

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI ALDO MORO

DIPARTIMENTO DI RICERCA E INNOVAZIONE UMANISTICA

RINASCITE DELLA MODERNITÀ - N. 3 (2023)

*Riscritture, edizioni, racconti
della Modernità*



DIREZIONE: Claudia Corfiati (Università degli Studi di Bari), Laura Mitarotondo (Università degli Studi di Bari), Sebastiano Valerio (Università degli Studi di Foggia)

COMITATO SCIENTIFICO: Simone Albonico (Université de Lausanne), Mercedes Arriaga (Universidad de Sevilla), Daniela Gionta (Università degli Studi di Messina), Gabriele Carletti (Università degli Studi di Teramo), Carlo Caruso (Università degli Studi di Siena), William J. Connell (Seton Hall University - New Jersey, U.S.A.), Patrizia Guida (Università LUM “Giuseppe Degennaro” - Casamassima), Marco Leone (Università degli Studi del Salento - Lecce), Francesca Russo (Università “Suor Orsola Benincasa” - Napoli), Flavio Silvestrini (Università degli Studi Roma Tre)

REDAZIONE: Chiara Ferrara, Laura Avella

© Rinascite della modernità 2023

Università degli Studi di Bari

Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica

e-mail: rinascite.modernita@uniba.it

ISBN 978-88-6629-058-2

E-ISSN 2785-4507

<https://ojs.cimedoc.uniba.it/index.php/rinamod/index>

In copertina: *Nemesi o Grande Fortuna*, incisione di Albrecht Dürer (1502), conservata nella Staatliche Kunsthalle Karlsruhe e nel Museo archeologico Villa Pisani Dossi di Corbetta (Milano), liberamente ispirata ad alcuni versi della *Manto* di Angelo Poliziano.

RINASCITE DELLA MODERNITÀ

N. 3 - 2023

RISCRITTURE, EDIZIONI, RACCONTI DELLA MODERNITÀ

SOMMARIO

SAGGI

FRANCESCA CARNEVALE, *Fortuna e riscrittura dei Sueños y discursos di Francisco de Quevedo nelle Visioni di Giovan Antonio Pazzaglia (1704-1706)* 1

SILVIO SUPPA, *Kelsen lettore della Monarchia di Dante: fra ordine universale e Stato* 19

GIANNI ANTONIO PALUMBO, *Isabella Morra nella ricezione contemporanea. Teatro, cinema, letteratura* 39

CLAUDIA CORFIATI, *Mario Santoro, Francesco Pucci e la cultura umanistica a Napoli negli anni Cinquanta del Novecento* 63

TIZIANA PROVVIDERA, *“Tutto vince e ritoglie il Tempo avaro”. Petrarchismo e stoicismo nel pensiero politico di Giusto Lipsio* 75

RECENSIONI E SEGNALAZIONI 89

GAUDENZIO MERULA, *Gelastinus*, edizione critica, traduzione e commento a cura di F. Scalerà, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2022 (G.A. Palumbo)

Francesca Carnevale

FORTUNA E RISCrittURA DEI *SUEÑOS Y DISCURSOS* DI FRANCISCO DE QUEVEDO NELLE *VISIONI* DI GIOVAN ANTONIO PAZZAGLIA (1704-1706)

1. *Sui Sueños y discursos di Francisco de Quevedo*

I *Sueños y discursos* di Francisco de Quevedo¹ furono originariamente concepiti come singoli racconti indipendenti, composti nell'arco di un ventennio a partire dal 1606 e circolanti dapprima in versione manoscritta, per poi approdare alle stampe in volume nel 1627.² L'opera

¹ L'intera vita di Quevedo (1580-1645) si svolse all'ombra della corona spagnola, in quanto figlio di funzionari di stirpe aristocratica impiegati al servizio del sovrano Filippo II e della regina consorte Anna d'Austria. Compiuti gli studi universitari, la notevole cultura e le competenze erudite di recente acquisizione valsero al giovane Quevedo alcuni incarichi prestigiosi in ambito filologico e letterario, che contribuirono ad influenzare ed orientare il suo apprendistato poetico. Fu vicino al duca di Osuna, don Pedro Téllez Girón – a lui si intitola la lirica *Memoria immortal de don Pedro Girón, duque de Osuna* – e al seguito di questi fu attivo anche in Italia al tempo del vicereame del duca dapprima in Sicilia, quindi a Napoli, dove Quevedo fece il suo ingresso nell'Accademia degli Oziosi. Alternò per tutta la vita impegno politico e attività letteraria, dove la fitta presenza a corte finì per esercitare un peso considerevole sulla natura di molti suoi scritti, contribuendo anche ad affinare quella propensione quasi innata all'osservazione e allo scandaglio dei comportamenti e delle attitudini dell'umanità. Riferimenti essenziali per la biografia dell'ingegno spagnolo sono lo scritto di P. Jauralde Pou, *Francisco de Quevedo: 1580-1645*, Madrid 1999, e una vita secentesca composta dall'abate Paolo Antonio di Tarsia, oggi in edizione moderna, P. A. Di Tarsia, *Vita di Francisco de Quevedo y Villegas (Madrid 1663)*, Galatina 2015.

² La prima edizione a stampa del 1627 esce a Barcellona per i tipi di Esteban Libreros, seguita nello stesso anno da altre tre edizioni, due a Zaragoza e una a Valencia. Per il commento dell'opera spagnola in questa sede, è stato utilizzato come testo di riferimento quello della prima edizione a stampa, che recava il titolo completo di *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños, en todos los oficios y estados del mundo* (Barcelona, Esteban Libreros, 1627, 136 ff.). Una versione digitalizzata dell'edizione del 1627, priva di foliazione, è consultabile su Cervantesvirtual al seguente link: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3t9g1>. Nei successivi riferimenti al testo, si rimanda all'edizione moderna *Los sueños*, a cura di I. Arellano, Madrid 1991. Una ricostruzione puntuale della tradizione del testo dei *Sueños* è offerta da J. O. Crosby, *La tradición manuscrita de los Sueños de Quevedo y la primera edición*, West Lafayette, (Ind.) 2005. Per una bibliografia completa delle edizioni in lingua spagnola e delle

rappresenta a buon diritto un classico della letteratura europea, paradigma di un sottogenere letterario – quello dell’esperienza oltremondana saggiata in differenti forme e calata all’interno della cornice onirica – che gode di una fortuna narrativa senza tempo. Non senza complicazioni, tuttavia, il volume ebbe modo di circolare nel clima teso della cultura controriformistica, che subordinava le opere all’osservanza di rigide norme di stampo religioso, pena l’intervento di tagli censori. Ne costituiscono emblematica prova le vicende che travolsero i racconti della raccolta, ripubblicati a posteriori dell’*editio princeps* del 1627 dopo esser stati espurgati di ogni riferimento alla teologia cattolica, anche nei titoli.

I cinque scritti della *princeps* – nell’ordine *Sueño del Juicio final*, *El Alguacil endemoniado*, *Sueño del Infierno*, *El mundo por de dentro* e *Sueño de la muerte* – si costituiscono come veri e propri discorsi satirici, composti sul modello dei dialoghi lucianei³ e contaminati con suggestioni della *Commedia* dantesca.⁴ La presenza di autorevoli antecedenti, in veste di modelli letterari, nulla toglie al valore autentico e originale dell’opera quevediana, in cui è condensato uno dei capolavori della letteratura europea secentesca e barocca. I cinque ‘sogni’, infatti, si prestano a veicolare l’amara denuncia dell’autore nei confronti dei vizi, delle aberrazioni e delle storture che dilagano, come in un contagio diffuso, nella società spagnola del suo tempo, abbracciando in un quadro desolante la più vasta gamma delle categorie e professioni sociali della corona di Spagna. Dal primo all’ultimo discorso, vengono

traduzioni in altre lingue, di capitale importanza è l’appendice bibliografica all’edizione francese dei *Sueños* quevediani tradotti da Sieur de la Geneste, *Les visions de Quevedo*, a cura di M. Roig Miranda, Parigi 2004, 97-135.

³ La presenza del modello luciano è esplicitamente ammessa da Quevedo nel Prologo dell’opera (*Los sueños...*, 86). Il riferimento si intende, in particolare, ai *Dialoghi dei morti* di Luciano, narrazioni satirico-morali in forma di dialogo tra due o più interlocutori tratti dal mondo divino e da quello umano, che riflettono sui comportamenti degli individui in vita e sul destino che li attende nell’altro mondo, mettendo alla berlina l’attitudine degli uomini a correre dietro vane ambizioni di gloria e ricchezza. Il rapporto tra Luciano e Quevedo è stato ampiamente indagato, per cui si consigliano in particolare i seguenti studi: M. Morreale, *Luciano y Quevedo: la humanidad condenada*, in «Revista de Literatura», 8 (1955), 213-227 e L. López Gutiérrez, *Posibles ecos de Luciano en Quevedo. La burla de los mitos paganos y las premáticas jocosas*, in «Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica», 20 (2002), 197-212.

⁴ La presenza di Dante in Quevedo rappresenta un passaggio obbligato nel genere delle visioni oltremondane, nella fattispecie della cantica infernale con cui i sogni spagnoli condividono non pochi elementi, dall’ambientazione nell’aldilà al motivo del viaggio come cammino tra gli avelli dei condannati, senza dimenticare la presenza del fenomeno onirico che si salda all’esperienza della catabasi. Uno studio significativo sul rapporto in questione è quello di R. Cacho Casal, *El marco onírico e infernal en Quevedo y Dante: los Sueños y la Divina Commedia*, in «Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo», 76 (2000), 147-179.

colpite, in una satira che diventa via via crescente e sempre più sferzante, le figure di soldati, avvocati, medici, mercanti, giudici, tavernieri, sarti, saltimbanchi, passando più in generale attraverso tipi rappresentativi dei vizi più indecorosi, come avari, golosi, lussuriosi, fino a toccare le punte del discorso misogino nella berlina del mondo femminile, tra meretrici, mogli e donne piacenti.⁵

Un elemento dal grande valore narratologico e letterario è rappresentato, in particolare, dalla singolare cornice entro cui Quevedo sceglie di calare la sua penna satirica: ad un primo approccio al testo risalta immediatamente la presenza del tema onirico, come notificano espressamente il titolo del volume e le intitolazioni di quasi tutti i discorsi, ma scendendo più a fondo nelle maglie del motivo si nota, accanto a quella del sogno *tout court*, la presenza di alcune forme topiche di quel soprannaturale letterario che si impone come «una supposizione di entità, di rapporti o di eventi in contrasto con quelle leggi della realtà che sono sentite come normali o naturali in una situazione storica data».⁶ Al *topos* letterario del viaggio agli inferi concepito come visione (*Sueño del Infierno*), si affianca infatti il motivo del sogno *tout court* che coglie il protagonista addormentato mentre è intento a leggere un libro, sfociando ora in una fantasia onirica di argomento escatologico-apocalittico (*Sueño del Juicio final*), ora in un balzo al cospetto della morte personificata (*Sueño de la muerte*), passando infine attraverso l'esperienza della possessione demoniaca, di stringente attualità nei secoli della caccia alle streghe e della messa al bando del maligno (*El Alguacil endemoniado*).⁷ Quevedo inserisce quindi la sua riprensione morale contro

⁵ Tra gli studi dedicati alla misoginia in Quevedo, si vedano almeno I. Arellano, *Modelos femeninos en la poesía de Quevedo*, in «La Perinola», 16 (2012), 47-63 e C. C. García Valdés, *¿Misoginia o tradición? La mujer en la obra de Francisco de Quevedo*, in «La Perinola», 23 (2019), 331-349.

⁶ F. Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Torino 2017, 3-26, in part. 18.

⁷ Sul piano delle manifestazioni del soprannaturale, il Seicento fa da spartiacque tra un prima, ancora imbrigliato nella rete delle concezioni di pensiero ereditate dall'antichità classica e dal Medioevo, e un dopo, a cui fa da apripista la razionalizzazione scientifica del secolo. Questa prospettiva duale si riflette anche nel modo di intendere e interpretare quelle esperienze irrazionali parzialmente o totalmente inspiegabili per la mente umana di quel tempo, che da un lato inclina ancora a spiegazioni teologiche e divine, stimando quindi come pienamente credibili vicende di tal tipo, dall'altro comincia ad aprirsi ad una causalità non più provvidenziale e soprannaturale, bensì scientifica e razionale, che si appresta pertanto a dubitare o rigettare quelle esperienze umane inverosimili e imperscrutabili quando non vi trova una coerente eziologia individuata su basi logiche e fisiologiche. In quest'ambito rientra anche la fenomenologia onirica, ora letta come un messaggio piovuto dal cielo, ora come esperienza personale e interiore del soggetto, un fenomeno la cui presenza nell'opera quevediana si spiega tanto più alla luce del clima culturale barocco, proteso a confondere sogno e realtà, visioni notturne e fantasticherie

la società e il malcostume, gli ambienti ecclesiastici e le istituzioni, all'interno di tali schemi che agiscono come una sospensione delle leggi che normavano la vita reale, consentendo alla voce satirica dell'autore la libertà, seppur nei limiti degli interventi censori, di svelare, come recita il titolo dell'opera, «abusi, vizi e inganni in tutti gli uffici e le condizioni del mondo».⁸

2. *La traduzione come tipologia testuale*

Troppo a lungo la traduzione è stata declassata come una mera traslazione da una prima lingua di partenza ad una seconda lingua di arrivo, un procedimento che nell'opinione comune prescriveva al traduttore – o almeno questo era l'orizzonte comune di attesa – di non discostarsi dall'impianto stilistico, lessicale e sintagmatico del testo di base, ma anzi di riprodurlo in maniera identica, per conservarne inalterato il messaggio originale. Gli studi condotti sulla traduzione come genere letterario, soprattutto nell'ultimo secolo, hanno portato a ribaltare tale concezione, quando non già pregiudizio, su una tipologia di scrittura che per suo statuto approda quasi sempre, inevitabilmente, a risultati altrettanto originali dell'opera di partenza, producendo così un testo – quello di arrivo – che non ha nulla di meno della prima in termini di dignità letteraria.⁹ Ciò vale tanto più per i secoli di cui si parla, nei quali la priorità nel corso delle pratiche traduttive sembrava essere piuttosto quella di 'riscrivere' liberamente il modello per avvicinarlo al lettore finale.

Muovendo da tali premesse, nell'approcciarsi oggi allo studio di un caso di traduzione letteraria appare quanto mai doveroso intraprendere l'analisi non dalla prospettiva maggioritaria del testo da tradurre, sentito

della veglia, in una percezione distopica e illusoria che fatica a distinguere tra verità reale e fantasia onirica. Proprio la letteratura spagnola offre il più alto esempio di tale binomio, attraverso il dramma *La vida es sueño* di Calderón de la Barca, senza dimenticare l'esempio shakespeariano del *Sogno di una notte di mezza estate*.

⁸ La traduzione riportata si riferisce al titolo spagnolo dell'*editio princeps* del 1627, indicato nella nota 2.

⁹ Di importanza capitale, a questo proposito, è la nascita, nella seconda metà del secolo scorso, dei *Translation studies*, una disciplina che si proponeva di ridefinire un nuovo paradigma di studio sul valore della traduzione letteraria. Studi essenziali sul tema si erano già affermati anteriormente in diverse parti d'Europa, mentre non si può prescindere, nell'esame degli esiti di una traduzione, dal vaglio delle soluzioni linguistiche prodottesi nel passaggio da una lingua all'altra; un ambito di studi che rientra tra i campi di intervento della linguistica comparativa, volta ad indagare, rispetto alla prospettiva sincronica, le relazioni intercorrenti fra diverse lingue. Per una storia dell'affermarsi della traduttologia si rinvia a S. Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano 1995, 1-48.

come un'autorità sotto cui si colloca il testo tradotto quale esito di natura inferiore, ma è necessario invece indagare la traduzione in quanto prodotto testuale a sé stante, nella specificità degli elementi e dei fattori di risonanza che conferiscono a quel testo il valore di opera letteraria di per sé, e solo secondariamente nel rapporto dialettico di convergenza-divergenza che lo lega al modello. Ciò ha permesso in primo luogo di restituire visibilità e valore alla figura del traduttore, da sempre all'ombra dell'autore originale, ma anche di abbassare il primato riconosciuto al fattore linguistico nel processo del tradurre, includendo lo stesso all'interno di una prospettiva analitica più ampia che tenga conto anche di fattori extralinguistici e culturali in generale, nella consapevolezza che l'opera di traduzione rappresenta un ponte di comunicazione e collegamento fra due culture differenti.

L'approccio essenziale da adottare come criterio nell'analisi di un'opera di traduzione dovrebbe essere quello che Eco ha indicato con la formula di «semiotica della fedeltà», secondo cui il processo traduttivo, che consiste sempre essenzialmente in un'interpretazione, è chiamato a riprodurre non l'originaria intenzione dell'autore bensì il messaggio veicolato dal testo, considerato in rapporto alla lingua in cui è espresso e al contesto culturale in cui è nato.¹⁰ Il traduttore, pertanto, è chiamato quanto meno a ricreare nella lingua di arrivo il senso generale del testo di partenza, come si richiede normalmente ai casi di traduzione 'interlinguistica', in cui lo scrittore interpreta i segni linguistici in una lingua diversa da quella originaria.¹¹ Questo approccio ermeneutico è funzionale all'esegesi di un testo tradotto, tanto più perché generalmente ogni scritto – anche quello di partenza – a sua volta non è mai interamente un prodotto originale, ma si attesta come unità semantica che recepisce e rielabora in un discorso compiuto quegli elementi derivati da un fitto repertorio di tradizioni letterarie e culturali precedenti, stratificatesi nel corso dei secoli. Ciò vale, come si è visto e ancora si vedrà, anche per l'opera di Quevedo, che accoglie al suo interno suggestioni e motivi archetipici ripresi ora da Luciano, ora da

¹⁰ U. Eco, *Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione*, in Nergaard, *Teorie...*, 121-146, in part. 122-123. Lo stesso principio è caldeggiato anche da Nida, nell'affermare che «tradurre consiste nel produrre nella lingua di arrivo il più vicino equivalente naturale del messaggio nella lingua di partenza, in primo luogo nel significato e in secondo luogo nello stile», in E. Nida, *Principi di traduzione esemplificati dalla traduzione della Bibbia*, in Nergaard, *Teorie...*, 149-180, in part. 162. Si veda anche C. Perelman, *Trattato sull'argomentazione: la nuova retorica*, Torino 1976.

¹¹ R. Jakobson, *Aspetti linguistici della traduzione*, in Id., *Saggio di linguistica generale*, Milano 2002, 56-64, in part. 57. La traduzione interlinguistica, o propriamente detta, si distingue da quella endolingua, che rielabora segni linguistici per mezzo di altri segni della medesima lingua, e da quella intersemiotica, che interpreta quei segni linguistici mediante sistemi di segni di natura non linguistica.

Dante, ora dall'immaginario biblico come da quello popolare, ma si potrebbe continuare a oltranza.¹²

Muovendo da tali premesse, si è autorizzati pertanto a parlare di un 'genere della traduzione' e a riconoscere lo statuto letterario in sé di molte opere di questo tipo, quando esse derogano ad ogni procedimento di tipo mimetico che le riduca a mera imitazione¹³ dell'ipotesto, per configurarsi come una ri-creazione e una produzione nuova del senso originale, non soltanto in un'altra lingua, ma spesso anche in un altro stile e mediante l'utilizzo di strutture sintattiche, categorie grammaticali e soluzioni lessicali, che, mentre fanno rivivere lo spirito primigenio del modello, redistribuiscono in una forma diversa le informazioni dello stesso.

Proprio il criterio sin qui illustrato sarà privilegiato nel caso di studio proposto, al fine di evidenziare, nel confronto con il testo spagnolo, il valore letterario e sotto molti aspetti originale dell'opera scelta, le *Visioni* di Giovan Antonio Pazzaglia, nonché l'essenziale contributo che la

¹² Vale la pena segnalare, per una maggiore esaustività, i debiti contratti dallo spagnolo nei confronti di numerosi temi e motivi di ascendenza biblica, nonché i prestiti attinti dalla cultura popolare, ampiamente funzionali per comprendere appieno quel 'senso originario' del testo di cui si diceva. Sul primo versante, si segnala il caso emblematico del *Sueño del Juicio final*, che, come dichiara già il titolo, rielabora il mito scritturale del Giudizio Universale elevandolo a veicolo di satira morale e sociale degli empi; l'episodio escatologico è prefigurato nel veterotestamentario libro di *Daniele*, per poi essere più esplicitamente argomentato nel *Vangelo di Matteo* e nell'*Apocalisse*. In tal senso, dunque, il discorso quevediano riprende i moduli della letteratura apocalittica, accostandovi l'agio espressivo consentito dall'uso dell'espedito onirico, e risemantizza l'intenzione originaria della vicenda biblica – ovvero quella di cancellare il male nel mondo mediante la parusia del Signore – applicandola al contesto culturale del proprio tempo, diretto bersaglio del suo personale giudizio. Quanto al secondo versante, un caso interessante è rappresentato dal discorso *El Alguacil endemoniado*, che sullo sfondo dell'esperienza di possessione porta in scena, sempre con un'intenzione satirica, la figura di un demone ritratto mediante una stratificazione di alcuni tratti comportamentali e iconografici tipici delle entità diaboliche e infernali: l'indole ingannatrice e menzognera del maligno, di chiara ascendenza biblica, incontra l'*imagerie* del grottesco popolare ben delineata da Bachtin (*L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino 1979), nonché la tradizione iconografica della figura di chiara ascendenza medievale e rinascimentale (si pensi alla raffigurazione del diavolo nei bestiari medievali e alle derive comiche dello stesso nelle rappresentazioni teatrali cinquecentesche). I due esempi riportati sono esemplificativi di quel processo di traslazione di motivi e immagini, attinti da un repertorio consolidatosi nel tempo, con cui Quevedo fa rivivere il messaggio originario, proprio di quegli elementi, all'interno della sua opera, applicandolo al contesto in cui scrive. Lo stesso procedimento è in azione anche in molti casi di traduzione letteraria.

¹³ Per un'analisi delle pratiche ipertestuali quali traduzione, trasposizione, imitazione etc., si veda G. Genette, *Palimpsesti: la letteratura al secondo grado*, Torino 1997, 79-92 e 246-253.

traduzione ha apportato nel diffondere, nell'Italia settecentesca, una maggiore conoscenza dei *Sueños* quevediani.

3. Le Visioni di Giovan Antonio Pazzaglia

A pochi anni di distanza dalla pubblicazione dell'*editio princeps* del 1627, la curiosità e l'interesse suscitati dai *Sueños y discursos* quevediani prende corpo in una proliferante carrellata di traduzioni in diverse lingue europee, già a partire dal 1632: a quell'anno, infatti, risale la prima traduzione in francese di Sieur de la Geneste¹⁴ che ha fatto da capitale apripista per tante traduzioni successive, condotte sulla base del modello francese e dunque strutturantesi come una comunicazione a tre lingue, in cui al traduttore di turno si poneva una sfida tanto più grande nella misura in cui doveva gestire, fra l'altro, l'interferenza della lingua mediana. All'interno di questa campionatura di versioni tratte dal francese rientrano proprio le prime traduzioni in lingua italiana, sulla cui importanza nella cronistoria della ricezione quevediana ha gettato luce in anni recenti la studiosa Federica Cappelli.¹⁵ A lei, infatti, si deve la scoperta di un frammento di traduzione di

¹⁴ Il titolo dell'*editio princeps* francese recitava *Les Visions de Dom Francisco de Quevedo Villegas, Chevalier de l'Ordre S. Iaques, & Seigneur de Iuan-Abad. Traduites d'Espagnol Par le Sieur de la Geneste*, Paris, chez P. Billaine, 1632. Un'edizione moderna è stata pubblicata negli anni Duemila da M. Roig Miranda (*Les Visions de Quevedo, traduites par le Sieur de la Geneste*, édition, introduction et notes par M. Roig Miranda, Champion 2004), ed è stata anticipata da alcuni studi precedenti che costituiscono una bibliografia essenziale per conoscere la fortuna dell'opera quevediana in territorio francese: M. Roig Miranda, *Las traducciones francesas de los Sueños de Quevedo en el siglo XVII y hasta 1812 (nota bibliográfica)*, in L. Schwartz-A. Carreira, *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, Málaga 1997, 165-212; M. Roig Miranda, *Las textos des Sueños de Quevedo et sa traduction française par le Sieur de la Geneste*, in *Théorie et pratique du texte*, Lublin 1988, 155-166. Si segnala, sempre a cura della studiosa, anche lo studio critico *Edición y anotación de "Les Visions" del Sieur de La Geneste*, in «La Perinola», 4 (2000), 367-378.

¹⁵ Si segnalano i seguenti studi di F. Cappelli sulla ricezione dell'opera quevediana: *Le prime traduzioni italiane dei Sueños di Quevedo (1644-1728). Studio bibliografico*, in M. Lupetti e V. Tocco (a cura di), *Traduzione e autotraduzione: un percorso attraverso i generi letterari*, Pisa 2013, 141-158; *Ancora sulle prime traduzioni italiane dei "Sueños" quevediani. Note sulla «Vision prima» nel manoscritto Correr 1104*, in «Diacritica», 12 (2016), 17-31; *En torno a las primeras traducciones italianas de los "Sueños"*, in F. Gherardi e M. A. Candelas Colodrón (a cura di), *La transmisión de la obra de Quevedo: edición, recepción y traducción*, Vigo 2015, 67-79; *La recepción de los Sueños en las traducciones italianas de los siglos XVII-XVIII*, in M. A. Candelas Colodrón e F. Gherardi (a cura di), *Amor constante: Quevedo más allá de la muerte*, Bellaterra 2018, 177-192. Si veda anche lo studio di P. Pintacuda, *Edizioni ritrovate dell'«Estratto de' sogni» di Quevedo: la "princeps" veneziana del 1664, la prima edizione milanese del 1671, e altre successive impressioni secentesche (con qualche nota sulla versione italiana)*, in «Studi secenteschi», 55 (2014), 201-229.

autore anonimo contenuto nel manoscritto Correr 1104,¹⁶ pure realizzato sulla base dell'edizione francese, e pertanto anteriore alle due successive traduzioni in italiano identificate, fino al momento di tale scoperta, come le più antiche versioni in lingua italiana dei *Sueños*, a cura rispettivamente di Innocenzio Maranaviti e di Giovan Antonio Pazzaglia.¹⁷ Mentre la prima è stata condotta sulla base del testo francese di Sieur de la Geneste, la seconda traduzione, di Pazzaglia, stando al titolo, è ricavata direttamente dall'idioma spagnolo, dunque apparentemente senza ulteriori modelli e lingue a fare da intermediari, ma alcune dissonanze rispetto all'ipotesto quevediano sembrano contraddire tale assunto. Certamente la prossimità delle traduzioni italiane alla data di uscita della prima versione a stampa dei *Sueños* testimonia non soltanto l'interesse subitaneo della cultura italiana nei confronti dei discorsi satirici quevediani, ma anche l'esigenza che quel pubblico italiano aveva di leggere i suddetti discorsi nella propria lingua, affinché l'opera arrivasse ad una platea che non conosceva o non familiarizzava con la lingua spagnola.¹⁸

¹⁶ Il frammento manoscritto, conservato presso la Biblioteca del Museo Correr di Venezia (BMCVe), reca il titolo *Le Visioni di D. Francisco Quevedo kavalier dell'Ordine di Santiago tradotte dal spagnol in francese dal P. Genetta e da me in italiano a parola per parola*. Esso fa parte di un manoscritto miscelaneo (Correr 1104) contenente scritti di argomento politico e occupa le carte 103r-120v (quest'ultima bianca); due soli i 'sogni' qui contenuti, ovvero *Vision prima del Algovazil indemoniato* e *Vision seconda della morte, et del suo imperio*. In testa riporta l'indicazione «1644. primo april».

¹⁷ L'opera di Innocenzio Maranaviti s'intitola *Estratto de Sogni di D. Francesco Quevedo. Trasportati dal francese per Innocentio Maranaviti*, stampata a Venezia nel 1664 per i tipi di Gasparo Coradici; stando alla catalogazione riportata da Cappelli (*Le prime traduzioni italiane dei Sueños di Quevedo...*) all'*editio princeps* fanno seguito numerose ristampe, per l'esattezza se ne contano diciotto dal 1670, anno della seconda edizione, all'ultima del 1728, variamente pubblicate tra Venezia, Milano, Padova e Pavia, a riprova dell'interesse suscitato dalla traduzione e del successo da questa riscosso. Di Pazzaglia, invece, sono note solamente tre edizioni, pubblicate le prime due nel 1704, rispettivamente ad Hannover e Venezia, la terza nel 1706 ad Augsburg. Questo il titolo dell'*editio princeps*: *Scelta delle Visioni di D. Francesco Quevedo, trasportate dall'idioma spagnuolo nell'italiano da Gio: Ant^o. Pazzaglia, professore dell'una e dell'altra lingua*, a spese dell'autore, mentre l'edizione del 1706 ricalca per intero il medesimo titolo ma parla di *Visioni* in luogo di *Scelta* delle stesse. Nel prologo al lettore dell'edizione augustea, Pazzaglia presenta il testo come «seconda edizione delle presenti visioni»: questo dato fa pensare che l'edizione veneta del 1704 non esista, come ha ipotizzato la stessa Cappelli per non averne reperito ad oggi nessun esemplare. Vd. Cappelli, *Le prime traduzioni italiane...*, 156.

¹⁸ Tale esigenza era tanto più stringente per un autore che era stato attivo non poco in territorio italiano, come si è evidenziato. Sui rapporti tra cultura italiana e spagnola nel periodo di riferimento si rinvia a M. Leone, *Relazioni italo-iberiche nella napoletana accademia degli Oziosi*, in «Studi secenteschi», 54 (2013), 2-23.

Quattro sono le visioni contenute in quella che, ad oggi, è considerata la *princeps* di Pazzaglia (Hannover, 1704): *Dello sbirro indemoniato*, *Della casa dei pazzi innamorati*, *Dell'interno del mondo*, *Del giudizio finale*; a queste si aggiungono, nell'edizione di Augusta del 1706, le due visioni *Della Morte* e *Dell'Inferno*, collocate rispettivamente in quarta e quinta posizione, con uno spostamento in ultima posizione del *Racconto dello Sbirro indemoniato*.¹⁹ Si è scelto in questa sede di concentrare l'analisi sull'edizione di Augusta, in quanto contiene un numero di 'visioni' che maggiormente avvicina l'opera di Pazzaglia all'originale spagnolo: questo dato facilita una più ampia panoramica della traduzione italiana, utile ad evidenziare gli aspetti di risonanza e originalità di alcuni 'sogni' e il loro contributo all'interno del vasto scenario della ricezione europea dei *Sueños*.²⁰

La traduzione di Pazzaglia, che si colloca come si è visto in terza posizione nell'ordine di apparizione delle traduzioni italiane, si apre con la dedicatoria a non ben identificati signori e padroni illustri, datata al 30 ottobre 1706: qui l'autore presenta l'argomento dell'opera mediante una riabilitazione del codice onirico, o meglio delle visioni, che definisce non pure menzogne alla maniera solita dei sogni, bensì palpabili verità. In questo senso, il testo di arrivo conserva inalterata l'intenzione precipua dell'ipotesto spagnolo, ovvero quella già indicata di squarciare il velo dell'illusione e svelare agli uomini del tempo le nude verità su abusi, vizi e cattivi costumi degli uffici e delle istituzioni operanti nella società spagnola. In questa operazione Pazzaglia si allinea ancora alla cauta posizione quevediana, nel colpire soltanto i cattivi amministratori e funzionari, come si legge nel prologo al benigno lettore. In questo secondo apparato paratestuale, peraltro, il traduttore fornisce solo poche indicazioni sulla figura di Quevedo, dando così conferma di una notorietà ormai consolidata dell'ingegno spagnolo a inizio Settecento, anche in Italia, al punto da non richiedere al riguardo ulteriori informazioni, biografiche o artistiche che siano:

¹⁹ Su questo punto si rivela illuminante il titolo già segnalato della prima edizione, che presenta l'opera non come la riproposizione fedele dell'intero contenuto del testo originale, bensì come l'adattamento in lingua italiana solo di un estratto della stessa; verso una maggiore completezza vira, invece, il titolo della seconda edizione, inclusivo di tutti i discorsi satirici quevediani.

²⁰ La coscienza dell'importanza del processo ricettivo, finalmente riconosciuta nei riguardi di un'opera significativa nella tradizione letteraria europea, quale quella quevediana, ha portato alla pubblicazione di un intero numero monografico dedicato alla ricezione dello scrittore spagnolo: *La recepción de Quevedo [1645-2010]*, in «La Perinola», 15 (2011).

È così celebre al Mondo l'Ingegnosissimo *D. Francesco Quevedo* Autor Spagnuolo chè dubitarei d'offenderti nel descriver i Preggi delle di lui Composizioni; quelle però, nelle quali sembra, ch'egli abbia fatto spiccar maggiormente la sublimità del suo Ingegno sono certo le *Visioni* [...]. Sono in effetti pieni d'una Satira così morale, d'una Moralità così piacevole, e d'un Invenzione così spiritosa, ch'hanno meritato d'essere più volte stati tradotti in diverse lingue.²¹

Il valore di questa sezione risiede tanto nella breve summa fornita circa la storia delle traduzioni dell'opera spagnola, quanto nell'allusione non troppo implicita alla fama e alla curiosità che attorniavano i *Sueños* nel panorama letterario europeo, una risonanza che la pubblicazione in grande tiratura di tale versione avrebbe poi contribuito a rinsaldare presso un pubblico di lingua italiana, dopo il pur valido precedente dell'adattamento di Maranaviti:

Intrapresi di trasportarle [le Visioni spagnole] nell'Idioma Italiano l'Anno 1703 nella Città Elettorale d'Hannovera, non mancai di comunicarle ad alcuni miei particolari Padroni a quella Corte, e postele sotto la di loro virtuosa Correzione, non solamente si compiacquero di esaminarle, ma ebbero la Bontà di assicurarmi della loro approvatione, e consigliarmi di darle alle stampe; il che essequi subito con tal buon successo chè 500 Essemplari, che furno impressi, non bastarono a contentare la curiosità degl'Amatori; mentre in meno di sei mesi restarono tutti distribuiti; Onde continuandone la richiesta ho risoluto di farne qui fare la seconda Edizione.²²

Terminata la parte introduttiva, si entra nel vivo del discorso narrativo con la prima visione *Del Giudizio Finale*, che fa il paio con il corrispettivo sogno quevediano collocato in prima posizione. Da una lettura comparata del testo italiano con quello spagnolo, emerge già dalla prima 'visione' una sostanziale aderenza del testo di arrivo, che apparentemente sembra osare ben poco e compie solo di rado sensibili deviazioni dalla versione originale, in termini di aggiunte o di tagli dell'informazione, ma a loro modo interessanti. Il discorso di Pazzaglia, infatti, traspone nelle strutture e nei lemmi della lingua italiana il contenuto del 'sogno' spagnolo, che, come si

²¹ Pazzaglia, *Visioni...*, pagina non numerata. La numerazione comincia con la prima 'visione' *Del Giudizio Finale*. Nella trascrizione del testo è stato adottato un criterio sostanzialmente conservativo, anche nel rispetto dell'interpunzione originale; è stata eliminata l'h etimologica e il nesso -ti seguito da vocale è stato reso con -zi. La trascrizione è stata eseguita sulla base dell'esemplare conservato presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera, coll.: P.o.hisp. 170.

²² *Ibid.* Qui l'autore riferisce di aver letto non soltanto più volte il testo spagnolo, ma anche la traduzione in lingua francese nell'edizione di Sieur Raclots, che definisce come la migliore di tutte. Vd. Roig Miranda, *Les visions de Quevedo...*, 111.

è già evidenziato, rielabora – applicandolo alle dinamiche e criticità dell’attualità spagnola – il paradigma escatologico-apocalittico del Giudizio Universale, evento che farà seguito alla parusia del Signore e darà avvio ad una palingenesi dell’umanità, dando luogo alla condanna ultima delle anime alla destinazione eterna, di salvezza o di dannazione.²³ Sullo sfondo dell’imminente fine dei tempi, l’autore spagnolo porta in scena attraverso il prisma della satira una variegata processione di tipi umani, ora figure storicamente esistite ora anonimi professionisti e mestieranti, avviati al tribunale divino per ricevere l’estrema sentenza come pegno della condotta osservata in vita. In ossequio al principio della cancellazione del male, che dava fondamento all’episodio biblico, anche il discorso satirico si allinea ad un bisogno di riaffermazione e ricomposizione della giustizia, avvalendosi in questo dei modi magmatici e irrazionali propri della cornice onirica.

Uno *specimen* significativo sul modo di procedere del traduttore può essere offerto dall’esame di alcuni casi esemplari, attinti dalle cosiddette soglie di ingresso e di uscita nelle visioni oniriche, da cui emergono discrete modifiche del testo di arrivo nel confronto con quello spagnolo. Nella fattispecie del primo ‘sogno’ *Del Giudizio*, vale la pena segnalare come l’*ouverture* narrativa del testo italiano riscriva più o meno liberamente l’introduzione del testo spagnolo, sotto l’influenza della versione francese di Raclots, immettendo il lettore in una breve discettazione di natura teorica sull’espedito onirico, supportata da citazioni tratte da due *auctoritates* del mondo classico, quali Omero e Properzio:

²³ Riscrivendo la scena del tribunale divino, il sogno quevediano – e di riflesso la sua traduzione italiana – si inserisce a pieno diritto nel genere della letteratura apocalittica, con cui si indica l’insieme di scritti che reimpiegano i moduli e i motivi dei testi dell’*Apocalisse* giudaica e cristiana, caratterizzati da un linguaggio visionario e da un andamento profetizzante che parla per mezzo di simboli e segni. Questa movenza profetica discende non soltanto dallo schema del genere, entro cui il sogno in questione si inquadra, ma anche dal tono che pervade l’intero discorso satirico, continuamente proteso a lanciare avvertimenti sulla condotta terrena di determinate categorie sociali e professionali, affinché facciano da *memento* e monito per i vivi, con delle pretese per così dire divinatorie nella misura in cui preannunciano una sorte futura destinata ad avverarsi. Per un approfondimento circa la declinazione del tema in chiave letteraria si vedano M. Delcor, *Studi sull’apocalittica*, Brescia 1987; M. Cucca, *La letteratura apocalittica e il Libro di Daniele*, in Id., *La parola intimata: introduzione ai libri profetici*, Cinisello Balsamo 2016, 217-242; I. De Michelis (a cura di), *Apocalissi e letteratura. Tra realtà, utopia e distopia le reazioni della letteratura italiana di fronte ad eventi di fine*, Roma 2005; M. Cometa, *Visioni della fine. Apocalissi, catastrofi, estinzioni*, Palermo 2004.

Quevedo, <i>Los sueños...</i> , 89-91	I. Maranaviti, <i>Estratto de Sogni</i> , Gasparo Coradici, Venezia 1664, 107	Pazzaglia, <i>Visioni...</i> , 1
Los sueños dice Homero que son de Júpiter y que él los envía, y en otro lugar que se han de creer. Es así cuando tocan en cosas importantes y piadosas o las sueñan reyes y grande señores, como se colige del doctísimo y admirable Propertio en estos versos: <i>Nec tu sperne piis venientia somnia portis: / cum pia venerunt somnia, pondus habent.</i>	Dice Homero, che i Sogni vengono dal Cielo, e che come mandati da lui convien prestarli fede.	È Cosa certa, che li Sogni hanno in loro stessi del Divino, e che sono spesso (benché oscuramente) presaghi dell'Avenire, Homero fondato in tal Opinione assicura esserci questi mandati da Giove, e che perciò dobbiamo crederli principalmente quando sono di cose seriose, e d'importanza: La medesima cosa ci fa intendere Propertio all'or che dice: <i>non dover noi disprezzar i Sogni, che ci vengono di lassù e che quando sono più meritano, che se ne faccia caso.</i> ²⁴

Pazzaglia qui rielabora le fonti antiche parafrasandole in un rapido giro di frasi, mentre omette ogni riferimento agli altri due autori successivamente menzionati da Quevedo, ovvero Claudiano e Petronio.²⁵ Si noti anche come il traduttore settecentesco agisca diversamente rispetto alla traduzione anteriore di Maranaviti, il quale condensa l'intera sequenza in pochissime battute e si limita a citare esclusivamente il poeta greco. Nel confronto fra i testi riportati, dunque, emerge da parte di Pazzaglia una maggiore tendenza a conservare, sul piano dei contenuti, il dettato originario, pur sempre traducendolo in italiano non parola per parola, ma con una discreta libertà espressiva che restituisce nella lingua di arrivo l'equivalente del messaggio veicolato dal testo spagnolo. Lo stesso *modus traducendi* guida l'autore italiano nel corso dell'intera riscrittura, che modifica ora più ora meno l'ipotesto. Un esempio di alterazione più

²⁴ La seconda edizione delle *Visioni* di Pazzaglia condivide con l'*editio princeps* del 1704 il solo sogno *Del Giudizio finale*, mentre manca del tutto nella prima edizione il sogno *Dell'Inferno*. Rispetto alla prima 'visione' e limitatamente agli esempi qui riportati, la seconda edizione si discosta dalla prima solo per varianti minime, per lo più linguistiche, pertanto le due versioni sono sostanzialmente sovrapponibili.

²⁵ Il riferimento omerico è all'*Iliade* 1, 62, dove si legge che il sogno proviene da Giove, mentre il secondo passaggio rinvia al celebre sogno di Agamennone narrato in *Iliade* 2, 80, dove si afferma l'indiscutibile veridicità della visione ricevuta in sonno dal capo greco in quanto mandata al migliore degli Achei (ἄριστος Ἀχαιῶν), secondo la teoria della gerarchizzazione dei sogni; il rimando a Properzio è alle *Elegie* 4, 7, 87 e all'imprescindibile valore di significazione dei sogni che provengono dall'alto.

consistente è la sequenza che nell'originale costituisce il motore di avvio della visione onirica. Mentre il sognatore quevediano si addormenta intento a leggere un'opera di Ippolito,²⁶ che funge così da stimolo psichico del sogno, nulla è detto a proposito della 'soglia di ingresso' nello stesso dal sognatore italiano, che si limita a ricevere una visione sopraggiunta dal cielo e così comincia a narrare la sua esperienza onirica: «Sognavo dunque la seconda Venuta del Figlio di Dio, e ch'io mi ritrovavo davanti al suo estremo Giudizio».²⁷

Parimenti interessante, nel medesimo sogno, è il caso della conclusione della versione di Pazzaglia, che aggiunge al testo spagnolo un intero brano nel quale il sognatore-autore, al risveglio dalla visione, fa ammenda delle proprie azioni e coglie la lezione di quanto visto in sonno, per modificare la sua condotta futura in vista del suo personale Giudizio. Nulla di tutto questo si dice nel testo spagnolo, dove il sognatore quevediano si risveglia in preda ad un moto di risa e afferma la veridicità di quanto illustrato con la visione:

Quevedo, <i>Los sueños...</i> , 133	Maranaviti, <i>Estratto de Sogni...</i> , 119	Pazzaglia, <i>Visioni...</i> , 26
Diome tanta risa ver esto que me despertaron las carcajadas, y fue mucho quedar de tan triste sueño más alegre que espantado. Sueños son estos que si se duerme V Excelencia sobre ellos, verá que por ver las cosas como las veo las esperará como las digo.	Mi svegliai in questo mentre, e per cavar profitto da tale visione stabilii fermamente di voler ben operare, a fin, che potesse l'Angelo mio custode diffendermi contro i miei accusatori; quando piacesse al Sovrano Giudice chiamarmi alla sua presenza nel vero Estremo Giorno.	In quant'a me mi trovai nel mio letto senz'aver cambiato di Posto, e tenevo lo Spirito assai più allegro chè tristo vedendomi tuttavia in vita; ma perchè tal sogno potesse ridondarm'in utile, feci fermo proposito di mutar costumi all'avenire, e di porre un tal ordine alla mia coscienza, chè quando piacesse al supremo Giudice di farmi comparir davanti il di lui Tribunale, il mio buon' Angelo Custode potesse trovare di che diffendermi contro i miei Accusatori.

²⁶ Qui Quevedo menziona di Ippolito un'opera «de la fin del mundo, y segunda venida de Christo», che non trova esatta corrispondenza negli scritti noti del martire. Ciò apre due possibilità: la prima è che Quevedo faccia riferimento a due scritti distinti, un primo *Sull'Apocalisse* di dubbia attribuzione ippolitea e un secondo certamente autentico e ben noto, il *De anticristo*; la seconda ipotesi interpretativa poggia sulla possibilità che a Quevedo fosse noto uno scritto, intitolato *Sulla fine del mondo e sull'anticristo, e per la seconda parusia del Signore nostro*, che, come ha evidenziato Enrico Norelli, fu attribuito ad Ippolito a partire dal IX secolo. Si rinvia a E. Norelli, *Introduzione*, in Ippolito, *L'Anticristo*, a cura di E. Norelli, Firenze 1987, 9-32.

²⁷ Pazzaglia, *Visioni...*, 1.

Su questa interpolazione nel testo di Pazzaglia deve aver agito necessariamente una fonte intermedia tra lo spagnolo e la traduzione: tale passaggio, infatti, ricorre non solo nella versione settecentesca ma anche, in forma simile, nell'*Estratto de Sogni* di Maranaviti, che traduce la sequenza dal francese della sua fonte diretta, *Les Visions* di La Geneste. Dal momento che Pazzaglia dichiara di aver letto la versione parigina di Sieur Raclots e poiché quest'ultima a sua volta ora traduce dallo spagnolo ora ricalca in alcuni punti il testo di La Geneste, è possibile ipotizzare che tale espansione del testo spagnolo sia opera di La Geneste e che sia confluita in Pazzaglia per tradizione indiretta, ossia tramite Sieur Raclots.²⁸

Un atteggiamento simile caratterizza l'apertura di un'altra 'visione' nel testo di Pazzaglia, quella *Dell'Inferno*, che sempre sotto l'influenza di una fonte altra da quella spagnola – la menzionata versione francese di Raclots – aggiunge un prologo esplicativo al discorso onirico che l'autore si appresta a narrare, delineando anche i confini geografici del luogo che fa da sfondo alla vicenda in sogno. Portando avanti il *fil rouge* di una storia che sembra proseguire senza soluzione di continuità dal sogno del Giudizio a questo dell'Inferno, vi si narra infatti il viaggio oltremondano del sognatore-autore nei regni oltremondani, dove alla maniera del viandante dantesco²⁹ è consentito eccezionalmente ad un vivo di osservare la sorte delle anime defunte dannate all'Inferno.³⁰ Ancora una volta l'intero discorso, nei modi della satira, inclina verso ripetuti avvertimenti ai lettori a guardarsi bene dalla condotta tenuta in vita, da cui scaturirà come una realtà

²⁸ Sui rapporti tra Geneste e Raclots, si veda M. Roig Miranda, *Edición y anotación de "Les Visions"...*; su Pazzaglia e Raclots si veda F. Cappelli, *La recepción de los Sueños...*

²⁹ R. Cacho Casal, *Dos aspectos del infierno en Quevedo y Dante: ordenación y penas*, in «Críticón», 78 (2000), 75-91.

³⁰ Come già osservato a proposito del sogno del Giudizio, anche in questo dell'Inferno l'autore spagnolo scaglia i suoi strali contro la società del tempo attingendo ad un repertorio di temi e motivi letterari ben congeniali allo scopo. Qui, in particolare, si serve del *topos* sopradetto della visione dell'aldilà, una formula di vasta fortuna letteraria che affonda le sue radici nelle narrazioni di catabasi della letteratura classica e che acquisisce con il tempo uno statuto normativo fatto di elementi fissi e ricorrenti, fino ad innalzarlo a vero e proprio genere letterario ormai consolidato. Sulla fortuna di tale tema ha certamente influito la letteratura di età medievale, che si mostrò particolarmente sensibile al problema del destino delle anime dopo la morte, dando così terreno alla produzione di numerose visioni oltremondane in chiave moralistico-allegorica. Il tema è caratterizzato dalla presenza di elementi e immagini comuni che hanno dato vita ad una struttura topica più o meno ricorrente, a partire dal motivo del sognatore che si rappresenta nella fase di ingresso nel sonno, per poi raccontare il contenuto della visione onirica. Vd. M. P. Ciccarese (a cura di), *Visioni dell'aldilà in Occidente. Fonti, modelli, testi*, Firenze 1987; P. Boitani, *Introduzione generale*, in M. Simonetti (a cura di), *Il viaggio dell'anima*, Milano 2007, XI-LI.

specchiante il loro destino eterno, secondo un principio di corrispondenza pena-colpa. Anche in questo sogno italiano, l'avvio del discorso onirico è preceduto da una breve introduzione sulle vicissitudini del sognatore, che si rappresenta da una prospettiva autodiegetica nella dimensione della veglia, prima di cadere in un nuovo sonno e recepire una nuova visione:

Quevedo, <i>Los sueños...</i> , 172	Pazzaglia, <i>Visioni...</i> , 115
Yo que en el <i>Sueño del Juicio</i> vi tantas cosas y en <i>El alguacil endemoniado</i> oí parte de las que no había visto [...] vi, guiado del ángel de mi guarda, lo que se sigue, por particular providencia de Dios; que fue para traerme en el miedo la verdadera paz.	Trovandomi la Primavera passata a goder le delizie della villeggiatura, me ne stavo una sera al Chiaro di Luna spasseggiando in un Viale del Giardino, e riflettendo alle passate Visioni mi pigliavo non poco Gusto di richiamarle alla memoria, e perché tal considerazione mi teneva ingombrato lo Spirito da diversi pensieri; così entrai senz'accorgermene in un Bosco non troppo lontano dalla mia abitazione: Non saprei se ciò fusse per Opera del mio Angelo Custode, o forse per avventura; ma so bene, che mi trovai così stanco dalla Spasseggiata fatta, che mi viddi in obbligo di prender a piedi d'un albero il notturno Riposo. ³¹

Ancora una volta, la traduzione facilita la comprensione del narrato attraverso apparentemente poche notazioni, le quali però, mentre riannodano il filo della vicenda creando un ponte di collegamento con le precedenti visioni, offrono il terreno preparatorio per l'ingresso in questa nuova vicenda onirica, raffigurando l'adito come più graduale e soprattutto realistico, in quanto doppia la situazione naturale del progressivo assopimento e mitiga invece l'avvio repentino della visione nell'originale, che sembra sopraggiungere al soggetto dal nulla. Nel prosieguo della narrazione, la traduzione italiana si conserva sostanzialmente uniforme sul piano contenutistico, con una fedeltà all'originale ora più ora meno stringente, così come accade rispetto alla posizione della voce narrante, che, tanto nel sogno del Giudizio quanto in questo infernale,

³¹ Come già si è rilevato per la conclusione del sogno *Del Giudizio*, anche nel sogno *Dell'Inferno* si riscontra un'affinità tra la lezione di Pazzaglia e quella di Maranaviti, che così traduce sulla base della versione di La Geneste: «Passando l'Autunno in un'abitazione di campagna, e godendo di quei divertimenti solitari, che più si confacevano all'umor mio melancolico; passeggiavo una sera (a splendor di Luna) meditando nelle mie passate Visioni; e prendendo estremo piacere nel ramemorarmele, tanto m'inoltrai in una strada, che stanco assai, e in ora molto tarda, ritornai a coricarmi», in Maranaviti, *Estratto...*, 120. Si conferma ancora una volta l'ipotesi di un'influenza esercitata dalla traduzione francese di La Geneste sul testo di Raclots e, tramite questo, conseguentemente sulla versione italiana di Pazzaglia.

alterna momenti di coinvolgimento personale ad altri in cui si ritira al margine e si annulla nel mero osservatore omodiegetico, che, esterno ai fatti, racconta le vicende di terzi. Permane, d'altro canto, sempre una certa malleabilità sul piano stilistico, dettata dalle esigenze di trasporre il senso dei costrutti spagnoli nelle strutture linguistiche dell'italiano, sia in termini di adattamenti sintattici sia rispetto al repertorio lessicale, con una semplificazione quantitativa e qualitativa che asciuga gli enunciati, alternata talvolta ad una più chiarificatrice specificazione di alcuni termini.

Sempre sul filo ininterrotto che collega questa visione a quella precedentemente vista, si nota poi un richiamo fra le conclusioni dei due 'sogni': al netto di una chiusa onirica immediata e non particolarmente significativa presente nel testo spagnolo, che raffigura la semplice 'uscita' del viandante dal luogo-visione infernale, la traduzione di Pazzaglia si chiude in una *ring composition* con la persona del sognatore che rientra nella condizione di solitudine e di meditazione iniziale. Da qui, dunque, si profonde sia in una tirata moralistica, con cui si impegna a cambiare la propria condotta in vita, sia in un'esortazione al lettore a fare lo stesso, per sottrarsi alle venture penitenze appena viste in sogno. In questo modo, il rimaneggiamento rende in forma esplicita quello che era il proposito inserito in filigrana all'interno dei discorsi spagnoli e divulgato da Quevedo nel prologo: trarre giovamento spirituale dagli esempi e ammonimenti, contenuti nei 'sogni', su ciò che avviene in questo mondo e su quanto si dovrà subire nell'altro:

Me han solicitado con grandes instancias los hiciese comunes a todos dándolos a la impresión, asegurándome grande gusto y lo que más es, grande provecho espiritual para todos, pues en ellos hallarán desengaños y avisos de lo que pasa en este mundo y ha de pasar en el otro por todos, para estar de todo bien prevenidos, que *mala praevisa minus nocent*; con que me he resuelto a condescender con el gusto y deseo de tantos.³²

Conclusioni

Provando a riannodare i fili dell'analisi fin qui fatta, seppur limitatamente a pochi luoghi esemplificativi all'interno dei 'sogni' scelti, risulta evidente quanto già si diceva a proposito del genere delle traduzioni letterarie, che meritano in molti casi di esser ritenute valide in quanto opere a sé stanti, sia in una prospettiva volta a sondare il rapporto di convergenza-divergenza con l'originale, su cui si fondano le capitali acquisizioni della

³² Quevedo, *Prologo al lector*, in Id., *Los sueños...*, 87-88.

ricerca comparatistica, sia nella messa al vaglio dei punti di originalità e di interesse delle traduzioni stesse. Se da un lato il rimaneggiamento di Pazzaglia conserva una sostanziale conformità contenutistica rispetto all'ipotesto spagnolo, sarebbe d'altro canto ingiusto ridurre il suo statuto a quello di mera trasposizione linguistica, certamente avvantaggiata dalle competenze sia di lingua italiana che di lingua spagnola vantate dall'autore, che si definisce nel titolo dell'opera 'professore' dell'una e dell'altra. Tuttavia, il grado di valore della traduzione non si arresta soltanto alle soluzioni stilistiche, linguistiche e strutturali adottate da Pazzaglia, ma abbraccia anche i casi di 'espansione' del testo, come quelli osservati, attraverso l'aggiunta di sequenze narrative e dettagli informativi, certamente recepiti dai modelli francesi ma pur sempre 'interpretati' nella resa in italiano. Questo procedimento consente peraltro di aprire una finestra sulla dialettica tra il testo italiano preso in esame e le altre versioni precedentemente tradotte dell'opera spagnola, al fine di evidenziare i rapporti e le reciproche interdipendenze fra gli stessi. Anche al netto delle dichiarazioni fatte da Pazzaglia nelle sezioni paratestuali, diverse sono le variabili che possono aver influito sul lavoro traduttivo, il quale vira in ogni caso verso una semplificazione e una maggiore comprensibilità della prosa barocca per un pubblico di lettori italiani. Pazzaglia, infatti, opera sull'ipotesto in modo da renderlo in molti punti più asciutto e più godibile, rispetto alla penna spagnola che talvolta appesantisce il dettato con un eccesso di informazioni e dettagli. Provando ad entrare nel laboratorio del traduttore, si può solo procedere per congetture su quali possano essere stati i criteri che lo hanno guidato nel lavoro di traslazione: ora la necessità di decifrare un passo linguisticamente più oscuro dallo spagnolo; ora la volontà di una maggiore chiarezza del discorso; ora l'esigenza di adattare un certo passo all'orizzonte culturale del destinatario di lingua italiana, tenendo conto delle variabili extralinguistiche della traduzione; ora ancora la deliberata scelta di omettere un'informazione ritenuta personalmente irrilevante dal traduttore ai fini del significato globale del testo da preservare, mentre lo stesso criterio comunicativo può averlo indotto ad aggiungere un luogo assente nell'originale, aiutato in questo dalla mediazione di una delle altre edizioni in traduzione.

La versione di Pazzaglia rappresenta certamente un tassello importante all'interno della storia della fortuna e ricezione di Quevedo in territorio extraiberico; anzi, la diffusione dei *Sueños* attraverso le traduzioni italiane ribalta chiaramente il tradizionale paradigma di tanta letteratura europea, che da sempre tentava di esportare all'estero i modelli letterari italiani, e offre invece lo spaccato di un fenomeno opposto, rappresentato dal tentativo ben riuscito di importare in Italia un'opera spagnola,

attraverso il caso di una traduzione che ha non pochi punti di originale risonanza e risponde positivamente al compito dichiarato di un traduttore: restituire non il segno ma il senso di fondo del testo originale, quello di una parabola satirica che disegna la traccia di una progressiva catabasi dell'umanità.

Breve sintesi: Le *Visioni* settecentesche di Giovan Antonio Pazzaglia rappresentano una delle prime traduzioni in lingua italiana dei *Sueños y discursos* di Francisco de Quevedo. Uno studio di tale riscrittura costituisce oggi un momento essenziale per riflettere sugli esiti della trasposizione linguistica nonché sulla ricezione italiana di Quevedo e dei *Sueños*.

Parole chiave: *Visioni*, Pazzaglia, Traduzione, Quevedo

Abstract: The seventeenth century work, entitled *Visioni* by Giovan Antonio Pazzaglia, represents one of the first Italian translations of Francisco de Quevedo's *Sueños y discursos*. A study of this rewriting is an essential moment, nowadays, for reflecting on the results of the linguistic transposition as well as on the Italian reception of Quevedo and the *Sueños*.

Keywords: *Visioni*, Pazzaglia, Translation, Quevedo

Silvio Suppa

KELSEN LETTORE DELLA *MONARCHIA* DI DANTE: FRA ORDINE UNIVERSALE E STATO

Una premessa

La riflessione che segue non mira a reinterpretare opere o aspetti dell'Alighieri, ma prende avvio dalla *Monarchia*, scritto di massimo rilievo politico del poeta fiorentino,¹ per ripercorrere il testo *Dante e lo Stato*, titolo italiano di un lavoro del giovane Hans Kelsen, impegnato sulla figura dello Stato, in senso teorico e con marcato riferimento al suo tempo. Nell'intreccio di filosofia e diritto, e ispirandosi soprattutto alla sua formazione viennese, Kelsen prova a misurarsi con il campo tematico della *Monarchia*, attento alla specificità sovraordinata

¹ Gli studi su Dante politico datano fin dal suo stesso secolo e continuano ancora oggi, secondo indirizzi e interpretazioni non univoche. Qui valga solo qualche riferimento ai lavori più vicini nel tempo, in ordine al carattere politico del poeta fiorentino. Importante è il volume di G. Carletti, *Dante politico*, Pescara 2006, corredato da una ricchissima documentazione filologica e critica; ma molto ampia e approfondita è anche la recente pubblicazione collettanea a cura di F. Maiolo, L. Marcozzi e F. Silvestrini, *Dante e la politica. Dal passato al presente*, Roma 2022. In questa pubblicazione, fra gli altri colpisce il saggio di F. Silvestrini, *Dal Convivio alla Monarchia: l'autorità politica universale*, che pone in evidenza il rapporto fra il *Convivio* e la *Monarchia*, e solleva attenzione sull'identità concettuale fra Filosofo e Monarca, aprendo un capitolo tutto da approfondire. Ma sul nesso stretto fra *Convivio* e *Monarchia* si veda anche l'edizione di quest'ultimo testo, a cura di G. Inglese, in BUR classici, Milano 2021. Pari rilevanza assume lo scritto di D. Quaglioni *Dante fra politica e Diritto* (nell'appena menzionato studio collettaneo a cura di Maiolo, Marcozzi e Silvestrini). Quaglioni si sofferma anche sul saggio di Kelsen, passando per il testo originale del giovane giurista viennese, contrario al modello ottocentesco dello Stato assolutistico. Ma di Quaglioni va segnalata la ricchissima edizione della *Monarchia* dell'Alighieri, ripresa più dettagliatamente oltre. Su Kelsen è utile tornare a una raccolta di scritti di N. Bobbio, *Diritto e potere. Saggi su Kelsen*, Torino 2014. Recentissimo è inoltre uno studio di A. Peluso, *Contra miglior voler / voler mai pugna. Il Dante di Simmel e Kelsen*, Milano 2023. Infine viene citato sovente di V. Frosini, la *Postfazione all'edizione originale di Kelsen e Dante*, oggi compreso nel testo che qui viene analizzato e discusso. In questa *Postfazione*, a tratti generica e a tratti un po' enfatica, il momento di maggiore interesse, per un'edizione di quasi mezzo secolo addietro, è la tesi della particolare rilevanza della *Monarchia*, in quanto saggio di dottrina dello Stato, per mano di Dante, in pieno medioevo. Ma altri autori saranno presi in considerazione nel seguito del presente contributo.

dell'imperio civile e alla sua funzione regolatrice dei rapporti sociali. In questa logica egli rivela una sensibilità, o forse un'attenzione privilegiata, al contemporaneo e assume la lezione dantesca nella sua tensione fra fondazione dell'autorità universale e riflessi concreti sull'ordine politico. In un simile indirizzo, e senza anticipare le pagine che seguono, Dante è vissuto dal giurista neo-laureato, in una Vienna non lontana dal suo tramonto, come autore di spessore epocale e fondativo, perfettamente in grado di spingersi oltre l'età di mezzo che gli appartiene. L'immaginario confronto fra Kelsen e l'Alighieri passa per assonanze e per significative distanze teoriche, specialmente se si considera il peso del presente in Kelsen e l'ampiezza filosofico-giuridica della veduta dell'autore fiorentino, che egli ha adottato come prima prova di particolare impegno, nelle sue maggiori pubblicazioni.

1. *Monarchia universale e statualità.*

Analizzare l'arco problematico fra Kelsen e Dante, vuol dire inoltrarsi lungo due linee di particolare rilievo nella definizione dell'ordine politico, mantenendo distinti i due autori, ma senza confinarli in universi separati, ciascuno nel proprio tempo, e improduttivi oltre il piano di una pur feconda filologia. Lo studio parallelo di questi due nomi di particolare rilievo libera invece vivissimi accenti politici, soprattutto per la forte carica teorico-fondativa che li contraddistingue; Dante è mosso dall'esigenza di costituire, e Kelsen di riutilizzare, sensi e valori sia di una civiltà non soffocata nella mera empiria – gli interessi – sia di specifiche tensioni intellettuali di fronte al nesso fra filosofia e politica, decisivo soprattutto nel poeta fiorentino.² Dante e Kelsen, infatti, si muovono nella identificazione di un

² Nel senso sopra accennato, e considerando che la prima edizione italiana del testo di Kelsen su Dante risale al 1974, solleva perplessità la *Presentazione* di Pier Giuseppe Monateri del suddetto saggio, quando egli insiste sullo scarto fra Schmitt e Kelsen nei loro rispettivi paradigmi del binomio decisione-eccezione, il primo, e della *Grundnorm* (universalmente tradotta in «norma fondamentale»), il secondo. Dagli anni '70 del '900, in Italia Schmitt è stato oggetto di grande attenzione, non senza seguito; ma, pur essendovi, in un lungo e difficile tornante della recente storia nazionale, studi di particolare rigore, non sempre venivano colte tutte le specificità politiche della dialettica fra conflitto e ordine per decisione, propria di Schmitt. Kelsen si colloca in un altro orizzonte, e la sua ricerca muove dalla legittimazione della norma stessa e del potere politico in generale, seguendo un movimento logico dettato dalla nozione di giuridicità «pura», come egli afferma ripetutamente nei suoi scritti. Rispetto a Schmitt siamo su un piano teorico diverso, lo stesso che spiega la giovanile curiosità kelseniana per Dante e per la sua ricerca di un universo regolato per il bene pubblico, e politicamente ispirato a categorie giuridiche. Sotto altro profilo, merita attenzione la classificazione 'filosofica' che

principio di fondo – il comando finalizzato al bene comune – dotato di effetti universali nella riformulazione storica e teorica della funzione del soggetto ordinatore, e nella curvatura di una legittimazione dell'ordine oltre ogni scopo banalmente utilitaristico e oltre il peso della contingenza; lo sfondo etico dei due pensatori consiste in un legame stretto e continuo fra autorità e beneficio per l'uomo. Detto diversamente, Dante e Kelsen procedono verso la fondazione di un sistema ordinamentale organico, in cui l'intreccio fra filosofia, politica e diritto non sia solo una premessa intellettuale arroccata sul suo equilibrio interno, ma guardi anche agli effetti concreti dell'incontro fra la politica, la sua fondazione valoriale, e la sua oggettivazione istituzionale, in termini di impero-ordine ultra-territoriale, nel poeta fiorentino, e di Stato, nel giurista austriaco. Questa esigenza, come si vede articolata in linguaggi ben diversi dall'Alighieri e dal giurista viennese, anima una dialettica del presente – il Novecento di Kelsen appena dischiuso, ma già pregno di turbolenze sociali – con un passato tardo-medioevale, che nella sua simbiosi fra diritto ed esercizio del potere, sembra poter fornire la motivazione filosofica e giuridica di un fondamento oggettivo del supremo comando, dall'autore fiorentino spesso definito impero. Se l'oggettività del potere per Dante è rivolta a tutto il mondo civile allora noto, per Kelsen deve condurre a un centro produttore di ordine legittimo, ma su scala territoriale.³ Il dialogo, e sarebbe meglio dire il

F. Sciacca (in *Hans Kelsen dalla teoria del diritto a una filosofia per la costituzione*, in «Filosofia Politica», 30, 2016, n. 2, 257-276) pone nell'impianto teorico del giurista viennese. Questi anzi viene ricondotto a una ideale formazione filosofica, fino ad essere assimilato a un filosofo, o almeno filosofo del diritto, anche rispetto all'interpretazione della *Monarchia* del poeta fiorentino. A riguardo convince il lavoro minuto di Sciacca sulla formazione di Kelsen e sull'influenza da lui dedotta da un ambiente ricco di filosofia del diritto e, in parte, di filosofia in generale; però, fare di Kelsen un giurista-filosofo, come Sciacca sembra voler sostenere, diventa una conclusione spinta oltre la reale personalità del giurista, leggibile anche nel suo studio del testo dell'Alighieri, e ispirata da un'ansia di dottrina dello Stato, piuttosto che da una logica basata su categorie della mente, assumibili a fondamenti teorici dello Stato contemporaneo. Diverso è il caso, richiamato nella nota precedente, sul rapporto fra Filosofo e Monarca, che investe una letteratura politica etica e filosofica dall'umanesimo alla modernità più matura.

³ La tesi o almeno l'interpretazione del lavoro giovanile di Kelsen, come una sorta di adozione consapevole della teoria di Dante da parte del giurista viennese, è ricorrente negli studiosi che si sono soffermati su questa opera del 1905. Fra questi, M. Cau (*Hans Kelsen et la théorie de l'État chez Dante*, in *Laboratoire italien*, 5, 2005, 125-150), già nel titolo accredita Dante di una teoria dello Stato, e nel saggio addirittura si spinge a rappresentare, nello studio di Kelsen, una sorta di urto teorico fra il diritto medioevale e il Rinascimento, matrice della teoria moderna dello Stato. Dante dunque sarebbe la risposta di Kelsen alla sua esigenza di fondazione di un ordine politico e territoriale. Personalmente non mi sento di aderire a questo pur suggestivo impianto, in quanto ritengo comunque ordinarie, ma lontane e non perfettamente coerenti fra loro, le categorie kelseniane con

dualismo di voci che si incrociano necessariamente per *tabulas*, verte sulla definizione di una potenza ordinamentale esclusiva, e anche effettivamente realizzata e operante sul piano storico, lungo un'accezione tutta deontologica del potere politico, nella quale i due pensatori fanno registrare vedute ricche sia di analogie, sia di fratture. Scrive Dante, manifestando la funzione in assenza della quale la sua opera politica resterebbe vana, ancorché dotata di una personale carica identitaria:

E poiché tra le verità recondite e utili (*occultas et utiles*) la nozione della Monarchia temporale è la più utile e la più recondita (*latens*), e da nessuno ricercata perché non ha a che fare con il lucro in maniera immediata, il mio proposito è quello di trarla fuori dalla sua oscurità, e perché le mie fatiche siano di utilità al mondo, e anche per cogliere a mia gloria per primo la palma di un così gran palio.⁴

A questa dichiarazione sincera e ispirata a una nozione del tutto immateriale del bene – lontano dal lucro, avverte il poeta fiorentino – sembra corrispondere l'*incipit* della «Premessa» di Kelsen al suo testo sulla *Monarchia*. Il giurista austriaco⁵ per un verso si rapporta a Dante quasi con timidezza, quando in esordio ammette: «Scrivere su Dante sarebbe come portare acqua al mare!»;⁶ ma per un altro verso egli, già nel titolo tedesco del suo lavoro, attribuisce al testo dantesco una levatura dottrina, occultata nell'edizione italiana, e poi riaffiorata nell'informazione editoriale del volume: *La dottrina dello Stato di Dante Alighieri (Die Staatslehre des Dante Alighieri)*, lasciando più in ombra il momento imperiale o le sfumature di teologia politica comprese nel sottotitolo italiano. Qui emerge una duplicità di linguaggio fra i nostri due autori, per finalità e per ampiezza del loro oggetto di analisi: la monarchia universale e

quelle dell'Alighieri, come qui si cerca di motivare nell'intero contributo da me proposto.

⁴ Dante Alighieri, *Monarchia* I, 1, 6, a cura di D. Quaglioni, testo latino a fronte, Milano 2021, 9-11 (da ora in poi *Mn*). Qui si adotta la traduzione italiana, per dare immediatezza a un testo tutt'altro che quietistico o moralistico. Ma si veda anche la ricca edizione *Monarchia*, a cura di M. Pizzica e con *Introduzione* di G. Petrocchi, Milano 2019, con testo italiano a fronte, arricchita da una dettagliata bibliografia italiana ed estera, cui conviene riferirsi per un quadro generale storico e di fonti sul tema dantesco trattato.

⁵ Kelsen nacque a Praga, come è noto, e poi si trasferì a Vienna per i suoi studi, fino al 1933, quando, di famiglia ebrea, dovette riparare in Svizzera, e più tardi negli USA, dove morì nel 1973. In queste pagine, come altrove, Kelsen viene definito giurista o studioso viennese, o austriaco.

⁶ Hans Kelsen, *Lo Stato in Dante. Una teologia politica per l'Impero*, Milano-Udine 2017, 31 (da ora in poi, Kelsen, *Lo Stato*). È il caso di porre in evidenza una certa 'leggerezza' sul termine «teologia politica», nell'edizione italiana, che nel titolo tedesco è del tutto assente. Ma sulla «teologia» si tornerà oltre.

temporale di Dante diventa un assunto di dottrina dello Stato in Kelsen, campo teorico piuttosto privilegiato nelle sue attenzioni, e connotativo del Novecento, secolo che per tentare l'ordine politico deve apprendere a coniugare l'equilibrio del potere con una crescente diversificazione dei soggetti e con un inedito incremento dei conflitti sociali. La sfera dello Stato, istituzione universale della politica, destinata a un beneficio civile mai autonomo dal diritto positivo, si propone in Kelsen come un punto di approdo del pensiero e dell'azione giuridica, parallela al momento del comando centralizzato e alla sua inerenza a tutta la storia moderna, con la conseguente dialettica fra disordine e possibile armonia. Il giurista viennese fin da subito traduce la forma universale della monarchia dantesca, comando unico e al minimo di urti, nella categoria della statualità territoriale; ma lo scambio fra queste due dimensioni diverse dell'ordine, quella dantesca e quella kelseniana, accompagnerà l'intero libro del giovane giurista, elevando il potere-imperio a premessa ontica alle sue diverse, e successive nel tempo, materializzazioni storiche. L'importanza dello Stato, nel suo ruolo di oggettivazione del comando, si configura in Kelsen in una modalità parallela, o meglio, speculare al concetto di impero dell'Alighieri, nella sua accezione di «eternità» del potere temporale, o di autorità ordinamentale giuridico-filosofica, che si protende nel tempo. Questa duplicità di concetti non identici fra loro – monarchia dantesca e Stato novecentesco – spiega il problematico, se non spurio, rispecchiamento di Kelsen nel poeta fiorentino, autore del XIV secolo, lontano storicamente per contenuto e per lessico motivazionale, e tuttavia impegnato a riaprire il problema dell'ordine mondano e a dargli una definizione finalizzata alla continua tutela dell'equilibrio civile che in Dante assume il volto della pace. Un così ampio movimento mentale verso l'armonia, ci aiuta a comprendere i nodi storici che hanno indotto l'Austriaco a fermarsi sull'opera dantesca in sede di Laurea, per tornarvi poi in un libro pubblicato in un clima di maggiore complessità politica e di incombente separazione fra l'idea di impero e il nuovo ordine costruito intorno all'istituto statuale. Del resto, in Kelsen si avverte una certa inquietudine, quasi un'urgenza, non solo scientifica, di fondare un comando concentrato, unitario e riconosciuto, come principio di regolamentazione in un sistema di nazioni sempre più carico di frizioni e di rischi. Inoltre, il giurista austriaco – che sarà uno dei massimi studiosi di diritto internazionale – qui fornisce l'impressione di un esordio teso a un approdo tutto contemporaneo, che mette a fuoco una figura giuridico-morale, identificata esclusivamente nello Stato, intorno al quale il testo dell'Alighieri potrebbe agire come

l'istituto teorico principe, armatura di una dottrina finalizzata a costituire il valore dell'ordine, e a metterlo a confronto, anche fuori dal tempo, con il nodo politico, centrale nel Novecento, della pluralità non armonica di Stati nazionali. Scrive Kelsen senza ricorrere a perifrasi:

Ed anche oggi che sopravvive la vecchia opposizione fra imperatore e papa nella lotta fra Stato e Chiesa, i partiti non disdegnano di rifarsi all'autorità secolare del grande genio del Medioevo. Tuttavia per la più approfondita comprensione della politica di Dante non è stata finora esposta sistematicamente dal punto di vista giuridico o esaminata in maniera sufficientemente critica, la dottrina generale dello Stato secondo il Poeta, che ne sta alla base. Il presente lavoro si è posto come compito di colmare questa lacuna.⁷

Il tema è «la dottrina generale dello Stato», e il giovane giurista ora si atteggia a interprete di Dante, per decifrarlo sino in fondo e per rivolgergli domande sul presente, spingendo la dimensione giuridica del poeta ben al di là del suo secolo, come paradigma eterno della statualità ordinatrice. Nello stesso tempo, questa grandezza è impostata sul compito di prescrivere e tramandare un profilo dello Stato come forma dell'unica autorità politica di portata universale, cui ricorrere nella contemporaneità. E in tale spirito statalistico Kelsen conclude:

Soltanto nello Stato l'uomo è in grado di raggiungere la sua destinazione più alta. Dante deduce questa necessità dello Stato dalla natura in parte spirituale e in parte materiale dell'uomo [...],⁸

ponendo nella statualità un'essenza di tipo demiurgico e anche catartico, dotata però di 'necessità', come una sua determinazione filosofica intrinseca alla vita. Senza Stato, intende affermare Kelsen, la stessa comunità civile non ha il suo divenire.⁹

⁷ Kelsen, *Lo Stato*, 31.

⁸ Ivi, 90.

⁹ Prima di inoltrarsi nel cuore della interpretazione kelseniana dello scritto dantesco, conviene soffermarsi su un lavoro di S. Lagi, *Dante nell'opera del giovane Kelsen. Diritto, politica, letteratura*, in P. Chiarella (a cura di), *Narrazioni del diritto, musica e arti tra modernità e postmodernità. A partire dall'VIII Convegno Nazionale della Italian Society for Law and Literature (ISLL)*, Catanzaro, 28 e 29 giugno 2018, Napoli 2020. In questo studio, di vivo spessore filologico, l'autrice insiste su una tendenza del giurista viennese, fra una sorta di 'proto-federalismo' sporgente già nella *Monarchia* dantesca, e un sostanziale monismo, proprio dell'intera opera di Kelsen, già a cominciare da quella sua prova giovanile sul poeta fiorentino. L'argomento è legittimo, anche se nel saggio del 1905 emergono evidenti esigenze di recuperare il filo della diversificazione dei popoli, dal medio evo alla loro nomenclatura statale moderna, per ricondurla ad un criterio di convivenza giuridificata, certo, ma soprattutto regolata e sottratta a conflitti e arbitri. E qui, più che la

2. L'ordine universale si fa Stato

Kelsen, fin dalla premessa al suo testo, dichiara l'intenzione di «ripri-
stinare» una gravidanza ordinamentale e culturale di Dante; ma poi egli
opera un movimento non propriamente dantesco, nel contenuto teorico,
passando dalle ragioni del solitario comando del monarca, alla loro rein-
terpretazione a fondamento della centralità dello Stato, che nel Medioevo
dell'Alighieri trova un ascendente di carattere fondativo, ma nessuna delle
condizioni concrete comparabili con i problemi di un sistema politico di
un tempo ancora tutto da sperimentare. Il particolarismo di soggetti e in-
teressi e, per altro verso, le insorgenti tendenze nazionalistiche, fin dai
primi anni del XX secolo rappresentano una potente motivazione per
un'istituzione formale del potere, in grado di superare, almeno sul piano
della logica giuridica e delle ragioni etiche dell'armonia societaria massima
possibile, le contraddizioni derivanti dalla crescita di dimensioni della ci-
viltà moderna e contemporanea, dotata di nuove classi sociali e di più lar-
ghe domande dei cittadini, individuali e collettive. L'esigenza avvertita da
Kelsen affonda le sue radici, in *extrema ratio*, nell'avvenuta dissoluzione
quanto meno del fascino della figura valoriale del Sacro Romano Impero,
ormai ridotta a colta ma astratta memoria. La plausibilità dell'impero in
Europa va terminando il suo corso, e la Grande guerra sarà la sanzione
ultima di un mutamento quasi catastrofico di tutto il continente. Forse per
un dubbio presente alla coscienza del giovane giurista austriaco, o forse
per una sua ripetuta inclinazione verso la centralità politica dello Stato in
generale, cuore di un secolare processo europeo visibile almeno dal Cin-
quecento, resta il fatto che Kelsen vede in Dante la creazione di un mo-
dello, ma anche di una teoria del potere e dei suoi confini logici, da calare
nella realtà del XX secolo, e da provare ad applicare, sempre secondo la
guida del poeta fiorentino. Ma a Kelsen forse è sfuggita la valenza etica e

sintesi per unità, su cui si sofferma a lungo la Lagi, sembra centrale nel giovane giurista
la fondazione di una teoria oggettiva – dottrinale – del nesso fra imperio e sua potenza
ordinamentale, nella quale la relativizzazione del concetto di «parte» (nuova definizione
del *particolare*) costituisca la prima spinta sia all'unitarismo, sia, soprattutto, alla soluzione
del conflitto in un'istanza superiore e oggettiva come lo Stato, volto ultimo dell'autorità
sovrastante ad ogni finitezza. Se di unitarismo vogliamo parlare, questo vive come con-
trapposizione a un percepito peso della differenza, o materializzazione novecentesca
della crisi e dei conflitti fra i corpi sociali, ancora privi – ecco il ruolo di Dante – di un
ruolo oggettivante dei valori, proprio dello Stato. In maniera più circoscritta, S. Lagi si
era soffermata sul Kelsen studioso della *Monarchia*, anche nel suo più ampio saggio sul
giurista viennese, dal titolo *Il pensiero politico di Hans Kelsen (1911-1920). Le origini di essenza
e valore della democrazia*, Genova 2007.

giuridica dell'unicità e della vastità del comando concepita dall'Alighieri, e da lui stesso pronunciata in una definizione secca ed efficace:

La Monarchia temporale che chiamano 'Impero' è dunque il principio di un uomo solo e al disopra di tutti, nel tempo ovvero in ciò e sopra di ciò che ha dimensione temporale.¹⁰

L'istituto dell'impero, che qui è spogliato di ogni sacertà, consiste nell'assoluta concentrazione del potere in un solo individuo, a esclusione di qualsiasi altro, e nella qualità o efficacia del comando, misurabile soltanto nella sua durata e nella sfera di poteri che gli compete, applicati alle questioni temporali e non sacrali; è il ritratto dell'imperatore-uomo. Nella specificazione dantesca si condensa, inoltre, l'ampiezza del concetto di sovrano unico, il monarca, nel suo profilo giuridico-politico di massima effettività e di integrale ed esclusiva pertinenza ai rapporti fra gli uomini, contorno ben diverso dalla natura supposta eterna dell'autorità ecclesiastica o papale, per l'Alighieri circoscritta *in sacris*. Per Dante, insomma, si tratta di spingere il pensiero e il diritto verso una nuova soglia di assicurazione della vita civile, o verso una nuova convivenza, come se volesse sottintendere che le civiltà vanno misurate, nella logica dell'impero, dalla forma di comando che esse si danno, comando sopra una molteplicità. Ma, pur senza insistere sulla compattezza o sull'estensione indefinita di un sistema ordinato, il giurista viennese sembra tradurre l'intera materia dantesca nella visibilità e unicità giuridica dello Stato, che però è l'istituto massimo ed esclusivo del potere moderno e contemporaneo, luogo complesso di pensabilità dell'ordine. Se in Dante l'unicità è della figura che eroga il comando, il monarca, in Kelsen il nuovo *mònos* è una persona giuridica e istituzionale, lo Stato. Lo scarto fra vastità dell'impero dantesco, e storicità territoriale e giuridica del comando dello Stato kelseniano, rinvia a un'ottica di altra natura, e quasi a un bisogno definito e specifico, del giurista austriaco, rispetto alla missione ordinatrice dello schema monarchico cui Dante si riferisce, geneticamente disegnato in termini di risorsa universale. Insomma, Dante nella *Monarchia* recita la sua impostazione di un nuovo inizio, giuridico e morale, ma Kelsen sembra recepirne solo la sua applicabilità contingente, quasi una paternità eterna utile per il presente. Di conseguenza, si rileva una dismisura teorica nella logica contemporaneistica del Viennese, dove la centralizzazione del potere si contrae nella formula novecentesca della singola istituzione statale, mentre il poeta fiorentino parla ripetutamente di un sistema imperiale di portata regolativa senza confini fisici, né limiti della forma in cui il potere

¹⁰ *Mn.*, 15: I, II, 1-3.

risiede e si legittima, cioè la monarchia, o comando potente in quanto aristotelicamente risolto in un soggetto esclusivo. Per comprendere le ragioni dall'orientamento kelseniano, che traduce impero con Stato, sia pure in un esercizio di studio serrato e non privo di motivazioni, è bene precisare che il giurista austriaco conosce molto bene la distanza fra contesto medioevale – con i suoi antagonismi a partire dall'urto fra imperatore e papato – e l'incerta e contrastata costruzione di un ordinamento universalistico, ma non universale, agli esordi del XX secolo; lo Stato deve essere pensato come un istituto dotato di senso politico e di portata giuridica vincolante per un popolo, cioè valido *erga omnes*, con un congruo apparato comunicativo di obbedienza, e per di più senza perdere il rigore della scienza, come Kelsen tornerà a precisare più volte nella sua *Teoria pura del diritto*, scevra cioè da interessi concreti o da tendenze transeunti e caduche, della stessa politica.¹¹ Addentrarsi in questa esigenza ideale di Kelsen, ispirata ad una «animazione» del comando nel cuore della statualità, e seguirla nel suo misurarsi con una figura magistrale del tardo medioevo, come quella di Dante, impone mediazioni fra due piani distinti delle ragioni di un ente ordinatore, accompagnate da una rilettura attenta dell'Alighieri senza mai perdere di vista i profili di un incontro che resta problematico: da una parte vi è il tempo fondativo di un diritto che nasce 'pubblico', il '300, con il suo enorme carico di rifondazione giuridica;¹² da un'altra parte vi è un tempo solo storico, il '900, quasi di ripensamento e di ricerca di un «arbitro giurista» – lo Stato – mantenendo integri due concetti e due forme storiche diverse. Proprio la ricostruzione di una differenza di tempi e temi dell'Alighieri e del giovane Kelsen, delimita e motiva, oltre il momento lessicale, la relazione fra un 'maestro' medioevale e un 'allievo' di età contemporanea, entrambi convinti di dover recuperare, se non costituire, i fondamenti della giuridicità vincolante. La parte in

¹¹ Giova rammentare, dalla seconda edizione della *Dottrina pura del Diritto* di Kelsen (*Reine Rechtslehre*, Vienna 1960), Torino 1990, il titolo *Diritto e natura* del primo capitolo, per comprendere l'esclusione radicale, dal diritto, da parte del nostro giurista e non senza echi kantiani, di ogni esperienza che gli sia esterna e che provenga da impulsi in grado di corrompere l'autonomia genetica e teorica del mondo della giuridicità e, particolarmente, della norma. Ma tutto il testo è ispirato alla purezza in quanto autonomia dell'esperienza giuridica da qualsiasi impurità prammatica.

¹² Il pensiero qui torna all'indimenticabile testo di F. Calasso, *Il medioevo del diritto*, Milano 1954, oggi disponibile in formato ebook, Milano 2021.

consonanza fra Dante e Kelsen è rappresentata dal tentativo di definire premesse remote del comando, fondate su un momento mentale dal quale dipende l'esperienza concreta, incardinata nella monarchia aristotelica – dall'Alighieri – e nello Stato – dal giurista austriaco. Del resto, Dante non è un 'metafisico', e non nutre dubbi nell'affermare la natura pratica della sua opera, rivolta all'agire politico e al conseguimento di uno scopo, limpido nel pensiero prima che nell'atto; qui le sue parole sono dettate da una tesi pregnante di comunicativa paideutico-politica, o dottrinale. Egli pensa e agisce nella piena consapevolezza di vivere nel cuore di grandi contrasti, da affrontare con spirito di intervento e di trasformazione, lasciando da parte le mere deduzioni di stampo astrattamente logico. Così scrive il poeta fiorentino:

Poiché dunque la presente materia è politica (*politica sit*), e anzi è fonte e principio delle rette forme politiche, e tutto ciò che è politico soggiace al nostro potere, è manifesto che la presente materia non ha come fine principale la speculazione, ma l'azione. Ancora, poiché nelle azioni pratiche principio e causa di tutto è il fine ultimo [...] ne consegue che la ragione di tutte le cose che tendono ad un fine si tragga dal fine stesso.¹³

L'Alighieri non si ferma alla declaratoria di principi, ma si auto-interpreta, in via autentica, alla luce dalla vastità del cambiamento al quale guarda, per giungere senza imbarazzi all'edificazione materiale dell'autorità temporale monarchica. Inoltre, nel suo discorso non mancano i chiarimenti sulle ragioni che fanno della società ordinata un'istanza irraggiungibile, se non tenendo conto della non identità fra la filosofia dell'ordine e l'esperienza pratica ordinatrice. Già dall'esordio metodologico e di contenuto della *Monarchia*, il ragionamento di Dante verte sulla 'sfida' della realizzazione di un sistema di comando corrispondente alla forma monarchica desunta dalla *Politica* di Aristotele, e collocata al centro del suo trattato. Il «fine stesso» della sua opera ne è anche criterio di invero, consapevolmente riassunto dall'Alighieri nella concretezza dello scopo che persegue e nella vastità storica della sua funzione, tutta dispiegata. Egli scrive:

Quello dunque, se ve n'è uno, che è il fine dell'universale consociazione del genere umano (*universalis civilitatis*), sarà qui il principio per il quale saranno sufficientemente manifeste tutte le cose che devono essere provate più sotto.¹⁴

¹³ *Mn.*, 21-23: I, II, 5-6.

¹⁴ *Mn.*, 23: I, II, 6-8.

Lo scopo ultimo è l'essenza del progetto di Dante, destinato a vedere quale sia la finalità «dell'intera consociazione umana».¹⁵ Ciò aiuta anche a comprendere perché il saggio di Kelsen sia da interpretare non tanto rimanendo al suo titolo italiano, fin troppo ovvio, quanto assumendo la specificità della Lingua tedesca, che rinvia al concetto di «dottrina» – *Die Staatslehre des Dante Alighieri* – già ricordato, del 1905. È un titolo carico di portata fondante, impostato come uno studio sulla natura indispensabile dello Stato e sulla sua coerenza esclusiva. Questa impostazione non nasce da questioni terminologiche, ma evidenzia il cuore della motivazione di Kelsen, orientata a delineare, per il tramite metodologico dell'Alighieri, ma non solo metodologico, la centralità dello Stato e la sua natura di luogo coesistente all'ordine politico, adottato dal Viennese a specchio – potremmo dire – del linguaggio dantesco, laddove esso supera, con particolare vigore, la coppia filosofico/trascendente, per accedere invece alla coppia universale/mondano. Lo scopo di Kelsen non è fuori dalla sfera della pratica costituente, cui Dante si è esplicitamente appellato tracciando un punto di inizio, un'*archè*, nella riscrittura dell'ordine; ma il nostro giovane giurista si colloca dentro una contemporaneità quasi costretta alla fusione fra forma istituzionale e contingenza storica, fra sperimentazione di una deontologia giuridico-statuale e immediatezza di un potere regolatore destinato a funzionare. Kelsen sa di dover muoversi fra l'esigenza storica, da lui avvertita in modo inequivocabile, e forse preveggenza, di un istituto di comando centralizzato, e la ricezione di Dante, reticolo concettuale adottato per conseguire, in un ordine superiore, la consonanza fra statualità dispiegata e pace, o assenza di conflitti e di partiti in quanto volto emergente del 'particolare'. Scrive il giurista contemporaneo, riferendosi alla diaspora politica di Dante:

In realtà egli [l'Alighieri] rimase al di sopra di ogni movimento di partito; egli, secondo la sua bella espressione, si è fatto "sè stesso partito". Il suo ideale imperiale trae origine non da una determinata appartenenza partitica; esso è espressione di una convinzione scientifica, che scorgeva in uno stato mondiale monarchico la salvezza dell'umanità. In questo ambiente Dante ha ideato la sua grande concezione sullo Stato e l'umanità: tutto il mondo occidentale diviso nei due campi nemici del papato e dell'impero [...] – la patria grondante del sangue di una nefasta guerra civile – ed egli stesso un esiliato senza patria, un uomo senza pace, che nulla brama più della pace! Pace per sé, per la sua città e per l'Italia, per tutta l'umanità! Pace è il più forte desiderio della sua vita, è il concetto centrale del suo sistema politico!¹⁶

¹⁵ *Mn.*, 25: I, III, 1-2.

¹⁶ Kelsen, *Lo Stato*, 48.

Ecco il binomio produttivo di Stato e pacificazione, su cui si fonda Kelsen nella sua traduzione immediata dell'ordine dantesco in Stato moderno, e nel congiungimento finalistico fra passato a presente, quasi egli nutra l'intenzione di dimostrare che qualsiasi discorso su ordine e diritto non possa non svilupparsi con un consapevole 'soccorso' del passato verso il presente, fra l'icona di un 'primo' Alighieri che vuole stabilizzare la sua visione dell'ordine universale, di stampo aristotelico-scolastico – insinua qua e là Kelsen – e l'icona di un 'secondo' Alighieri, che invece vuole spingersi oltre, vuole porre un'ipoteca, valida anche per i moderni, fatta di filosofia dello Stato, quando ne afferma il profilo caratterizzante di centro legittimato a pretendere obbedienza, dentro una visione teleologica.¹⁷ La tendenza del giurista viennese a fondarsi su un'autorità storica, come Dante, è evidente; ma non è meno limpida la consapevolezza che nel poeta della *Commedia* egli abbia collocato il segno di un'antica esigenza di centralità, in uno scorcio inquieto dell'età di mezzo, aggiungendo al peso delle grandi lotte fra papato e Imperatore, la portata del diritto medioevale, del tutto adeguato non solo all'esigenza di ordine, ma anche a quella dell'azione politica di pacificazione.

3. Kelsen fra tentazioni teologiche e ritorno allo Stato moderno

I temi fin qui esaminati non esauriscono l'intera lettura kelseniana di Dante, per cui la tensione fra idea universale di impero e definizione dello Stato come paradigma universale, ma sempre in una specificazione giuridica concreta, offre altri passaggi da osservare. Nel suo ragionamento, Kelsen dapprima ha sintetizzato le lotte intorno all'impero, per giungere poi alla morte di Federico II di Svevia, senza omettere la frammentazione del potere territoriale propria della penisola italiana, con urti fra città e fra

¹⁷ Il continuo rispecchiamento fra Impero – Dante – e Stato – Kelsen – è messo in netta evidenza da M. Patrono nel suo studio Latenza di idee. Un'analisi 'a posteriori' della prima opera pubblicata di Hans Kelsen: *Die Staatslehre des Dante Alighieri* (1905), in *Il costituzionalismo multilivello nel terzo millennio. Scritti in onore di Paola Bilancia*, in «federalismi.it rivista di diritto pubblico comparato europeo», 4, 2022, 753-765. In questo dettagliato saggio, l'autore mette in evidenza l'osservazione critica di Arrigo Solmi al lavoro di Kelsen; secondo Solmi, il giovane giurista viennese «nel ricostruire il pensiero di Dante sullo Stato, semplicemente lo 'ricrea' ad immagine e somiglianza di alcune sue idee sul diritto e sullo Stato, che erano evidentemente in qualche modo già presenti nella sua mente»; (759). Ma tutto il lavoro di Patrono ruota in varie guise intorno all'implicita recezione statalistica del modello imperiale dantesco, alla luce di un'acuta esigenza di costruzione ordinamentale statale.

principati (i primi due capitoli del testo su Dante). Dal terzo capitolo del suo libro, il giurista si spinge ancora oltre nella *Monarchia* dell'Alighieri; l'oggetto di fondo delle sue preoccupazioni teoriche è il principio comunitario, nella sua continuità, che egli afferma di aver attinto al poeta fiorentino, con la già ricordata menzione nella *Premessa*, dove riassume le ragioni per cui si è rivolto a Dante. Per Kelsen, nella *Monarchia* il tema dell'ordine riguarda più specificamente la corrispondenza fra il tutto e le parti, secondo un vincolo etico fra il momento del particolare e quello del generale, ovvero secondo un richiamo unitario di parti singole della finitezza, altrimenti condannate ad una condizione parcellizzante e di irreversibile dispersione. Il giovane giurista, spiegando le sue attenzioni, mai distolte dal presente, dichiara di ispirarsi a precisi passi danteschi, che usa come modelli teorici in grado di risolvere anche le contraddizioni e le fratture strutturali della società a lui contemporanea. E lo stesso concetto di Stato, fulcro costante del pensiero di Kelsen, appare come una creatura storica la cui efficacia dipende tutta dall'ampiezza della sua funzione; così scrive, forzando in una inclinazione teologica lo spirito del testo di Dante:

Anche lo Stato terreno è da comprendere come parte di tutto l'edificio del mondo, un membro organico di quello Stato divino abbracciante cielo e terra. Come ogni essere particolare o ogni comunità generale, purché essa formi un'unità autonoma, anche lo Stato terreno è solo una copia di tutto l'universo, della signoria di Dio, alla quale esso sta nella relazione del microcosmo al macrocosmo.¹⁸

¹⁸ Kelsen, *Lo Stato*, 73. Qui Kelsen non cita testualmente la *Monarchia* di Dante, ma opera un rinvio (editorialmente approssimativo) al cap. I, 6-7 e al III, 16. Il primo brano (*Mn.*, 63: I, VII, 2-3) recita: «[...] anch'esso [il corpo universale] corrisponde adeguatamente all'universo stesso e al suo principe, che è Dio e Monarca, semplicemente in forza di un solo principio, cioè di un solo principe». Nel secondo brano (*Mn.*, 495: III, XVI, 1-2) si legge: «È infatti conseguente che, se non dipende [l'autorità dell'Impero] dal vicario di Dio, dipenda da Dio stesso. E perciò, per una piena determinazione del nostro proposito si deve provare 'dimostrativamente' che l'Imperatore, ovvero il Monarca del mondo, è in rapporto immediato con il principe dell'universo, che è Dio». Queste due citazioni rivelano che il giurista viennese sembra propendere più per la tesi di una premessa teologica dell'ordine universale, ripresa dal testo dell'Alighieri in maniera non del tutto coerente, che per la complessità filosofico-giuridica dell'opera dantesca. Dalla combinazione dei due brani appena riportati, risulta evidente che Dante polemizza con il Papa, addossandogli una padronanza solo nelle questioni di fede, e non anche in quelle temporali, ben più pressanti per il poeta fiorentino. Ma controtluce, si profila una sorta di utilità, per Kelsen, di ricondurre a una base di teologia l'intera struttura dell'ordine monarchico, supremo momento del governo universale, rivestito, per il tramite della divinità, di un'autorità massima e indiscutibile, esattamente come egli intende il primato dello Stato, che emerge da tutto il suo ragionamento sul valore dottrinale dello studio di Dante.

Kelsen, inoltre, non esita a definire la visione complessiva della monarchia dantesca con il termine *Weltanbauung*, come una posizione a metà fra analisi filosofica e rappresentazione di un valore da affermare e consolidare, e lo fa per oggettivare l'idea della centralità e della posizione di primato dello Stato, grazie a una determinazione teologica, appena spiegata nei passi ora menzionati (v. nota 15), ma preziosa per il giovane studioso viennese, al fine di mantenere teoricamente aperta la possibilità di una monarchia universale, recitata però dallo Stato e filtrata attraverso una volontà divina. Qui si registra un'importante distanza rispetto all'Alighieri, la cui posizione è volta a una istituzionalizzazione razionale, a marcata utilità sociale, più che alla descrizione della monarchia ordinamentale come adempimento verso un ordine tanto superiore quanto vincolante e indiscutibile, perché divino. E proprio tornando sui due brani, che per Kelsen dovrebbero dimostrare i fondamenti della dottrina dello Stato in Dante, come egli lascia intendere, ritroviamo invece una specificità e un respiro assai più larghi della semplice giustificazione di un momento ordinamentale tutto chiuso nel concetto novecentesco di Stato. Conviene rileggere Dante, quando scrive:

E come la parte sta al tutto, così l'ordine delle parti sta all'ordine del tutto. La parte sta al tutto come al proprio fine supremo: dunque anche l'ordine delle parti sta all'ordine del tutto come al proprio fine e bene supremo. Da ciò deriva che la bontà dell'ordine delle parti non eccede la bontà dell'ordine del tutto, ma è piuttosto il contrario. [...] Per cui, se la forma di quest'ordine si ritrova nelle parti dell'umana moltitudine, a maggior ragione deve ritrovarsi nella totalità della stessa moltitudine. [...] E così tutte le parti anzidette inferiori al regno e i regni stessi devono essere ordinati rispetto a un solo principe e ad un solo principato, cioè al Monarca e alla Monarchia.¹⁹

Il ragionamento di Dante si basa sullo scopo consapevole di unificazione fra parzialità e totalità, ed è mirato certamente al contenimento delle arroganze parcellizzate nel corpo di una società complessa, ma anche alla dimostrazione dell'impossibilità di qualsiasi ordine basato sull'elevazione a valore delle parti, in quanto queste agiscono da impedimento alla loro stessa riconduzione nel cerchio di un'interezza organica. È qui il principio di prevalenza dell'intero, la reale forza e l'efficacia di un autentico ordinamento; di riflesso, la natura, integrata nell'ordine universale al quale Dante aspira, è anche garanzia della continuità di vita e di senso dell'unitario e continuistico ordine monarchico, nella chiave di permanente necessità della sfera del tutto, rispetto alla

¹⁹ *Mn.*, 59-61: I, VI, 1-3.

dimensione del particolarismo, destinato, se in solitudine, a un'immediatezza senza ordine né pace. Il poeta si riconosce nell'istituzione monarchica e nella sua vicendevolezza fra parti e tutto, in un divenire di ricongiungimenti, tutto terreno, fino a una unità superiore che Kelsen chiama Stato, o recepisce in questa forma politica. Però Dante non ragiona in funzione di un luogo di comando superiore teocraticamente; egli non solo non si attiene a una autorità ordinativa di stampo metafisico o fideistico, ma pensa nella logica di un universo e del suo principe concettuale ma necessario, non pensabile in altra modalità, ovvero nella logica di un mondo regolato nella convergenza delle parti, preambolo alla condizione felice della società:

[...] Dio e Monarca, – scrive Dante – semplicemente in forza di un solo principio, cioè di un unico principe. Ne consegue che la Monarchia è necessaria al mondo perché sia in buono stato (*ut bene sit*).²⁰

Il primato della monarchia non è traducibile in nessun genere di comando sovraordinato, e in nessuna veduta verticalistica di poteri imposti dall'autorità di Dio, che nel poeta fiorentino non corrispondono a un ordine basato sull'autorità divina; la monarchia consiste sempre in una sintesi destinata alla vita umana societaria. Dante, ispirandosi ad Aristotele, più volte menzionato nella sua scrittura, stringe in una unità regolativa il Dio e il Monarca, duplice scansione di un'unica verità, su cui poggia l'impero universale. Kelsen, invece, trasferisce questo insegnamento, sostituendo sistematicamente la parola «Stato» al termine «Impero»; egli così opera il trasferimento di tutto l'impianto dantesco, in capo alla concretezza dello Stato storico, contingente, in un ruolo di piena padronanza e responsabilità sulla comunità, uno Stato che si profila realizzazione divina, o fenomeno storico, sì, ma della ragione divina, matrice di quella umana. Anche nel giurista viennese ricorre, in maniera non larvata, l'importanza primaria della pace e la difficoltà di difenderla dalle forze particolaristiche; nelle sue pagine, però, si fa sempre più trasparente la dismisura fra l'ordine universale, di timbro più etico che politico, e la creazione di una autorità che non possiede nessuna istanza di portata universale. Già si profila un divario, forse incolmabile, fra l'orizzonte di Kelsen, volto alla fondazione di un ente giuridico ordinatore esclusivo, e la portata più filosofica del modello dantesco, pur mai privo della consapevolezza del peso dell'agire concreto, varie volte direttamente menzionato dal poeta, e confermato dall'intero andamento della

²⁰ *Mn.*, 63: I, VII, 2-3.

sua opera che definiamo «politica», e che invece travolge i confini della *pólis*. Di contro, proprio nella teoria pura del diritto, che darà vita al celebre testo già citato (nota 11), la preoccupazione costante del giurista austriaco è assicurare un'esperienza giuridica che non dipenda dalle variabili della politica, e soprattutto dalle singole sezioni di interessi, o di forme organizzative come il partito. Nell'inseguire la «purezza» dell'ordine, ovvero la sua caratteristica di dipendere solo da sé medesimo – teorema dell'autosufficienza dello Stato – Kelsen si rivolge a Dante come all'archetipo giuridico e politico di un equilibrio universale, ordinato perché organico, nel suo porsi come inizio e condizione della civiltà plurale e complessa; ma l'Austriaco si giova solo dell'archetipo dedotto dall'Alighieri. Di più: nella funzione conservativa, l'ordine è anche un bene, anzi il bene; lo dichiara ripetutamente Dante, senza creature o figure demiurgiche. Kelsen riprende questa immagine, ma con la mente rivolta alla realizzazione dello Stato, sempre non senza il supporto dell'etica. Scrive Kelsen:

Volgiamoci all'etica. Come nel mondo materiale dell'universo, così anche nel mondo morale il supremo principio ordinatore è il *principium unitatis*. L'unità è nello stesso tempo il bene; in tutte le cose è meglio ciò che ha in sé più unità. L'esistenza dell'unità è la radice del bene. La molteplicità è invece il male [...]. Lotta e discordia sono l'espressione della molteplicità.²¹

In questo passaggio Kelsen rinvia in nota a Dante, come abbiamo visto poc'anzi; ma nel respiro di unità si profila una valenza teologica, nel senso di un rispecchiamento strutturale fra ordine benefico e generosità divina. Nella temperie tardo-medioevale di Dante il fondamento divino dell'unità e del bene trova una motivazione solo di sdoppiamento dell'identità fra Dio e Monarca, come si è già rilevato, pur senza chiamare in causa la religione nella sua portata di legame indiscutibile. Per Dante è decisiva l'unicità del comando – il monarca – senza ricorrere a nessun «mistero religioso»; Kelsen, al contrario, tende ad alterare il significato del divino, affidandogli la fondazione dell'organo politico per eccellenza, lo Stato, precipitato terreno di un'esigenza di stampo teologico²². Questa non identità fra i due autori qui osservati, risulta più

²¹ Kelsen, *Lo Stato*, 75-76.

²² Il tema del divino circola diffusamente nell'opera di Kelsen, che in *Dio e Stato*, articolo del 1922/23 scrive in termini netti: «Infatti la comunità mediata dalla rappresentazione di Dio è la società, e nella società [...] è facile riconoscere Dio che comanda e proibisce. L'essenza della esperienza religiosa implica un momento sociale, l'essenza dell'esperienza sociale implica un momento religioso»; in A. Carrino (a cura di), *Hans Kelsen. Dio e Stato*, Napoli 1988, 142-243.

evidente se ci riaccostiamo a Dante, quando contempla anche modi intermedi di conseguire l'unità, come un contributo pratico delle differenti volontà umane. Il poeta infatti spiega ulteriormente la sua visione di ordine universale, utilizzando il concetto laico di concordia, fondato sulla consapevolezza che il mondo non può essere sempre e completamente riducibile all'uno, come conformità di volontà e pensiero. Perciò Dante nella *Monarchia* introduce la risorsa della concordia, che non altera l'unità, ma la adatta alla varietà delle situazioni concrete. L'appello a questo strumento di unione e insieme di attenzione, se non di rispetto, verso la molteplicità, manifesta l'impianto mondano e non dommatico dell'unità, in Dante, e mantiene saldo il principio della non contrapposizione, che in questo senso si rivela un mezzo dinamico di unificazione della società regolata o da regolare; l'idea di concordia conserva una particolare efficacia di adattamento, che spinge, nel tempo e nelle mutazioni, verso la possibilità concreta di una sintesi non oppressiva e non contraddittoria, o addirittura impossibile. Scrive l'Alighieri:

La concordia infatti è il moto uniforme di più volontà; nel cui fondamento appare chiaramente che l'unità delle volontà, che si comprende dall'uniformità del moto, è la radice della concordia o meglio la concordia stessa.²³

Con questo chiarimento l'unità va intesa non nel senso di un voto a una creatura celeste, o a una rinuncia; l'impianto flessibile della possibilità concreta e persino naturale – Dante si sofferma anche su esempi fisici di concordia – del concorso plurimo nella medesima finalità, è una forte esemplificazione di una visione del mondo giuridificata grazie a una spinta sovrastrutturale all'eliminazione dell'urto, turbativa pericolosa per la qualità sia conservativa, sia deontologica del sistema unitario. Quest'ultimo è essenza della categoria dantesca dell'impero e della guida di uno solo, «fuoco» di coagulo dell'autorità monarchica. È difficile pensare che un simile impianto, insieme umano e di valorizzazione del sistema del comando unificato, sia indirettamente un dono sovranaturale e divino, e direttamente riducibile dentro una teoria dello Stato, organo che invece corrisponde a una pratica autoritativa su un territorio determinato e su una pluralità di cittadini che proprio dall'autorità statale sono rappresentati e raccolti in unione. Fuori da questa condizione di unificazione elaborata, o «teoricamente pensata», si resta esposti alla mancanza di centro; ma nel modello concepito da Kelsen – non immaginabile se non nel mondo attuale – lo scopo è soprattutto la certezza e

²³ *Mn.*, 143: I, XV, 4-6.

la continuità dello Stato (l'esserci dello Stato), con la sua capacità istituzionale di proporsi come un attore operativo («pratico», dice Dante) di una grande regolazione per tutti, di un luogo nel quale l'ordine si costituisca e trovi la sua forma destinata alla vita concreta, terrena. Pur nella brillantezza dell'intuizione kelseniana, dove la giuridicità consiste nella presenza ordinatrice dello Stato, e non di una forza senza diritto, il parallelismo tentato in tutto il saggio del Viennese fra unità di Dante e Stato del tempo moderno, se non Stato auspicato al presente, si rivela utile nella sua funzione esemplificativa, e forse anche di cominciamento di una filosofia dell'autorità giuridica; però quel parallelismo tanto insistito non corrisponde perfettamente alla visione dell'Alighieri, il quale pensa e scrive in chiave di filosofia del monarca, imperatore e pacificatore oltre il tempo. A parte l'assenza, nel poeta fiorentino, del concetto problematico, e sostanzialmente limitante, della territorialità, ad osservare meglio i nostri due autori si comprende la portata della teoria formulata dall'Alighieri, il quale crea un vero e proprio movimento mentale intorno alle condizioni per il conseguimento dell'ordine, movimento mentale in quanto filosofico (senza ripetere le ragioni di Tommaso d'Aquino in modo rigido e grammaticale), con una marcata ricaduta sociale, se si considera che il punto di approdo della teoria dantesca del mono-potere è la pace, il rigetto dello scontro. Kelsen, invece, vive nel profondo di un'età di conflitti, attraversata da un alto potenziale di guerre (che in effetti verranno a breve in Europa e nel mondo) e nella piena consapevolezza di forze particolari attive che, da ostacolo alla «purezza» del diritto, non sembrano disponibili a una prassi di «concordia», come quella evocata dall'Alighieri.

Per Kelsen, quindi, la durata dell'impero, nell'impianto dantesco, dipende fondamentalmente dall'ontologia della forza imperiale e della sua caratteristica di primo e unico ordine coerente e possibile nella sua forza di *exemplum* categoriale. Né si può pensare – fa notare proprio Kelsen – che la nozione dantesca di ordine si riferisca solo agli appartenenti alla religione cristiana, poiché, dichiara il giurista viennese, «Piuttosto Dante parla ripetutamente di 'genus humanum', di tutto il genere umano, che sottostà alla sovranità dell'imperatore». ²⁴ Egli, inoltre, pone in rilievo l'immensità del sovrano dantesco, e insieme l'impossibilità di imporgli dei limiti, sottolineando nella *Monarchia* la caratteristica «insuperabile», secondo cui «la giurisdizione dell'imperatore è delimitata solo dall'oceano», ²⁵ come

²⁴ Kelsen, *Lo Stato*, 162.

²⁵ Ivi, 163. Il passo completo di Dante recita: «Ma il Monarca non ha nulla che possa desiderare: la sua giurisdizione infatti ha i suoi confini solo nell'Oceano; cosa che non

lo stesso Alighieri avverte, approfondendo ulteriormente, nelle sue pagine, gli effetti di un impero universale, dove il monarca è anche il supremo legislatore, lasciando ai singoli territori un'autorità di tipo amministrativo, per la regolazione delle questioni interne o fra privati. In pratica, Kelsen si rende conto, quasi in fondo al suo saggio, della incommensurabilità del modello dantesco, rispetto alla statualità moderna, definita nei suoi confini, nella vicinanza agli altri Stati e nella sua esposizione ai particolarismi di varia entità, fino alle crisi e alle armi. È la relatività intrinseca all'autorità dello Stato moderno e contemporaneo, a provocarne la debolezza, sebbene esso sia la risorsa fondamentale dell'ordine giuridico e politico e della regolarità del vivere civile. Kelsen non si spinge a denunciare la qualità astrattamente «metafisica» del vigore auto-riproduttivo della monarchia permanente, almeno per due ragioni. Da un lato vi sono le motivazioni storiche, da lui sottolineate in ogni riferimento al medioevo, e alla sua portata di produzione di un'inedita risorsa del diritto, oltre che alla memoria e alla grandezza regolatrice dell'impero romano, su cui anche Dante riflette più volte. Ma dall'altro lato Kelsen comunque si muove nella consapevolezza della difficoltà di riproporre anche nella logica dello Stato, e nell'avviato Novecento, la medesima compattezza dell'impero della *Monarchia*. Sembra, dunque, che nel giurista austriaco il tempo della sovranità sia anche quello della difficile definizione dei suoi confini, mentre il tempo dell'impero sia quello dell'assenza di ogni barriera, come del resto si conviene per un paradigma fondativo del modello teorico di ordine. Ma se Kelsen non parla di astrazione, non esita a considerare quello dantesco come un modello solo «ideale», una regola dottrinale di legittimazione del comando regolatore, frutto di una perfezione concettuale del rapporto fra diritto e comando e fra ordine e comunità, perfezione tuttavia conclusa dentro la sua visione filosofica. Scrive Kelsen:

In tal modo lo Stato ideale di Dante, come un'organizzazione comprendente tutta l'umanità, corrisponde perfettamente a quella definizione aristotelica dello Stato, generalmente diffusa nel Medioevo, come la suprema, la più perfetta ed autosufficiente consociazione.²⁶

L'instabilità teorica del discorso del giurista viennese si conclude, però, con un riferimento netto alla modernità, come se Kelsen si sia accorto di una dismisura fra teoria dantesca, nei modi in cui egli la recepisce, e punto di approdo allo Stato, e di conseguenza abbia voluto precisare che l'attenzione al governo degli uomini, rivolta alla definizione dell'organo concreto

accade agli altri principi, i cui principati confinano con quelli degli altri (...). *Mn.*, 95-97: I, XI, 11-12 e 12-13.

²⁶ *Ivi*, 169.

statuale, in Europa non prende avvio se non da Bodin e da Machiavelli, menzionati nell'ultima pagina del suo saggio, dopo aver dichiarato che Dante «non è rimasto pieno vincitore», in quanto – sempre a giudizio di Kelsen – il poeta sarebbe «l'ultima espressione di un'idea non più vitale e sterile: l'impero mondiale».²⁷ Torna il grande equivoco di Kelsen, legato al concetto moderno di Stato territoriale, tanto da concludere: «Nel campo della dottrina dello Stato Dante sta solo a significare l'alba del Rinascimento, che nella sua altezza meridiana ha maturato un Machiavelli e un Bodin».²⁸ Ma questa considerazione, equivale a sostituire il tempo filosofico dell'impero dantesco, con il tempo storico della concretezza dello Stato, costruzione fondata contemporaneamente sui conflitti e sul divino, e dunque esposta alla contraddizione.

Breve sintesi: In questo saggio si analizza l'interpretazione della *Monarchia* di Dante da parte del giovane Kelsen, che recepisce il concetto di monarchia come impero universale, ma lo fa avendo in mente il problema della legittimazione dello Stato. Kelsen si mostra convinto di un parallelismo fra Impero e Stato, e su tale sua certezza espone una vera e propria posizione dottrinale, che però, a differenza di Dante, sfocia in una sottile teologia, come intervento divino nel divenire e nella oggettivazione della statualità.

Parole chiave: Monarchia, Ordine, Pace, Diritto, Stato, Hans Kelsen, Dante Alighieri

Abstract: This essay analyzes the interpretation of Dante's *Monarchia* by the young Kelsen, who understands the concept of monarchy as Universal Empire, but having in mind the problem of the legitimacy of the State. Kelsen is convinced of the necessity of a parallelism between Empire and State, and on this certainty, he expounds a real doctrinal position, which, however, unlike Dante, leads to a sort of Theology, as divine intervention in the becoming and objectification of Statehood.

Keywords: Monarchy, Order, Peace, Law, Statehood, Hans Kelsen, Dante Alighieri

²⁷ Ivi, 184.

²⁸ Ivi, 180.

Gianni Antonio Palumbo

ISABELLA MORRA NELLA RICEZIONE CONTEMPORANEA. TEATRO, CINEMA, LETTERATURA

La storia di Isabella Morra e della sua tragica fine per mano dei fratelli è probabilmente destinata ad arricchirsi di ulteriori nuovi tasselli. La documentazione emersa e discussa da Pasquale Montesano ha ridimensionato il mito della poetessa reclusa, collocandola, negli ultimi anni di vita, nello scenario prima della corte dei Sanseverino di Bisignano e successivamente, a Matera, dove la scrittrice seguì Felicia Sanseverino, sposa di un Orsini.¹ È peraltro da dire come le recenti acquisizioni della comunità scientifica non abbiano posto fine alle letture romantiche delle liriche morriane né condotto alla definitiva affermazione della linea interpretativa che, bandendo le sirene di facili sentimentalismi e «romanzi», si pone l'obiettivo di cogliere l'originalità di Morra attraverso l'«individuazione dei personali modi petrarcheschi»² dell'autrice.

Da quando Benedetto Croce ha riaperto l'interesse su Morra,³ questa figura ha alimentato l'immaginario collettivo, riscuotendo, soprattutto a partire dagli anni Settanta, notevole fortuna. Tale attenzione ha favorito, da un lato, la diffusione di edizioni critiche e commentate,⁴ o di saggistica intorno alla poetica della scrittrice, ma anche di rivisitazioni poetiche, narrative, teatrali, musicali e cinematografiche dell'*affaire* di Valsinni.

Bene Gina Labriola evidenziava come il Novecento abbia guardato alla poetessa lucana come a uno spettro (non privo di fascino melenso,

¹ P. Montesano, *Isabella Morra alla corte dei Sanseverino*, Matera 2017; Id., *La vera storia di Isabella Morra. Vita e morte di una poetessa*, pref. di M. Mirabella, Matera 2022.

² M. Sansone, *Introduzione*, in *Isabella Morra e la Basilicata*, Atti del Convegno di Studi organizzato dal Comune di Valsinni, presieduto da M. Sansone (Valsinni, 11-12 maggio 1975), Matera 1981, 8-10.

³ Si veda B. Croce, *Isabella di Morra e Diego Sandoval de Castro*, in «La critica», 27, n. 1 (1929), 12-35; Id., *Isabella di Morra e Diego Sandoval de Castro*, in *Vite di avventure, di fede e di passione*, Bari 1936, poi in Id., *Isabella Morra e Diego Sandoval de Castro*, Palermo 1983.

⁴ Segnaliamo nella prima categoria, *Isabella Morra, Rime*, a cura di M.A. Grignani, Roma 2000; *Diego Sandoval de Castro-Isabella Morra, Rime*, a cura di T.R. Toscano, Roma 2007; nella seconda, tra le altre, G. Rossi, *Stella avversa. Il canzoniere di Isabella di Morra*, Gaeta 2014; *Isabella Morra, Rime*, a cura di G.A. Palumbo, Bari 2019. Ricordiamo ancora gli argomenti di Francesco Tateo alle rime morriane in *Isabella Morra fra luci e ombre del Rinascimento. Sondaggi e percorsi didattici*, a cura di I. Nuovo e T. Gargano, Bari 2007.

aggiungeremmo) che ciascuno si sentiva autorizzato a rivestire «con le pezze» trovate nella propria soffitta.⁵

Un caleidoscopio di testi ha così avuto origine dal fosco dramma di Valsinni, opere tra le quali spiccano la *pièce* in due atti di André Pieyre de Mandiargues *Isabella Morra* e la *Storia di Isabella Di Morra raccontata da Benedetto Croce* di Dacia Maraini.

Nel bell'atto unico sulla *Storia di Isabella Morra* del 1998,⁶ Maraini eleggeva Benedetto Croce a personaggio narratore, riproducendo, a commento delle singole scene, stralci dei suoi scritti. L'immagine dello studioso «vestito di bianco, con un cappello di panama in testa, [...] seduto sopra un muretto del castello di Favale» nella didascalia di apertura è un chiaro richiamo al viaggio da lui compiuto nel tentativo di accostamento all'esperienza della poetessa attraverso la visita ai luoghi morriani:

In realtà, io non mi aspettava, e nemmeno vagamente sperava, di trovare colà nuovi documenti; ma ero tratto, come suole, dal desiderio di un più sensibile riavvicinamento ai casi del lontano passato per mezzo delle cose che vi assistettero muti testimoni, e che non sono, o assai poco, cangiate nell'aspetto, e sembrano svegliarne o prometterne la più vivace evocazione. Era, insomma, un modo di coronare per me stesso, per un mio intimo gusto, con un raccoglimento dell'animo e della mente, con un volo dell'immaginazione, le modeste indagini critiche, che ho esposte di sopra.⁷

La scelta di Croce, peraltro, può essere connessa anche alla contiguità con il teatro giapponese *Nō* già rilevata da Laura Peja,⁸ con il narratore che talora è figura già morta riaffiorante dal passato a narrare la propria o altrui storia, procedimento che – come scrive Ilaria Rossini – «oltre a popolare

⁵ G. Labriola, *La fortuna di Isabella Morra. Dal Senni alla Senna*, nota ad A. Pieyre de Mandiargues, *Isabella Morra, dramma in due atti*, Venosa 1990, 78.

⁶ L'opera fu messa in scena per la prima volta nell'anno 1999, presso il Castello valsinnese, con la regia di Hervé Ducroux e interpreti Emanuela Villagrossi, Renata Zamengo, Michele Mirabella, Giuseppe Moretti, Gabriele Sabatini. In merito all'atto unico, Ducroux avrebbe dichiarato che «Era un grande testo, pieno di sostanza, con poche concessioni alla facile teatralità, una forma di rigore che c'è spesso nelle opere di Dacia». Quanto al proprio lavoro, «il punto centrale della regia era l'assenza totale di comunicazione: mancava il padre e questa assenza lo rendeva il personaggio più presente» (Testimonianza di Hervé Ducroux, in D. Maraini, E. Murrari, *Il sogno del teatro. Cronaca di una passione*, prefazione di D. Fo, Milano 2013, 173-174). Il volume Maraini-Murrari reca anche un'interessante testimonianza di Ugo Gregoretti, che in repliche subentrò a Mirabella nel ruolo di Benedetto Croce.

⁷ Croce, *Isabella Morra e Diego Sandoval de Castro...*, 42-43.

⁸ L. Peja, *La drammaturgia di Dacia Maraini. Paradossi di un teatro di militanza e poesia*, in «Comunicazioni sociali», 1 (2012), 123-124.

la scena di fantasmi, consente un'impostazione emblemizzata e, in senso lato, 'didattica'.⁹

L'ingresso in scena di Isabella la vedeva meditare sulle *Storie* di Erodoto; la lettura del sogno di Serse preludeva al contrasto con la madre Luisa.¹⁰ La signora Brancaccio faceva subito emergere il primo fattore di tensione: la dedizione di Isabella alla lettura, eccessiva in una giovane 'graziosa' e con «un grembo adatto a far figli». ¹¹ Si affrontava dunque il tema del tentativo di emancipazione della donna attraverso la cultura e della conseguente volontà della famiglia di indurla a riadagiarsi nell'alveo delle convenzioni. Ciò poneva Morra in linea con la *hybris* di Suor Juana Inés de la Cruz (1648 ca.-1693), protagonista di un dramma marainiano del 1979,¹² in quegli anni tornata oggetto di attenzione drammaturgica grazie a Maura Del Serra, autrice di *La Fenice*, pubblicato nel 1990 con nota introduttiva di Mario Luzi.¹³ Del resto, anche a un altro personaggio di Maraini, la protagonista delle *Memorie di una cameriera* (1997), la gretta padrona, Madame,

⁹ I. Rossini, *Isabella di Morra nella drammaturgia di Dacia Maraini*, in «Quaderni del '900», 20 (2020), 40.

¹⁰ Anche qui interessanti le osservazioni di Laura Peja sulle 'madri vive' della drammaturgia marainiana, «che, quando compaiono nei testi della Maraini, sono spesso le vere 'morte', chiuse come sono in un universo asfittico: passive, remissive, frustrate, spente, incapaci di capire le figlie, morbosamente attaccate ai figli, 'pestilenziali' figure di madri», Peja, *La drammaturgia di Dacia Maraini...*, 127.

¹¹ D. Maraini, *Storia di Isabella Morra raccontata da Benedetto Croce*, in Ead., *Teatro Anni Novanta: Memorie di una cameriera. Storia di Isabella Morra raccontata da Benedetto Croce. I digiuni di Catarina Da Siena*, Milano 2001, 62.

¹² In esso, ha sottolineato Messina, è da rilevare come «sia Suor Juana a dirsi a partire da sé, dalla sua stessa scrittura, ripercorrendo i suoi primordi autobiografici leggendo al pubblico, isolata sulla scena, parti della *Respuesta* alternate, grazie al meccanismo strutturale a segmenti, a scene più precisamente di azione locutoria in cui è ritratta ora bambina ora adulta, in compagnia dell'unica serva che possiede»; C. Messina, *Scrittrici del Rinascimento in scena: il teatro di Dacia Maraini*, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi (Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012), a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma 2014, 6. Segnaliamo come anche in questo caso ad accompagnare gli eventi scenici fossero le pagine di uno scritto, rievocate da Maraini. Altra figura di scrittrice protagonista del teatro marainiano è la Veronica Franco di *Veronica meretrice e scrittrice*, Milano 1992; in questo caso, Maraini «delinea la donna come emblema della consapevolezza delle proprie scelte, coraggiosa e tenace nella difesa del proprio talento di scrittrice e della sua bellezza che diviene occasione per ottenere rispetto e non semplice mezzo di seduzione» (A.R. Daniele, *La contemporaneità*, in *Le autrici della letteratura italiana. Per una storia dal XIII al XXI secolo*, a cura di D. De Liso, Napoli 2023, 331).

¹³ Vd. M. Del Serra, *La Fenice*, Siracusa 1990.

aveva rinfacciato la pratica delle letture, causa di un eccessivo consumo di candele, certo non giustificabile per l'umile *status* di una serva.¹⁴

La signora Brancaccio è figura debole; improntata la propria esistenza a un ottimismo di maniera, la donna è convinta che la funzione della maternità passi soprattutto attraverso l'atto nutritivo. Cerca dunque di mantenere legati a sé i figli, tanto Isabella quanto Cesare, mediante l'offerta di cibi e bevande che puntualmente vengono da loro rifiutati. Brancaccio consente di veicolare un motivo caro alla produzione di Maraini e connesso a una certa 'intensità psichica', quello del cibo. La sua pervasività appare riconducibile al vissuto traumatico dell'infanzia della scrittrice. La sua famiglia era stata infatti reclusa in un campo di concentramento giapponese.¹⁵

Non è del resto casuale che in *Amata scrittura* Maraini abbia dichiarato:

Il mio modo di vedere il cibo è esattamente il contrario: rappresenta per me la sensualità, la maternità. Ma il mio caso ha una origine particolare, che nasce dalla storia che ho vissuto: io ho conosciuto la fame che è quella di Arlecchino e Pulcinella, la fame che si nutre di sogni, di desideri grandiosi e ossessivi. Non è la fame di un paese ipernutrito che fatica a trovare un equilibrio e o mangia troppo o mangia troppo poco e comunque sta male. La mia, quando ero in campo di concentramento, era proprio fame. Per me allora il mangiare era un mito festoso e gelosamente conservato, era la storia delle meraviglie dell'immaginazione, era il segno della fine della guerra. Il cibo rappresentava la pace e la gioia di rinascere.¹⁶

Basterà limitare il sondaggio alla produzione drammaturgica strettamente contigua alla *pièce* del 1998, per riscontrare la ricorrenza dell'elemento 'cibo'. Célestine delle *Memorie di una cameriera* patisce la fame al punto che si ridurrà, in casa di Madame, a mangiare un pesce maleodo-

¹⁴ D. Maraini, *Memorie di una cameriera*, in Ead., *Teatro Anni Novanta: Memorie di una cameriera...*, 21: «MADAME: Due candele in una settimana! Ci vuole del coraggio. Che ne fate, le mangiate? CÉLESTINE: Io la sera, a letto, leggo. O scrivo delle lettere. MADAME: La signorina legge. Immondi romanzetti d'amore, immagino. A casa mia esigo la preghiera e il silenzio oltre una certa ora. CÉLESTINE: Leggo in assoluto silenzio, ve lo garantisco».

¹⁵ D. Maraini, *Maternity and Food*, in Ead., *Dacia Maraini with Serena Anderlini*, intervista, in «Diacritics», 21, nn. 2/3 (1991), 151: «For me food is extremely important. I can tell you my conscious reasons: the war and the concentration camp in Japan, as were being persecuted by Japanese fascism. During that time I suffered from real, not metaphorical, hunger. I thought about eating from morning until night». Si veda, al riguardo, anche D. Maraini, *Vita mia*, Milano 2023.

¹⁶ Ead., *Amata scrittura. Laboratorio di analisi letture proposte conversazioni*, testi raccolti e curati da V. Rosi e M.P. Simonetti, Milano 2000, ed. digitale, 167.

rante, cercando mentalmente di «coprire l'odore con altri odori», figurandosi nel pensiero fiori, spezie e cibi profumati.¹⁷ La centralità del nutrimento ne *I digiuni di Catarina da Siena* è evidente sin dal titolo. È emblematica la scena in cui, in questo scambio di battute, risalta la distanza tra la dedizione a un cibo esclusivamente spirituale, di cui si pasce la santa, e la materialità cui è ancora legato il pur buon Neri:

NERI: (*asciugandosi le dita nel saio*) Avete ragione, perdonatemi. Ma la fame certe volte mi fa sognare pagnotte che volano. Per non sognare più pagnotte ripiene di cacio o di salsicce mangio un pezzetto di pane duro, per fare tacere la pancia e tornare a sognare cherubini che cantano musiche divine...

CATARINA: Siete così carnale, voi, Neri mio. Non avrete mai le stimmate.¹⁸

Il rifiuto del cibo da parte di Isabella assume, dunque, la doppia valenza di dedizione all'esclusivo nutrimento rappresentato dai libri,¹⁹ in un'ascesi laica controcanto dei digiuni della santa senese, e ancora di opposizione a una figura materna passiva,²⁰ prona all'accettazione di un mondo e di una «recluse's experience»²¹ che la rende «spettatrice alla finestra». Da tale attitudine la figlia cerca di emanciparsi grazie al potere della conoscenza e al *praise* che potrebbe derivarne. Non è casuale che il motivo del 'pregio' fosse ricorrente in maniera ossessiva nell'esiguo canzoniere

¹⁷ Maraini, *Memorie di una cameriera...*, 35-36.

¹⁸ D. Maraini, *I digiuni di Catarina da Siena*, in Ead., *Teatro Anni Novanta: Memorie di una cameriera...*, 105.

¹⁹ Dirà alla madre: «Voi pensate che l'anima si nutra di uova e di latte. Non sospettate nemmeno che vi siano altri nutrimenti per un cuore affamato», Maraini, *Storia di Isabella Morra...*, 79.

²⁰ Sul rapporto delle figure femminili della Maraini con i genitori, rinviamo a M.G. Sumeli Weinberg, *All'ombra del padre: la poesia di Dacia Maraini in «Crudeltà all'aria aperta»*, in «Italice», 67, n. 4 (1990), 453-465. Della Sumeli Weinberg si veda anche *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, Pretoria 1993; quanto all'analisi della produzione della Maraini, oltre ai testi già citati ricordiamo almeno T. Mitchell, «Scrittura femminile»: *Writing the Female in the Plays of Dacia Maraini*, in «Theatre Journal», 42, n. 3 (1990), 332-349; D. Maraini, *Dizionario quotidiano da «amare» a «zonzò»*, 229 voci raccolte da G. Marinelli, Milano 1997; *Dedica a Dacia Maraini*, a cura di C. Cattaruzza, premessa di C. Magris, Trieste 2000; M.A. Cruciani, *Dacia Maraini*, Fiesole 2003; F. Sinigaglia, *I volti della violenza a teatro. Dal Cinquecento a Dacia Maraini*, Lucca 2017. Segnaliamo, infine, D. Maraini, E. Murrari, *Il sogno del teatro. Cronaca di una passione*, Milano 2013.

²¹ D. Maraini, *The Observing Eye and the Structure of narration*, in Ead., *Dacia Maraini with Serena Anderlini...*, 150: «A man has a completely different historical experience. A woman leads a closed, internal life. Through the centuries, woman has looked at the world through a window. Her point of view is from the inside to the outside. Man usually looks outward, because he is on the street, in the field, in battle, at war; he's always outside the house. Woman has experienced being a recluse».

della Morra. Si muoveva infatti dal desiderio di «almen con l'alma sciolta / essere in pregio a più felice rive» (*Rime*, I) al pregio conferito al fiume Siri («Quanto *pregiar* ti puoi, Siri mio amato») dalla presenza della dama della Vermiglia Rosa (*Rime*, IV), dalle «cose più da pregiar che gemme od ostro» del sonetto ad Alamanni (*Rime*, V) al «senza saper mai pregio²² di beltade» della canzone alla Fortuna (*Rime*, IX).

Forse anche alla luce di tali ragioni Isabella mostrerà di non gradire l'idea del matrimonio. «E io non voglio marito. Piuttosto me ne vado in convento», dichiarerà in modo sprezzante e, se per certi versi si potrebbe anche concedere che si tratti di una semplice provocazione nei riguardi del fratello Cesare, la posizione di Isabella non è affatto isolata nella drammaturgia marainiana. «Mi feci religiosa per la totale negazione che avevo al matrimonio», confessava infatti Suor Juana nel già citato atto unico.²³ Non stupiscono queste dichiarazioni, in linea con il rifiuto di un preciso modello di femminilità che trova il suo compimento nel matrimonio e nella maternità;²⁴ è tuttavia da rilevare come esse non coincidessero con il punto di vista morriano. È sufficiente menzionare, in tal direzione, il secondo sonetto delle *Rime*, dedicato a Giunone Pronuba; un testo in cui, vagheggiando le nozze, la poetessa, come ha scritto De Liso, «rivendica il suo diritto» ad esse «proprio perché, in fondo, teme che non siano nel suo destino».²⁵

²² «What is moving and particularly feminine is the elaboration of recurring theme of praise (lode). Isabella grieves that she will never know 'the value and worth' of herself, that is both the celebration of her poetic work and men's praise for her young person», vd. J. Schiesari, *Isabella di Morra (c. 1520-1545)*, in *Italian women writers. A Bio-bibliographical Sourcebook*, a cura di R. Russell, Westport (Connecticut)-London 1994, 282. Secondo G. Caserta, *Solitudine e miti nella poesia di Isabella Morra, in Isabella Morra e la Basilicata...*, 91 'pregio di beltade' è «da intendersi, dato il contesto, come 'prezzo' della bellezza, ovvero come offerta d'amore, dovuta alle persone giovani e belle». A nostro avviso, più probabile si intenda 'apprezzamento per la bellezza', qualcosa di simile a ciò che Leopardi dirà a proposito di Silvia, cui non potrà molcere il core «la dolce lode or delle negre chiome / or degli sguardi innamorati e schivi». Di Schiesari si veda ancora J. Schiesari, *The Gendering of Melancholia: Feminism, Psychoanalysis, and the Symbolics of Loss in Renaissance Literature*, Ithaca and London 1992, 173-190.

²³ D. Maraini, *Suor Juana*, in Ead., *Fare teatro. 1966-2000*, Milano 2000, 692.

²⁴ A proposito di *Donne mie* (1974), Patrizia Guida ha scritto: «Sotto accusa è l'intero sistema sociale in cui la soggezione delle donne è mistificata nella sfera affettiva attraverso i vincoli di un matrimonio codificato da principi della società patriarcale, in cui l'accettazione della condizione è data come normale, in cui la sessualità è legittimata dal contratto matrimoniale, in cui il grande mito storico della maternità è fatta passare come missione esistenziale sottraendole la chiara valenza compensatrice», P. Guida, *La ricostruzione dell'io nell'itinerario poetico di Dacia Maraini*, in «Italica», 78, n. 1 (2001), 85-86.

²⁵ D. De Liso, *Vivere e morire di poesia: Isabella Morra*, in *Escrituras autobiográficas y canon literario*, a cura di M. Martín Clavijo, Sevilla 2017, 129. Su questo sonetto rinviamo anche

Quanto ai fratelli carnefici, Maraini opera una sorta di onirica freudiana condensazione dei tre introducendo nella *pièce* il solo Cesare, diciottenne *bad boy*, che irrompe in scena ubriaco imprecando contro il sangue malsano che gli scorre nelle vene.²⁶ È, peraltro, da ricordare come la recente documentazione portata all'attenzione da Pasquale Montesano abbia indotto lo studioso a ipotizzare l'estraneità di Cesare Morra all'uccisione di Isabella, elemento di cui Maraini, all'epoca della composizione, non poteva avere cognizione.²⁷ È interessante il fatto che Cesare faccia continuo riferimento al fratello Fabio, assente dalla scena, una sorta di doppio sul quale si riversa l'elemento della sensualità. Alle gioiose dongiovannesche scorribande di Fabio, talvolta veri e propri atti di violenza carnale giudicati normali per un feudatario, si contrappone il sentore di *impotentia coeundi* confessata a denti stretti da Cesare: «Mentre allungo la mano mi viene il sospetto che i miei diritti non siano poi così sicuri e tranquilli, che forse costei, la piccola contadinotta, sia vergine e io le stia rovinando il futuro. [...] È la vostra morbidezza che mi annacqua il sangue, madre mia, la vostra piccola stupida pia morbidezza d'animo di cui voglio essere nemico come ogni uomo è nemico della parte molle ed eterea del proprio corpo».²⁸ Non ci pare ozioso rammentare quanto proprio questo dichiarar guerra alla 'morbidezza' muliebre retaggio materno e alla «parte molle ed eterea del proprio corpo» equivalga a riconoscerne non solo l'esistenza, ma anche l'incidenza nella propria quotidianità.

Molto interessante, nell'opera, appare il legame tra Isabella e il precettore, il gobbo Torquato dagli occhi di luna, un viaggiatore fantastico che, con le sue improbabili narrazioni di ippogrifi e prodigi degni di un paradossografo, si rende fautore delle escursioni mentali di Isabella (e di sua madre) al di fuori dello spazio asfittico del castello, ispirando nella poetessa un sentimento quasi al confine con l'innamoramento. Nei racconti di Torquato vengono presentati anche don Diego Sandoval de Castro e Antonia Caracciolo, sua sposa. La donna è descritta come «stellata di nero» perché ricoperta di nei e contrassegnata da una graziosa cicatrice sul collo. La castellana di Bollita è assimilata all'orizzonte mortuario perché spesso, in Maraini, la figura che appartiene al dominio della Morte è più viva dei vivi.

a G. Forni, *Tra mito e testo: qualche considerazione sui commenti alle Rime di Isabella di Morra*, in «Schifanoia», 58-59 (2020), 199-205.

²⁶ Maraini, *Storia di Isabella Morra...*, 65.

²⁷ «A parte la non coincidenza con le relazioni del Barattuccio e del Basurto al Viceré, alla luce di altri recenti documenti è del tutto inverosimile l'implicazione di Cesare Morra, giacché in essi è attestata la sua presenza in Calabria, nelle terre del principe di Bisignano, ancora per diversi anni dopo le stragi», Montesano, *La vera storia di Isabella Morra...*, 58.

²⁸ Maraini, *Storia di Isabella Morra...*, 65-66.

Donna Antonia cucina, ma le sue pietanze non sono prelibate come quelle di Luisa («Eccede sempre, o nel sale o nello zucchero»);²⁹ la minaccia dei funghi avvelenati insita nel nome della rocca di Bollita (legato al *boletus maleficus*) sembra recare il sottinteso che in questo castello, brulicante di libri («I due signori hanno il castello pieno di libri. In ogni angolo ce ne sono delle pile»);³⁰ sia presente il nutrimento spirituale desiderato da Isabella. Un cibo che, per la società, è tuttavia assimilabile a veleno se somministrato a una giovane donna. La figura di don Diego presenta invece un interessante tratto zoomorfo: i piedi di lupo che tiene nascosti, mai veduti neppure da sua madre. Lo zoomorfismo maschile, differente da quello applicato al genere femminile,³¹ non è elemento isolato nella produzione di Maraini. Si pensi al collo taurino di monsieur Lanlaire³² o alla sua 'grazia' «da cinghiale»³³ o ancora alla sgradevole «testa di caprone»³⁴ di Mauger. Si tratta di elementi generalmente evocatori di aspetti di sensualità, declinata in forme attraenti, repellenti o, spesso, ambivalenti nella compresenza di una carica di attrazione e repulsione.

Diversa è l'atmosfera che si respira nel dramma di de Mandiargues. A costruirla concorre persino la scelta della colonna sonora, rigorosamente attinta al repertorio di Gesualdo da Venosa, artefice di un altro celebre assassinio rinascimentale. L'opera si apre con le urla di Isabella, sconvolta da un sogno, ovviamente premonitore,³⁵ che successivamente racconterà

²⁹ Ivi, 87.

³⁰ Ivi, 75.

³¹ Si veda in Maraini, *Memorie di una cameriera...*, 17, riferito a Nadine: «sei un torello e staresti meglio in una stalla».

³² Ivi, 18.

³³ Ivi, 19.

³⁴ Ivi, 34.

³⁵ Sul valore predittivo dei sogni nell'opera di de Mandiargues, e sulla ricorrenza dell'elemento onirico, vd. D.J. Bond, *Recurring patterns of fantasy in the fiction of André Pieyre de Mandiargues*, «Symposium», 29, nn. 1/2, (1975), 30-46. È stato peraltro rilevato che «Per l'inizio di "Isabella Morra", che è la sua prima opera teatrale, lo scrittore surrealista André Pieyre de Mandiargues si è ispirato alla scena d'apertura della prima tragedia dell'epoca moderna, la *Cléopâtre captive* di Jodelle, che comincia appunto con la descrizione di un sogno» [O. Volta, *Intervista con l'attore francese, regista di «Isabella Morra». La Basilicata di Barrault*, in «Il dramma», 50, n. 6 (1974), 57]. Quanto al de Mandiargues consigliamo ancora D.J. Bond, *André Pieyre de Mandiargues: Some Ideas on Art*, in «Romanic Review», 70, n. 1 (1979), 69-79; S. Campanini, *Blood rites: Pieyre de Mandiargues «Le Sang de l'agneau»*, in «Romanic Review», 73, n. 3 (1983), 364-372; A. Habel, «L'Archeologue» de Mandiargues: *entre le fantastique et la psychanalyse*, in «Symposium», 36, n. 2 (1982), 129-148; G. Secchi, *Poeti in teatro: Isabella Morra di Pieyre de Mandiargues*, in *Le «Peripezie» del teatro: studi in onore di Giovanni Marchi*, in «Micromegas», 25, nn. 1-2, (1998), 335-348; A. Castant, *Esthétique de l'image, fictions d'André Pieyre de Mandiargues*, Paris 2001. In *Le désordre de la mémoire* (Paris 1975, 263), de Mandiargues avrebbe evidenziato come, nella costruzione

alla sorella Porzia, nell'indifferenza della madre che, apostrofandola come una «chouette» (un gufo), le aveva seccamente risposto «Nous n'avons que faire de tes rêves et de ta poésie». ³⁶ Si delinea subito un'aura di foschi presagi, ma anche di torbida sensualità. Isabella entra in scena correndo, «vêtue seulement d'une chemise de couleur rouge», ³⁷ con le braccia e le gambe nude sino al ginocchio. Anche la matrice del sogno concorre a pennellare tale quadro, con un gruppo di misteriosi carnefici che conducono la *magicienne* da Don Diego. Utilizzando metafore legate alla monta delle puledre, essi prefigurano la violenza cui la potrebbero sottoporre lo spagnolo prima e loro stessi successivamente, per poi farle compiere un salto nel vuoto dalla Torre della Bollita, punendo con la morte la sua superbia.

Sin dalle prime battute unica interlocutrice della giovane appare Porzia, che ne avverte il fascino salvifico pur non riuscendo a scingersi dalla presa incestuosa dei tre fratelli, *les trois brutes*. Questi ultimi intrattengono rapporti carnali con lei e vagheggiano la casta Isabella, consacrata al sacerdozio ³⁸ poetico («de cette sorte de souveraine et de sa troublante pureté, ils ont besoin comme d'une céleste Diane, pour se justifier peut-être de n'être que des Mars querelleurs, grossiers et libidineux»). ³⁹ Diversamente dalla poetessa, infatti, la sorella ama l'amore disinibito, vissuto con *les jolis garçons* nella libertaria cornice dei boschi.

Una sensualità torbida sembra animare i personaggi dell'opera dello scrittore francese, investendo persino Torquato, il precettore, che palesa la sua omosessualità senza infingimenti e, nel primo atto, dialogando con la domestica Carlina si abbandona a fantasticherie su cui preferiamo sorvolare. ⁴⁰ Scaltri e rozzi portatori del vitalismo sono però al massimo grado i tre fratelli, *les trois brutes*. Entrano in scena su moto giapponesi e non a caso il loro sgherro, Malvagio, inneggerà, con accenti deliranti, ai samurai venuti dal Sol Levante. Un altro anacronismo – a sottolineare il carattere

del dramma morriano, avessero influito le idee sul teatro d'Artaud (più che il dramma *I Cenci*, fosca storia familiare tardorinascimentale), la lettura di *Tis Pity She's a Whore* di John Ford e del *Lorenzuccio* d'Alfred de Musset.

³⁶ Vd. A. Pieyre de Mandiargues, *Isabella Morra pièce en deux actes*, Paris 1973, 14.

³⁷ Ivi, 13.

³⁸ Che di sacerdozio si tratti è confermato da queste parole di Isabella, riferite al mondo della poesia in cui lei e Diego dimorano e che amano: «Là, je suis châtelaine et il est châtelain, ou bien il est prêtre et je suis prêtresse» (Pieyre de Mandiargues, *Isabella Morra...*, 24).

³⁹ Ivi, 21.

⁴⁰ Basti su tutte, ivi, 38: «TORQUATO: Diego Sandoval est un homme assez superbe, bien qu'il ait passé la première jeunesse. Je n'aurais pas été réticent, moi non plus, à ouvrir pour lui ma vulve postérieure, s'il l'avait requise».

archetipico ed eternamente riproducentesi di tali tipologie virili – è chiaramente visibile nell’abbigliamento che abbina vesti di cuoio nero a elementi di foggia rinascimentale.⁴¹ Sin dalle prime battute il loro linguaggio è connotato da volgarità; basti citare il *catins* (sgualdrine)⁴² ripetuto per ben quattro volte all’indirizzo ora dell’una ora dell’altra sorella da Cesare, corifeo del violento trio. L’ostilità contro la sorella maggiore, definita «sprezzante» e «fiera» si manifesta subito, come ben si coglie anche che a causarla sia il senso di esclusione dal suo mondo eletto.⁴³ De Mandiargues indulge nella rappresentazione dei fratelli di Isabella come facinorosi che progettano un attacco su Benevento, oltre che fanatici assertori – complice una straniante citazione di Louis XIV – di una delirante Inquisizione dai risvolti morbosi.⁴⁴

Le ragioni sottese alla carica provocatoria di determinate scelte drammaturgiche, nonché alla disinvoltura dimostrata nell’approccio alle problematiche della sfera sessuale, non sfuggono, se si considera come l’opera sia stata pubblicata dalle edizioni Gallimard nel 1973 e fosse rappresentata presso il Teatro d’Orsay nel 1974, anni di piena contestazione. Anni in cui il triste caso di Isabella assumeva per lo scrittore francese i contorni di un incubo, scandito dalle voci fuori scena della signora Brancaccio, prefica ossessivamente protesa a imprecare contro la maledizione della Poesia insediatasi nell’avita dimora, e del fratello Marcantonio, schiavo del Ventre, al punto che, a catastrofe già avviata, mentre Isabella rammenta che «on étrangle pourtant les rossignols», alludendo simbolicamente alla propria uccisione imminente, i pensieri dell’uomo indugiano con voluttà sul miraggio di usignoli cotti su spiedi di alloro, per poi virare su un’altra straniante citazione, stavolta dal *Riccardo III*.⁴⁵ Su questo mondo mediocre svetta il personaggio di Isabella, «abitata» dalla Poesia sin nei seni («C’est le verbe dont je suis habitée qui me soulève à la hauteur des aigles»),⁴⁶ da

⁴¹ Secondo la Labriola, l’«anacronismo surrealistico» ha fatto sì che il dramma in questione, nel 1982, incontrasse il favore degli studenti del liceo di Senise e divenisse oggetto di una riuscita, e originale, messa in scena presso il castello di Valsinni (Vd. Labriola, *La fortuna di Isabella Morra...*, 76).

⁴² Pieyre de Mandiargues, *Isabella Morra...*, 29-30.

⁴³ «CÉSAR: Notre respectable grande sœur, qui ne dit mot, nous laisse à la porte de sa poésie comme elle nous claque au nez la porte de ses rêves... Parle! Dis quelque chose», Pieyre de Mandiargues, *Isabella Morra...*, 29-30.

⁴⁴ Ivi, 30: «FABIO: Oui. Le pape s’arrêtera chez son fils Pier Luigi, à Parme. Sur le chemin des Alpes. Que vont-ils combiner ensemble, ces deux renards-là? On parle d’établir partout l’Inquisition. CÉSAR, *en riant*: L’Inquisition, c’est nous!».

⁴⁵ Ivi, 52: «Mon majorat pour une brochette de rossignols cuits à la mode des barons de Lorraine!».

⁴⁶ Ivi, 59.

essa pervasa in una mistica combinazione di cui don Diego costituisce il secondo polo.

Il dichiarato influsso delle idee di Antonin Artaud sul teatro si avverte nell'idea che la *pièce* possa «riuscire a fare in modo che quanto c'è di oscuro nello spirito, di occultato, di irrisolto, si manifesti in una specie di proiezione materiale, reale», ma anche nell'impressione «di essere partecipi di un tentativo mistico, attraverso il quale una parte importante del dominio dello spirito e della coscienza può essere definitivamente salvata o perduta». ⁴⁷

Una riscrittura teatrale che merita di essere segnalata per i pregi formali è il dramma di Enrico Bagnato *Isabella di Morra*, incastonato in un trittico di drammi storici, edito dalla Schena nel Novantanove per la collana *Pochepagine*. ⁴⁸ L'autore reinterpreta liberamente gli eventi di Valsinni; il fatto storico è pretesto per tradurre in azione scenica l'eterno perpetrarsi dell'ingiustizia nella società umana e la solitudine della donna, ancor più se intellettuale, in un contesto in cui domina la violenza del genere maschile.

Quest'intenzione determina il ricorso ad alcune licenze storiche. L'opera si conclude con la voce di Giovan Michele in atto di rientrare presso il suo feudo, circostanza che non si verificò – il *pater familias* si spense in Francia, dove accolse i fuggitivi – e che nell'opera serve a sottolineare la casualità del destino umano e la tragica inutilità di quelle morti. Sarebbe infatti bastato che quel rientro fosse stato anticipato di un'ora, perché ben quattro vite fossero salvate. Isabella e Diego sono colti in flagrante nelle stanze del castello di Favale dal fratello carnefice Camillo, mentre, complice il precettore, sono impegnati in un appassionato incontro e si accingono a fuggire insieme. La tradizione vuole che, come si è già scritto, la catastrofe fosse invece innescata dal semplice intercettamento di una lettera, per giunta firmata da donna Antonia Caracciolo e la morte non avvenne, per i due, congiuntamente, diversamente da quanto racconta lo scrittore barese, che pone l'uccisione del de Castro al termine di un duello di sapore shakespeariano, parzialmente occhieggiante all'Amleto se anche il furente Camillo/Laerte è colpito a morte. Anche la Maraini aveva optato per la condensazione dei *trois brutes* in un'unica figura; la scelta di Bagnato ricadeva però sull'unico dei cinque, Camillo, da tradizione almeno 'apparentemente' estraneo (dico apparentemente perché padre dell'artefice della fonte principe, Marcantonio Di Morra) ai fatti, perché, nel 1545-46, come

⁴⁷ A. Artaud, *Manifesto per un teatro abortito (13 novembre 1926)*, in Id., *Il teatro e il suo doppio*, a cura di G.R. Morteo e G. Neri, pref. di J. Derrida, Torino 1968, 12-15.

⁴⁸ E. Bagnato, *Isabella di Morra*, in *Pier delle Vigne. Isabella di Morra. Marin Faliero*, Fasano 1999, 43-76.

ricorda Croce, «militava fuori del Regno». ⁴⁹ Le deroghe al vero storico non sottraggono valore all'opera, la quale, del resto, non si ripropone uno scopo documentario, ma mira al ripensamento e al racconto, attraverso la scrittura, di due destini.

Leitmotiv del dramma è la metafora dell'Amore come caccia. Il lessico venatorio appare dominare la partitura dell'opera, nelle denotazioni come nelle connotazioni. Cinicamente don Diego si dichiara impegnato in una doppia caccia, «una finta» – l'inseguimento di un cinghiale ferito – «a far da schermo all'altra»; ⁵⁰ «una vera», tesa a soggiogare l'usignolo Isabella, da de Castro a sua volta apostrofata come «cacciatrice inesorabile» ⁵¹ dal momento ch'egli stesso si dichiara catturato dal suo canto. Se don Diego, nel lungo monologo del quadro secondo, non appare esente da qualche intenzione meschina («per somma fortuna, ignora che sono sposato. Spero di sorprenderla ancora sul poggiolo per flautarle un'altra abbondante misura di lusinghe»), nella progressione degli eventi la sua figura pare nobilitarsi e palesare un reale coinvolgimento emotivo, assumendo tratti tipici dell'eroe romantico.

Tra tutti il personaggio più interessante risulta, a nostro avviso, senz'altro il fratello di Isabella, Camillo, dotato di tratti affascinanti quali la solitudine selvaggia e la capacità di trasfigurarsi da ospite cerimonioso in ferino vendicatore dell'onore familiare. Nella sua strenua lotta contro la forza dell'amore e nella totale dedizione alla caccia riprende un *topos* che, dall'Ippolito euripideo allo Iulio di Poliziano, rappresentava il maschio renitente a uscire dalla fase della *feritas* (simboleggiata dalla *venatio*) per conformarsi all'*humanitas* e muovere dagli svaghi adolescenziali a una dimensione di responsabilità. Anche sotto il profilo stilistico, i momenti più convincenti dell'opera appaiono affidati a Camillo. Si tratta di passaggi in cui fioriscono metafore venatorie, come quando, prima di perpetrare il delitto d'onore, Morra si paragona al «falcone», che col «terribile rostro» è pronto a ghermire i «lascivi colombelli», per poi affermare che «scannerà» Diego come un «immondo maiale», facendolo affogare nel suo «sangue sterco-roso». ⁵² In questa concitata scena, nelle imprecazioni e nelle esortazioni alla preghiera che Camillo rivolge alle sue vittime ci sembra di udir riecheggiare le intimazioni a Desdemona nella scena madre dell'*Otello*, a conferma dell'impressione che una memoria shakespeariana percorra in maniera sottocutanea l'intero dramma.

⁴⁹ Croce, *Isabella Morra e Diego Sandoval de Castro...*, 13.

⁵⁰ Ivi, 56.

⁵¹ Ivi, 52.

⁵² Ivi, 74.

Chiudiamo la rassegna di testi destinati alle scene menzionando la tragedia lirica in tre atti dal titolo *Il castello – L'onore dei Morra*, composta e diretta, su testo di Antonello Colli, da Nicola Hansalik Samale. Prodotta dall'amministrazione comunale di Potenza con la collaborazione del Conservatorio Gesualdo da Venosa, l'opera andò in scena nel marzo 2006, con la regia di Tito Schipa junior. Il ruolo di Isabella fu ricoperto per l'occasione dalla cantante romana Emanuela Salucci.⁵³

Un anno prima della rappresentazione dell'opera di Colli, era stato prodotto da Loups Garoux il film della regista partenopea Marta Bifano dal titolo *Sexum superando. Isabella Morra*. L'opera si inseriva in un più ampio progetto, finalizzato alla realizzazione di un'«Enciclopedia multimediale del pensiero femminile», nell'ambito della quale aveva già veduto la luce nel 2004, per la regia di Diego Ronsisvalle e con la stessa Bifano nelle vesti di produttore e di interprete (nel ruolo di Eleonora), il film storico *Le grandi dame di casa d'Este*.

La Bifano girava *Sexum superando* in Basilicata, scegliendo come scenario i luoghi che avevano veduto consumarsi il dramma di Favale. Alla natura era affidata una funzione centrale, come sola entità in grado di dialogare con il personaggio di Isabella, unica portatrice, nel contesto valsinese, di cromatismi vividi. La sceneggiatura, curata da Francesca Pedrazza Gorlero, segue le tappe dell'inchiesta dell'avvocato fiscale Barattuccio (Michele De Virgilio), abbracciando la suggestiva idea che sia stato egli stesso, profondamente scosso dal dramma della giovane, a diffonderne le liriche, sottraendole all'oblio. Come ha evidenziato Eusebio Ciccotti, la costruzione filmica si basa su alcune tecniche canoniche. Centrale è la 'semantica cromatica', fondata sul dialogo tra un bicromatismo livido per le sequenze ambientate nel presente, a sottolineare la qualità incolore del vivere in una baronia privata della sua creatura più luminosa, e le scene a colori legate ai momenti del passato. Morta Isabella, in sostanza, il luogo sembra trasformarsi realmente nella «valle inferna» evocata nei versi. Altro importante procedimento rilevato da Ciccotti è il ricorso al personaggio visibile/invisibile. L'intera *quête* dell'avvocato fiscale è accompagnata, a tratti, dalla presenza silenziosa di Micaela Ramazzotti, interprete della Morra e quasi *genius loci* di quelle stanze inamene; al contempo, i momenti topici della vicenda,

⁵³ Nel 2015 ha debuttato anche il dramma storico *Isabella Morra*, scritto e diretto da Antonio Montemurro, regista e attore materano di Talia Teatro. L'opera è stata interpretata dalla compagnia 'Il Gafio', guidata da Rocco Truncellito. Altre *pièce* teatrali ispirate alla vicenda di Favale sono, per esempio, quella di Mario Serra (*Isabella Morra e Diego Sandoval de Castro: tragedia in 5 atti*, con prefazione di P. Artusa, Roma 1995) e Saverio De Angelis, *Isabella Morra. Tragedia in 3 atti*, s.n., s.l., s.d.). Nel 2023 è stato rappresentato lo spettacolo *Isabella vivrà*, con testi di Gennaro Olivieri e, per interpreti, Carmen Chierico, Livio Truncellito ed Erminio Truncellito, anche regista.

quali per esempio la scena dell'assassinio, vedono Barattuccio testimone muto, per effetto del medesimo artificio, a significare il suo compartecipe rivivere gli eventi tragici che si affanna a ricostruire.

Il suo percorso muove, in seguito al ritrovamento di alcune missive, dall'infanzia di Isabella; la fanciulla appare già vocata al vagare solitario, punto d'avvio per intessere un ideale dialogo con il fiume e il paesaggio circostante, e, per questo, è etichettata come una creatura bizzarra dalle donne del contado. La prima sezione indugia sui progressi di Isabella nell'educazione, sulla sua dedizione allo studio del latino, sulla distanza dai fratelli, avviati al tirar di scherma e ad attività tipicamente maschili. Subito si delinea anche il rapporto con il padre (Pino Micol), privilegiato in termini affettivi, ma non nelle opportunità offerte alla ragazza, che potrà sì proseguire i suoi studi con *magistro* Torquato (Michele Russo), ma si vedrà precludere i più ambiziosi traguardi destinati, invece, al gemello (come tale è rappresentato nell'opera) Scipione. La precipitosa partenza di Giovan Michele comporterà la decadenza del contesto familiare e preluderà alla tragedia finale.

L'autrice scandaglia il rapporto della Morra con i fratelli; mentre essi si dedicano alla «selvaggia diletanza» venatoria e brigano per trovare un marito alla sorella, la giovane cesella i suoi versi, divenendo strumento di crescita intellettuale anche per Porzia, che, per loro tramite, si accosterà alla lettura. Centrale il dialogo con il fratello Marco Antonio (Luca Capuano), che rimprovera a Isabella la solitudine intellettuale in cui la giovane si trincerava, ma al contempo dimostra di aver appreso a memoria quegli stessi componimenti causa del biasimo. L'abbraccio che suggella la sua dichiarazione di affetto nei confronti della sorella evidenzia il carattere complesso e ambivalente di quei rapporti familiari, coronato, nella sequenza dell'assassinio, dal tributo di pianto che – in una sorta di contorto omaggio – Decio (Erminio Truncellito, all'epoca magistrato animatore artistico del Parco letterario «Isabella Morra») e gli altri *brutes* leveranno sul corpo esanime della poetessa. Una specie di moderna *Deposizione* dall'albero della crocifissione, plasticamente forgiata in uno scenario in cui, come rilevato da Ciccotti, la natura sembra potenziare «la propria bellezza in un estremo saluto», al punto che il teatro del martirio avrebbe tranquillamente potuto ospitare, per i suoi cromatismi, «una gioiosa colazione sull'erba».⁵⁴

L'opera si avvale di un cast pregevole, in cui spiccano anche Orsetta de Rossi nelle vesti di Luisa Brancaccio e Patrizio Rispo, interprete dello

⁵⁴ E. Ciccotti, *Analisi di Sexum superando. Isabella Morra*, in *Isabella Morra fra luci e ombre del Rinascimento...*, 89.

zio Cornelio.⁵⁵ Il rapporto tra Isabella e don Diego (Tommaso Ragno) prende avvio sulle rive del Siri; il ritratto dello spagnolo è dominato da un senso d'inquietudine e dall'insofferenza per il matrimonio con la potente Caracciolo (la sempre brava Fioretta Mari), nato per le mene della nonna Caterina Saracina (Daniele Valmaggi) e non ancora naufragato esclusivamente per ragioni di decoro. Isabella si insinua nei suoi sogni come un demone (questo sarà l'accostamento effettuato dalla severa Saracina); ogni contatto sensuale tra i due è confinato esclusivamente nella dimensione delle fantasie, in cui non è possibile distinguere dove finisca l'eroticità *revêrie* del Sandoval e dove cominci quella della poetessa. Nel finale, Gorlero e Bifano, attraverso la sequenza del processo a porte chiuse, avanzano l'ipotesi, da altri in passato sostenuta, che a orchestrare l'affare di sangue e onore ferito fosse proprio la regia di una cinica Caracciolo,⁵⁶ intenzionata a liberarsi dello sposo e padre dei suoi figli. A determinare tale conclusione, non smentita dalla donna, ma insabbiata dagli inquirenti, il fatto che la missiva incriminata recasse la firma di Antonia stessa.

Dall'aula del processo Barattuccio esce disgustato, dichiarando che il suo compito non è terminato, chiara allusione alla sua ferma intenzione al ridar luce alla vita di un'anima. Come ogni reale inchiesta, quel percorso nella solitudine e nella sofferenza di Isabella lo aveva condotto a conoscere meglio anche la propria essenza, ad andare oltre l'apparenza dei fenomeni per cogliere la sostanza del reale.

La storia di Isabella Morra affiora anche nell'episodio *Ladri di futuro* della terza stagione di *Imma Tataranni - Sostituto procuratore*,⁵⁷ in cui i versi e la vicenda di Morra sono rievocati parallelamente alle indagini sull'uccisione di una figlia di immigrati bengalesi, che sembrerebbe doversi ricondurre all'ambiente familiare. La tragedia morriana entra in gioco sin dalle prime battute, in cui echeggiano i versi di *Torbido Siri* perché la cancelliera

⁵⁵ Citiamo anche gli altri personaggi e interpreti: Riccardo Reim (Il Giudice), Pino Calabrese (Il Matto del villaggio), Tony Esposito (Alonzo Basurto), Stefano Sabelli (Baldassino Brancaccio), Adelmo Togliani (Giacomo), Giorgio Careccia (Cesare Morra), Diego Florio (Fabio Morra), Simone Vaio (Camillo Morra), Francesca Ferro (Porzia Morra), Massimo Abate (Nicola Francesco Morra), Annalisa Pezzotta (la fantesca), Biagio Forestieri (lo stalliere), Ilaria De Andreis (Isabella piccola), Daniele Valmaggi (Caterina Saracina).

⁵⁶ Si tratta di quella stessa Antonia Caracciolo che, commentando il sonetto a Giunone pronuba, in modo piuttosto improbabile Adele Cambria ipotizzava, con connotazioni amorose, quale possibile «amica del cuore» di Isabella Morra (A. Cambria, *Isabella. La triste storia di Isabella Morra. Le Rime della poetessa di Valsinni*, con note e commento di G. Caserta, Venosa 1996, 25).

⁵⁷ La puntata è stata trasmessa il 9 ottobre 2023. Si tratta di una serie televisiva italiana, liberamente tratta dai romanzi della scrittrice materana Mariolina Venezia. Protagonista, nei panni di Tataranni, è l'ottima Vanessa Scalera.

collaboratrice di Tataranni, Diana (Barbara Ronchi), sta assistendo a uno spettacolo incentrato sulla vita della poetessa (interpretata da Maria Lomurno, mentre a dare voce e volto al fratello Cesare è Fausto Tinelli). Si scoprirà che la vittima, la giovane Fatima, aveva una vera e propria passione per i versi di Morra e desiderava dedicarsi alla scrittura poetica, incoraggiata dalla sua professoressa di liceo (il precettore di turno, al femminile, con un destino ben diverso dal *magistro* cinquecentesco), l'ambiziosa Caterina Ponzio (Nunzia Schiano). Proprio la lettura di una lirica di Fatima, custodita nel volume morriano, condurrà Tataranni alla scoperta della violenza carnale subita dalla ragazza. Questo avverrà mentre giornalisti locali alimentano l'opinione xenofoba, che vuole artefici del delitto il padre e il fratello, partiti per il Bangladesh la mattina dell'omicidio, proprio come i carnefici di Morra si erano rifugiati in Francia, accolti dal fratello Scipione e dal padre, Giovan Michele. Ovviamente non anticipiamo nulla in merito alla soluzione dell'intricato caso, incastonato in un episodio ora frizzante ora commovente, scandito dalle cadenze lucane dei personaggi estese efficacemente, a sottolinearne l'italianità, all'inquieto Arif, giovinetto bengalese fratello di Fatima, ruolo affidato all'attore Kevin Aluth.

Non solo le arti sceniche e il cinema hanno tratto ispirazione dal delitto di Favale. Come evidenziato da Francesco Vitelli nel saggio *Isabella e la Siritide nel bagaglio dei viaggiatori*, anche Leonardo Sinisgalli aveva fatto menzione di Isabella Morra. Nel suo *Pellegrinaggio in Magna Grecia* egli accostava il fiume Sinni alle lacrime della scrittrice lucana e rievocava quello che a nostro avviso resta il capolavoro della scrittrice, facendo riferimento ai «bellissimi versi di quel sonetto dove il fiume [e il nome] di Isabella sono intrecciati in eterno, a occhi e chiome, al ricordo di un amore infelice».⁵⁸ L'amore per il padre, «un principe nobile che tenne Isabella prigioniera a vita nella torre dei cattivi fratelli» (tornava dunque il mito della reclusione). L'immagine sinnica ridestava quella del fiume del poeta stesso, il «vermiforme e tacito» Agri, dando poi origine al cesello di fantasie letterarie ed epigrafiche incastonate l'una nell'altra, tra lo struggente *ubi sunt* di Eraclea⁵⁹ e l'inopinato riaffiorare di frammenti di antichità. La poesia che Sinisgalli dedicò, invece, alla scrittrice lucana, *Valsinni*, non appare di certo tra le

⁵⁸ L. Sinisgalli, *Pellegrinaggio in Magna Grecia*, in F. Vitelli, *Isabella e la Siritide nel bagaglio dei viaggiatori*, in *Isabella Morra tra luci e ombre del Rinascimento...*, 66. Nel saggio, Francesco Vitelli riproduceva una prosa e una poesia di Sinisgalli, leggibili sullo 'scartafaccio' donato all'italianista dallo scrittore.

⁵⁹ «Dove sono le stupende modelle e i bei ragazzi da cui trasse Zeusi le sembianze di Giunone e di Elena, e Cupido ornato di rose e Marsia vaghissimo? E quel fanciullo col paniere d'uva, l'uva viola di Tursi, è forse il leggendario ragazzo che il pittore eracliota dipinse così vivo da far spavento agli uccelli?», vd. Sinisgalli, *Pellegrinaggio in Magna Grecia...*, 67.

migliori creazioni dello scrittore di Montemurro (chi non ricorda, per esempio, la superba icona delle Muse ‘gracchianti’ su una quercia secolare, appollaiate e intente a «mangiare ghiande e coccole»?). Eppure non mancano in essa versi pregevoli, soprattutto quando la voce di un sarto assurge ad anima folklorica del borgo, in un finale che si distingue per l’apparente – in realtà ben studiata – semplicità:

[...] Un sarto
 ci soccorre: «Quando scoprirono i quaderni
 i parenti la sbranarono come cani.
 I versi sono sempre un gaudio e una rovina
 contengono in giuste dosi
 amore e morte. Ma Valsinni
 si ricorda perché nacque una volta un poeta.
 E la gente cerca il letto, la finestra o soltanto la torre». ⁶⁰

Un altro viaggio denso di suggestioni è quello con cui Mario Trufelli,⁶¹ scrittore e giornalista (negli anni Sessanta realizzò tra l’altro un servizio televisivo sulla poetessa) autore di versi bellissimi sulla Lucania («Da noi la malvarosa è un fiore / che trema col basilico / sulle finestre tarlate / in un vaso stinto di terracotta / e il rosmarino cresce nei prati / sulle scarpate delle vie / accanto ai buchi delle talpe»), ci introduce in una Valsinni *Parco delle nuvole*, avvolta nell’«ora magica» del Mezzogiorno, in cui la vita si arresta «tra il verde degli alberi – alberi che non producono nulla – e una cascata di case che scendono dolcemente verso il fiume». Quel Sinni ormai praticamente prosciugato, per effetto dei lavori della diga di Senise. Anche nello scritto di Trufelli sembra emergere l’anima folklorica del borgo, ormai compenetrata nella vicenda di Isabella al punto che di lei parlano tutti, dallo scolaro divenuto cicerone per l’occorrenza alla vecchia che *va novelando* l’amaro caso di Favale. In uno scenario dominato dalla *pietra arenaria*, lo scrittore dialoga con Amalio, ultimo scalpellino di Valsinni, e con sua moglie, Eleonora come quella dama Sanseverino, sorella di Felicia, che con la Morra condivise il culto della poesia. Nell’*ora magica* riaffiorano i pellegrini morriani, il Croce mangiapreti e il «sorridente e aristocratico» de Mandiargues. «Nella luce autunnale che si attarda oltre il profilo sinuoso delle colline che degradano verso il mare, cerco di immaginare il volto della ragazza, i suoi occhi, il suo sorriso. Ma posso soltanto evocare fantasmi».

La poetessa diviene la confidente di una donna dei nostri tempi in *Isabella Isabella* di Anna Maria Riviello⁶² e interlocutrice di Rosella Greci nelle

⁶⁰ L. Sinisgalli, *Valsinni*, in Vitelli, *Isabella e la Siritide...*, 68.

⁶¹ M. Trufelli, *L’ombra di barone. Viaggio in Lucania*, Venosa, ed. e-book 2014, s.p.

⁶² A.M. Riviello, *Isabella Isabella*, a cura di M.R. Cutrufelli, Rionero in Vulture 1993.

sue *Poesie parallele*.⁶³ Alla *Maledizione di Isabella* lo scrittore Franco Pastore ha dedicato un dramma in versi, pubblicato nel 2016 dalla Collana di Poesia delle A.I.Y.W. Edizioni. In *Astri e sassi* (silloge del 1999, nel 2006 ripubblicata dalla rivista «Incroci»), Annelisa Alleva ne faceva la protagonista di un *Barbablù* dal finale rovesciato. Come alla protagonista della favola di Perrault, all'infelice castellana era precluso l'accesso a una stanza, quella dell'amore. Eppure Isabella volle dischiuderne le porte, perché – Propp insegna – nelle fiabe i divieti esistono esclusivamente perché possano essere infranti. La giovane protagonista perraultiana era salvata dai fratelli; era la famiglia a liberarla dalla mano del marito carnefice, pronta a calare sulla fanciulla come s'era già levata sulle precedenti spose. La poetessa di Valsinni, invece, cadde proprio vittima dei fratelli dai nomi shakespeariani. Il vero *Barbablù* della fiaba, tuttavia, finisce, agli occhi dell'Alleva, con l'assumere le fattezze proprio di Giovan Michele Morra, padre della poetessa, salvatore assente all'orizzonte.⁶⁴

La poetessa di Valsinni diviene il Tu con cui il calabrese Dante Maffia intesse un ideale dialogo d'amore nel *Trittico per Isabella Morra*. La fanciulla è proiezione cosmica che rivive nel sole, nel mare, nelle contrade di Senise ed è mito personale dello scrittore, ipostasi di quella bellezza della Poesia con cui egli ha sempre dialogato. Ne nasce una sensuale lirica dell'assenza-presenza e dell'eterno femminile dal profumo di rose, che conquista idealmente, ma esiste nell'animo maschile solo ed esclusivamente nel momento in cui la sua compresenza nella fisicità è resa impossibile.⁶⁵

Numerosi i poeti lucani che hanno dedicato liriche alla Morra. Maria Antonella d'Agostino (presidente dell'Associazione «Matera Poesia 1995»), in *Amaro Siri*, apostrofava, come in *Morra Rime VIII*, il «segreto Sinni», invitandolo, in ideale dialogo coi versi morriani in cui si richiedeva proprio questo, a narrare la storia di Isabella, della «dolcezza» che «si perse / in un tempo ingrato, / che non la comprese / e non l'amò».⁶⁶

⁶³ Ricordiamo anche il poemetto *Isabella Morra* della veronese Silveria Gonzato Passarelli.

⁶⁴ A. Alleva, *Astri e sassi*, con una nota introduttiva di E. Celiberti e opere di R. Savinio, in «Incroci, semestrale di letteratura e altre scritture», 13 (2006), 29-49: 33. «Come nella fiaba di Perrault, a te, Isabella / Morra, era proibito usare solo una chiave, / penetrare solo in una certa stanza, / pena: il sangue. Invece schiudesti l'amore. / Lei, nella fiaba, fu salvata da fratelli; / tu in loro, dai nomi shakespeariani / trovasti i tuoi guardiani efferati. / Invocavi il padre, il suo cavallo o battello, / ma lui non ti rispose. Non accorse, non usò / da messo il polverone degli zoccoli ferrati. / Mai capisti che era lui il tuo *Barbablù*».

⁶⁵ Vd. D. Maffia, *Trittico per Isabella Morra*, in «Euterpe», n. 27 (agosto 2018), 15-16.

⁶⁶ M.A. D'Agostino, *Amaro Siri*, in Ead., *Figlia di Tetide*, Montescaglioso 2017, 70.

Presidente del Movimento Internazionale «Donne e Poesia», Anna Santoliquido dedicava a Morra una poesia datata 6 febbraio 1997 e intitolata *Cocci*, tre strofe caratterizzate dal talento visionario della scrittrice. Rappresentando i versi morriani come una «nidiata», Santoliquido costruiva l'*inventio* di una Musa-balia, ricondotta a quotidiana *medietas* nell'atto di 'svezzarli' «sotto le tegole del rudere». Emergeva tuttavia anche il carattere ancipite del dono poetico: «il cinguettio allietava l'aria / e i rapaci». È un verso, quest'ultimo, decisamente polisemico, perché, se può alludere all'ingentilimento delle fiere per effetto delle liriche, introduce l'ombra predatrice che trionferà. La lirica si chiudeva sull'immagine di Eolo che «attizzava la mente / scuoteva le impalcature / e i colombi». ⁶⁷

Il cantautore Alessio Lega nell'album *Mala Testa* (2013) dedica un'intensa ballata a Morra (2006), in cui i versi della poetessa si intrecciano agli affettuosi accenti dell'artista. Le immagini ora evocano il dilatarsi degli spazi e la forza maestosa della natura («Sopra la rocca il vento vola, anima mia / il mare frange nella gola»), ora incarnano il potere annichilente del destino nelle sembianze del 'fratello' omicida («Gioca alla morra le sue carte, anima mia / è pugno, è pietra, è una carrozza, / è tuo fratello sulla soglia, bella mia / è lui la forbice che sgozza»).

Isabella Morra è protagonista del romanzo del potentino Domenico Mancusi *Sotto un cielo piccolo*.⁶⁸ La sua storia è filtrata dallo sguardo della governante mora Giuditta, mentre donna Luisa ammonisce ancora una volta la figlia affinché non si dedichi ai pericolosi libri né tantomeno alla poesia, codice nato da uomini per scrivere di donne ad altri uomini.

La scrittrice lucana Marcella Continanza in *Io e Isabella. Quasi una sceneggiatura*⁶⁹ ha invece operato una sorta di rispecchiamento. Sviluppando la narrazione di due storie d'amore 'incompiute', vissute in epoche distanti da due donne profondamente differenti, Isabella e Marcella, l'autrice immagina di attingere al diario della Morra stessa e reinventa il carteggio tra la poetessa e don Diego. Il viaggio 'geografico e interiore' nella vicenda e nel suo teatro, Valsinni, diventa, come ogni avventura dell'anima che non avvenga invano, l'occasione per una riappropriazione del Sé, a cominciare dal passato di bambina dell'autrice, vissuto a Roccanova.

Il ritrovamento di un plico contenente le liriche di Isabella è invece motore dell'*inventio* di un thriller ambientato a Napoli, *La città che urla segreti*, edito nel 2017 per i tipi di Guida e opera di uno scrittore, Franco Salerno,

⁶⁷ A. Santoliquido, *Cocci. A Isabella Morra*, in «Salpare», 13 (febbraio-marzo 2001), n°. 45.

⁶⁸ D. Mancusi, *Sotto un cielo piccolo*, Possidente 2000.

⁶⁹ Marcella Continanza (1940-2020) è stata presidente dell'Associazione «Donne e poesia Isabella Morra» a Francoforte sul Meno. Vd. M. Continanza, *Io e Isabella. Quasi una sceneggiatura*, Francoforte sul Meno 2006.

che già in precedenza aveva dedicato le sue attenzioni alla vicenda morriana e alla scrittrice valsinnese. Il romanzo di Marianna Carrara e Maria Pia Latorre *Stelle controvento* (Bari, Les Flâneurs, 2018) rende invece Morra ideale nume tutelare del percorso di crescita della giovanissima Rosa, in un percorso di acquisizione di consapevolezza in cui la lettura giocherà un ruolo significativo.

A noi però piace concludere questa carrellata con un romanzo epico-picaresco, *Malvarosa* di Raffaele Nigro (2005).⁷⁰ Nel capitolo *Un amore torinese*, presso la stazione di Metaponto nel marzo del 1976, si materializza la piemontese Mary Lodigiani, in un'epifania che ha ben poco dello stilnovistico se non sono gli occhi o il saluto salutifero, ma le gambe snelle a persuadere il protagonista, Eustachio Petrocelli, ad accostarsi alla donna. Quest'ultima lo colpisce subito anche per l'inconfondibile profumo di mela, captato dal prodigioso olfatto, dono naturale che in precedenza aveva indotto il giovane a mettersi alla ricerca di antiche necropoli da saccheggiare.⁷¹ Mary odia tutto ciò che «puzza di borghese» e beve «le parole di Pasolini come un Vangelo».⁷² È disinibita, si sveste e riveste dinanzi a Eustachio senza alcuna autocensura e lascia l'uomo privo di fiato con i suoi baci 'azzeccosi', al sapore di rossetto di prugna. Nel suo empito di emancipazione femminista, taccia di prevaricazione Eustachio che, da buon 'troglodita', vorrebbe pagare il suo conto presso una tabaccheria, eppure non esita ad affidare ambizioni carrieriste alla relazione con un attempato docente universitario, Benny Vimercato, 'beccamorto' stempiato e indesiderabile agli occhi del lucano.

È Mary a destare nel «troglodita» metapontino la curiosità per la storia d'Isabella «Morta», come prontamente Petrocelli, per effetto di un bisticcio (ma senza allontanarsi dalla verità) ribattezza, prima per errore e successivamente per vezzo, la scrittrice. A Valsinni Mary prende stanza nella pensione del Giglio, in un percorso che da una città operaia (in cui ella cerca la propria dimensione studiando i componimenti di una donna che aveva scritto i versi «col suo sangue in un posto dimenticato da Dio e dal mondo»)⁷³ la conduce a una «Terra di memoria». Significativa la sua apparizione, assorta, in contemplazione, presso le acque del Sinni, di cui si dice che «Era poco più che una fiumara e dava di umido muffa erbe».⁷⁴ Eustachio, già preda della fascinazione della piemontese, si sentirà attratto

⁷⁰ R. Nigro, *Malvarosa*, Milano 2005. Vd. E. Catalano, *Malvarosa di Raffaele Nigro*, in «Alba pratalia», 6 (2005), 173-175.

⁷¹ Nigro, *Malvarosa...*, 224.

⁷² Ivi, 238.

⁷³ Ivi, 244.

⁷⁴ Ivi, 226.

dall'odore dell'acqua, «che dava di fango», mescolato a, quasi confuso con, quello del fumo dei sigari di Mary.

In un gioco meta-letterario dall'apparenza scanzonata, i primi approcci di Eustachio alla vicenda d'Isabella sono piuttosto stranianti. Petrocelli storpia il nome di de Castro in Sandoval del Cassero, la cui comparsa in scena è comicamente banalizzata e ricondotta a una sconnessa casualità: «Un giorno passa di lì un nobiletto, uno spagnolo». La tragica vicenda di amore (presunto) e morte (certa) è etichettata prosaicamente come un «casino», per effetto del quale «la poeta» e il maestro-mezzano vengono 'scannati' a coltellate e del Cassero, ucciso a colpi di lupara dopo un sonoro e folkloristico «tum tum». ⁷⁵

Eustachio conduce la torinese nei luoghi morriani; mentre i due sfrecciano in moto verso Valsinni, la donna avverte una sorta di consonanza tra il paesaggio lucano e quello delle Langhe. Quella figura di donna così emancipata avrà l'effetto di suscitare nell'uomo un senso di inadeguatezza, che comincia dalla percezione del proprio accento meridionale, sgraziato se comparato con la limpida dizione della piemontese. «Qualcuno doveva avermi cucito la gola alla nascita. Una specie di legamento, come all'ombelico. Doveva essere stato allora, mi avevano legato l'ombelico e dentro avevano lasciato l'aria e gli accenti sbagliati». ⁷⁶

Il viaggio nella «terra della memoria» indurrà Mary a coltivare fantasie di volontaria missionaria; la donna vorrebbe così correre a Lambaréné, per collaborare con Albert Schweitzer, «Un medico. Un santo». Giungerà anche a ipotizzare di potersi trasferire in quelle campagne. Farà balenare in Petrocelli l'idea che Aliano, apparsa come «un biancospino sul crinale» ma per l'uomo rivelatasi 'desolante' al momento della visita, possa rappresentare il centro del mondo: «il centro è nel luogo dove c'è bisogno di te». Forse Mary subisce gli effetti della tendenza alla mitizzazione del *bon sauvage*; la piccola casa di Aliano, che contrappone alla morsa spersonalizzante dell'acciaio, la farà sentire, abituata com'è a sovrapporre il filtro letterario alla realtà, «come certi paladini dell'*Orlando innamorato* scesi nel fiume dell'Oblio e incapaci di risalire a galla». ⁷⁷ Sarà l'ospitale signora Michelina a metterla in guardia dal rischio in cui incorrono gli stranieri, che frettolosamente attribuiscono una connotazione paradisiaca alla terra raccontata da Carlo Levi. «Ma che paradiso. Una volta, forse. Mo teniamo mariti emigrati, figli disoccupati e la droga nella scuola». ⁷⁸ Petrocelli di fatto percepisce il potere di derealizzare che la letteratura esercita sull'individuo: Mary

⁷⁵ Ivi, 228-229.

⁷⁶ Ivi, 243.

⁷⁷ Ivi, 250.

⁷⁸ Ivi, 251.

si è echianamente addormentata nel «bosco della letteratura», come il suo mito – Morra – e come Che Guevara e Cristina.⁷⁹

Per Mary, Eustachio comincerà a fare ricerche nell'Archivio di Stato di Matera, scoprendo le affinità che sussistono tra archivi e necropoli, entrambi atti a conservare «morti che si risvegliano al calore della mente».⁸⁰ Grazie a un suo dono, si accosterà alla lettura delle *Rime* di Isabella e, in un bar di Bernalda, da solo, si soffermerà a riflettere sulle parole «Degno il sepolcro, se fu vil la cuna...». Forse Isabella sosteneva che è preferibile morire se ti tocca in sorte la nascita in un «mortorio alla periferia dell'impero» o, come più coloritamente asserirà Eustachio, in un «posto di merda».⁸¹ Quella giovane donna che sognava in tempi non sospetti «la metropoli e la confusione» gli consentirà di riflettere sul male dell'inquietudine, che gli uomini alimentano in sé da sempre.

Anche la Lodigiani coltiva in sé il male dell'inquietudine, per quanto Petrocelli non riesca a cogliere le sue motivazioni, i suoi dissidi. Saranno quelle intime contraddizioni a spingerla a far ritorno, tra mille ripensamenti, all'apparentemente dorato mondo dell'accademia. Eppure nel finale del romanzo torna il Sinni e torna Isabella. A trascolorare, in pagine struggenti, nel viso della Morra saranno tuttavia i lineamenti della sorella del protagonista, Cristina. Concepita di venerdì santo, la nascita «scomunicata» aveva fatto sì che la giovane, novella Rosaspina, ricevesse dal destino il fatale dono di una patologia renale. Per questo la madre l'aveva votata a santa Rita, la dispensatrice delle grazie impossibili. Per questo Cristina era cresciuta con indosso il grezzo saio che chiamano «il vestito da Santa Rita» e, mentre il paese la soprannominava «a Munacella», si diletta di libri e fumetti, e s'era innamorata di Renato Che Guevara, il più caro amico del fratello.

Alla prima comparsa all'orizzonte della scrittrice valsinnese, inconsciamente Eustachio l'aveva accostata a Cristina, perché anche la ragazza era solita ammonticchiare quadernetti 'pieni di fesserie'. Poesie... La loro perdita equivarrà per il fratello Eustachio a una seconda morte della giovane⁸² e questo non stupisce, dato che il ritrovamento delle sue poesie aveva donato a Isabella Morra una seconda vita: quella che può «col sòn rompere i marmi». Non è dunque casuale che, alla notizia della morte di Cristina, la disperata corsa in moto alla ricerca dell'ombra della sorella tra le tamerici

⁷⁹ Ivi, 247. Il concetto, alto, è chiosato, con gusto della precipitazione nel lapidario «Leggevano e si rincoglionivano».

⁸⁰ Ivi, 279.

⁸¹ Ivi, 287-288.

⁸² Ivi, 92.

conducesse il protagonista proprio a Valsinni, dove, lungo le rive dell'antico Siri, vedrà, tra le felci, fiorire le malve.⁸³ In un passaggio del romanzo Renato Che Guevara aveva negato l'esistenza di Dio: se Dio ci fosse, «non sfiorerebbe con un dito una malvarosa che sboccia»⁸⁴ e il riferimento era chiaramente a Cristina e al suo insidioso male. Anime limpide, Cristina e Isabella sono figure femminili sparenti di cui la malvarosa è correlativo oggettivo. Pur (e forse proprio perché) fiore caduco e fragile che – scriveva Trufelli – «trema col basilico / sulle finestre tarlate», per il suo stesso esistere essa si fa segno tangibile di una divinità negata.

Breve sintesi: Da quando Benedetto Croce ha riaperto l'interesse su Morra, questa figura ha alimentato l'immaginario collettivo, riscuotendo, soprattutto a partire dagli anni Settanta, notevole fortuna. Tale attenzione ha favorito, da un lato, la diffusione di edizioni critiche e commentate, o di saggistica intorno alle rime della scrittrice, ma anche di rivisitazioni poetiche, narrative, teatrali, musicali, cinematografiche e televisive della tragica vicenda di Favale. Il contributo esplora tali riscritture del caso di Morra, con attenzione anche alla rispondenza con quanto gli studi sulla poetessa hanno portato alla luce.

Parole chiave: Riscritture, Isabella Morra, Teatro, Cinema, Narrativa

Abstract: After Benedetto Croce rekindled interest in Isabella Morra, this figure has fed the collective imagination, especially since the 1970s. This attention has encouraged the publication of critical editions and commentaries, or essays around this writer's rhymes, but also the composition of poetic, narrative, theatrical, musical, cinematographic and television rewritings of the tragic story of Favale. The essay explores these rewritings of Morra's case, also paying attention to the congruence with what the studies on this poet have brought to light.

Keywords: Rewritings, Isabella Morra, Theatre, Filmmaking, Narrative

⁸³ Ivi, 359-361.

⁸⁴ Ivi, 92.

Claudia Corfiati

MARIO SANTORO, FRANCESCO PUCCI E LA CULTURA UMANISTICA A NAPOLI NEGLI ANNI CINQUANTA DEL NOVECENTO

A Mario Santoro si devono due importanti e mai superate monografie dedicate a due autori della letteratura neolatina del Quattrocento: Francesco Pucci e Tristano Caracciolo.¹ Il primo volume, *Uno scolaro del Poliziano a Napoli: Francesco Pucci*, uscì nel 1948, presso la Libreria Scientifica Editrice, quando Santoro, non ancora entrato nei ruoli universitari – cosa che avverrà solo nel 1958 – insegnava presso il liceo «Sannazaro» di Napoli. Egli aveva al suo attivo già una bella monografia su Pietro Bembo, del 1937, nata probabilmente dagli importanti stimoli prodotti dalle due edizioni curate da Carlo Dionisotti, uscite pochi anni prima, rispettivamente nel 1931 e nel 1932 (*Prose della volgare lingua* e *Asolani e Rime*), per la UTET.² Negli anni immediatamente successivi alla conclusione della seconda guerra mondiale, attivamente impegnato nell'insegnamento scolastico, tanto da produrre almeno due antologie di testi per la scuola (*La piccozza* nel 1946 e *Maiores nostri* nel 1947) – volumi oggi rarissimi, sui quali spero di aver occasione di tornare – aveva spostato la sua attenzione sull'Umanesimo latino e in particolare sul Poliziano, sul quale, nella premessa al volume su Pucci, annunciava un lavoro, scrivendo:

¹ M. Santoro, *Uno scolaro del Poliziano a Napoli: Francesco Pucci*, Napoli 1948 e Id., *Tristano Caracciolo e la cultura napoletana della Rinascenza*, Napoli 1957. Questo secondo volume esce come VII della collana «Biblioteca del “Giornale italiano di Filologia”», che aveva accolto principalmente studi sulla tradizione latina (Marziale, Rutilio Namaziano, Marco Aurelio, Cicerone, Petronio), con la sola eccezione del saggio di Nino Scivoletto *Spiritualità medioevale e tradizione scolastica nel secolo XII in Francia*. Ho intenzione di dedicare al libro su Tristano Caracciolo un secondo saggio di prossima pubblicazione. A Mario Santoro sono stati dedicati in diverse occasioni volumi in onore e/o commemorativi: *Rinascimento meridionale e altri studi in onore di Mario Santoro*, a cura di M.C. Cafisse et al., Napoli 1987; M. G. Giordano, *Ricordo di Mario Santoro*, in «Ricontri», nn. 3-4 (1989), 117-120, *Nuovi studi in onore di Mario Santoro*, a cura di M.C. Cafisse et al., Napoli 1989, *Miscellanea di Italianistica in memoria di Mario Santoro*, a cura di M. Cataudella, Napoli 1995, *Per Mario Santoro (1913-1989). Atti del Convegno (Napoli, 11 e 12 dicembre 2014)*, a cura di C. Reale, in «Rinascimento meridionale», 6 (2015).

Una prima versione di queste mie osservazioni è stata presentata al seminario *Reading and Studying Neo-Latin Authors c. 1600-1950* (Barcelona 19-20 ottobre 2023), organizzato presso l'Institut d'Estudis Catalans.

² M. Santoro, *Pietro Bembo*, Napoli 1937.

È perciò con vivo interesse che, dopo aver da parecchio tempo terminato uno studio sul Poliziano (che non ha veduto ancora la luce per le note difficoltà derivate dalla guerra e dal dopoguerra), vado da qualche anno seguendo nei vari paesi d'Italia e d'Europa le tracce dei suoi discepoli.³

È difficile identificare con certezza questo studio con il veloce saggio uscito nello stesso anno sul «Giornale Italiano di Filologia», *Poliziano o il Magnifico? (Sull'attribuzione dell'Epistola a Federico d'Aragona)*,⁴ lavoro erudito di filologia attributiva, basato su documenti manoscritti e su un confronto tra il testo dell'epistola, che apre la *Raccolta aragonese*, e una serie di scritti del Poliziano (quelli che si potevano conoscere negli anni Quaranta del secolo scorso); o ancora con le poche pagine *Poliziano e la sua fede nella retorica*, in «Stoa» sempre del 1948. È probabile, ma non posso dimostrarlo allo stato attuale delle ricerche, che egli avesse raccolto documenti e spunti di riflessione su tutta la produzione del Poliziano, mettendo in atto, come traspare poi dalle pagine su Pucci, una ricerca non tanto e non solo nei confronti delle opere volgari,⁵ ma anche e soprattutto della sua produzione filologica e delle pagine legate alla lettura dei classici, nonché della sua scuola.⁶ Si è portati a credere che tra le carte di Santoro si conservassero appunti per una monografia dedicata al grande filologo mediceo, così come tracce della corrispondenza con Tammaro De Marinis, a cui accenna esplicitamente nell'introduzione al volume su Pucci, ricordando le lettere autografe dell'umanista che «il commendator De Marinis» possedeva, e che sarebbero state pubblicate, da lì a qualche anno, nel primo volume de *La biblioteca napoletana*

³ Santoro, *Uno scolaro del Poliziano...*, 5.

⁴ M. Santoro, *Poliziano o il Magnifico? (Sull'attribuzione dell'Epistola a Federico d'Aragona)*, in «Giornale Italiano di Filologia», 1 (1948), 139-149. Nello stesso volume è presente un altro suo saggio poliziano, *Un inedito di Lorenzo Lippi da Colle. Il proemio alle cinque satire* (56-59), nel quale pubblicava la trascrizione del proemio dal codice Riccardiano 3022.

⁵ Per le quali aveva in quegli anni ancora vivo il ricordo delle pagine di Carducci, che però saprà leggere in maniera critica in *Carducci e il Rinascimento*, in «Giornale Italiano di Filologia», 9 (1956), 36-55.

⁶ Leggendo queste righe anche Concetta Bianca era rimasta colpita dal riferimento impreciso e accattivante ad uno studio di cui non abbiamo traccia. Vd. Concetta Bianca, *Francesco Pucci a Napoli*, in «Rinascimento Meridionale», 6 (2015), 99-110. Il saggio di Bianca si segnala per una maggiore attenzione al contesto e ai metodi messi in campo da Santoro, rispetto all'altro saggio, che apre il volume *Per Mario Santoro*, che rimane di fatto estraneo ad una analisi del lavoro dello studioso napoletano, nonostante il titolo (mi riferisco a M. Ciccuto, *Poliziano e la sua scuola negli scritti di Mario Santoro*, ivi, 15-22). Sulla scuola del Poliziano Santoro doveva aver raccolto molte notizie, se nel volume *Preliminari per l'Umanesimo*, uscito per Liguori nel 1969, dedicava un capitolo e una breve antologia anche a Pietro Crinito.

dei re d'Aragona,⁷ nonché le trascrizioni con correzioni delle opere inedite del Caracciolo.⁸

Ho personalmente contattato gli eredi del prof. Santoro, in particolare la figlia Anna, e i due nipoti, Luca e Gabriella, figli di Marco Santoro, a sua volta studioso di bibliografia, e fondatore del repertorio «Italinemo», scomparso recentemente. Purtroppo, ho saputo che le carte manoscritte in possesso dei nipoti sono andate distrutte in seguito ad un allagamento del locale dove erano custodite. I volumi invece (quasi 2.500) sono conservati presso la Biblioteca del Polo Umanistico dell'Università della Tuscia, in seguito alla chiusura del Dipartimento di Storia e Cultura del Testo e del Documento, a cui Marco Santoro li aveva donati.⁹

Rebus sic stantibus, la mia ricerca si è limitata – per il momento – a quanto lo stesso Santoro ha pubblicato in quegli anni, anni di fondamentale importanza non solo per la fortuna di questi autori, ma per la storia della filologia medievale e umanistica in generale.¹⁰

Il volume del 1948 si costruisce di fatto intorno alla scoperta, presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, di un codice miscelaneo e fattizio che contiene materiali di varia natura (V F 2), tutti legati alle vicende 'napoletane' di Francesco Pucci. Santoro, dopo una rassegna che mette in luce la scarsa bibliografia a lui nota sull'autore e dopo una introduzione che punta a mettere a fuoco quelle che dovevano essere le peculiarità dell'insegnamento del Poliziano, si sofferma sul soggiorno napoletano del Pucci, su quelli che furono i suoi contatti, gli intellettuali con i quali egli ebbe modo di legarsi e confrontarsi, per arrivare, nella

⁷ T. De Marinis, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, I, Milano 1952. Il secondo volume era già uscito nel 1947.

⁸ In calce all'*Introduzione a Tristano Caracciolo* scrisse: «Nel congedare per la stampa questo lavoro rivolgo un vivo ringraziamento alla Direttrice della Biblioteca Nazionale di Napoli e Soprintendente bibliografica per la Campania e la Calabria, dott. G. Guerrieri, e al vicedirettore della stessa Biblioteca, dott. Massimo Fittipaldi, per la liberalità, la prontezza e la competenza con cui hanno agevolato (e non solo in questa particolare occasione) il mio compito» (13-14).

⁹ Questo ricco patrimonio (segnalato con grande generosità dalla dottoressa Maria Giovanna Pontesilli, Direttore del Polo Umanistico-Sociale) potrà essere in futuro un fertile campo di ricerca per approfondire gli studi e il metodo di Mario Santoro sia in ambito umanistico, sia in altri campi; altra direzione verso la quale orientarsi potrà essere quella degli archivi dei suoi corrispondenti. Marco Santoro aveva pubblicato alcune lettere relative alla rivista «Esperienze letterarie» in *I primi Quarant'anni. Mario Santoro e «Esperienze Letterarie»*, in «Esperienze letterarie», 40 (2015), 3-20.

¹⁰ Vd. V. Fera, *La filologia umanistica in Italia nel secolo XX*, in *La filologia medievale e umanistica greca e latina nel secolo XX. Atti del Congresso internazionale (Roma, 11-15 dicembre 1989)*, Roma 1993, I, 33-65.

appendice di testi, alla pubblicazione di alcune lettere, di due orazioni e dei *carmina* latini del Pucci, da lui considerati inediti.¹¹

Già Concetta Bianca ha ricostruito il contesto in cui nasce questo saggio, ricordando il «clima di collaborazione» tra gli studiosi che si era aperto dopo gli anni terribili del conflitto mondiale,¹² il saggio celebre di Campana sull'origine della parola 'umanista' e le pagine altrettanto significative di Perosa dedicate alla *Febris* di Angelo Poliziano.¹³ La studiosa sottolineava anche giustamente il debito, riconosciuto da Santoro, nei confronti di Erasmo Percopo, che alla fine del secolo precedente aveva dedicato una breve nota a Francesco Pucci nell'«Archivio storico per le province napoletane».¹⁴ Ma il lavoro del Santoro sulla bibliografia pregressa va oltre il Percopo, ed è sicuramente efficace ed esaustivo, tanto da non omettere i rari volumi frutto della erudizione sei e settecentesca, che spesso restituiscono gli unici frammenti editi della produzione del Pucci. Un solo autore sfugge a Santoro, e di questo si rammaricherà in un breve trafiletto, edito in «Stoa»¹⁵ nello stesso 1948, ovvero le due monografie di Salvatore Pio Di Martino, la prima dal titolo *Intorno a Francesco Pucci: Umanista fiorentino in Napoli*, e l'altra *Le poesie latine edite ed inedite di Francesco Pucci*, uscite rispettivamente nel 1920 e nel 1923.

Lo scolaro del Poliziano a Napoli ebbe una certa rinomanza, anche internazionale. Joseph Guerin Fucilla, studioso americano di origini italiane (cosentine), recensendo il volume di Santoro sul Pucci, produceva un rapido confronto con quanto scritto dal Di Martino sullo stesso argomento,¹⁶ scrivendo:

Both of the Di Martino contributions are sketchy and though Santoro covers much of the same ground his is a much more rounded performance from the biographical as well as the critical point of view. [...] There is not the least doubt

¹¹ Egli pubblica: I. Lettera ad Andrea Cambini (1487), II. Orazione funebre per Silvestro Galeota, III. Lettera ad Angelo Poliziano (1489), IV. Orazione funebre per Francesco Minutolo, V. Lettera a Marino Caracciolo, e i *Carmina*.

¹² Bianca, *Francesco Pucci...*, 99: «In quegli anni alcuni, come Augusto Campana e Alessandro Perosa, scrivevano in inglese, nello stesso anno 1946 e sulla medesima rivista straniera; in ogni caso i rapporti e gli scambi di informazioni divenivano più aperti, quasi a dispetto di quello che il passato aveva diviso».

¹³ A. Campana, *The Origin of the Word "Humanist"*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», 9 (1946), 60-73 e A. Perosa, «*Febris*»: *A Poetic Myth Created by Poliziano*, ivi, 74-95.

¹⁴ E. Percopo, *Francesco Pucci*, in «Archivio storico per le Province Napoletane», 19 (1894), 390-409.

¹⁵ M. Santoro, *Postilla al mio «Pucci»*, in «Stoa», 4 (1948), 96.

¹⁶ Dichiarava di essere riuscito a trovare una copia dei rari volumi del Di Martino presso la University of Michigan, che aveva acquistato nel 1928 la biblioteca di Erasmo Percopo. Vd. W.A. McLaughlin-A. Napoli, *Opportunities of Research: The Italian Collection of the University of Michigan. Un ricco acquisto di libri italiani*, in «Italice», 6 (1929), 11-15 e anche V.A. Scanio, *Limited Editions and Marriage*, in «Michigan Alumnus. Quarterly Review», 57 (1950), 235-241.

in our minds that our most recent investigator has missed little in not being acquainted with the work of his predecessor bearing on his subject if we except the discussion of Pucci's possible residence at Urbino.¹⁷

L'unico dubbio, che, secondo Fucilla, rimane aperto nella ricostruzione biografica del Pucci fatta da Santoro, per il resto molto ben documentata anche se leggermente viziata da un «broader and more aesthetic approach», è quello sulla possibile residenza di Pucci ad Urbino negli anni 1482-1485.

Dagli Stati Uniti scriveva inoltre un ben più celebre recensore, Paul Oskar Kristeller, che dedicava una mezza paginetta al libro sul Pucci, sottolineando l'importanza della scoperta di materiali inediti così ricchi e significativi, e prospettando la possibilità di altre importanti scoperte presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, che – e questo è valido tutt'oggi – possedeva un catalogo dei manoscritti a sua volta manoscritto e in parte desueto, cosa che ha reso in passato estremamente difficile l'individuazione di autori e titoli.¹⁸ Scriveva il Kristeller:

This informative and judicious little monograph is devoted to Francesco Pucci, a noble Florentine who was a pupil of Politian and went to Naples in 1485 where he became a professor and royal librarian. The author discusses in detail, from printed and manuscript sources, the life, works and literary relations of Pucci, thus throwing some light on Politian's influence as a scholar, on the history of philology and Latin literature in the fifteenth century, and on the cultural contacts between Florence and Naples. [...] The volume constitutes a definite contribution to Renaissance scholarship whose progress depends more on the filling in of such minor but significant gaps than on the endless repetition of well-known facts and dubious generalizations. It is to be hoped that the author will publish more such studies and texts from the largely untapped manuscript resources of the National Library in Naples.¹⁹

Anche Alessandro Perosa, negli «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa»,²⁰ recensì il volume, con meno entusiasmo, pur se con un sostanziale apprezzamento. Durissimo con le pagine del Di Martino, che giudicava

¹⁷ J.G. Fucilla, *rec. a* "Santoro, Mario. *Uno scolaro del Poliziano a Napoli: Francesco Pucci*. Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1948", in «Italia», 25 (1948), 258-259: 258.

¹⁸ Paul Oskar Kristeller, *rec. a* "Uno scolaro del Poliziano a Napoli: Francesco Pucci. By Mario Santoro. Naples, Libreria Scientifica Editrice, 1948. Pp. 139", in «Romanic Review», 41 (1950), 132-133. Si consideri che in questa data Kristeller, di origini tedesche, fuggito negli Stati Uniti nel 1939 e naturalizzato americano dal 1945, non aveva ancora pubblicato l'*Iter italicum*, strumento essenziale oggi per la *recensio* di testi umanistici.

¹⁹ Kristeller, *rec. a* "Uno scolaro...", 132.

²⁰ A. Perosa, *rec. a* "M. Santoro, *Uno scolaro del Poliziano a Napoli: Francesco Pucci*, Napoli 1948", in «Annali della Scuola Normale di Pisa. Classe di Lettere, Storia e Filosofia», ser. II, 18 (1949), 258-263.

approssimative e di poca utilità,²¹ non è meno critico con il volume di Santoro, che definisce «un profilo esauriente e sostanzioso del Pucci», di cui apprezza certamente il voluto basso profilo

(«il Santoro più volte (pp. 9, 36, 39), pienamente cosciente dei limiti che si è dovuto imporre, avverte il lettore che le sue osservazioni hanno soltanto valore indicativo e che spetta agli specialisti di approfondire lo studio di questo vasto materiale filologico»),

ma per il quale non manca di osservare alcune imprecisioni e incertezze («le mende da segnalare» nella prima parte «sono poca cosa»), soprattutto nelle edizioni dei testi in appendice.

Questa parte del lavoro del Santoro è debolissima e per valore e pregio di gran lunga al di sotto della parte monografica. I testi sono riprodotti con particolare negligenza e con assoluta mancanza di criteri filologici. Gli errori di trascrizione, interpunzione, valutazione sono numerosissimi, tanto da sfuggire, nel breve ambito di una recensione, a una rigorosa completa catalogazione.²²

Rimprovera al Santoro di aver pubblicato la lettera a Marino Caracciolo dalla stampa scorretta, senza ricorrere al manoscritto conservato a Lucca,²³ ed elenca in maniera puntuale una serie di ‘errori’ e sviste nella trascrizione e nella lettura dei testi latini, lamentando di fatto la mancanza di un approccio filologico ai testi. Questa recensione rappresentò sicuramente una dura bocciatura di Santoro editore di testi, ma – come sappiamo – non è un episodio isolato nel contesto delle discussioni sui metodi di edizione e sugli esiti delle numerose iniziative di pubblicazione di testi neolatini umanistici tra gli anni Trenta e Quaranta del Novecento.

A costituire una remora per la pubblicazione di testi umanistici – scriveva Vincenzo Fera, riferendosi al ventennio precedente, quello della formazione di Mario Santoro – contribuiva anche l’atteggiamento rigidamente censorio da parte di alcuni filologi classici; costituiva una remora ma fu anche nei tempi lunghi lievito oltre modo produttivo. La fase eroica delle polemiche sulle edizioni dei testi

²¹ «La biografia, che il Di Martino tesse, è una ripetizione di cose note e non fa procedere di un passo le conoscenze che già si avevano sul Pucci. Il Di Martino non riesce a sfruttare il ricco materiale, che il codice napoletano da lui ritrovato offre per una interpretazione della cultura e delle capacità filologiche del Pucci. Dello stesso tenore è anche la pubblicazione, piena di zeppe e di inesattezze, delle poesie latine, che è seguita da un commentario generico e talvolta puerile» (Perosa, *rec. a* “Santoro, *Uno scolaro*”..., 259).

²² Ivi, 261.

²³ Lucca, Biblioteca Capitolare, ms. 555.

umanistici ha avuto l'indubbio merito di agevolare l'approdo a tecniche e metodi ecdotici consapevoli.²⁴

Le osservazioni di Perosa, filologo umanista tra i più accreditati in Italia in quel momento (non dimentichiamo che fu tra i primi vincitori di cattedra in quell'ambito disciplinare nel 1955), si esprimevano in un momento particolare della storia della critica italiana. Egli stesso era stato oggetto di dura censura da parte dei filologi classici per la sua edizione dei carmi di Cristoforo Landino, ma da quelle schermaglie era nata in lui la sicurezza di un'impostazione oramai matura, pronta a portare avanti istanze di una filologia umanistica emancipata dalle altre discipline.

È lui che ha fissato nello statuto non scritto della filologia umanistica le regole di una tensione verso il rigore del metodo filologico e della salvaguardia degli aspetti formali del testo.²⁵

Negli stessi mesi in cui Santoro preparava il manoscritto del suo volume su Pucci usciva *L'umanesimo italiano* di Eugenio Garin, ma avevano già visto la luce anche i *Dialoghi* del Pontano a cura di Carmelo Previtiera, seguiti dalle recensioni di Scevola Mariotti e Nicola Terzaghi, entrambe del 1947,²⁶ nonché i *Carmina, ecloghe, elegie, liriche* sempre del Pontano, nell'edizione di Johannes Oeschger, e vi era un vero e proprio proliferare di pubblicazioni sull'Umanesimo, che della parola 'umanesimo' si servivano declinandola in diversi ambiti, non sempre strettamente storiografici.²⁷ Tra i volumi che Santoro possedeva nella sua biblioteca, risalenti a questi anni (non necessariamente acquistati in questi anni), ricordiamo *I primi tre libri della Famiglia* di Leon Battista Alberti, a cura di F.C. Pellegrini e R. Spongano del 1946, le *Suggestioni di cultura e d'arte tra il Petrarca e il Boccaccio*, nonché il *Petrarca letterato: lo scrittoio del Petrarca* di Giuseppe Billanovich, *Alius et idem: avviamento allo studio comparativo dell'italiano e del latino* di Salvatore Battaglia (di cui fu allievo), il *Contro l'ipocrisia (i frati ipocriti)* di Poggio Bracciolini, nell'edizione di Giulio Vallese, il volume di Benedetto Croce *Poesia popolare e poesia d'arte: studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, il *Tra Umanesimo e Riforma* di Gioacchino Paparelli, e gli *Studi sulla letteratura del Rinascimento* di Mario Fubini.²⁸ Ovviamente mi sono limitata a registrare i titoli conservati a Viterbo nel fondo Santoro di stretta pertinenza rinascimentale, elenco che non è sicuramente esaustivo e non

²⁴ Fera, *La filologia umanistica in Italia...*, 249.

²⁵ Ivi, 260-261.

²⁶ S. Mariotti, *Per lo studio dei dialoghi del Pontano*, in «Belfagor», 2 (1947), 332-344 e N. Terzaghi, *Attorno al Pontano*, in «Annali della Scuola Superiore di Pisa», ser. II, 16, (1947), 200-210.

²⁷ Si veda, a titolo di esempio, la rassegna di G. Folena, *Bibliografia degli studi sul '400*, in «Giornale storico della Letteratura Italiana», 131 (1954), 269-298.

²⁸ Manca, curiosamente, l'ed. Previtiera dei *Dialoghi*.

contempla tutti i volumi che il nostro può aver consultato presso il suo Istituto: se ne ricava comunque una attenzione viva nei confronti del Quattrocento e della letteratura critica più aggiornata, ma si deduce anche meglio il contesto entro il quale nasce la monografia su Pucci, contesto che deve essere completato da qualche parola sul magistero di Giuseppe Toffanin. Su questo intellettuale di origini venete che insegnò nell'Ateneo napoletano dal 1928 fino alla fine della sua carriera lo stesso Mario Santoro ci ha lasciato un profilo interessante,²⁹ nel quale ripercorre i tratti salienti del carattere e del metodo del maestro, non senza fornirci indirettamente qualche indizio sul peso che ebbe questo incontro sul suo modo di vedere la cultura umanistica italiana. Nel contesto di un'accademia dominata dal pensiero estetico dei crociani Toffanin portò un'impronta decisamente storicistica, ma di uno storicismo non radicale e soprattutto non filologico: il giudizio di Santoro, da questo punto di vista, è oscillante tra il ricordo non del tutto positivo del rapporto con il docente e lo sguardo maturo che cerca di giustificare 'storicamente' alcune asprezze e alcune negligenze. Mi limito a osservare due momenti del suo discorso. Ad un punto dice:

Avremo modo altrove di rilevare come la storia dell'umanesimo, nei decenni del dopoguerra, si caricasse sempre più, nella riflessione di Toffanin, di valori e significati che trascendevano i confini temporali e geografici, sulla linea di un gigantesco antagonismo (caratterizzante la storia del mondo moderno) tra *humanitas* e barbarie, tra la *sapientia* (e la scienza dell'uomo) e la scienza, alienante e disumanizzante, della natura.³⁰

Con queste parole rilevava un dato: parlare di Umanesimo per Toffanin, soprattutto dopo la fine del conflitto mondiale, significava riportare alla luce l'origine, supposta o agognata, di alcuni concetti che permeavano la contemporaneità, e, in particolare, abbracciare l'idea forte di un antagonismo tra scienza umana e scienza della natura, che lo portava a individuare nella metà del Cinquecento la fine dell'Umanesimo (cui aveva dedicato un volume nel 1920, che non poco aveva colpito il suo allievo) e ad anticipare a Dante Alighieri invece l'inizio di quell'epoca feconda per gli *studia humanitatis* e per lo sviluppo della retorica. Santoro supererà nel tempo questa impressione. Basta sfogliare le pagine delle sue dispense per l'anno accademico 1968-1969, stampate da Liguori

²⁹ I saggi, pubblicati in un primo tempo in «Esperienze letterarie» (1987 e 1988), frutto di un seminario tenuto presso il Dipartimento di Filologia Moderna dell'Università degli studi di Napoli, sono ora raccolti in M. Santoro-L. Miele, *Due maestri dell'Ateneo napoletano: Francesco Torraca e Giuseppe Toffanin*, Napoli 1990, 91-160.

³⁰ Santoro-Miele, *Due maestri dell'Ateneo napoletano...*, 107. Il profilo di Toffanin, pubblicato postumo, nasceva da un ciclo di lezioni tenute presso l'Ateneo Napoletano negli anni immediatamente precedenti. Su Toffanin si può consultare A. Mauriello, *Toffanin, Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XCV, Roma 2019 ([online](#)).

come *Preliminari per l'Umanesimo*, per rendersi conto che egli non condivide l'idea di una contrapposizione e anzi considera il momento umanistico propedeutico alla nascita della scienza.³¹ Nelle sue pagine prevale l'idea di continuità, pur nelle novità, ma soprattutto una convinzione profonda del valore pedagogico della cultura, nonostante o dovremmo dire anche in ragione dell'esperienza recente del conflitto mondiale.

Il primo ed essenziale compito della cultura per l'umanesimo consiste nell'educare l'uomo al dominio degli istinti e delle passioni, alla conoscenza di se stesso, alla conquista di quei valori che sono misura e fondamento della sua dignità e della sua libertà morale. Strumento fondamentale di questa funzione liberatrice e civilizzatrice della cultura sono le lettere.³²

Ma c'è un altro aspetto del metodo di Toffanin che Santoro stigmatizza negativamente e che ci riporta al volume sul Pucci: la sua ostilità nei confronti della filologia.

Più grave ci sembrò e ci sembra (nell'ambito del suo atteggiamento verso la ricerca filologica) il disinteresse per la ricognizione e lo studio del patrimonio manoscritto: una imperdonabile contraddizione per uno studioso come lui particolarmente impegnato alla ricostruzione e al riesame della civiltà umanistica. Eppure la Biblioteca Nazionale di Napoli (che dispone di uno dei più ricchi e importanti patrimoni di manoscritti umanistico-rinascimentali) poteva diventare per lui un prezioso e seducente luogo di esplorazione e di ricerca. Ed intanto, altra (ma felice) contraddizione, con il suo volume sul Pontano, del 1938, segnava una svolta decisiva negli studi sull'Umanesimo meridionale.³³

Il riferimento è al volume *Giovanni Pontano fra l'uomo e la natura*, edito a Bologna da Zanichelli, che per Santoro rappresentò un forte stimolo ad occuparsi di questi autori, come emerge non solo nelle pagine su Pucci (è ampiamente citato nel capitolo *Il Pucci nell'Aegidius del Pontano*), ma anche in quelle sul Caracciolo. Dunque, partendo da queste premesse non ci stupisce l'orgoglio con cui il giovane Santoro, in un contesto sicuramente non favorevole al tipo di indagini che voleva intraprendere (non solo ideologicamente, ma anche socialmente: stiamo parlando del primo dopoguerra), annunciava il suo volume su Pucci e si precipitava all'edizione degli inediti di un professore napoletano di origini fiorentine, come il Pucci. Al di là, infatti, del giudizio giustamente rigido del Perosa, è il caso di guardare alle *Avvertenze generali sul testo*, pubblicate in appendice al

³¹ M. Santoro, *Preliminari per l'Umanesimo*, Napoli 1969. Questa idea si ritrova nella sua recensione a *L'umanesimo italiano* di Eugenio Garin (in «Giornale Italiano di Filologia», 5 [1952], 187-190), dove critica l'eccessiva schematizzazione dei processi di evoluzione del pensiero umanistico.

³² Santoro, *Preliminari...*, 20.

³³ Santoro, *Due maestri...*, 109.

volume, come ad una sorta di nota al testo. Egli indica chiaramente le fonti da cui ha tratto i testi, compreso quel ms. Vind. 5559, che Fucilla nella sua recensione segnalava come possibile ‘nuova’ fonte di informazioni sul Pucci, e che in verità contiene solo, in due copie, la lettera ad Andrea Cambini, pubblicata da Santoro. Nelle *Avvertenze* lo studioso napoletano fornisce alcune osservazioni in merito al metodo da lui messo in atto – a saldo dei possibili errori di trascrizione. A proposito dell’orazione per il Galeota, di cui abbiamo un unico testimone, dice:

Non mancano evidenti errori che certamente non si possono attribuire all’autore: li abbiamo corretti, ma abbiamo riportato in nota la lezione errata.

Certo, potremmo contestargli il fatto che corregga il testo dell’epistola al Poliziano facendosi aiutare dalle stampe seriori, rispetto all’aldina da lui presa a testo, o i giudizi – sostanzialmente validi, ma un filologo ha l’obbligo di accompagnare il giudizio con una disamina puntuale delle lezioni scartate e degli emendamenti a testo – sul testo dei *carmina* contenuto nel codice Ambrosiano, ma le osservazioni sulla grafia richiamano scelte correnti nella pubblicazione dei testi umanistici in quegli anni e anche oggi.

Per la grafia, trovandoci di fronte a diverse grafie ed essendo privi di sicure ed ampie testimonianze autografe (inclineremmo a credere autografo lo *Spicilegium plinianum*) abbiamo adottato generalmente la grafia classica, conservando tuttavia alcuni usi caratteristici che non solo sono comuni alla grafia di un dotto umanista della fine del Quattrocento, ma che vengono largamente testimoniati dal consenso delle copie che ci sembrano più autorevoli...³⁴

Resta sicuramente una cura superficiale del testo, che del resto era stata imputata già al Previtera dei *Dialoghi* e che, se non giustificabile in assoluto, è almeno contestualizzabile in un momento di grandi incertezze in merito al metodo di approccio ai testi neolatini.

Prendo ad esempio il testo della orazione funebre per Silvestro Galeota:³⁵ le *emendationes* al testo tradito dall’unico testimone manoscritto noto si leggono in appendice al testo (p. 95). Al primo posto si registra la correzione della lezione *utrumque* del ms. N (Napoletano) in *utcumque*:³⁶ ma la proposta deriva dalla cattiva lettura della grafia umanistica del codice, che legge proprio *utcumque*. A questo seguono una serie di interventi legati ad un lungo paragrafo di non semplice comprensione. Pucci sta enumerando le competenze del Galeota, medico di

³⁴ Santoro, *Uno scolaro del Poliziano...*, 137.

³⁵ L’orazione è conservata alle cc. 5r-11r del ms. V F 2; questa sezione del manoscritto potrebbe anche essere autografa del Pucci.

³⁶ Santoro, *Uno scolaro del Poliziano...*, 90 (e 95, in apparato) e ms. Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, V F 2, 5r.

grande fama, che possedeva la cognizione di ogni scienza: aveva studiato la metafisica, la fisica, a cominciare dall'astronomia, dal movimento degli astri fino ai quattro elementi; dopo di che riporta:

Iam res ipsae naturales ut *generantur ac corrumpuntur*, ut *argumentum suscipiunt* ac diminutionem, ut *afficiuntur*, ut *inmiscentur* iamque fiant in sublimi cometes, tonitrua, imbres, quomodo venti conflentur, unde tremor terris, qua vi maria alta tumescant caeteraque illa metheora, ut suum illi nomen, cognitissima omnia erant.³⁷

Il testo presenta palesemente delle difficoltà, costituite fondamentalmente dal *lapsus* al primo rigo, dove, come giustamente postulava Santoro, al posto di *augmentum* il copista ha scritto *argumentum*, e dalla lunga enumerazione che si conclude con il «cognitissima omnia erant». Nelle righe precedenti Pucci si era esibito in una notevole *variatio*, per la quale il Galeota prima «descenderat» alle cose naturali, poi «didicerat» le prime cause e il primo motore e la materia di tutto il creato, quindi «perceperat» le parti semplici e quelle complesse del mondo, e «sussexerat» i cieli e gli astri e i quattro elementi. In questo segmento di testo in cui l'avverbio «iam», ripetuto due volte, serve a enfatizzare l'enumerazione, la *variatio* continua, ma in maniera diversa: ad un primo elenco di fenomeni descritto con frasi costruite con *ut* e l'indicativo, segue un secondo, in cui gli argomenti oggetto della conoscenza del medico sono espressi con un avverbio interrogativo e il congiuntivo («quomodo», «unde», «qua vi»), e infine, a raccordare tutto, la frase «caeteraque illa metheora [...] cognitissima omnia erant». ³⁸ Sarebbe stata sicuramente opportuna la segnalazione di una menda in corrispondenza di «iamque»: manca infatti, e proprio all'inizio della seconda sezione, l'avverbio o il pronome interrogativo, per cui si potrebbe pensare ad un «quid» (caduta per omeoarto). Santoro, sensibile a quella che appariva una incoerenza del testo, aveva proposto di inserire anche nella prima parte della frase, dopo l'«ut», il congiuntivo, forse indotto anche dalla cattiva lettura di «generantur». Scrive infatti:

Iam res ipsae naturales ut *gignantur ac corrumpantur*, ut *augmentum suscipiant* ac diminutionem, ut *afficiantur*, ut *inmiscantur* iamque fiant in sublimi cometes, tonitrua,

³⁷ Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, V F 2, 7r: questa è la lezione del codice: in corsivo le parole corrette da Santoro. «Ora i fenomeni naturali come si generano e si corrompono, come subiscono accrescimento e diminuzione, come si condizionano, come si mischiano, e ora <perché> nella parte più alta del cielo compaiano comete, tuoni, temporali, in che modo soffino i venti, da dove il terremoto, da quali forze i mari si gonfino alti e tutti quegli altri fenomeni metereologici, come il proprio nome, tutti quanti erano a lui conosciutissimi».

³⁸ Nell'incidentale, «ut suum illi nomen», una similitudine abbastanza popolare, non particolarmente elegante: il Galeota «conosceva tutti i fenomeni atmosferici come il suo nome».

imbres, quomodo venti conflentur,³⁹ unde tremor terris, qua vi maria alta tumescant caeteraque illa metheora ut suum illi nomen cognitissima omnia erant.⁴⁰

Alla luce di quanto emerso riteniamo da una parte utile e importante valorizzare gli studi di Santoro, che rappresentano del resto l'unico profilo critico dedicato alla figura di Francesco Pucci, inserendoli nell'alveo di quella urgenza di conoscenza della cultura napoletana, anche accademica, del Quattrocento, che caratterizza gli anni Quaranta del secolo scorso, dall'altra crediamo inevitabile ripartire oggi da quel momento fondante per giungere ad edizioni nuove, aggiornate, e criticamente fondate sulla nuova metodologia applicata alla letteratura neolatina, degli scritti superstiti di questo «scolaro del Poliziano a Napoli».

Breve sintesi: Il saggio intende offrire una prima serie di riflessioni sull'approccio critico di Mario Santoro alla figura di Francesco Pucci, ricostruendo il contesto di studi sull'Umanesimo italiano degli anni Quaranta del secolo XX e le metodologie messe in campo per l'edizione dei testi neolatini.

Parole chiave: Mario Santoro, Francesco Pucci, Filologia neolatina

Abstract: The essay aims to offer a first series of reflections on Mario Santoro's critical approach to the figure of Francesco Pucci, reconstructing the context of studies on Italian Humanism in the Forties of the Twentieth century and the methodologies put in place for the edition of Neo-Latin Texts.

Keywords: Mario Santoro, Francesco Pucci, Neolatin Philology

³⁹ Segnala *conflentur* come emendazione, ma in verità è, anche in questo caso, la lezione del manoscritto.

⁴⁰ *Ibidem*, 91. Segnalo soltanto gli altri errori individuati dal Santoro, sui quali non è il caso di soffermarsi (del resto su alcune correzioni si è espresso Perosa, *rec. a* "Santoro, *Uno scolaro...*", 262). Si tratta per lo più di chiari *lapsus* del copista, che realizzò questa copia in maniera molto veloce, alcuni sono palesemente errori di dettatura interiore, altri di aplografia o cattiva interpretazione di abbreviazioni: «nomen» (corr. in «novem»), «reliquos» (corr. in «reliqua»), «mathematica» (corr. in «mathematicae»), «autoritis» (corr. in «auctoritatis»), «ad oraculis» (corr. in «ad oraculum»).

Tiziana Provvidera

“TUTTO VINCE E RITOGLE IL TEMPO AVARO”. PETRARCHISMO E STOICISMO NEL PENSIERO POLITICO DI GIUSTO LIPSIO*

Gli argomenti qui accennati costituiscono l'esito di una più ampia ricerca volta a ricostruire l'incidenza che il pensiero politico del celebre filologo e umanista fiammingo Giusto Lipsio (1547-1606) ebbe sull'elaborazione della trattatistica politica tra Cinque e Seicento, con uno sguardo particolare all'Italia dell'età della Controriforma.¹ Tale analisi, pur attraverso diverse prospettive di indagine (storica, filosofica, letteraria e filologica), non può trascurare l'incidenza metodologica e gnoseologica che la tradizione giuridica medievale prima e l'Umanesimo immediatamente dopo esercitò sugli autori e sulle scritture civili che affollano la letteratura politica italiana ed europea del tardo Rinascimento. L'eccezionale carattere di 'modernità' della produzione petrarchesca, che accosta il suo autore alle tendenze della nuova ed emergente cultura europea, nonché la consuetudine dello stesso Petrarca con le discipline giuridiche, coltivate, seppure di malavoglia per volontà paterna, nel 1316 a Montpellier e poi tra il 1320 e il 1326 presso l'università di Bologna, fanno del poeta aretino uno degli interlocutori privilegiati degli scrittori politici del XVI secolo.

Tra i *topoi* più rilevanti nella riflessione di Petrarca vi è certamente il problema del tempo, un tema di cui a lungo si erano occupate, pur con diverse prospettive, tanto la cultura greca e romana quanto successivamente la speculazione filosofica e teologica del Medioevo. In particolare, le questioni della fuga inarrestabile del tempo e della conseguente caducità delle cose terrene dinanzi alla brevità della vita umana ricorrono sia nella

* Nel citare le opere di Petrarca si adottano le seguenti sigle: *Fam.* = *Familiari*, a cura di U. Dotti, Torino 2004-2009, 5 voll.; *Ignorantia* = *De suis ipsius et multorum ignorantia. Della mia ignoranza e di quella di molti altri*, a cura di E. Fenzi, Milano 1996; *Sen.* = *Le Senili*, testo critico di E. Nota, trad. e cura di U. Dotti, collaborazione di F. Audisio, Torino 2004-2010, 3 voll.; *Canz.* = *Rerum vulgariarum fragmenta*, a cura di G. Savoca, Firenze 2008.

¹ Per un'indagine più dettagliata, mi sia consentito rimandare a T. Provvidera, *Tra Umanesimo e Controriforma. Aspetti della fortuna del pensiero politico di Giusto Lipsio in Italia*, Napoli, in corso di stampa.

produzione in prosa petrarchesca – come nel *Secretum*, nelle invettive polemiche (si pensi al *De sui ipsius et multorum ignorantia*), nei trattati filosofico-morali e infine nella vasta raccolta epistolare (*Familiares*, *Seniles*, *Sine nomine*, *Epystole*) – sia nei due componimenti poetici in volgare, i *Rerum vulgarium fragmenta* e i *Triumph*, traducendosi in un registro linguistico a tratti persino pedante nella sua ripetitività di lemmi ed espressioni che rimandano all’oggetto trattato. Se tuttavia il rilievo che assumono questo genere di disquisizioni nell’opera poetica di Petrarca è un dato che possiamo considerare acquisito, alquanto controverso appare il giudizio sull’adesione da parte del poeta alla concezione del tempo, di matrice stoica, enunciata negli scritti dei moralisti latini Cicerone e Seneca.² L’argomento chiama in causa il dualismo o la perenne dialettica tra dimensione temporale, per così dire pragmatica e terrena, propria degli autori pagani, e dimensione temporale ontologica e trascendente sottesa al pensiero cristiano. Ammiratore devoto di Cicerone, del quale ebbe il merito di rinvenire una buona parte della raccolta di lettere, e sul cui modello esemplò il suo stesso epistolario (il *corpus* monumentale delle trecentocinquanta epistole di cui si compongono le *Familiares*), ma anche di Seneca, presentato nell’epistola a lui idealmente indirizzata quale «*venerande vir et morum incomparabilis preceptor*»³ – forse ricalcando l’opinione di rinomati autori quali Pietro Abelardo e Jean Buridan⁴ – nonché lettore instancabile di Agostino, l’immaginario interlocutore del *Secretum*, il diario intimo cui sono affidate le sue più riposte inquietudini e gli smarrimenti esistenziali, Petrarca tenta drammaticamente di risolvere, o meglio di ricomporre, quella dicotomia tra il tempo finito e irripetibile dell’esperienza terrena e il tempo eterno e immutabile dell’esperienza intellettuale.⁵ È la stessa problematicità di fondo che accompagnerà

² Per un’interessante ricostruzione delle concezioni della temporalità precedenti e successive a Petrarca, si rimanda a R. Morabito, *L’evo e il tempo del Canzoniere*, Firenze 2015.

³ *Fam.* XXIV 5, vol. V, 3516, su cui vd. C. M. Monti, *Seneca «preceptor morum incomparabilis»? La posizione di Petrarca (Fam. XXIV 5)*, in *Motivi e forme delle Familiari di Francesco Petrarca*, Atti del convegno di Gargagno del Garda (2-5 ottobre 2002), a cura di C. Berra, Milano 2003, 189-228.

⁴ Vd. J. Krayer, *Stoicism in the Renaissance from Petrarch to Lipsius*, in «Grotiana», 22-23/1 (2001), 21-45; J. Sellars, *The reception of stoic ethics in the Middle Ages*, in Ch. R. Hogg jr. and J. Sellars (eds.), *Barlaam of Seminara on stoic ethics. Text, translation, and interpretative essays*, Tübingen 2022, 191-205.

⁵ Sul problema del tempo nell’opera e nel pensiero di Petrarca, restano fondamentali i contributi di E. Taddeo, *Petrarca e il tempo. Il tempo come tema nelle opere latine*, in «Studi e problemi di critica testuale», 25 (1982), 53-76; Id., *Petrarca e il tempo*, in «Studi e problemi di critica testuale», 27 (1983), 69-108 (poi ristampati in *Petrarca e il tempo e altri studi di letteratura italiana*, Pisa 2003, 7-87), cui andrebbero aggiunti almeno G. Folena, *L’orologio del Petrarca*, in *Textus testis. Lingua e cultura poetica delle origini*, Torino 2002, 266-289 (già in «Libri & documenti», 5/3 (1979), 1-12); G. Getto, «*Triumphus temporis*»: il sentimento del

l'intera stesura dei *Triumphs*, poema allegorico in terzine (in emulazione con la *Commedia* dantesca e l'*Amorosa visione* di Boccaccio) cui egli lavorò con intensità dal 1351/2 fino al 1374, anno della sua morte.

Attraverso gli scritti di Cicerone, Seneca e Agostino, Petrarca ebbe modo di conoscere un'ampia gamma di temi e argomenti riconducibili all'etica stoica, molti dei quali, come già accennato, saranno poi sviluppati nel *Secretum*, la cui prima stesura risalirebbe al 1347 ma, come convincentemente dimostrato dagli studi di Francisco Rico, profondamente rielaborato e portato a termine nel 1353 allorché il poeta, di lì a poco, si accingeva a comporre il *Triumphus cupidinis*, che costituisce la prima parte del poema seppure cronologicamente non la più antica.⁶ Grazie alla circolazione del *De officiis*, degli *Academica*, dei *Paradoxa stoicorum* e delle *Tusculanae disputationes* di Cicerone, nonché delle *Epistulae morales* e di molti dialoghi senecani, tra i quali vanno certamente segnalati il *De beneficiis* e il *De consolatione*, senza tralasciare il *De tranquillitate animi* e il *De vita beata*, le teorie riguardo al problema gnoseologico, ma soprattutto i grandi temi di carattere etico trattati dagli stoici, divennero oggetto ricorrente delle speculazioni filosofiche a partire dai primi secoli dell'era cristiana fino ad arrivare almeno alla metà del XIII secolo, allorché l'esplosione di interesse per Aristotele sancì il dominio delle dottrine morali dello Stagirita nei *curricula* universitari.

Per registrare una dura critica alla cieca sottomissione all'autorità di Aristotele, nonché al tecnicismo sterile e privo di contenuti umani cui rimanda la Scolastica, si deve attendere il 1371 allorché nel *De sui ipsius et multorum ignorantia* Petrarca contrappone alla «fredda lettera aristotelica» dell'*Etica nicomachea* le sentenze morali di Cicerone, Seneca e Orazio, capaci di mostrarsi attuali e sempre utili, ovvero di potersi applicare alla vita pratica.⁷ Secondo il poeta aretino, infatti, lo stoicismo rappresenta una filosofia di vita, una sorta di manuale di condotta degli esseri umani nella transitorietà dell'esistenza, i cui principi fondamentali relativi alla virtù, alla ragione e al fato fornisce loro gli strumenti idonei ad affrontare le avversità pubbliche e private. La chiave della felicità, come Agostino sembra suggerire nel *Secretum*, con l'occhio strizzato ancora una volta agli stoici, risiede nella capacità di sviluppare un carattere virtuoso e una certa indifferenza verso le acquisizioni mondane stante il loro carattere vacuo ed effimero.

tempo nell'opera di Francesco Petrarca, in *Tempo e spazio nella letteratura italiana*, Firenze 1983, 1-39 (già in *Letterature comparate: problemi e metodo. Studi in onore di Ettore Paratore*, III, Bologna 1981, 1243-1272); S. Longhi, *Le lettere e i giorni. La scansione del tempo nella scrittura epistolare*, in *Motivi e forme delle Familiari di Francesco Petrarca*, cit., 385-398.

⁶ Vd. F. Rico, *Vida u obra de Petrarca. Lectura del "Secretum"*, Padova 1974.

⁷ *Ignorantia*, 35.

Tali riflessioni trovano una forma più sistematica nel più lungo dei dialoghi filosofici petrarcheschi, il *De remediis utriusque fortune*, redatto tra il 1354 e il 1360 (ma forse ideato già negli anni 1342-43), una vera e propria miniera di *exempla* ed elementi di filosofia morale che affronta il problema, già posto dagli antichi, se la fortuna abbia o no un potere decisivo nel determinare i destini umani. Seneca stesso aveva trattato questo tema nel suo *De providentia*, il cui sottotitolo recita significativamente: *Quare aliqua incommoda bonis viris accidant, cum providentia sit* (*Perché alcune disgrazie tocchino agli uomini buoni e onesti se esiste la provvidenza divina*). Qui Petrarca riprende l'argomentazione senecana sui pericoli della fortuna accostandola all'analisi degli squilibri determinati dalle passioni enucleata nel IV libro delle *Tusculanae disputationes*. Nella sua accorata meditazione sulla fragilità umana, l'incedere cieco della fortuna, unito al motivo della corsa incessante del tempo, capace di stendere il suo mantello d'oblio e di trionfare persino sulla fama e sulla memoria dei posteri, diventano la causa prima delle vane illusioni e delle inquietudini interiori legate ai beni e a ogni forma di ambizione terrena. Tale pensiero non abbandona la mente di Petrarca neppure quando volge lo sguardo alla politica, animato dal desiderio di armonizzare istanze etiche e aspirazioni civili, speculazione teorica e agire pratico. Se agli esordi, infatti, il poeta aveva individuato nella virtù quell'unico valore in grado di arridere al favore della fortuna, la quale, secondo canoni ciceroniani, elargisce i propri doni in rapporto ai meriti individuali e collettivi (il riferimento è al *De viris illustribus* e all'*Africa*, le due opere romane composte a partire dal 1338), in età più matura, amaramente sconfortato dal declino dell'Italia frammentata politicamente e dominata da popoli stranieri, si rivolge ai signori d'Italia affinché cessino la guerra e si preoccupino della salvezza dell'anima in previsione della morte imminente sancita dal trascorrere implacabile del tempo.⁸ Il richiamo alla tradizione classica e l'esaltazione della virtù civile fanno di Petrarca il primo animatore dell'Umanesimo, ruolo che egli rivendica a sé stesso nella celebre lettera all'amico Boccaccio inviata da Padova il 28 aprile del 1373.⁹

Il motivo della sfiducia verso il mondo esteriore, alimentata dalla consapevolezza della mutabilità e incertezza dei beni mondani, si andò progressivamente a unire ai temi della vanità e dell'umiltà propugnati dal

⁸ Si tratta della celebre canzone *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno*, composta intorno al 1344/5: «Signor', mirate come 'l tempo vola, / et sí come la vita / fugge, et la morte n'è sovra le spalle. / Voi siete or qui; pensate a la partita: / ché l'alma ignuda et sola / conven ch'arrive a quel dubbioso calle»: *Canz.* CXXVIII, vv. 97-102.

⁹ *Sen.* XVII, 2, vol. III, 2198: «Illud plane preconium quod michi tribuis non recusio: ad hec nostra studia, multis neglecta seculis, multorum me ingenia per Italiam excitasse et fortasse longius Italia».

cristianesimo, dando vita a un genere di stoicismo largamente diffuso nella trattatistica morale degli anni a seguire. Questo indirizzo filosofico ‘sincretico’, denominato dagli studiosi ‘neostoicismo’ a sottolinearne le differenze con lo stoicismo antico nel tentativo di una sua conciliazione con l’ortodossia cristiana, influenzò in modo significativo la cultura della prima età moderna. Concepito principalmente per offrire una guida morale di fronte all’imponenza dei disastri che le carestie e le pestilenze, le calamità naturali e le guerre fratricide di religione avevano concorso a determinare, il neostoicismo rivestì un ruolo intellettuale significativo anche nelle trame concettuali del pensiero politico tardo rinascimentale e barocco. Maggiore interprete e promotore dello stoicismo nella prima Europa moderna fu Giusto Lipsio, nelle cui opere, caratterizzate da uno stile latino elaborato e dall’uso abbondante di esempi e citazioni tratte dagli antichi, è possibile individuare diversi spunti tematici e istanze espressive di ispirazione petrarchesca.¹⁰ Ma non solo. L’amore per gli scrittori antichi e per il mondo classico come modello letterario e di vita, il culto per la storia come soluzione ai problemi politici contemporanei, l’enorme cultura filologica e bibliografica che consente scoperte e corregge false attribuzioni, il coinvolgimento nella vita attiva attraverso i consigli elargiti a regnanti e potenti, la delusione e il disincanto finale rispetto alle vicende politiche legate alla propria terra d’origine, sono alcuni degli aspetti che richiamano suggestive corrispondenze tra questi due personaggi anche sotto il profilo biografico. Se la riflessione politica petrarchesca matura a ridosso di una fase storica di profonda inquietudine, quella segnata dal passaggio dal Comune alla Signoria, lo scenario in cui si colloca la produzione lipsiana vede il suo autore ritrovarsi anch’egli, suo malgrado, spettatore e persino attore della lotta tra le province del Sud, cattoliche, e quelle del Nord, riformatrici, che all’indomani dell’avvento di Filippo II sul trono di Spagna (1556) dilaniavano il suo paese. Memorabili e nel contempo drammatici, a questo proposito, i racconti biografici che ritraggono Lipsio alle prese per ben due volte, nel 1572 e nel 1579, con il saccheggio delle sue proprietà da parte delle truppe spagnole e, successivamente, nel 1595, in fuga con un amico

¹⁰ Il primo incontro con l’opera di Petrarca potrebbe risalire all’epoca del soggiorno romano del 1568-1570 allorché Giusto Lipsio, giovane segretario per la corrispondenza in latino del cardinale Antoine Perrenot de Granvelle, ebbe la possibilità di accedere alla biblioteca personale di Fulvio Orsini, canonico del Laterano, archeologo, storico e umanista di fama, che annoverava, tra numerosi preziosissimi manoscritti, anche una copia autografa del *Canzoniere*: vd. P. De Nolhac, *La bibliothèque de Fulvio Orsini. Contributions à l’histoire des collections d’Italie et à l’étude de la Renaissance*, Paris 1887; J. Ruyschaert, *Le séjour de Juste Lipse à Rome (1568-1570), d’après ses Antiquae Lectiones et sa correspondance*, in «Bulletin de l’Institut historique Belge de Rome», 24 (1947-1948), 139-192.

lungo un terreno accidentato per sfuggire ai cavalieri olandesi che si aggiravano per le campagne dell'odierna Vallonia.

Entro un simile orizzonte di crisi, l'etica stoica con i suoi concetti di virtù, ragione e fato, si presenta per entrambi come un antidoto ai mali politici del presente. È questa l'occasione della stesura del primo grande trattato di Lipsio, il *De constantia in publicis malis* del 1584,¹¹ un'opera di filosofia morale, di chiara matrice stoica, in cui l'autore intendeva indicare, a partire dall'inevitabilità dei mali prodotti dalla guerra, il modo in cui il singolo cittadino potesse condurre una vita politica accettabile nel disordine della società civile, ma anche dei *Politicorum libri sex*, pubblicati a Leida nel 1589, che mirano alla realizzazione comune del bene supremo da conseguirsi attraverso l'unità statale.¹² Da intellettuale umanista capace di travalicare i confini dell'erudizione e dell'attività ecdotica per assumere uno sguardo pragmatico sulla realtà che lo circonda, Lipsio si sente investito del compito di fornire al sovrano, ai comandanti dell'esercito e ai sudditi una filosofia pratica fondata su principi razionali e supportata da esempi e massime desunte principalmente dalla storia antica per ricavare dal passato un pensiero che dia senso al presente o, più in generale, sulla scia petrarchesca, un'antichità non confinata nel passato ma, divenuta attuale, fruibile nel presente. Se pertanto l'analisi razionale (*ratio*) consente di stabilire il valore reale delle cose esterne e di tenere a bada le passioni innaturali e perniciose che scaturiscono dal desiderio per tutto ciò che in realtà lascia l'animo indifferente (*adiaphora*), essa induce anche a sottomettersi al destino, ovvero all'accettazione di qualsiasi cosa accada che risulti insignificante per il proprio equilibrio mentale. La ragione stessa – in contrapposizione all'opinione – non è altro che il retto giudizio e il retto sentire sulle cose umane e divine. Poiché la ragione proviene da Dio, essendo di fatto parte dello spirito divino infuso nell'uomo, essa ci conduce a quelle uniche mete per le quali valga la pena lottare: la costanza e la virtù. Solo il cambiamento interiore, conseguibile attraverso i motivi fondamentali della dottrina stoica della ragione, dell'affrancamento dalle passioni, della

¹¹ Iusti Lipsi *De constantia libri duo, qui alloquium praecipue continent in publicis malis*, Antverpiae, apud Christophorum Plantinum, 1584. La prima traduzione moderna del testo in lingua italiana si trova in G. Lipsio, *La costanza*, a cura di D. Taranto, Napoli 2004.

¹² Iusti Lipsi *Politicorum Sive Civilis Doctrinae Libri Sex. Qui ad Principatum maxime spectant*, Lugduni Batavorum, ex officina Plantiniana, apud F. Raphelengium, 1589. La continuità programmatica tra le due opere viene sottolineata dallo stesso Lipsio sin dalle prime pagine della *Politica*: «Quod nunc tibi damus, Politica esse vides. In quibus hoc nobis consilium, ut quemadmodum in Constantia cives formavimus ad patiendum et parendum; ita hic eos qui imperant, ad regendum» (G. Lipsio, *La politica*, preliminari, in Id., *Opere politiche*, ed. critica a cura di T. Provvidera, pref. di M. Fumaroli, Torino 2019, 2 tt., I, I, 19).

pazienza nelle avversità e della sottomissione al fato, permette il raggiungimento della quiete in un mondo flagellato da calamità e sciagure. Tale concezione, tuttavia, non implica il ritiro dagli affari pubblici e la fuga nella vita privata perché i cittadini stoici (e cristiani) devono essere buoni cittadini per essere uomini onesti, mentre la realizzazione di un ordine politico buono e onesto dipende dalle qualità morali dei principi. Cittadini e principi virtuosi, in quanto tali, devono a loro volta piegarsi al disegno di Dio e all'immutabile potere della Provvidenza. Dinnanzi a questa forza che governa l'universo l'uomo non può far altro che accomodare il proprio agire al flusso sempre mutevole degli accadimenti, siano essi benefici o rovinosi: «Non c'è altro rimedio al giogo della necessità che volere ciò verso cui essa costringe». ¹³

Sulla base di queste premesse concettuali appare necessaria una breve analisi della derivazione applicativa di questi orientamenti nella teoria politica moderna e dell'eventuale contributo che essi recano alla storia del pensiero politico. La principale implicazione sembrerebbe riguardare l'idea secondo la quale ognuno ha il dovere di sottomettersi all'ordine esistente delle cose, senza mai opporsi ai poteri costituiti per quanto imperfetti possano essere, ma accettandoli e, se necessario, sopportandoli con pazienza e costanza, secondo quello che Quentin Skinner ha definito «the cardinal duty of submission». ¹⁴ Il tema dell'ineluttabilità degli eventi sul piano filosofico-naturale in quanto indispensabili all'ordine e alla conservazione dell'universo trova il suo analogo sul piano politico, come già nel *De constantia*, nell'accettazione delle guerre e delle tirannidi in quanto necessarie al naturale generarsi e disgregarsi delle istituzioni. ¹⁵ Nel capitolo 5 del VI libro della *Politica* Lipsio a proposito della tirannide, definita «mostro crudele», osserva che ci sono due rimedi contro di essa, «eliminarla o sopportarla», per poi aggiungere subito dopo di considerare il primo «proprio di un animo sublime, al quale sembra *preferibile morire piuttosto che vedere in faccia il tiranno*». ¹⁶ Se il filologo fiammingo inizialmente ammette di non essere

¹³ G. Lipsio, *La costanza*, cit., I, 21, 134.

¹⁴ Q. Skinner, *The foundations of modern political thought*, Cambridge 1978, 2 vols., II, 281. Questo quadro interpretativo pecca di una certa unilateralità e semplificazione ove non si consideri anche "l'altra faccia" dello stoicismo, ossia quella di una filosofia pratica incentrata sulla figura dell'uomo "saggio" capace di non farsi influenzare dalle relazioni con le cose e con gli uomini, ma anche di resistenza agli eventi esterni, fino al suicidio o – nello stoicismo cristiano – al martirio in nome della disobbedienza.

¹⁵ G. Lipsio, *La costanza*, cit., I, 21, 134: «Ti sono sopra la testa la guerra, la tirannide, la strage, la morte, che certamente sono mandate dall'alto, né in alcun modo a tuo arbitrio».

¹⁶ Id., *La politica*, VI, 5, in *ivi*, 722: «Immanem belluam hanc vides. Sed quod in eam remedium? Duplex: Auferre, aut Ferre. Illud, erectioris spiritus est; cui videtur *moriendum potius, quam vultus aspiciendus tyranni* (la fonte è Cic. *off.* I, 112)».

«contrario a questo metodo», poco dopo se ne discosta prendendogli il secondo «una condotta più saggia, e di maggiore utilità pubblica» e, sulla scorta di Livio, consiglia a chi è sottomesso ai tiranni di «imbracciare lo scudo piuttosto che la spada»¹⁷ prendendo così le distanze dalle dottrine calviniste e gesuitiche dei monarcomachi che animavano il dibattito politico e filosofico nell'Europa tardo cinquecentesca. Nucleo essenziale del discorso è ancora la sopportazione, uno dei capisaldi della dottrina stoica: «Non sarà dunque degno di maggior lode tollerare il tiranno?» si chiede Lipsio, per poi proseguire con le parole di Tacito: «Da Dio, infatti, proviene tutto questo, e dal cielo. *E come al pari della siccità o delle continue piogge e di tutti gli altri flagelli della natura, così dobbiamo sopportare anche la lussuria e l'avidità dei regnanti*».¹⁸ L'idea che nel mondo nulla vi è né di stabile né di fermo e che tale mutamento è stabilito da Dio al fine di garantire un perpetuo ripristino dell'equilibrio tra cielo e terra, conduce al paradosso della necessità della guerra, la quale seppure «autentico flagello degli Stati»,¹⁹ si trova a essere, secondo una prospettiva dai tratti stoico-cristiani, ministra vivificatrice dell'ordine minacciato dalla *vicissitudo rerum*.²⁰

L'intento di riconciliare la dottrina stoica con la fede cristiana informa anche l'intera concezione lipsiana della fortuna, un tema, come detto in precedenza, al centro del *De remediis utriusque fortune*, a buon diritto considerata «l'opera più importante di Petrarca dalla quale ricavare pensieri sulla politica».²¹ Animato dalla preoccupazione di sottomettere la fortuna al

¹⁷ Ivi, 724: «Quisquis es inter Subditos, si me audis, *scutum tibi magis quam gladium* (la fonte è Liv. *hist.* III, 53), sume».

¹⁸ Ivi, 726: «A deo enim ista et ab alto. Et quomodo sterilitatem aut nimios imbres, et cetera naturae mala; sic luxum et avaritiam dominantium tolerare (Tac. *hist.* IV, 74) debemus». Per quel che concerne, invece, la cura stoica della *humana societas* quale compito precipuo e piena realizzazione della natura umana che si traduce nel dovere di intervento in favore di persone oppresse nel corpo o nell'anima da un tiranno, vd. L. Scuccimarra, *Proteggere l'umanità. Sovranità e diritti umani nell'epoca globale*, Bologna 2016; A. Clerici, *In publicis malis. Justus Lipsius and the 'double face' of Neostoicism in the European wars of religion*, in C. Cuttica-L. Kontler (eds.), *Crisis and renewal in the history of European political thought*, Leiden 2021, 259-279.

¹⁹ G. Lipsio, *La politica*, VI, 3, in Id., *Opere politiche*, cit., I, II, 699.

²⁰ Id., *La costanza*, cit., II, 21: «In verità la guerra è nata insieme al mondo e non finirà se non con quello». Sull'argomento, vd. D. Taranto, *Lipsio e la guerra necessaria*, in «Filosofia politica», XVIII, 3 (2003), 487-496.

²¹ E. Fenzi, *La Senile XIV 1 a Francesco Carrara*, in S. Stroppa, R. Brovia, N. Volta (a cura di), *Le Senili di Francesco Petrarca: testo, contesti, destinatari*, Atti del convegno internazionale, Dipartimento di Studi Umanistici Università di Torino, 5-6 dicembre 2019, Firenze 2021, 165-198: 196. Per una lettura politica del *De remediis*, si rimanda principalmente a L. Marozzi, *I capitoli «de regno et imperio» nel «De remediis utriusque fortune» di Petrarca*, in L. Geri (a cura di), *Principi prima del 'Principe'*, «Studi (e testi) italiani», 29 (2012), 25-57; M. Fignorilli, *Su Machiavelli e il «De remediis» di Petrarca*, in M. Brock, F. Furlan, F. La Brasca

fato, quest'ultimo sempre inteso nell'accezione di provvidenza per non incorrere nelle maglie della censura, Lipsio né nel *De constantia* né nella *Politica* fornisce una descrizione chiara della propria nozione di fortuna, del suo operato o dei suoi poteri. Ciononostante, in politica come in guerra l'influenza della fortuna non deve essere sottovalutata. Riallacciandosi a un *topos*, quello della dialettica tra virtù e fortuna, molto diffuso nel dibattito umanistico, da Petrarca a Leonardo Bruni fino a Machiavelli, il dotto fiammingo si sofferma sulla necessità di coniugare virtù e prudenza per tenere sotto controllo la fortuna. Ciò vale sia per il principe qualora egli aspiri ad acquistare o mantenere il potere, sia per il buon comandante dell'esercito qualora egli voglia risultare vittorioso in battaglia. Se i primi tre libri della *Politica*, dunque, affrontano il tradizionale argomento delle singole *virtutes* che si addicono al buon principe e ai suoi collaboratori, è nella seconda parte, quella dedicata alla prudenza politica e alla prudenza militare, che trovano sviluppo le idee dell'autore legate al rapporto religione-Stato e guerra-Stato e, in particolare, la convinzione della co-essenzialità tra principe e prudenza militare, quella prudenza, cioè «cui si ricorre in guerra e nei disordini [...] in quanto necessaria alla difesa e alla salvaguardia del regno», in mancanza della quale un principe «a mala pena può definirsi tale». Comune alla prudenza civile e alla prudenza militare è l'attitudine alla forza d'animo negli alti e nei bassi dell'esistenza, perché, come sostiene Lipsio sulle orme di Tacito e di Livio, chi non è mai stato ingannato dalla fortuna non è in grado di agire nelle avversità.²² L'argomento richiama subito alla mente alcuni capitoli dei *Discorsi* e dell'*Arte della guerra* di Machiavelli, autore su cui gli interessi storico-politici del professore di Leida potevano trovare non poche convergenze.²³ Ma ciò che sinora è sfuggito alla critica

(eds.), *La bibliothèque de Petrarque. Livres et auteurs autour d'un humaniste*, Thurnout 2011, 235-265; vd. inoltre E. Fenzi, s.v. «Politica» e «Potere», in L. Marcozzi - R. Brovia (a cura di), *Lessico critico petrarchesco*, Roma 2016, 260-275 e 276-292.

²² G. Lipsio, *La politica*, V, 15, in Id., *Opere politiche*, cit., I, II, 608: «Qui secundarum ambiguarumque rerum sciens, eoque interritus. Nam isti assidue in rebus prolixis et laetis, displicent. Nec temere adversa casuum reputat, quem fortuna numquam decepit».

²³ Numerosi sono i riferimenti bibliografici che mettono in rilievo i diversi e significativi accostamenti al pensiero del Segretario fiorentino nelle opere lipsiane. Tra questi, ci si limita a ricordare: F. Hörcher, *The lion and the fox: Montaigne, Lipsius and post-machiavellian conservative prudence*, in «teoria polityki», 3 (2019), 161-173; A. Clerici, *Trust, heresy and rebellion: reactions to Machiavelli in the early Dutch revolt (1572-1587)*, in L. Kontler-M. Somos (eds.), *Trust and happiness in the history of European political thought*, Leiden 2017, 257-280; S. Visentin, *La disputa tra Dirck Coornhert e Justus Lipsius, ovvero l'emergenza di un'antropologia machiavelliana nell'umanesimo olandese*, in «Storia del pensiero politico», 2 (2015), 203-226; J. Soll, *The reception of The Prince 1513-1700, or why we understand Machiavelli the way we do*, in «Social Research», 81, 1 (2014), 31-60; R. Bireley, *The counter-reformation prince: anti-machiavellianism or Catholic statecraft in early modern Europe*, Chapel Hill and London 1990.

è che l'intera argomentazione lipsiana che riguarda i consigli e gli *exempla* militari riprende, quasi puntualmente, ampi stralci della lettera di Petrarca all'amico Luchino Dal Verme, capitano di Venezia, entrata nella raccolta delle *Seniles* come la prima del libro IV e di cui l'erudito fiammingo possedeva un'edizione pubblicata a Norimberga nel 1595 insieme al manuale militare di Onasandro (*Strategikós*) tradotto in latino da Joachim Camerarius il Vecchio e poi uscito postumo per la cura del figlio Camerarius il Giovane.²⁴ La lettera, datata Padova 1° aprile, risale al 1364, giorno in cui l'armata veneziana affidata al comando del condottiero veronese salpò da Venezia con ordine del governo della Serenissima di far rispettare ai ribelli cretesi i diritti della madrepatria. A partire dalla breve premessa, in cui ci si imbatte nell'identico ironico riferimento di Lipsio al filosofo peripatetico Formione,²⁵ reo di aver indetto una conferenza sui doveri del generale e sull'arte militare alla presenza di Annibale, pur non avendo alcuna competenza in materia, in tutta la trattazione petrarchesca non vi è materia che non si trovi disseminata nelle pagine delle opere di Lipsio. Essa si traduce essenzialmente nell'illustrazione delle quattro qualità che già secondo Cicerone erano indispensabili a un buon generale, cioè a dire la conoscenza dell'arte militare, la virtù, l'autorevolezza e la fortuna, dalla cui analisi discende l'opposizione tra virtù e valore del mondo antico e degenerazione e corruzione dell'epoca moderna, la condanna all'uso ricorrente delle truppe mercenarie, l'altrettanto risoluta riprovazione delle sfrenatezze delle soldatesche ai danni delle popolazioni locali a causa del mal comando dei loro superiori, di contro al disciplinatissimo esercito romano diretto dall'eccezionale guida dei suoi comandanti,²⁶ l'elenco delle virtù secondarie

²⁴ P. Zangrius, *Catalogus Bibliothecae I[usti] Lipsii A[nn]o 1606*, Leiden University Library, ms. Lips. 59, f. 17r: «Onosander, *De re militari*, 8, Noribergae, 95». La voce si riferisce all'opera intitolata *Onosandri graeci auctoris, De re militari commentarius in latinum sermonem conversus, a Joachimo Camerario Pabepergensis, [...] nunc primum a filiis editus. Cum prooemio ad D. Lassarum Swendium et epistola ipsius lectu dignissima. Praeterea Francisci Petrarchae, de officio et virtutibus imperatoris*, Noribergae [in officina gerlachiana, per Paulum Kaufmannum], 1595. L'epistola petrarchesca si trova alle pp. 117-150.

²⁵ *Sen.* IV, 1, vol. I, 414: «Non vereor ne me irrideas ut Hanibal Phormionem»; G. Lipsio, *La politica*, V, 16, in Id., *Opere politiche*, cit., I, II, 624: «Ridear, nec immerito aliquis me dixerit delirum illum Phormionem».

²⁶ *Sen.* IV, 1, vol. I, 450. Il motivo, come quello precedente sulla perniciosità delle truppe mercenarie, è assai frequente nei trattati lipsiani, compresi quelli esplicitamente dedicati all'arte della guerra, quali il *De militia romana*, pubblicato nel 1595 nella forma di un lungo commentario di alcuni capitoli del libro VI delle *Historiae* di Polibio, autore poco conosciuto nel Medioevo e la cui riscoperta si deve proprio a Machiavelli; i *Polioretica* (1596), che contengono un'edotta discussione di tattica militare e di sistemi di difesa ove vengono illustrati e descritti in modo dettagliato le macchine belliche romane e i proiettili usati in battaglia; l'*Admiranda sive De magnitudine romana* (1598), in cui si lodano le virtù

indispensabili al buon comandante, tra cui la lealtà, l'eloquenza, il senso di misura e di temperanza, l'affabilità e la gentilezza di comportamenti, e infine l'osservazione, tipicamente umanistica, dell'importanza dello studio delle lettere per il capitano militare poiché esse perfezionano il giudizio e somministrano validi consigli di prudenza, come insegna l'esempio di Giulio Cesare il quale nel clima tumultuoso di agitazioni civili e militari non lasciava trascorrere un solo giorno senza leggere o scrivere.²⁷ L'evidenza testuale dei numerosi affioramenti petrarcheschi nelle opere di Lipsio, riconducibili in modo particolare alla vasta produzione epistolare del poeta aretino, insieme alle molteplici affinità concettuali che accostano il dotto brabantino e il Segretario fiorentino, già all'epoca oggetto di biasimo tanto da parte cattolica quanto protestante, sembrano avvalorare l'ipotesi di una possibile continuità, piuttosto che di una irriducibile frattura, tra il pensiero politico di Machiavelli e la tradizione umanistica che in Petrarca trova il suo autentico promotore.²⁸

Strettamente connessa alla concezione stoica del fato e della fortuna è la questione del rapporto tra libertà umana e predestinazione divina, anch'essa di notevole impatto sull'elaborazione teorica circa la funzione e il valore dello Stato e dell'arte politica. L'intricato nesso tra fato e forme di governo, destino e dinastie regnanti costituisce, infatti, il nucleo fondativo del programma politico neostoico lipsiano. Seppure con diverse rielaborazioni, il tema fato-provvidenza ricorre in tutte le opere dell'umanista fiammingo, dal *De constantia* ai *Politicorum libri sex*, fino a occupare un posto centrale nei più tardi *Monita et exempla politica* (1605) e ovviamente negli scritti teoretici dedicati allo stoicismo pubblicati tra il 1603 e il 1604.²⁹ Sulla scorta di Seneca, ma anche dei trattati ermetici, che avevano trovato ampia circolazione dalla traduzione latina di Marsilio Ficino, Lipsio comprende

politiche e militari dei Romani in quanto componenti essenziali del successo dell'Impero e della sua estensione.

²⁷ Sen. IV, 1, vol. I, 428-432; G. Lipsio, *Monita et exempla politica*, I, 8, in J. Lipsius, *Monita et exempla politica/Political admonitions and examples*, ed. by J. Papy, T. Van Houdt and M. Janssens, Leuven 2022, 256-266 (l'esempio di Giulio Cesare si trova a p. 262).

²⁸ Vd. a riguardo F. D'Alessandro, *Il Principe di Machiavelli e la lezione delle Familiars di Francesco Petrarca*, in «Aevum», 80, 3 (2006), 641-669.

²⁹ Su questi testi lipsiani dedicati alle dottrine stoiche, vd. in particolare J. L. Saunders, *Justus Lipsius: the philosophy of Renaissance stoicism*, New York 1955; J. Lagrée, *Juste Lipse et la restauration du stoïcisme. Étude et traduction des traités stoïciens De la Constance, Manuel de philosophie stoïcienne, Physique des stoïciens (extraits)*, Paris 1994, 59-63; J. De Landtsheer, *Justus Lipsius (1547-1606) and Lucius Annaeus Seneca*, in U. Särtryck (ed.), *Kungl. Humanistiska Vetenskap-Samfundet i Uppsala, Annales Societatis Litterarum Humaniorum Regiae Upsaliensis, Arsbok 1998*, 217-238; J. Papy, *Lipsius's (neo-) stoicism: constancy between Christian faith and stoic virtue*, in H. W. Blom - L. C. Winkel (eds.), *Hugo Grotius and the Stoa*, Assen 2004, 47-72.

e accetta che tutto è governato dalla Provvidenza, intelligenza ordinatrice di Dio e origine di ogni umana esperienza. Nell'assimilare la Natura, la Provvidenza e Dio, inteso come *Logos*, l'intelligenza divina o l'anima del mondo, egli fa del mondo un ordine che è razionale (*ordo rationalis*) governato dalla provvidenza immanente di Dio. Ne consegue che sarebbe vano e stolto resistere alla Provvidenza e al Fato. Il Fato è quindi la causa prima (*prima causa*), mentre il libero arbitrio dell'uomo si colloca nella sfera delle cause secondarie (*causa secundae*). Lungi dall'essere un invito ad abbandonare gli affari pubblici, la dottrina etico-politica lipsiana si traduce in un'esortazione da un lato ai cittadini affinché convivano con il Fato agendo sulle cause secondarie attraverso le quali esso stesso opera, dall'altro ai governanti affinché adottino la costanza e usino la prudenza per cogliere e seguire con obbedienza il piano divino di Dio: solo il sovrano che si piega alla Provvidenza e alla necessità delle cose e che ad esse conforma il suo governo e la sua azione, detiene il vero potere in quanto promuove il bene comune. Quanto al libero arbitrio, per Lipsio, come in Seneca (*De vita beata*, 15, 7) la vera libertà consiste nell'obbedienza a Dio. Secondo questa concezione il potere della Provvidenza si manifesta anche nella necessità che conduce alla decadenza e alla distruzione di tutte le cose temporali e umane. Poiché il declino e la morte sono parte dell'ordine fondamentale delle cose, la necessità non opera solo nel mondo naturale. Anche negli organismi politici, nelle città, negli Stati e nei regni, come ampiamente illustrato nelle opere di Lipsio, l'inizio, la crescita, la prosperità e il declino fanno parte della legge eterna, del decreto divino: «Voi che governate regni e Stati, sappiate che tutto si muove e si volge ora in alto ora in basso, e che non v'è cosa che abbia la sorte di star sempre al medesimo posto». ³⁰ E ancora: [...] È questa, infatti, la perfida e perpetua legge del fato che pervade ogni cosa: quando si arriva al sommo, di nuovo e con maggior velocità dell'ascesa, si ripiomba nello sprofondo»; ³¹ e infine con Ovidio: «Così vediamo che ogni cosa muta, / ora un popolo diventa potente, / ora un altro decade». ³² Il programma etico-politico del professore di Leida giunge così al suo compimento: egli accoglie l'idea ermetica che considera Dio come anima del mondo, interpretato come «il Tutto in cui esiste ogni essere vivente»; identifica il Fato degli

³⁰ G. Lipsio, *Annotazioni alla Politica*, I, 4, in Id., *Opere politiche*, ed. critica a cura di T. Provvidera, Torino 2020, vol. II, 26: «Vos qui in Regno aut Republica, scite: ferri et volvi omnia sursum, deorsum, et nullius rei eodem semper loco stare fortunam (la fonte è Sen. *cons. ad helv.* 7, 10)».

³¹ *Ibid.*: «Nam fati maligna perpetuaque in omnibus rebus lex est, ut ad summum perducta, rursus ad infimum; velocius quidem quam ascenderunt, relabantur (la fonte è Sen. *ret. controv.*, I, 6)».

³² *Ivi*, 28: «Sic omnia verti / Cernimus, atque alias assumere pondera gentes, / Concidere has (Ov. *metam.*, XV, 220-222)».

stoici con la Ragione provvidenziale di Dio e segue Agostino nel sostenere che il Fato non interferisce in alcun modo con il libero arbitrio di Dio, poiché è causa di tutto, anche se non ogni atto è un effetto diretto del Fato. L'auspicio è quello di dare vita a una nuova etica laica che si imponga a complemento della morale cristiana e biblica. Ad analoga conclusione parrebbe condurre la concezione petrarchesca dei *Trionfi*, dove la desiderata quiete e stabilità non si realizza nell'abbandono di ogni umano sentire per annullarsi nel divino, ma nel rendersi simile a Dio, conquistando una eternità, ovvero quella cessazione della fuga del tempo che gli era inaccessibile nella vita terrena.

Breve sintesi: Il contributo intende soffermarsi su alcuni aspetti della riflessione petrarchesca sul tempo nel tentativo di individuare i nuclei tematici che si andranno a configurare come caratteristiche peculiari della nuova scienza politica in età moderna. In particolare, prendendo in considerazione la matrice stoica che sottende l'elaborazione letteraria e filosofica di Petrarca sarà possibile comporre le apparenti antinomie su cui si fondano alcuni dei principali orientamenti del pensiero politico di Giusto Lipsio.

Parole chiave: Francesco Petrarca, Giusto Lipsio, stoicismo, tempo, fato.

Abstract: The contribution aims at focusing on some aspects of Petrarch's conception of time in the attempt to identify the main topics that ultimately shaped the new political science in the modern age. More specifically, by considering the Stoic background that underlines Petrarch's literary and philosophical views, it would be possible to settle the apparent antinomies on which some of the main trends of Justus Lipsius's political thought are based.

Keywords: Francesco Petrarca, Justus Lipsius, stoicism, time, fate.

Gaudenzio Merula, *Gelastinus*, edizione critica, traduzione e commento a cura di Francesco Scalera, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo [«Teatro Umanistico», 20], 2022, pp. LV-135

È un interessante tassello incastonato nell'approfondimento di un tema stimolante come il teatro umanistico questo volume a cura di Francesco Scalera che, inserito nella collana diretta da Stefano Pittaluga e Paolo Viti per Sismel, Edizioni del Galluzzo, offre ai lettori l'edizione critica, la traduzione e il commento del *Gelastinus* di Gaudenzio Merula.

L'opera è tradita da codice unico, il ms. custodito a Milano, Biblioteca Ambrosiana, Z 180 sup. (già H 221), costituito da 37 fogli «numerati a matita». Il lavoro di Scalera si affianca, integrandolo, a quello compiuto da Pierangelo Ariatta, che nel 1989 aveva curato l'edizione critica e la traduzione della commedia, nel contributo *Un inedito autografo di Gaudenzio Merula: la commedia «Gelastino»*, in «Bollettino Storico per la Provincia di Novara», 8 (1989), pp. 7-67.

Il volume di Scalera si apre con un aggiornato profilo di Merula, di cui emerge l'attenzione ai dibattiti del periodo culturale in cui lo scrittore visse, come testimoniato dalla difesa di Terenzio nel *Terentianus dialogus ultra omnem festivitatem urbanissimum* (Borgolavezzaro, 1543), concepito in contesa con i Piladisti (i seguaci del Pilade Bresciano, Gianfrancesco Boccardi), e dal perduto *Bellum civile inter Ciceronianos et Erasmicos*. Se s'intuisce che le posizioni di Merula sull'*imitatio* dell'Arpinate non dovessero coincidere con quelle di Erasmo (la questione sarebbe stata trattata nel citato *Bellum*, «opera di cui al presente non si sono ancor trovate le tracce, ma che ancora il Cotta, agli inizi del sec. XVIII, leggeva»),¹ alcune allusioni di Bartolomeo Draghetti, amico dello scrittore, potrebbero far balenare l'idea di un'«influenza religiosa» dell'umanista olandese sul Nostro (p. XI). L'opera di Merula, del resto, non fu aliena dal suscitare le attenzioni dell'Inquisizione, cosa che avvenne anche per il suo testo più importante, i *Memorabilium libri* (la prima edizione a noi pervenuta è la veneziana di Giolito de' Ferrari nel 1550). Come evidenzia Scalera, «Nel 1554», Merula «lasciò Torino su istanza della moglie, che lo temeva «contagiato» dalla «perfidia lotherana» e tornò a Borgolavezzaro, dove fu

¹ P. Ariatta, *Un inedito autografo di Gaudenzio Merula: la commedia «Gelastino»*, in «Bollettino Storico per la Provincia di Novara», 8 (1989), 7-67: 8. Il riferimento di Ariatta è a Lazzaro Agostino Cotta che, nell'agosto 1714, «dono alla Biblioteca Ambrosiana il codice autografo della commedia» (ivi, 7).

denunciato all'Inquisizione da un frate domenicano, forse, per aver espresso in pubblico giudizi contro il clero» (p. XVII).

Nei paragrafi successivi, Scalera punta l'attenzione sulla commedia *Gelastinus*, composta intorno al 1534 e dedicata a Girolamo Mattia, «rettore della chiesa di S. Maria alla Scala di Milano». Del *Gelastinus* Scalera procede a riassumere la trama, individuando le ascendenze classiche dell'opera, così come i riferimenti alla realtà attuale.

La trama vede al centro la figura del parassita Gelastino, invitato a pranzo dall'attempato Demeneto, intenzionato a godere una serata di bagordi tra il buon cibo e le grazie della *meretrix* Fronesio. Per convincere il parassita a prender parte a quella che si rivelerà una serata deludente, Demeneto gli promette un mantello serico, dono che Gelastino riceverà in cambio della sua allegra compagnia. In realtà, il *senex*, insoddisfatto degli esiti dell'avventura, pretenderà poi la restituzione del dono ospitale. Al diniego del parassita, la vicenda finirà dinanzi ai giudici. L'arguzia di Gelastino, che – non avendo ricevuto la citazione – individuerà nel procedimento un vizio di forma, consentirà al ghiottone di vincere la causa, mentre Demeneto si allontanerà con fare bellicoso, in un fiorire di metafore mutuate dall'ambito militare. L'ultima scena, in realtà giustapposta più che in armonia con l'intero ordito dell'opera, vedrà un doppio matrimonio, quello d'amore tra Pleudisippo e la generosa *meretrix* Lampiride e quello interessato tra il *senex* Demeneto e la ricca *vidua* Selenio, sciogliere positivamente e definitivamente i garbugli della trama.

Come precisa lo stesso Scalera nella *Nota al testo*, «fatta eccezione per alcune differenze nella trascrizione, tra il testo critico» da lui «proposto e quello dell'edizione precedente» (quella realizzata da Pierangelo Ariatta) «non sussistono importanti divergenze». L'apporto dello studioso risiede dunque non esclusivamente nel lavoro ecdotico e nella traduzione italiana, ma nella già citata introduzione alla commedia, nel ricco e accurato commento, nell'approfondito e certosino lavoro di ricostruzione delle fonti, di cui Scalera evidenzia gli esiti in apparato.

Sotto il profilo intertestuale, la commedia si presenta – e bene Scalera ne evidenzia le caratteristiche – nelle forme di un centone soprattutto di testi plautini. Interi versi sono mutuati, per esempio, dal *Poenulus* o dallo *Pseudolus*. Meno incidente, ma comunque operante, appare la memoria terenziana. Il prologo risulta, inoltre, fortemente debitore del *Prologus in Plauti Menechmos* di Agnolo Poliziano, soprattutto nell'immagine dei «cucullati, lignipedes, cincti funibus», che riaffiora nell'immagine dei «lignipedes mastigiae» (p. XXI), laddove poi, al verso 852, in riferimento alla «modestia dell'abito di Gelastino» (p. 118), Merula userà anche il vocativo *cucullate*. Gli echi letterari non rivengono esclusivamente dal dominio del genere comico; Merula attinge all'ambito dell'oratoria e della

trattativa filosofica (Cicerone), della medicina (Celso), della gastronomia e persino della paradossografia, con riferimenti a *loci* pliniani e soliniani.

Se già Ariatta nel suo pregevole lavoro per il «Bollettino Storico per la Provincia di Novara» era riuscito a ricostruire le tessere soprattutto plautine alla base dell'opera di Merula, individuando ulteriori fonti tra cui i già citati richiami paradossografici, Scalera ha ampliato il raggio d'azione, rintracciando elementi terenziani, virgiliani, approfondendo echi plautini e citazioni ciceroniane, pliniane, apuleiane. Numerose, per citare un solo esempio, sono le fonti individuate nell'ordito dei versi del lungo discorso di Gelastino (881-948). Scalera ne ha ricomposto la tessitura con maggior dovizia di dettagli rispetto alle annotazioni della precedente edizione.

Sul *Gelastinus* ha pesato, come evidenziava Ariatta, il parere di Butti che aveva sottolineato l'inorganicità della trama e liquidato l'opera «con un giudizio perentorio: «Tutto sommato un aborto, un'aggregazione inorganica di più pezzi d'imitazione plautina».² Lo stesso Ariatta, nell'offrirne per la prima volta ai lettori il testo, precisava che il suo intento non era quello di riabilitare un «capolavoro misconosciuto», di cui, infatti, evidenziava i difetti d'*inventio* e le claudicanze metriche; riconosceva, tuttavia, la capacità di Merula, «buon grammatico e conoscitore del testo plautino», di variare «il linguaggio del modello con vivacità di gusto ed una certa originalità».³ Sulla «scarsa inventiva drammatica» del *Gelastinus* concorda anche Scalera, ricordando come l'opera appaia composta «più per un'esercitazione che per una rappresentazione».⁴ Ciò non toglie che si riconosca alla commedia di Merula «una forte immediatezza dei dialoghi»,⁵ unitamente a chiarezza di pensiero. Nelle dissertazioni gastronomico-filosofiche ammiccanti a Pulci si possono cogliere riferimenti alla vita quotidiana, che Scalera analizza insieme a quelli concernenti gli «spazi cittadini» e gli «avvenimenti storici coevi». L'opera di Merula, pur nei suoi innegabili limiti, resta pertanto un episodio interessante per gli studiosi del teatro umanistico e soprattutto per l'approfondimento della fortuna plautina.

Gianni Antonio Palumbo

² Ariatta, *Un inedito autografo di Gaudenzio Merula...*, 7.

³ Ivi, 15.

⁴ F. Scalera, *Introduzione*, in Gaudenzio Merula, *Gelastinus*, edizione critica, traduzione e commento a cura di F. Scalera, Firenze 2022, XIX.

⁵ Ivi, XLIX.