴⁴ Tale dialogo, per quanto grazioso, ha un valore simbolico molto preciso: segnala indirettamente che non solo per Silvia, ma per tutti i personaggi, è in arrivo una prova decisiva.

Peraltro è curioso notare come il momento del «rendersi conto» abbia il sapore talora di una crescita, talora di un ritorno all'infanzia (entrambe dinamiche riflesse, per inciso, nel paesaggio naturale, che avviandosi verso la primavera attraversa un processo di maturazione e insieme di rinascita). In particolare, se l'evoluzione di Silvia e Filomena implica una crescita, quella di Daniele e Cefalù corrisponde piuttosto a una rigenerazione. Di Daniele infatti viene rimarcato più volte l'atto di tornare a casa, simbolicamente affine al rientrare in se stessi.¹⁴⁵ Quanto a Cefalù, il suo riscatto si colloca decisamente sotto il segno delle madri,

¹⁴³ Silone (2010), p. 111.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 88.

¹⁴⁵ Cfr. Giannantonio (2004), pp. 124-5.

quasi fosse una nuova nascita: dapprima Nunziatina assume nei suoi confronti un atteggiamento materno, poi lui stesso discorre con Silvia della propria infanzia. Significativa è anche la frase scelta da Daniele per segnalare il pericolo, quando la delazione di Cefalù appare imminente: «La madre è caduta malata.»¹⁴⁶ E in ultimo, quando arriva la notizia del suicidio, è ancora la figura materna a essere evocata.¹⁴⁷ In ogni caso comunque, che si tratti di crescita o rinascita, il meccanismo di fondo è lo stesso: è il dolore che, vissuto e meditato, porta alla maturazione del personaggio, ed è l'amore che ne consente il riscatto.

Resta da analizzare un'ultima implicazione simbolica della *detective story*: alla decifrazione dei fatti, dell'altro e di sé possiamo aggiungere un quarto livello di lettura, ossia la riflessione sul senso dell'esistenza. In particolare il dialogo finale tra Daniele e Agostino solleva interrogativi sul senso dell'azione umana e sull'influsso del caso (o del destino) nelle vite individuali.¹⁴⁸ Dunque l'opera di investigazione che si attua nella *Volpe e le camelie* implica anche un lavoro di decifrazione simbolica. Non sono solo i lettori a doversi districare tra simboli e allegorie: per i personaggi stessi gli eventi «sono anche segni da disvelare, cifre di un destino e di una vocazione cui l'uomo non può sottrarsi: può solo riconoscerne la presenza e accettare la pienezza delle loro implicazioni.»¹⁴⁹ Insomma ogni enigma che i personaggi affrontano è anche un riflesso dell'enigma esistenziale, come si leggeva già nel *Seme sotto la neve*: «Il destino ci si rivela a mano a mano che sciogliamo i nodi della nostra matassa».¹⁵⁰

¹⁴⁶ Silone (2010), p. 91. La frase è poi ripresa qualche pagina più avanti: i compagni di Daniele rispondono usando lo stesso linguaggio in codice e Luisa, avendo raccolto i loro messaggi senza comprenderli appieno, commenta ironica: «Insomma si direbbe che le madri se la passino bene». «Non tutte» borbotta allora Filomena, evidenziando così il fatto che, da parte dell'autore, la scelta di questa frase non è stata casuale. *Ivi*, p. 102.

¹⁴⁷ «"Povera mamma sua, che desolazione" sospirò Filomena.» *Ivi*, p. 107.

¹⁴⁸ Cfr. *ivi*, pp. 99-100.

¹⁴⁹ Martelli - Di Pasqua (1988), p. 54.

¹⁵⁰ *Il seme sotto la neve*, in Silone (2000), vol. I, p. 881.

A ben guardare la stessa struttura narrativa messa in luce da Falcetto trasmette implicitamente una riflessione sul senso e sul destino. Dicevamo infatti che le trame dei romanzi siloniani si incentrano su un imprevisto provvidenziale, che apre uno spazio di libertà; dunque è come se l'autore riconoscesse nell'esistenza «una specie di intelligenza enigmatica», che indirizza gli individui verso la loro possibile realizzazione.¹⁵¹ Già Sciascia del resto osservava che la narrazione poliziesca in qualche modo «presuppone una metafisica»: implica che gli eventi della vita abbiano un senso, una qualche giustizia che supera l'ingiustizia.¹⁵² Forse quindi non è un caso che la forma narrativa di Silone sia virata verso il giallo dopo che la sua concezione di destino aveva acquisito una sfumatura più positiva. Come nota Alfonsi, infatti, nei primi romanzi di Silone il destino appare come una forza ambigua, talora deresponsabilizzante o crudele.¹⁵³ Al contrario in *Una manciata di more* esso si connota come una forza che «presiede al buon andamento del cosmo» e spinge gli individui al compimento della loro vocazione.¹⁵⁴

Va sottolineato, peraltro, che anche l'aspetto introspettivo-esistenziale dell'investigazione riguarda tanto il piano intradiegetico quanto quello extradiegetico. La scrittura infatti costituisce per Silone anzitutto uno strumento per riflettere su di sé, «per rendere più evidente a se stessa una vita, il suo senso».¹⁵⁵ Per questo l'autore ha continuato, in un certo senso, a scrivere e riscrivere il medesimo libro, in un «lavoro di analisi [che], verrebbe da dire

¹⁵¹ Falcetto (2000), p. XX. Ciò è indirettamente sottolineato da Agostino, che parlando con Daniele ribadisce la non casualità degli eventi accaduti: «Ed entrarono per caso da te? Tu credi al caso?» Silone (2010), p. 96.

¹⁵² Sciascia (2018), p. 76.

¹⁵³ Cfr. Alfonsi (1991), pp. 20-21.

¹⁵⁴ *Ivi*, pp. 22-24.

¹⁵⁵ *Credere senza obbedire* (1972) in Silone (2000), vol. II, p. 1289.

freudianamente, è interminabile».¹⁵⁶ In particolare *La volpe e le camelie* è per eccellenza il romanzo della riconciliazione, non solo a livello interpersonale ma anche intrapersonale. Già abbiamo detto come le vicende narrate lascino leggere in filigrana un percorso di integrazione dell'«ombra» (Cefalù), e di armonizzazione tra *animus* e *anima*. Oltre a ciò la narrazione consente a Silone di ripercorrere diacronicamente la propria vita, sintetizzandola in un quadro pacificato. In primo luogo infatti, sebbene Silvia e Ludovico non siano certo una riproposizione esatta dei genitori dell'autore, l'approfondimento della loro vicenda suggerisce un desiderio da parte di Silone di confrontarsi con le proprie radici. In effetti sono molteplici, come si diceva nella prima parte, le affinità tra Daniele e il suo autore: l'estrazione sociale, il legame privilegiato con la madre, la non convenzionalità dei compagni di gioco, la decisione di allontanarsi e poi di ritornare al luogo natio, il legame 'contadinesco' con la propria terra e insieme il senso di esclusione da questo mondo. Anche una riscoperta somiglianza con il padre e l'associazione tra la letteratura e la figura materna possono essere considerati dei punti di contatto, sebbene più indiretti.¹⁵⁷

Oltre a ciò, come osserva Paganini, i personaggi maschili della *Volpe* sembrano offrire un'ideale panoramica delle diverse fasi di vita dell'autore, quasi incarnando le persone che Silone è stato nel corso degli anni. Agostino, ossia

¹⁵⁶ Falchetto (2000), p. XXVI.

¹⁵⁷ Del padre Silone racconta poco, anche perché lo perse quando era ancora bambino. Tuttavia, a giudicare dall'episodio riferito in *Uscita di sicurezza*, il padre possedeva un temperamento simile a quello che poi manifesterà il figlio: anticonformista, compassionevole, insofferente all'ingiustizia. Cfr. Silone (2000), vol. II, p. 751. Quanto alla madre, Herling riferisce un'interessante confidenza di Silone, che lega strettamente la figura materna alla narrazione e, in ultimo, alla scrittura: «Ha detto di aver capito che il suo modo di narrare e di scrivere era dovuto in parte alla sua fanciullezza. Da ragazzo, la madre lo portava con sé in una stanza dove c'erano donne che tessevano. Passava con loro giorni interi e ammirava il modo in cui facevano i tessuti, un filo stretto all'altro, densi e compatti. Non filavano in silenzio. Raccontavano leggende, apologhi morali, storie della vita in Abruzzo. La prosa di Silone ha appunto le qualità di un tessuto». *L'avventura di un povero cristiano e di un povero socialista. Testimonianza di Gustaw Herling raccolta da Bruno Falchetto, ivi*, vol. I, p. XII.

«l'antifascista ideologico disposto all'uso della violenza», corrisponde al Silone giovane, politicamente impegnato, segnato dall'esilio e dalla perdita del fratello. Daniele incarna invece una versione più tarda dell'autore, che ha superato «alcune idee estreme, e per lo meno premature [...] sulle chiese gli eserciti e le istituzioni in genere»,¹⁵⁸ e che si sta spostando «da un antifascismo ideologico a un antifascismo umanitario e morale».¹⁵⁹ Franz infine, che «ha messo d'accordo Marx e Cristo»,¹⁶⁰ rappresenta il punto d'arrivo, essendo «una figura idealizzata del Silone maturo, socialista e cristiano senza appartenenze».¹⁶¹ E a questi si può forse aggiungere la figura di Cefalù, che potrebbe rappresentare la fase più oscura della giovinezza di Silone.

Riassumendo quindi possiamo dire che la *Volpe e le camelie* offre un'ideale integrazione di elementi diversi della personalità e della storia di Silone, costituendo anche un indiretto strumento per interrogarsi sul senso dell'esistere. In quest'ottica il romanzo anticipa in forma narrativa quelle riflessioni che, cinque anni più tardi, Silone espone in *Uscita di sicurezza*. Da un lato gli eventi che sconvolgono la vita dei protagonisti fanno balenare la tentazione del nichilismo:¹⁶² un rischio che Silone indica come proprio dell'epoca contemporanea, e del quale il suicidio rappresenta l'espressione più estrema.¹⁶³ Dall'altro lato, però, proprio l'attraversamento della disperazione può condurre alla riscoperta di «un qualche valido senso dell'umano».¹⁶⁴ È una strada che passa dalla compassione (parola chiave nel finale della *Volpe*), e che attraverso di essa

¹⁵⁸ Silone (2010), p. 10.

¹⁵⁹ Paganini (2010), p. 144.

¹⁶⁰ Silone (2010), p. 45.

¹⁶¹ Paganini (2010), p. 144. Non è forse un caso peraltro che Agostino sia di nazionalità italiana e Franz svizzera, mentre Daniele (in quanto nipote di un'esule) si colloca a metà strada: come si diceva inizialmente infatti la Svizzera è il luogo per eccellenza della conciliazione dei contrasti.

¹⁶² «Non credo più a nulla. Capisci? A nulla», esclama infatti Daniele. Silone (2010), p. 96.

¹⁶³ Cfr. *Uscita di sicurezza*, in Silone (2000), vol. II, p. 880.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

giunge ad alcune «certezze irriducibili»: «La certezza intima che noi uomini siamo esseri liberi e responsabili; [...] la certezza che l'uomo ha un assoluto bisogno di apertura alla realtà degli altri; [...] la certezza della comunicatività delle anime.»¹⁶⁵ Il che è forse «troppo poco per costituire una professione di fede, ma abbastanza per una dichiarazione di fiducia».¹⁶⁶ E su una nota di fiducia si chiude appunto il romanzo che, pur non approdando a un netto lieto fine, comunica una speranza di riconciliazione:

*Daniele andò a sedersi vicino al camino e stese le mani per scaldarsi.
«Come sta Silvia?» egli domandò.
«Piange» rispose Luisa [...]
«Mentre tu mi prepari il caffè» disse Daniele «io salgo un momento da lei.»¹⁶⁷*

Lucia Masetti
Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano
lucia.masetti@unicatt.it

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 823.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ Silone (2010), p. 111.

Riferimenti bibliografici

Alfonsi (1991)

Ferdinando Alfonsi, *Il destino in Silone: da forza oscura a visione serena*, in Id., *Ignazio Silone o della ricerca del permanente*, Catanzaro, Carello, 1991, pp. 17-26.

Atzeni (1991)

Francesco Atzeni, *Ignazio Silone. Vocazione educativa e messaggio politico e sociale*, Poggibonsi, Lalli, 1991.

Biocca (2005)

Dario Biocca, *Silone. La doppia vita di un italiano*, Milano, Rizzoli, 2005.

Cattabiani (1996)

Alfredo Cattabiani, *Florario: miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Milano, Mondadori, 1996.

Cimini (2008)

Mario Cimini, *Tipologia e stratigrafia del personaggio nel romanzo unico di Silone*, in «Studi medievali e moderni», 12 (2008), n. 2, pp. 175-190.

Di Nicola - Danese (2011)

Giulia P. Di Nicola e Attilio Danese, *Ignazio Silone. Percorsi di una coscienza inquieta*, Cantalupa (Torino), Effatà, 2011.

D'Eramo (2014)

Luce D'Eramo, *Ignazio Silone*, a cura di Yukari Saito, Roma, Castelvechi, 2014.

Falchetto (2000)

Bruno Falchetto, *Introduzione e Notizie sui testi* in Ignazio Silone, *Romanzi e saggi*, 2 voll., Milano, Mondadori (I meridiani), 2000, vol. II, pp. XI-XXXVII e 1542-1552.

Fiori (1994)

Simonetta Fiori, *Due donne per Silone*, in «Repubblica», 24 febbraio 1994, <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1994/02/24/due-donne-per-silone.html>> (ultima consultazione 20/08/2021).

Giannantonio (2004)

Valeria Giannantonio, *La scrittura oltre la vita: studi su Ignazio Silone*, Napoli, Loffredo, 2004.

Laracy Silone (1981)

Darina Laracy Silone, *Premessa*, in Ignazio Silone, *Severina*, Milano, Mondadori, 1981, pp. 17-23.

MacLeod (2004)

Mary M. MacLeod, *The morality of Ignazio Silone as developed through his narrative*, Glasgow, University of Glasgow, 2004, <<https://core.ac.uk/reader/293055090>> (ultima consultazione 20/08/2021).

Marcel (1967)

Marcel Gabriel, *Homo viator. Prolegomeni ad una metafisica della speranza*, trad. di L. Castiglioni e M. Rettori, Torino, Borla, 1967.

Martelli - Di Pasqua (1988)

Sebastiano Martelli e Salvatore Di Pasqua, *Guida alla lettura di Silone*, Milano, Mondadori, 1988.

Paganini (2010)

Andrea Paganini, La volpe e le camelie di Ignazio Silone, in Ignazio Silone, *La volpe e le camelie*, Poschiavo, L'ora d'oro, 2010, pp. 139-158
<https://www.andreapaganini.ch/IGNAZIO_SILONE-LA_VOLPE_E_LE_CAMELIE_files/paganinisilonevolpecamelie.pdf> (ultima consultazione 28/08/2021).

Pugliese (2009)

Stanislao G. Pugliese, *Bitter Spring. A Life of Ignazio Silone*, Farrar, Straus and Giroux, 2009.

Rigobello (1975)

Giuliana Rigobello. *Ignazio Silone. Introduzione e guida allo studio dell'opera siloniana. Storia e antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, 1985.

Sciascia (2018)

Leonardo Sciascia, *In Italia c'è un detective: Dio*, in *Il metodo di Maigret. E altri scritti sul giallo*, a cura di P. Squillacioti, Milano, Adelphi, 2018, pp. 76-78.

Silone (2000)

Ignazio Silone, *Romanzi e saggi*, a cura di B. Falcetto, 2 voll., Milano, Mondadori (I meridiani), 2000.

Silone (2000a)

Ignazio Silone, *Ed egli si nascose*, a cura di B. Pierfederici, Roma, Città nuova, 2000.

Silone (2010)

Ignazio Silone, *La volpe e le camelie*, Poschiavo, L'ora d'oro, 2010.

Villani (2008)

Paola Villani, *Il segreto di Silone e il meridione dell'anima*, in *Tra chiaro e oscuro. Domande radicali nella letteratura del Novecento. Atti del convegno tenutosi a Roma il 18-19 maggio 2006*, a cura di Massimo Naro, Caltanissetta, Sciascia, 2008, pp. 141-172.

Viridia (1979)

Ferdinando Viridia, *Silone*, Firenze, La Nuova Italia, 1979.

Zocchi (1984)

Mirella Zocchi, *Introduzione* in Ignazio Silone, *La volpe e le camelie*, Milano, Mondadori, 1984, pp. 7-14.

The Fox and the Camellias is the least known of Silone's books, yet it has some unique features: the Swiss setting, the subtle psychological nuances, the unusual importance of female characters and the narrative structure inspired by detective fiction. At the same time, it is in thematic continuity with the previous novels. Therefore, it helps us to understand the evolution of Silone's ideas regarding, for example, the risks of ideology, the problematic balance between social responsibilities and private affections, the representation of the feminine, the danger of incommunicability and the miracle of relationship. Moreover, The Fox and the Camellias has an autobiographic imprint, like

all of Silone's novels; so, thanks to its uniqueness, it can show us a part of the author's soul that does not often emerge into the light: that part which longs for family and peace, and seeks the harmonization of internal and external contrasts. This essay is divided between the present issue and the next one (2021/1).

Parole-chiave: Silone, letteratura e psicologia, simbolismo, donna, detective story

GIORGIA ZANIERATO, **Estasi e turbamento nella poetica della testimonianza di Silvia Bre**

Scrittrice, poetessa e traduttrice italiana, Silvia Bre rivolge la propria indagine poetica all'essenza del tangibile, a quel mistero del reale che soltanto i sensi possono cogliere e che la parola non potrà mai in alcun modo esprimere. Il suono, questa linfa vitale che scorre sottocutanea in ogni essere del creato, viene intercettato ed indagato da una veduta siderale, da un tremendo vagabondaggio dell'intelletto che trascina negli abissi dell'esistere. L'io poetico non si limita a focalizzare lo sguardo unicamente verso ciò che lo circonda, al contrario tenta costantemente di oltrepassare il proprio orizzonte visivo, immaginando altezze vertiginose e distanze abissali che soltanto la vista dell'aquila, nella quale si trasfigura, potrebbe riuscire a scorgere.

La Bre esordisce nel 1990 con la raccolta di poesie *I riposi* (Antonio Rotundo Editore), alla quale fanno seguito *Le barricate misteriose* (Einaudi), opera vincitrice del Premio Montale nel 2001, il poemetto per teatro *Sempre perdendosi* (Nottetempo, 2006); *Marmo* (Einaudi), vincitore del Premio Viareggio per la poesia nel 2007 e *La fine di quest'arte* (Einaudi), pubblicata nel 2015. Ha inoltre curato numerose traduzioni, fra le quali spiccano *Centoquattro poesie* (Einaudi, 2011) e *Uno zero più ampio* (Einaudi, 2013) della poetessa statunitense Emily Dickinson, definite da Franco Buffoni «un vero e proprio cimento per ogni traduttore».

L'ineffabilità in *Marmo*

Attraverso movimenti vertiginosi e fulminei cambi di direzione, *Marmo* cerca di giungere ad un centro, all'*arché* del reale, scoprendo infine l'impossibilità di poter nominare quell'archetipo che soltanto i sensi possono scorgere, senza mai comprenderlo fino in fondo, e che la voce non potrà mai dire.

Nella stesura di questa raccolta, definita da Ottavio Rossani un «canzoniere della fallacità»¹, la Bre si avventura in un'impresa abissale: la documentazione di un viaggio dentro se stessi, di una traversata che porta alla totalità delle cose, nonché alla ricerca della parola che sappia *intagliare l'esistenza* con la precisione di un bisturi. La sfida è più di quanto qualunque essere umano possa sopportare: il movimento del pensiero si sviluppa in una torsione sempre più profonda e chi si trova di fronte a questi versi annaspa in un crescendo costante, verso un nucleo che sta per raggiungere e, proprio quando crede di essere finalmente pervenuto alla meta ed avere la verità tra le mani, fallisce. Il punto focale della raccolta non è però l'insuccesso, la sconfitta, ma il tremendo vagabondaggio dell'intelletto verso il cuore di un mistero: ciò che la Bre regala è una turbinosa meditazione di cui l'impossibilità di nominazione e la fallacità di conoscenza non sono che il punto d'avvio.

L'ansia di nominazione è qualcosa a cui si dovrebbe rinunciare, «bisogna farne senza»²: l'incanto può essere colto con i sensi e trattenuto in sé senza voler inevitabilmente toccare a parole il centro dell'argomento. In una delle liriche che compongono la raccolta la protagonista giunge persino ad invidiare il proprio dirimpettaio che, intento ad osservare dalla finestra i fiori che lei cura con tanto

¹ Rossani (2008).

² Bre (2007), p. 14, v. 2.

amore, pensando ogni volta per la morte di ognuno, «non ha bisogno di saperne i nomi/ per imparare come amarli meglio»³.

La linfa vitale che scorre in ogni minuscola fibra del creato viene battezzata dall'autrice come "suono". Quello di cui lei ci parla è una nenia colta dai cinque sensi capace di tenere unito l'universo, come fosse un gigantesco e straordinariamente dettagliato ologramma – pensiero che si rifarebbe alle teorie del fisico e filosofo statunitense David Bohm⁴. La distinzione tra ciò che è vicinissimo, addirittura sottocutaneo, e ciò che invece esiste di più lontano ed astratto, viene annullata: vibra dentro ognuno di noi una *voce*, ci scorre nel sangue «e racconta a ogni giro che è finita/ ma continua»⁵. Il fatto stesso di esistere, le risposte alle domande esistenziali, convergono tutte in questo suono che scivola inerte in tutto ciò che c'è, c'era e ci sarà, come in questi versi:

*Tutto l'essere qui
non viene detto –
resta da solo in noi
già benedetto*⁶

La poetessa vive una frustrazione fortissima per il fatto di non riuscire a contenere l'abissalità del pensiero: la sua aspirazione è possedere un punto di vista che sia in grado di elevarsi, di staccarsi, e racchiudere in un solo sguardo un mondo altrimenti incontenibile. Per questo motivo ella trova il suo

³ *Ivi*, p. 31, vv. 9-10.

⁴ D. Bohm (Wilkes-Barre, 20 dicembre 1917 – Londra, 27 ottobre 1992) è stato un fisico e filosofo statunitense. Nel suo libro *Universo, mente e materia*, Bohm teorizza l'esistenza nell'universo di un ordine implicito, che non siamo in grado di percepire, e di un ordine esplicito, che percepiamo come risultato dell'interpretazione che il nostro cervello dà alle onde di interferenza che compongono l'universo. Bohm paragona l'ordine implicito a un ologramma, la cui struttura complessiva è identificabile in quella di ogni sua singola parte: il principio di località risulterebbe perciò falso. Poiché Bohm riteneva che l'universo fosse un sistema dinamico in continuo movimento, mentre il termine ologramma solitamente si riferisce a un'immagine statica, lo studioso preferiva descrivere l'universo utilizzando il termine, da lui creato, di *OloMOVIMENTO*.

⁵ Bre (2007), p. 14, vv. 6-7.

⁶ *Ivi*, p. 18, vv. 1-4.

rispecchiamento allegorico nella figura dell'aquila, animale che compare più volte in *Marmo* e che si fa simbolo di questa veduta nitida e allo stesso tempo siderale tanto agognata. È proprio grazie al distacco e all'innalzamento che l'autrice ha la possibilità di conoscere non solo l'altro ma anche se stessa, in uno sforzo di uscita dalla propria soggettività: il poeta non è mai separato dall'oggetto che osserva e che nomina, poiché esso «ha bisogno di lui e a lui è simile»⁷; egli non conosce ma *patisce* assieme alla materia che scolpisce utilizzando le parole come uno scultore il suo scalpello. È da qui che deriva il titolo dato alla raccolta: il "marmo" è la materia che l'artista modella e leviga con l'intento di dargli la forma che in realtà è già contenuta in essa, con l'obiettivo dunque di far emergere la sua essenza attribuendogli un'immagine riconoscibile e fruibile; allo stesso modo il poeta forgia "il reale" tramite l'eloquenza con lo scopo di pervenire alla sua vera natura e donandole un'espressione. La totalità rappresentata dal "suono" si palesa dunque tramite i sensi in atteggiamento di ascolto, i quali mandano segnali all'intelletto che può dare avvio al suo turbinoso viaggio. L'interessa dell'esistente passa dunque tutta tramite il corpo, dono più misterioso ed effimero che sia stato concesso all'umanità: è proprio al suo interno che si cela l'immensità del creato, nel pensiero, nella soggettività.

*Prima si perde il sonno, poi i capelli, poi
tante parole fino a io, quella che tiene tutto.
Dopo dilaga l'urlo che stava quieto per educazione,
si rende l'anima al cielo da cui cadde – sei animale,
sei pronto.*⁸

L'uomo in qualità di animale dotato di intelligenza è preparato alla sua morte, è consapevole della caducità propria di ogni essere vivente ed è perciò pronto al

⁷ Dattilo (2015).

⁸ Bre (2007), p. 27, vv. 4-8.

dipinarsi dell'anima verso il cielo, evento che si esprime attraverso l'urlo di chi ha perso se stesso e non può più trattenersi né contenersi.

Il tempo è una minaccia costante, il suo logorare è inarrestabile; ma è proprio all'interno di esso che la materia è salva grazie alla parola, l'unica ad avere il potere di conservare e salvare ciò che nomina, la sola a rendere la sostanza inscalfibile ed immutabile. La letteratura si fa acerrima nemica del tempo per un altro motivo: per l'incontro che avviene tra il lettore e lo scrittore di qualunque epoca esso sia e indipendentemente dal luogo di provenienza di quest'ultimo. L'impressione di adiacenza che si ha nel momento in cui si legge una poesia che parlando dell'immensamente vasto arriva a toccare le corde più profonde del nostro animo annulla ogni lontananza spazio-temporale dando «l'impressione acuta/ d'essere vicini»⁹.

La Bre ha l'originalissima dote di far credere a chiunque legga i propri versi che la divisibilità sia soltanto un'illusione ed esista in realtà un ordine implicito nell'universo, il quale fa sì che ogni singola parte identifichi la sua struttura complessiva: qualunque organo vivente è dunque strettamente connesso a qualsiasi altro anche a milioni di chilometri di distanza e l'umanità è inscindibile dalla terra che abita; anzi, non è altro che «la terra che risponde»¹⁰ al mistero sempre nuovo di essere in vita.

Sono molti i momenti di riflessione sull'arte della parola, argomento sul quale punta il suo sguardo d'aquila. Fondamentale è per l'autrice trovare la parola appropriata, che risponda esattamente all'idea che vuole esprimere, e che sia tanto calzante da arrivare ad amarla e persino ad esserne gelosa, a tal punto da non volerla più pronunciare:

*e cercati una parola necessaria
quella con cui restare sola*

⁹ *Ivi*, p. 43, vv. 15-16.

¹⁰ *Ivi*, p. 16, v. 11.

*e fare cena e sonno e vita
la dolce la tenebrosa
assoluta tra tutte da non dire
la spina che ti suona nella bocca¹¹*

L'unico modo per riuscire a trovare la parola esatta che differenzi il brusio dal suono è mettersi in ascolto, prestare attenzione al proprio dolore, quello stesso che avverte e accomuna tutta la terra; rinunciare a «dargli un corpo, una sembianza»¹², un nome e astenersi dall'esternare ad altri quanto possa essere insostenibile. È solo ascoltando che i sensi possono percepire il mondo nel modo in cui è, al di là di come appare continuamente, oltre il suo mutare. Per la Bre è fondamentale *esserci dentro*, con il proprio corpo e con lo spirito, per vedere nel modo in cui fa l'aquila e trattenere all'interno quell'incanto, non toccando l'argomento. La risposta si paleserà come un'«onda che sale nelle nostre menti,/ le stringe insieme in un respiro solo/ come fosse per sempre,/ e le abbandona»¹³.

*E si riduce a che la gran tensione:
il no dell'onda immane che sfascia,
la demenza di sbracciarsi contro
una corrente rovinosa e trionfale –
e intanto mettere via i giornali d'oggi
spegnere bene la sigaretta
lavare lo stesso bicchiere tutte le sere.¹⁴*

Silvia Bre abbandona il palcoscenico a metà dell'opera, lasciando allo spettatore molte più domande di quante ne avesse prima di entrare in questo teatro di parole. «C'è qualcosa che promettono i versi/ prima di finire»¹⁵: quelli contenuti in *Marmo* lusingano di consegnarci tra le mani il senso della vita, di dar risposta ad ogni nostro quesito esistenziale. Una volta terminata la raccolta ci si

¹¹ *Ivi*, p. 57, vv. 2-7.

¹² *Ivi*, p. 32, vv. 2-3.

¹³ *Ibidem*, vv. 13-16.

¹⁴ *Ivi*, p. 30, vv. 1-7.

¹⁵ *Ivi*, p. 19, vv. 8-9.

rende conto però di essere i veri protagonisti di questo “canzoniere delle fallacità”, trascinati nell’occhio del ciclone dell’estasi e della frustrazione.

Le barricate misteriose contro il tempo trionfatore

Molte delle tematiche introdotte in *Marmo*, come l’indivisibilità dell’universo, il trionfo del tempo sull’esistenza e l’arte della parola, sono già delineate e tracciabili nella sua prima raccolta edita da Einaudi: *Le barricate misteriose*.

La volontà conoscitiva e testimoniale che muove la poesia di Silvia Bre ha dato vita ad un’opera come questa, capace di farsi simbolo dell’accettazione dell’esistenza di ogni essere vivente come corpo allignato al mistero temporale. In essa l’io lirico erge un riparo occasionale per tentare di resistere al divenire, allo scorrere inesorabile della vita, e lo fa ammassando le «minute bellezze»¹⁶ di cui «l’esistenza ha amore»¹⁷, combattendo nel profondo della guerra dell’essere e compiendo una rivoluzione intima che costringe a scendere a patti con la realtà e ad accettare che è, e sarà sempre, il tempo l’unico vero trionfatore.

La Bre punta il suo *sguardo-mirino* non soltanto a tutto ciò che è destinato a scomparire, ed anzi è ben consapevole che «ferma è la vita»¹⁸, che il mondo continuerà il suo ciclo anche quando il nostro pensiero si sarà spento per sempre; quello stesso intelletto che diventa schiavo della pena non appena riconosce l’immensità dello spazio e del tempo, i quali possono ugualmente fare a meno di quella modesta parte di attimi che noi siamo. Persino le stelle del cielo sono già state vinte dalla durata, la luce che è possibile distinguere rivolgendo lo sguardo verso l’alto non è che la proiezione di una luce già spenta; ed è questo a rendere gli sguardi i veri astri.

¹⁶ Bre (2001), p. 69, v. 29.

¹⁷ *Ivi*, p. 78, v. 47.

¹⁸ *Ivi*, p. 48, v. 10.

*stelle lontane voi non lo sapete
ma il cielo che vi tiene è già caduto
perduto rincorrendo un altro cielo.
Stelle fedeli è tardi
Nemmeno voi ci siete*

*E gli occhi soli rimangono a vegliare
Questa grandiosa rivincita del vuoto.*

Sono stelle magnifiche gli sguardi.¹⁹

In *Le barricate misteriose* la Bre utilizza la parola per mettere in consonanza l'infinito ruotare delle epoche tanto con la vicenda umana quanto con tutte le parti che compongono l'armonia nascosta dell'universo: i versi che compongono la raccolta parlano così di eventi minimi, di passi, gesti e sguardi. Anche queste modeste cose che accadono sembrano avere una propria coscienza, come fossero in grado di provare gli stessi godimenti e tormenti della voce narrante. Il poeta non è mai del tutto separato dalla cosa che osserva, la quale patisce anch'essa lo stesso "male di vivere", come è possibile notare in «pure i fili d'erba tra le rovine/ sono contenti della primavera»²⁰, oppure in «piove/ e nei viali si rincorrono ombre di foglie/ pur di passare dove fu l'estate»²¹.

Capita persino che la poetessa giunga ad impersonificarsi con la materia che osserva, come nei versi: «Vengo da un buio, seme e anima insieme./ Qui mi riceve il sole, metto foglie/ che poi sento cadere nell'autunno»²². Ella nutre la forte convinzione che lo "spirito" che governa il mondo (quello che in *Marmo* verrà rinominato "suono") sia indiviso, uno soltanto. Si legge infatti:

ma lo spirito è intero.

*ma guarda come splendidamente
non una bandiera s'alza ogni volta*

¹⁹ *Ivi*, p. 47, vv. 4-11.

²⁰ *Ivi*, p. 14, vv. 13-14.

²¹ *Ivi*, p. 10, vv. 5-7.

²² *Ivi*, p. 92, vv. 3-5.

*su questa nostra scoperta silenziosa.*²³

Molte liriche riportano inoltre scene e immagini che rimandano ad una ritualità semplice e domestica, a quelle «abitudini care/ che mantengono il mondo»²⁴, come può essere il legarsi i capelli la mattina, e che con molta probabilità derivano dall'amore più volte dichiarato dalla Bre nei confronti di Emily Dickinson. Quest'ultima non a caso compare proprio a metà de *Le barricate* con una traduzione opera dell'autrice. La lirica inserita ha particolare attinenza con il nucleo centrale dell'opera, oltre al fatto che in essa vi compare lo scopo ultimo dell'indagine poetica della Bre. Si vedano i versi:

*E ora sento come un redivivo
di dire della vita i segreti arcani:
un marinaio, da coste sfiorate a malapena,
un pallido cronista, rinchiuso fuori
dalla porta estrema!*²⁵

La figura appena incontrata del "cronista rinchiuso fuori" può facilmente essere paragonata all'atteggiamento che l'io poetante mantiene in tutta la raccolta: ella osserva con il suo caratteristico *sguardo-mirino* la vita che scorre da dietro «i veli d'una finestra»²⁶, mantenendo la condotta di chi resta in muta rassegnazione del vivere, incapace di cogliere un "invito" (parola-cardine che torna più volte all'interno della raccolta) e in costante attesa di un mai nominato Godot.

Risalta il discreto gusto formale che Silvia Bre dimostra all'interno di questa raccolta: alcuni versi, soprattutto endecasillabi, spiccano per esattezza musicale e per preziose inversioni sintattiche. Il ragionato utilizzo delle rime, accompagnato da contrappunti fonici interni alle singole poesie, in molti casi

²³ *Ivi*, p. 88, vv. 8-11.

²⁴ *Ivi*, p. 49, vv. 5-6.

²⁵ *Ivi*, p. 65, vv. 7-11.

²⁶ *Ivi*, p. 46, v. 2.

svolge una funzione di rimbalzo di suono nonché di rilancio del componimento. Nonostante ciò l'autrice, in una poesia in particolare, sembra provare pena per le parole quando quest'ultime vengono ingabbiate dalle rime e dallo schema dei versi, nonché dal significato stesso che portano con sé. La Bre desidera per loro la libertà, le vorrebbe "vive nell'incanto"; esenti da qualunque tipo di incastro.

*Voglio morire nelle mie parole
fino a che posso
per liberarle vive dall'incanto
prima che le divorino le rime
i versi il senso
lasciandomi più povera di adesso.²⁷*

La grazia matematica del mondo ne *La fine di quest'arte*

Rispetto alle raccolte precedenti, *La fine di quest'arte* presenta quattro sezioni interne tematicamente distanziate e molto più distinguibili tra loro. La prima omonima parte palesa il tentativo dell'io lirico di rapportarsi con il mondo sia animale ma soprattutto vegetale, come se tale comparazione fosse maggiormente utile ai fini di una riscoperta dell'animo umano piuttosto che un raffronto diretto con i propri simili. La Bre si pone in atteggiamento di ascolto nei confronti della natura, nella convinzione che da essa possano giungere tutte le risposte alle domande insite nella dimensione stessa dello stare al mondo, pensiero manifestato dai versi «Si può scavare nella scena del giorno/ come l'occhio nel verde/ basta un maestro piccolo, una guida»²⁸. Viene inoltre sottinteso un ordine implicito e matematico della natura, come se tutto fosse regolato da una sorta di sezione aurea ed ogni cosa potesse essere scomposta e sviluppata in calcoli e

²⁷ *Ivi*, p. 90, vv. 1-6.

²⁸ Bre (2015), p. 5, vv. 1-2.

formule. Si vedano i seguenti versi, che al meglio esprimono il tema della grazia matematica del mondo attraverso la figura del bonsai:

*Questo bonsai non è una pianta piccola
la forma gli deriva dal tenersi
delle radici rispetto alla chioma
in una proporzione calibrata
[...]
radice quadrata in sé, è formula.*

Se inizialmente il titolo di quest'opera fa pensare al lettore che l'arte in procinto di finire sia la poesia stessa, già questa prima raccolta dà avvio ad una serie di altre interpretazioni. Che sia l'esistere, il fatto stesso di essere in vita, quell'arte che dal momento in cui si nasce è in costante avvicinamento alla sua conclusione?

Nella seconda breve sezione dal titolo *Corpo fedele* il discorso dell'io lirico sposta l'attenzione all'interno di se stesso, in una dimensione più intimamente corporale. Le domande si fanno maggiormente profonde, a tal punto da far pensare che "l'arte" di cui si parla sia l'artificio che consente di conciliare il proprio essere con il vivere, e che "la fine" sia intesa come una rinuncia al tanto desiderato contatto del corpo con la terra. Il pensiero rappresenta, in questa sezione della raccolta, la via regia per ottenere risposte alle tanto agognate domande.

*Ma pensare, pensare è affrancarsi,
mente che sogna addormentata nella terra:
in te che mi riguardi e sei
quello che sono
distendo questo mio corpo fedele
nato per raccontare della luna
quando va via da sé
quando senza più noi va da nessuno.²⁹*

²⁹ *Ivi*, p. 26.

Oltretutto la Bre non perde consapevolezza del fatto che, anche giungendo a delle risposte tramite i sensi, non potrà tradurre in parole nessuna delle sue conclusioni. Soltanto la *poetica della testimonianza* che non rilascia designazioni può lasciar traccia di quell'esistente silenzioso e invisibile colto dall'intuito:

*Se il nostro luogo è dove
il silenzioso guardarsi delle cose
ha bisogno di noi
dire non è sapere, è l'altra via,
tutta fatale, d'essere.³⁰*

La terza parte fa riferimento alla notizia divulgata dai giornali di tutto il mondo il 5 agosto 2010, quando trentatré minatori rimasero sepolti sotto le miniere di San José di Copiapò in Cile. La titolazione scelta per quest'ultima difatti è *Entierro* (sepoltura) ed il primo verso recita, con un velo di triste ironia, «Estamos bien nella terra che ci mangia»³¹. Le domande che l'io poetante pone in questa sezione si spingono a interrogare il senso della morte e della vita stessa; vibra tra i versi il forte senso di precarietà a cui ogni essere vivente è costretto, soprattutto quando afferma: «A turno uno veglia/ ripara nella solitudine la tana/ più insicura, la figura del vivere»³². La terra crollata sulle loro teste viene presentata qui come una sorta di grembo materno che li racchiude e che soffre e affanna ogni momento di più assieme a loro. Il terreno appare in procinto di soffocarli spegnendosi per sempre, mentre rimangono lì stretti a farsi forza l'uno con l'altro, dicendo: «noi ci accostiamo insieme/ al denso cuore che rallenta»³³. La morte incombe; ad ogni riga l'aria si fa sempre più rarefatta ed il buio eterno più

³⁰ *Ivi*, p. 23, vv. 1-5.

³¹ *Ivi*, p. 29, v. 1.

³² *Ivi*, p. 31, vv. 55-57.

³³ *Ivi*, 26-27.

vicino: «il buio qui consuma/ il suo nero totale ci riporta/ vicini al grande giusto del nulla»³⁴.

La quarta sequenza ripropone invece il mito di Narciso in una serie di liriche che trattano della bellezza delle cose le quali, specchiandosi nell'acqua, è come se quest'ultima le contenesse. Tale tentativo di tuffarsi è paragonabile all'intento di abbracciare la propria persona, di amarla: è solo in questo modo che la poesia ha la possibilità di perdere contatto con la vita, ripiegandosi su se stessa e lasciando il poeta solo e coperto da un velo di indifferenza verso ciò che lo circonda. Seguendo quest'ottica l'arte può trovare il suo punto d'arrivo nella fuga, nell'estraneazione dal reale. Silvia Bre si spinge in un dialogo diretto con la sua anima alla quale confessa di amarsi solo riflessa nello specchio liquido dell'acqua, nel momento in cui quest'ultimo diviene suo possesso e lei perde ogni contatto persino con la sua più intima interlocutrice:

*L'acqua che mi riflette
e che mi pensa
fermissima
mi tiene
come un suo bene*

*acqua io sono il lei, anima persa
altra io sono in lei
quello che posso
quello che vorrei.³⁵*

Il paesaggio che fa da sfondo inoltre, assume i connotati di un *locus amoenus* o di un *Eden primordiale* brulicante di vedute verdi, rocce e acque, al cui centro sta una creatura che anziché essere un singolo è un *noi*.

Infine la raccolta ospita un poemetto dedicato alla figura di Francesco Borromini in cui la protagonista torna ad essere la vista, in stretta correlazione

³⁴ *Ivi*, p. 35, vv. 3-5.

³⁵ *Ivi*, p. 46.

alla percezione e alla fatica di trattenere e decodificare le immagini che lo sguardo invia al nostro cervello. La Bre torna dunque a confrontarsi con *l'arte sorella*, la scultura (ma anche l'architettura), dalla quale prende ulteriori spunti di riflessione.

Curioso (e da tenere a mente) è il fatto che i greci utilizzassero la parola *télos* sia per indicare la fine di qualcosa che la perfezione di quest'ultima.

«L'eterna malora» in *Sempre perdendosi*

Con un timbro drammatico, un lessico ed una sintassi sovraccaricati di pathos, Silvia Bre presentava nel 2006 un poemetto tragico per teatro, il quale vede come protagonista un San Sebastiano trafitto dalle frecce, colto nell'atto di morire. Chi si trova faccia a faccia con questi versi viene proiettato all'interno della mente del martire, ascolta i suoi pensieri estremi, quegli stessi a cui lui non riesce a dare fiato.

Dietro al suo intimo ragionare e a tutto ciò che viene detto, spinge un voler gridare ancora disarticolato che la parola non sa incanalare, come se la gola fosse troppo stretta per permettere a tanta forza di oltrepassarla. Da qui nasce una sorta di astio verso la lingua per il suo non saper dire e non poterlo fare. L'atmosfera è madida di confusione ed i sensi non fanno altro che perdere lucidità per colpa del sonno, della morte sempre più imminente che si ostina a non mettere fine al suo supplizio. L'io poetico inoltre, già dall'inizio di questa opera, ha una sorta di consapevolezza del fatto che la sua immagine diventerà un simbolo, un'icona che i posteri dovranno ascoltare, perché riguarderà tutti, e dunque presagisce la propria immortalità:

*Che debole io nel mezzo
a vibrare tra la freccia e il sangue,
disarmato, sfranto, non fosse*

*per il fiato che mi passa,
per il disegno che lascia da ascoltare,
che trascina, non fosse per il pianto uguale
che ci tiene e vi riguarda
e chiede, e fa che io rimanga.*

*Ma non capisco. Ho sonno.
Non capisco.
Quello che accade non ha le sue parole.³⁶*

Questa sua consapevolezza lo porta all'affermazione che non sta per morire trafitto da tutte quelle frecce, ma anzi sta nascendo nuovamente tra loro. Il suo grido si sparge tra la folla accorsa ad osservare lo spettacolo ed il sangue sgorga verso costoro: nella mente del martire questo è solo *l'imprinting* di un'immagine destinata a perdurare generazione dopo generazione. In un'ottica simile lui impersonifica il predestinato, un servitore del destino del mondo, affisso lì per uno scopo eccelso.

Scaturisce da tale cognizione un'impressione di impotenza che porta l'uomo abbarbicato al palo a non cercare alcun riparo che lo protegga e, al contrario, ad offrire al mondo il suo ascolto. Il lettore non può rispondere: gli è concessa unicamente la possibilità, a sua volta, di ascoltare e di dividerne il pianto, attraverso le sue parole fare con lui esperienza dello strazio e dello straniamento. Nel messaggio che ognuno può ricavare da questo udire sta la sua missione; è l'unico compito e destino che al protagonista viene concesso per poterci "rendere benedetti"; una sorta di secondo Gesù Cristo che muore sulla croce per noi:

*ma se restate attenti
io che ascolto
che contengo le frecce
vi posso benedire all'infinito³⁷*

³⁶ *Freccia* in Bre (2006), pp. 8-9, vv. 1-11.

³⁷ *Si piega* in Bre (2006), p. 18, vv. 23-26.

Sebastiano in *Sempre perdendosi* non è che «una parte spalancata [...] del dolore totale»³⁸, modo in cui viene visto il ciclo della vita sulla terra, «un finì straziante, una malora eterna»³⁹ all'interno della quale mai nulla accade davvero, niente appartiene mai realmente a qualcuno, nemmeno il soffrire nel momento stesso in cui lo si patisce. Il pensiero estremo del martire viene dedicato al tempo e al suo trascorrere «osceno/ il più infedele»⁴⁰ per la capacità che ha di sospendere un istante e fare in modo che l'altro rintocco, tanto atteso, non arrivi proprio quando più lo si aspetta.

Una dolenza radicale impregna ogni riga e non conosce sublimazioni, né ironie, tantomeno retribuzioni: si impone come potenza primaria, anteriore alla vita e al mondo, assoluta. Per questo nel corso del monologo egli, se dapprima giunge a chiedersi «cosa resta?/ [...] se il mondo si denuda fino all'osso,/ alla sua orma?»⁴¹, infine porge l'ultimo saluto «a questo atto incompreso d'essere qui/ dove voi siete»⁴².

Giorgia Zanierato

Università Ca' Foscari di Venezia

giorgia.zanierato@libero.it

³⁸ *Sangue* in Bre (2006), p. 13, vv. 36-37.

³⁹ *Un'altra freccia* in Bre (2006), p. 15, vv. 6-7.

⁴⁰ *Ivi*, vv. 4-5.

⁴¹ *Ivi*, vv. 13-15.

⁴² *Cade* in Bre (2006), p. 22, vv. 18-19.

Riferimenti bibliografici

Amato (2013)

Giovanna Amato, *È non capire, che amo fino in fondo*, «Poetarum Silva», 14 gennaio 2013 <<https://poetarumsilva.com/2013/01/14/e-non-capire-che-amo-fino-in-fondo-di-giovanna-amato-su-silvia-bre/>> (ultima consultazione 28/08/2021).

Amato (2015)

Giovanna Amato, *Su "La fine di quest'arte" di Silvia Bre*, «Poetarum Silva», 19 aprile 2015 <<https://poetarumsilva.com/2015/04/19/su-la-fine-di-questarte-di-silvia-bre/>> (ultima consultazione 28/08/2021).

Bohm (1996)

David Bohm, *Universo, mente, materia*, Milano, Red edizioni, 1996.

Bre (2001)

Silvia Bre, *Le barricate misteriose*, Torino, Einaudi, 2001.

Bre (2006)

Silvia Bre, *Sempre perdendosi*, Milano, Nottetempo, 2006.

Bre (2007)

Silvia Bre, *Marmo*, Torino, Einaudi, 2007.

Bre (2015)

Silvia Bre, *La fine di quest'arte*, Torino, Einaudi, 2015.

Brullo (2019)

Davide Brullo, *Nell'oltranza, dentro un nitore refrattario alla miseria lineare delle parole: dialogo intorno a Emily Dickinson, con Silvia Bre*, «Pangea», 17 aprile 2019.

<<http://www.pangea.news/emily-dickinson-silvia-bre-einaudi-davide-brullo/>>

(ultima consultazione 28/08/2021)

Bux (2018)

Antonio Bux, *Silvia Bre*, «Disgrafie», 20 giugno 2018

<<https://antoniobux.wordpress.com/2018/06/20/silvia-bre-alcune-poesie-piu-un-commento-di-antonio-bux/>> (ultima consultazione 28/08/2021).

Dattilo (2015)

Emanuele Dattilo, *Se il nostro luogo è dove*, «Doppiozero», 4 novembre 2015

<<https://www.doppiozero.com/materiali/campioni/campioni-13-silvia-bre>>

(ultima consultazione 28/08/2021).

Demi (2015)

Cinzia Demi, *Poesia con Silvia Bre: "La fine di quest'arte"*, «Altri italiani», 21 aprile

2015 <<https://altritaliani.net/poesia-con-silvia-bre-la-fine-di-questarte/>> (ultima

consultazione 28/08/2021).

Ermini (2008)

Flavio Ermini, *Trascrizione del commento interpretativo di Flavio Ermini alla terza Biennale Anterem di Poesia*, Anterem Edizioni, 17 ottobre 2008.

<<https://www.anteremedizioni.it/book/export/html/1902>> (ultima consultazione

28/08/2021).

Genna (2007)

Giuseppe Genna, *Silvia Bre: Marmo*, «Carmilla Online», 26 giugno 2007 <<https://www.carmillaonline.com/2007/06/26/silvia-bre-marmo/>> (ultima consultazione 28/08/2021).

Lotter (2012)

Maddalena Lotter, *Marmo: la ricchezza leggera della parola*, «Poetarum Silva», 14 maggio 2012 <<https://poetarumsilva.wordpress.com/tag/silvia-bre/?iframe=true&preview=true/feed/>> (ultima consultazione 28/08/2021).

Perroni (2007)

Sergio Claudio Perroni, *Il Marmo cariato di Silvia Bre e l'Amore dispari di un'esordiente*, «Poetastri.com», 24 maggio 2007 <<http://www.poetastri.com/bre-silvia.html>> (ultima consultazione 28/08/2021).

Rossani (2008)

Ottavio Rossani, *Silvia Bre: il corpo e il cielo in una giostra di attese e pensieri chiudono la Pax profonda in un'essenziale grido di dolore*, «Corriere della Sera», 20 gennaio 2008 <http://poesia.corriere.it/2008/01/20/silvia_bre_il_corpo_e_il_cielo/> (ultima consultazione 28/08/2021).

Santagostini (2006)

Mario Santagostini, *Silvia Bre, lamento poetico di un inedito San Sebastiano*, «Il Giornale», 6 maggio 2006 <<http://www.ilgiornale.it/news/silvia-bre-lamento-poetico-inedito-san-sebastiano.html>> (ultima consultazione 28/08/2021).

Sorrentino (2017)

Luigia Sorrentino, *Silvia Bre*, «Rai News», 3 ottobre 2017 <<http://poesia.blog.rainews.it/2017/10/silvia-bre/>> (ultima consultazione 28/08/2021).

Temporelli (2017)

Andrea Temporelli, *Poeti contemporanei: Silvia Bre*, Andrea Temporelli – sito dell'autore, 27 aprile 2017 <<https://www.andreatemporelli.com/2017/04/27/poeti-contemporanei-silvia-bre/>> (ultima consultazione 28/08/2021).

Toscano (2012)

Anna Toscano, *Silvia Bre*, «Poetarum Silva», 15 giugno 2012 <<https://poetarumsilva.com/2012/06/15/silvia-bre-testi-scelti-da-alessandra-trevisan-e-maddalena-lotter-con-una-nota-di-anna-toscano/>> (ultima consultazione 28/08/2021).

Trevisan (2012)

Alessandra Trevisan, *Su Silvia Bre e Marmo*, «Poetarum Silva», 14 maggio 2012 <<https://poetarumsilva.com/2012/05/14/silvia-bre-marmo/>> (ultima consultazione 28/08/2021).

Silvia Bre, Italian writer, poet and translator, turns her poetic investigation to the essence of the tangible, the mystery of the real that only the senses can grasp and that the word can not express in any way. The sound, this vital lymph that flows subcutaneously in every form of life, is intercepted and investigated by a sidereal view and a tremendous

wandering of the intellect that drags into the depths of existence. The poet does not limit herself to focusing her attention on what surrounds her, but she constantly tries to go beyond her own visual horizon, imagining dizzying heights and abysmal distances that only the sight of the eagle, in which she transfigures herself, might be able to see.

Parole chiave: poesia contemporanea, Silvia Bre, Marmo, Le barricate misteriose, La fine di quest'arte

RECENSIONI

GRAZIA CARUSO, **Francesca Favaro, *Porte d'arte e di
letteratura, Padova, Cleup, 2020***

Leggere un saggio di Francesca Favaro è un'esperienza che si desidera ripetere. È la voglia di entrare ancora una volta nella sua scrittura raffinata e delicata, che si avvolge nelle pieghe di un testo letterario, forse già aperto alla dimenticanza. E ne riemerge con lo slancio di un arcobaleno.

Le sue sono una parola e una scrittura che forse vanno oltre l'esegesi e diventano evocazione del testo. *Porte d'Arte e di Letteratura* ci racconta di porte che si aprono ad una percezione analogica inattesa. F. vive per diversi anni immersa nell'esperienza quotidiana del DudA (il museo d'arte contemporanea realizzato presso il liceo "Duca d'Aosta" di Padova, ndr); l'esperienza le suggerisce evocazioni sottili, impreviste. Il DUdA è la bellezza che si immerge nella dimensione della scuola. È la scuola che si offre all'interrogazione dell'opera d'arte. È la scuola che si manifesta come una rete di collegamenti infiniti, un mosaico in cui ogni tessera si specchia nelle altre, generando riflessi globali.

La scuola stessa è un infinito ipertesto, sembra dirci Francesca, disegnando le sue connessioni fra testi visivi e testi letterari. Nelle mura della scuola l'arte esprime la forza della sua provocazione: entra nella vita quotidiana, interroga le coscienze dormienti, spesso avvolte nelle spire di comunicazioni digitali illusorie e divoranti. L'alternativa dell'arte propone invece la lettura di un frammento di esistenza che contiene in sé la verità di tutto l'esistente. È inevitabile. Il testo deve parlare, la coscienza deve interrogare.

La scrittura di Francesca immerge il suo sguardo parlante nella scuola potenziata interrogata risvegliata dall'opera d'arte, nella scuola che ogni giorno "espone " e "si espone", mettendo in opera la verità del senso che noi – e i nostri giovani – abbiamo di noi stessi e della realtà circostante. L'arte restituisce alla domanda di senso posta alla vita una risposta inattaccabile, diventa il collante di una realtà disintegrata che, di giorno in giorno, si lascia ricostruire e diventa credibile.

La scrittura di Francesca Favaro illumina questo struggente lavoro delle coscienze e ci riveste di purezza, nel dolore delle cose strappate – con un sorriso – alla precarietà.

**GENNARO TALLINI, *Lettere D'Ansaldo Cebà scritte a Sarra Copia e dedicate a Marc'Antonio Doria*, a cura di Francesca Favaro, prefazione di Giorgio Baroni, Lecce - Rovato, Pensa Multimedia Editrice [QPL «Quaderni per Leggere», collana diretta da Natascia Tonelli e Simone Giusti STRUMENTI 23],
2020**

Il carteggio intercorso fra il 1618 e il 1622 tra il genovese Ansaldo Cebà e la poetessa ebrea veneziana Sarra Copia Sullam, curato da Francesca Favaro in edizione moderna, offre spunti di lettura interessanti sulla ricezione del poema in ottave *La Reina Esther*, che Ansaldo Cebà aveva pubblicato nel 1615 (apertamente difesa dal Chiabrera nelle proprie *Lettere (1585-1638)*, a cura di S. Morando, Olschki, Firenze, 2003) e sulla produzione lirica della stessa Sara/Sarra Copia Sullam e sulla letteratura ebraica veneziana a cavallo tra i due secoli. Sara o Sarra Copia o Copio è autrice tra le più interessanti del panorama letterario veneziano femminile del Seicento; dedicataria della *Ester* del rabbino e letterato leone Modena suo precettore (1619), la nobildonna veneziana non ha lasciato opere o manoscritti, ma la sua capacità di scrittura è attestata e diverse sono le prove (sia pure non poetiche) che interessano la sua mano, in gran parte legate a polemiche e processi in cui fu coinvolta a partire dalla questione sulla immortalità dell'anima e fino al processo che ne derivò per un raggio di cui vittima.

Della poetessa, che conoscenza il greco, il latino e l'ebraico, la musica le opere di Aristotele e Giuseppe Flavio, esiste una ben nota bibliografia che dimostra la sua validità come poetessa a partire dagli studi di Emanuele Cicogna (*notizie intorno a Sara*

Copia Sulam coltissima ebrea veneziana del secolo XVII, «Memorie del regio Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti», vol. 12, Venezia, 1864, pp. 227-246) ed a giungere ai lavori di Carla Boccato («Italia», 1987, VI, pp. 104-218), al volume miscelaneo *Le donne delle minoranze: le ebrei e le protestanti d'Italia* (a cura di C. E. Honess e V. Jones, Torino, Claudiana, 1999), Marco Corradini (Milano, Vita e Pensiero, 1994, pp. 123-246), Umberto Fortis (*La bella ebrea Sara Copio Sulam poetessa del ghetto di Venezia nel '600*, Torino, Zamorani, 2003), *Sara Copia Sulam jewish poet and intellectual in the Seventeenth Century Venice*, a cura di D. Harran, Chicago, The University of Chicago University Press, 2009), Roberto Risso («Quaderni Veneti», 2012, I, 2, pp. 59-77), Marina Caffiero (*Amor platonico tra conversione e immortalità. Le lettere d'Ansaldo Cebà a Sara Copio Sullam*, in *Scrivere d'Amore. Lettere di uomini e donne tra Cinque e Novecento*, a cura di M. I Venzo, Roma, Viella, 2015, pp. 97-126), Monica Centanni e Sara Gherardini («Engramma», 2016, 136).

È la giovane poetessa ad inaugurare la corrispondenza con il genovese e a costruire, all'interno del complesso scambio epistolare, un sistema di codici interpretativi duale: da un lato, infatti, l'opera si presenta come scambio di opinioni letterarie, stilistiche e critico-costruttive che arricchiscono la validità autorale dei due e delle due rispettive opere; dall'altro lato, però, la forma del linguaggio adottato, per quanto nei limiti delle convenzioni del tempo, presenta un lessico amoroso ed erotico che soprasta al rapporto tra i due, ne codifica la ricezione e ne identifica le formule più intime e personali che la curatrice, ben addentro la qualità, gli equilibri e la trama dei diversi rapporti lessicali e sintattici, registra e sottolinea come accidenti fondamentali della costruzione stessa del linguaggio poetico e della sua cifra interpretativa impegnata; prova ne sia la doppia consistenza della definizione, ad esempio, di «Bella ebrea» che Sara indirizza alla protagonista del poema e che nello stesso tempo è specchio della sua stessa figura. Tale attenzione per i rimandi e per la sotterranea ricerca di un legame amoroso di tipo platonico (fattore che si ritrova persino nella dedica dell'Ansaldo Cebà a Marcantonio Doria), è suffragato dal comportamento del poeta che accetta e sorregge il gioco della poetessa indirizzandole un proprio sonetto di risposta che

arricchisce lo scambio e denuncia un coinvolgimento che vanno oltre la differenza d'età e la condizione sociale di entrambi e soprattutto dell'interlocutrice.

Al di là del rapporto tra persone di rango sociale elevato e ben istruite nelle tecniche letterarie e nella Sacra Scrittura, la raccolta si palesa anche per gli oggettivi tentativi, da parte di Cebà, di spingere all'abiura la giovane veneziana, la quale, peraltro, in un gioco di rime tra "coppia" (derivazione del cognome della donna) e "doppia" (relativo alla fede ebraica che con il coniuge condivide) si guarda bene dall'accettare ricusando anche evidenti e palesi profferte amorose. L'esempio offerto non è solo indicativo degli obiettivi della raccolta, ma anche della capacità letteraria della dedicataria, capace di rimanere sempre nel solco della poesia senza mai cedere all'uomo e soprattutto senza mai recedere dalla volontà poetica per finire nel solco della semplice corrispondenza d'intenti.

In questo senso l'edizione critica condotta da Francesca Favaro è precisa, indicativa della necessità di indagare anche opere certamente minori (ma non per questo inutili alle necessità della critica e della conoscenza letteraria) e risolutiva per la ricostruzione di un rapporto letterario e poetico che racchiude in sé la necessità della scrittura, questione che va oltre il rapporto stesso intessuto dai due e che si manifesta invece come punto di sutura tra il petrarchismo imperante e le istanze proprie e più vive e sentite della propria espressività e capacità di scrittura.

Gennaro Tallini

Centro di ricerca "Lo Stilo di Fileta"