

A cura di Eleonora Betti, Matteo Cabassi,
Susanna Casacchia

Identità: mondi e orizzonti

Volume 2

Soggettività in divenire tra narrazione,
formazione e sonorità

PhD Series

2

Identità: mondi e orizzonti

Volume 2

**Soggettività in divenire tra narrazione,
formazione e sonorità**

a cura di Eleonora Betti, Matteo Cabassi
e Susanna Casacchia

La versione digitale dell'opera è disponibile in modalità Open Access sul sito web tvupress.uniroma2.it, secondo i termini della licenza internazionale Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0).

Opera soggetta a *double-blind peer review*

DOI: 10.35948/TVUP/979-12-82347-15-0

ISBN 979-12-82347-15-0

Copyright © 2026 Authors

Copyright © 2026 Tor Vergata University Press

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Via Cracovia, 50 - 00133 Roma

tvupress.uniroma2.it

Realizzazione editoriale di Edimill Srl | www.edimill.it

Indice

Introduzione, *Eleonora Betti, Matteo Cabassi
e Susanna Casacchia* 9

Forme e narrazioni dell'identità: percorsi letterari dall'antichità all'Umanesimo

Antiche riflessioni su un'identità "etnica": i Falisci
nelle fonti letterarie, *Ada Ioana Rabita* 19

Santità femminile e costruzione dell'identità: il caso
della Gallia merovingia, *Giacomo Evangelisti* 29

Voyeurismo e profetismo: la doppia identità dell'lo
narrante nelle *Rime* di Boccaccio, *Francesco Bafaro* 39

«E passeremo [...] a un bel mazzetto di falsificazioni
di versi muliebri»: indagini sull'identità delle petrarchiste
marchigiane, *Gloria Zitelli* 51

L'identità clariana e la vita claustrale nel trattato
la *Via de' tri dì* di frate Antonio da Pontremoli, *Maria Cardillo* 63

"D" per Dante: le identità *equivoche*, *Simone Palmieri* 73

La lettera di dedica del *De fortitudine*, *Matteo Rimondini* 91

Dispositivi dell'identità autoriale nella letteratura del Novecento: tra poetica, memoria e soggettività

Milton il "macchinista": Uexküll, Heidegger, Fenoglio,
Pietro Tabarroni 105

Non solo «una mera funzione diplomatica»: il complesso gioco dell'identità autoriale in Saba poeta e prosatore tra prassi letteraria e conflittualità inconscia,
Salvatore Francesco Lattarulo 115

Esplicitazione e dissimulazione dell'identità in Giovanna Zangrandi e Vittorio Sereni,
Ivana Menna 131

Reportage, memorialistica e romanzo nei "libri con i poeti" di Franco Cordelli, *Massimo Castiglioni* 143

Scritture d'identità: tra archivi, biblioteche e immaginari epistolari

I signa notarili: espressione di identità collettiva e definizione del sé nei documenti medievali,
Andrea Busto 155

La complessa identità della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Considerazioni sul concetto di identità nella storia delle biblioteche a partire da un caso di studio, *Matteo Villani* 165

Tra le maschere di Domenico Gnoli: riflessioni epistolari intorno all'identità di Giulio Orsini,
Susanna Casacchia 175

L'identità tra spazi letterari, ricerca ed espressione di sé

Esplorando l'inquietudine e l'innovazione: Heinrich Mann tra Romanticismo, Espressionismo e critica sociale,
Cecilia Regni 189

La ricerca di un'identità culturale: *Melusina* tra realtà pagana e realtà cristiana, *Maria Ruggero* 201

«Mostrare tutto. Nascondere tutto»: memoria, oggetti e identità in *Memoria della memoria* di Marija Stepanova,
Anna Sokolova 215

Suoni, Visioni, Identità: prospettive multiple tra musica e cinema

- Il medium è la nazione? Attorno a dispositivo, identità e cinema nazionale, *Alberto Savi* 229
- Siamo donne*: Alida Valli e la forma autobiografica, *Emanuele Ingrao* 241
- Un'identità contro natura. *Napoli velata* o dell'oscenità ontologica del cinema, *Leonardo Magnante* 251
- La riforma cecilianiana: ricerca di nuova identità della Chiesa cattolica attraverso la musica sacra, *Anna Folliero* 261
- Risignificazione dell'identità in musica. Esempi in ambito etnomusicologico ed etnocoreologico, *Simona D'Agostino* 273
- La classe plurilingue: percorsi didattici attraverso musica e canzone, *Eleonora Betti* 285

Orizzonti pedagogici e forme di soggettivazione

- Migrazione femminile, prospettiva di genere e ridefinizione identitaria. Esiti di una ricerca, *Gaetana Tiziana Iannone* 299
- Metafore e intersezioni. Come giovani volontarie di "seconda generazione" parlano di sé e del proprio impegno civico, *Matteo Umbro* 309
- La rappresentazione corporea della disabilità: dalla spettacolarizzazione dei *freak show* al corpo come attore/protagonista nel laboratorio teatrale inclusivo, *Eleonora Ferracci* 319
- Nuove prospettive della creatività: la *community* fra transmedialità e transindividualità, *Ludovica Soreca* 327
- Note biografiche dei curatori 337

ELEONORA BETTI, MATTEO CABASSI E SUSANNA CASACCHIA
Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Introduzione

«Avviene di ricordarsi con più fervore del passato
quando il presente acquista un'importanza maggiore».

Italo Svevo, *La coscienza di Zeno* (1923)

L'identità è, da sempre, tesa tra l'espressione di un'individualità costruita e ricercata dal soggetto, radicata nel proprio vissuto e nelle situazioni di cui esso fa (e vuole fare) esperienza e le spinte omologanti della società (o cultura) di appartenenza.

Nel corso dei secoli, i concetti fondanti l'identità in quanto espressione fondamentale dell'esistenza dell'individuo hanno visto un profondo percorso di risignificazione, le cui fasi (a volte in contraddizione) hanno portato a una pluralità di forme di soggettività contemporanee (moderne e postmoderne), a loro volta cariche di feconde possibilità esplorative e di altrettanti (pericolosi) limiti espressivi, legati a retaggi culturali o spinte conservatrici.

Eppure, la carica di rottura delle forme di identità qui esplorate si pone come fondamentale chiave di lettura dei processi di soggettivazione che sottendono alla costruzione (ed espressione) dell'identità su piani diversi. Non a caso, esse hanno rappresentato, nei percorsi di ricerca qui presentati, un campionario culturale del profondo legame che intercorre tra soggetto, cultura e società. Di più: esse si pongono in quanto

mondi (culture, nazioni, corpi, forme letterarie, società, idee) e *orizzonti* (di possibilità, mai fissi, in movimento di ridefinizione costante) che, debitamente esplorati, restituiscono al lettore la complessità delle relazioni culturali e sociali che contraddistinguono, da tempo immemore, l'essere umano e i processi di soggettivazione ed espressione di sé.

Questo volume è il secondo tomo nato dal XIV convegno dell'Università di Roma Tor Vergata, *Identità: mondi e orizzonti*, ideato in un'ottica interdisciplinare e organizzato nelle giornate dell'1, 2 e 3 luglio 2024 dai dottorandi in *Studi comparati: Lingue, Letterature e Arti, Beni Culturali, Formazione e Territorio, Filosofia* e, infine, *Storia e Scienze filosofico-sociali*. Il titolo attribuito al volume – *Soggettività in divenire tra narrazione, formazione e sonorità* – è frutto della riflessione scaturita dal dialogo con i partecipanti, sulla scia delle suggestioni offerte dal tema del convegno, e contiene solo alcuni degli aspetti che spezzano o talvolta consolidano la relazione mondi/orizzonti. Esso assume dunque, a seconda del contesto di riferimento, una connotazione complessa e mutevole che si fa specchio di una specifica realtà emotiva.

Data la sua ampiezza e la ricchezza dei temi trattati, la sezione letteraria del volume è stata suddivisa in tre sottosezioni, la prima delle quali, intitolata *Forme e narrazioni dell'identità: percorsi letterari dall'antichità all'Umanesimo*, è dedicata alla letteratura medievale italiana e latina. Qui il concetto di identità si presenta fin dalle sue origini con una ricchezza semantica e concettuale che ne testimonia la complessità. Il contributo di Rabita, incentrato sul popolo dei Falisci e sul loro rapporto con le popolazioni confinanti prima della romanizzazione, offre uno spunto prezioso per riflettere sull'identità "etnica" così come delineata nelle fonti letterarie dell'antichità. Anche Evangelisti si affida alle fonti letterarie per dimostrare come, nell'ambito merovingio, la costruzione dell'identità cattolica passi attraverso l'elaborazione agiografica di figure femminili, evidenziando un nesso tra genere e rappresentazione spirituale. Il passaggio dal Medioevo all'Umanesimo è esplorato nei saggi di Bafaro e Zitelli. Bafaro analizza due diverse configurazioni dell'io narrante in alcune *Rime* di Boccaccio, mettendole

a confronto per individuare costanti stilistiche, modalità espressive e influenze provenienti sia da Dante sia da altre tradizioni poetiche. Zitelli, invece, si concentra sulle poetesse petrarchiste marchigiane del Trecento, la cui produzione segna una cesura rispetto al modello medievale e rappresenta tuttora un terreno di confronto critico. L'indagine su identità poco note prosegue nel contributo di Cardillo, che propone un riesame del trattato inedito *Via de' tri di* di frate Antonio da Pontremoli, riportando l'attenzione su un autore ancora largamente ignorato dalla storiografia letteraria.

Questioni di attribuzione autoriale e identità letteraria sono al centro del saggio di Palmieri, che si concentra sul tentativo di assegnare il sonetto *Se Lippo amico se' tu che mi leggi* e la stanza isolata della canzone *Lo meo servente core* a Dante Alighieri piuttosto che a Dante da Maiano. Chiude il percorso la riflessione di Rimondini, che esplora la costruzione dell'identità umanistica attraverso la traduzione della lettera dedicatoria a Alfonso duca di Calabria, inserita da Giovanni Pontano nel *De fortitudine*.

La seconda sottosezione letteraria del volume, intitolata *Dispositivi dell'identità autoriale nella letteratura del Novecento: tra poetica, memoria e soggettività*, è dedicata prevalentemente alla letteratura del Novecento. Attraverso la lettura critica di un brano estratto dal romanzo resistenziale *Una questione privata* (1963), l'intervento di Tabarroni si sofferma sul problema dell'identità evocato con la definizione di "macchinista" e su una breve analisi del fenomeno interdiscorsivo generatosi con la penetrazione del pensiero di Heidegger nell'opera in prosa di Beppe Fenoglio. La proposta di Lattarulo analizza il legame tra identità e autorialità nell'opera di Umberto Saba, focalizzandosi su tre aspetti: l'uso dello pseudonimo Giuseppe Carimandrei per distaccarsi criticamente da sé stesso; la scelta del nome d'arte "Saba" come segno di una complessa dinamica identitaria; e la finzione autoriale nel romanzo *Ernesto*, dove l'autore attribuisce la propria voce a un personaggio. Il contributo di Menna analizza come lo sbarco in Sicilia e l'8 settembre 1943 abbiano segnato un punto di svolta

nelle vite di Giovanna Zangrandi e Vittorio Sereni, influenzandone identità e scrittura. Attraverso il confronto delle loro memorie di guerra, si indaga il legame tra esperienza biografica e scelta autoriale, tra anonimato e affermazione del sé narrante. Infine, Castiglioni analizza due opere di Franco Cordelli, *Il poeta postumo* e *Proprietà perduta*, che mescolano cronaca, narrazione e riflessione, mettendo in crisi i confini tra realtà e finzione, autore e personaggio. Cordelli, presente nei testi come voce narrante, sfuma la distinzione tra sé e il proprio alter ego letterario, anticipando in Italia il tema dell'autofiction.

La terza sottosezione letteraria del volume – *Scritture d'identità: tra archivi, biblioteche e immaginari epistolari* – raccoglie tre contributi accomunati dall'interesse per le forme di costruzione e trasmissione dell'identità attraverso la documentazione storica. Il contributo di Busto esplora il concetto di identità nel Medioevo attraverso l'uso dei *signa notarili*, segni distintivi usati dai notai per affermare sé stessi e la loro appartenenza a una casta professionale, diventando espressione di individualità e riconoscimento sociale. Villani, invece, si focalizza sull'identità plurima della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, nata da fondi ecclesiastici ma pensata come simbolo della nuova Italia unita. La sua natura ambigua, tra passato religioso, funzione nazionale e vicinanza al potere, ha suscitato dibattiti e solo recentemente si è arricchita grazie all'interesse per il Novecento letterario. Chiude la sezione letteraria del volume Casacchia che, rimanendo nell'ambito bibliotecario, analizza la complessa ricezione dell'opera poetica di Domenico Gnoli, in particolare quella firmata con l'eteronimo Giulio Orsini. Attraverso fonti edite e inedite, tra cui lettere conservate alla Biblioteca Angelica, si indagano le ragioni della frammentazione identitaria e dell'uso di pseudonimi come risposta a critiche e censure.

Per quanto riguarda invece la seconda sezione del volume, dedicata alle Lingue e Letterature Straniere, essa indaga le traiettorie dell'identità attraverso esperienze letterarie, storiche e culturali, mettendo in luce dinamiche di tensione, rottura e ricomposizione.

Regni, ad esempio, analizza la figura di un autore che si muove tra le fratture dell'Europa del primo Novecento, attraversando le correnti culturali del Romanticismo e dell'Espressionismo per approdare a una lucida critica sociale: in questo movimento si articola una riflessione profonda sull'identità intellettuale e politica dell'individuo moderno. Ruggero esplora il nodo dell'identità culturale attraverso una figura mitica liminale, sospesa tra simboli pagani e cristiani, che diventa emblema di un'identità in transizione, carica di ambivalenze e potenzialità interpretative.

Sokolova, infine, pone l'accento sulla dimensione della post-memoria, in cui spazio, trauma e rielaborazione autobiografica si intrecciano nel tentativo di ricomporre la propria soggettività all'interno di una genealogia fratturata: l'identità emerge qui come processo di riscrittura continua, sospeso tra eredità del passato e ricostruzione del sé.

Procedendo con l'analisi della sezione dedicata a musica e cinema, le identità emergono attraverso percorsi che intrecciano prospettive ricche e diversificate. Dopo un contributo di Savi sulla teoria dei media e del dispositivo, in cui viene approfondito il funzionamento dei meccanismi di identità e identificazione, la sezione cinema prosegue con la proposta di Ingrao che interroga l'identità pubblica di Alida Valli, per chiudere con un'analisi interpretativa e formale di *Napoli velata* di Ozpetek, in cui Magnante affronta il tema del doppio. La parte dedicata alla musica si apre con il contributo di Folliero, incentrato sulla riforma ceciliana e la ricerca della Chiesa cattolica di una nuova identità, per poi affrontare, con lo sguardo etnomusicologico di D'Agostino, l'identità in musica attraverso la lente delle pratiche musicali e coreutiche nel sud Italia. Chiude questa seconda serie di contributi Betti, con un articolo di ambito pedagogico e didattico musicale, nel quadro delle buone pratiche per l'inclusione scolastica e dei percorsi per la cittadinanza nella classe multiculturale e plurilingue.

La sezione di pedagogia del volume, infine, contribuisce in modo significativo al dialogo proposto da *Identità: Mondi e Orizzonti*, affrontando le modalità attraverso cui l'identità si ri-

definisce nei contesti educativi, sociali e performativi. Iannone indaga il fenomeno della migrazione femminile attraverso una lente di genere, restituendo un quadro complesso in cui la soggettività migrante si forma tra pratiche di resistenza e processi di integrazione, decostruendo modelli culturali dominanti. Umbro, con uno sguardo attento ai linguaggi autobiografici, analizza le narrazioni di giovani volontarie di “seconda generazione”, mostrando come l’impegno civico diventi uno spazio di elaborazione dell’identità, in cui si intrecciano appartenenza, agency e rappresentazione di sé. Ferracci affronta il tema del corpo disabile, ripercorrendo la genealogia storica della sua rappresentazione per giungere all’esperienza trasformativa del laboratorio teatrale inclusivo: l’identità corporea si afferma così come luogo di soggettivazione e di rovesciamento degli stereotipi. Soreca propone infine una riflessione sulla creatività nei contesti digitali e comunitari, dove la dimensione transmediale e transindividuale dell’esperienza apre a nuove forme di costruzione identitaria, fluide e collettive, capaci di superare dicotomie ormai inattuali tra individuale e sociale.

In questo senso, i contributi raccolti nel volume si offrono come attraversamenti di mondi e aperture verso orizzonti in continuo divenire. Le identità che emergono – plurali, frammentate, resistenti o in trasformazione – non restituiscono una sintesi definitiva, ma piuttosto tracciano percorsi di senso, interrogano le appartenenze e mettono in discussione le narrazioni dominanti. In ogni sguardo, in ogni voce, si rinnova così il gesto critico e creativo di ridefinire sé e il mondo, dentro una complessità che non chiede di essere risolta, ma ascoltata.

In conclusione, esprimiamo un sentito ringraziamento a tutti i partecipanti che, con i loro interventi, hanno contribuito alla qualità della discussione e del confronto. La nostra sincera riconoscenza è rivolta al rettore dell’Università di Roma Tor Vergata prof. Nathan Levaldi Ghiron, alla direttrice del Dipartimento di Storia, Patrimonio culturale, Formazione e Società, prof.ssa Lucia Ceci, al direttore del Dipartimento di Studi Letterari, Filosofici

e di Storia dell'Arte, prof. Lorenzo Perilli, ai coordinatori e alle coordinatrici dei corsi di dottorato, prof. Carlo Cappa, prof.ssa Daniela Felisini e prof. Raffaele Manica, che fin dall'inizio hanno sostenuto e promosso l'iniziativa. I nostri ringraziamenti vanno anche ai *Keynote Speakers*, prof.ssa Teresa Agovino, prof. Edoardo Boria e prof. Giuseppe Burgio, e a tutti i docenti e le docenti che hanno partecipato al processo di referaggio singolo cieco dei contributi. Un ultimo ringraziamento è dedicato al personale amministrativo del Dipartimento di Studi Letterari, Filosofici e di Storia dell'Arte e del Dipartimento di Storia, Patrimonio culturale, Formazione e Società.

**FORME E NARRAZIONI
DELL'IDENTITÀ:
PERCORSI LETTERARI
DALL'ANTICHITÀ ALL'UMANESIMO**

ADA IOANA RABITA

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Antiche riflessioni su un'identità “etnica”: i Falisci nelle fonti letterarie

La storia antica, in quanto studio e narrazione di eventi dati dall'interazione tra comunità diverse, rende necessaria la riflessione sul concetto di identità “etnica”, espressione con cui si fa riferimento all'insediamento di un gruppo di individui su un territorio senza grandi invasioni o migrazioni in epoca storica, ma anche a particolarità del linguaggio e della cultura rimaste relativamente stabili nel tempo.

Il concetto di etnicità consiste nel modo in cui queste caratteristiche sono percepite come rilevanti per l'identità del gruppo dai suoi membri o da coloro che sono in contatto con essi, ed è il risultato di processi gradualmente e profondamente che non permettono una definizione univoca a livello teorico, ma che devono, al contrario, mettere in guardia dalla pericolosa tendenza a generalizzare periodi ed eventi storici (Pallottino, 1974, pp. 101-104; Cifani, 2005, p. 156). Particolare cautela, in tal senso, si deve adottare nello studio delle fonti classiche, in cui sono già presenti riflessioni di questo genere, ma in una prospettiva che tende a valorizzare il ruolo del vincitore anche quando si riportano testimonianze sull'identità dei popoli vinti: allo storico

spetta il compito di riconoscere e mettere in luce gli elementi identificativi di civiltà che altrimenti rimarrebbero oscurate da una narrazione romanocentrica e parziale. Sul piano metodologico, d'altra parte, si è a lungo dibattuto sull'opportunità di applicare il concetto di *ethnos* ai popoli dell'Italia preromana (cfr. Bourdin, 2012, pp. 62-66 con bibl. prec.): per questa ragione, si ritiene necessaria una certa cautela nel parlare di identità "etnica" in riferimento ad essi.

Un esempio emblematico di questo quadro è il caso dei Falisci (Bourdin, 2012, pp. 112-115). Le fonti classiche si concentrano sulla narrazione della loro sconfitta (241 a.C.) nel contesto dell'espansionismo romano di età repubblicana: sebbene esse ricordino l'evento come eccezionalmente violento, con la distruzione di *Falerii* e la deportazione degli abitanti superstiti in una nuova città di fondazione romana, *Falerii Novi*, l'attento studio delle testimonianze epigrafiche e archeologiche sta consentendo di individuare numerose continuità rispetto al centro preromano per gli anni di passaggio sotto l'autorità politica di Roma (Pocetti, 2020; Biella, Nonnis, 2021). A differenza dell'approccio moderno, le discordanti versioni tramandate dagli autori antichi tendono a considerare l'*ethnos* falisco come un'entità unitaria e statica sia al momento della genesi, sia durante il suo sviluppo nei secoli, e di conseguenza non possono, da sole, fornire un quadro dinamico e completo dei cambiamenti intercorsi nel tempo all'interno della comunità falisca e nei suoi rapporti con le realtà limitrofe.

Passando in rassegna le testimonianze di alcuni autori, emergono le definizioni anticamente attribuite ai Falisci in relazione alle loro supposte origini: Etruschi, Greci, Siculi, Romani, *ethnos* particolare (Briquel, 1984, pp. 327-328; Camporeale, 1991, pp. 209, 219).

1. Origine etrusca

In primo luogo, è emblematico un celebre passo di Strabone: «Alcuni dicono che gli abitanti di *Falerii* non [siano] Etruschi,

ma Falisci, un popolo particolare»¹. Inserito nella descrizione delle città interne dell'Etruria augustea, si riferisce a due teorie contrastanti recepite dalle fonti a cui Strabone attinge: per una i Falisci sarebbero stati un «*ethnos* particolare»², per l'altra «tirreni», ovvero Etruschi.

Quest'ultimo filone della tradizione trova ampio riscontro nelle opere di Servio, Livio, Diodoro Siculo, Plutarco, Polibio, Plinio il Vecchio e Stefano Bizantino, che riportano notizie sui rapporti tra *Falerii* e Roma tra V e III secolo a.C. In esse gli eventi politici e militari di *Falerii* presentano una forte analogia con quelli di altre città dell'Etruria sulla base di moventi, svolgimenti e soluzioni comuni: la ragione è da ricercare non nel fattore etnico, ma in quello geografico, essendo l'agro falisco situato nel territorio dell'Etruria storica (Camporeale, 1991, pp. 209-212; Briquel, 2014, pp. 53-54).

Riguardo alle origini mitiche della città, invece, le fonti concordano nell'identificare l'eroe fondatore ed eponimo con *Halesus*; un primo filone che lo associava all'Etruria si deduce dall'accostamento di due passi del commento serviano all'*Eneide* di Virgilio³, a partire da cui si è anche datata la diffusione del mito di Haleso in ambiente falisco attorno alla metà del IV secolo a.C., epoca di rinnovamento culturale ed economico per *Falerii* (Camporeale, 1991, pp. 217-218; Cornell, 2013, p. 103; Briquel, 2014, p. 60).

Una connotazione prettamente geografica della definizione etrusca si desume, invece, da alcune fonti letterarie che fanno riferimento nello specifico alla città e al periodo della romanizzazione: si tratta di tre passi di Plinio il Vecchio, Servio e Stefano Bizantino⁴.

Tutte le fonti letterarie menzionate fino ad ora, quindi, forniscono per il popolo falisco una definizione etrusca, ma alcune con valenza etnografica, proiettata in tempi remoti e con elementi che sconfinano nel mito, altre con valenza storico-politica, in rapporto

¹ Strab. V 2, 9.

² V. *infra*.

³ Serv., *Ad Aen.* VII 695; VIII 285.

⁴ Plin., *Nat. Hist.* III 51; Serv., *Ad Aen.* VII 607; Steph. Byz., *Ethn.* 656, s.v. Φαλέριον.

con gli eventi politici e militari dei secoli V-III a.C., che lo vedono coinvolto nelle stesse vicende degli altri «*populi Etruriae*», ed altre ancora con valenza geografica, riferita alla città nella fase della romanizzazione (Camporeale, 1991, p. 212).

2. Origine ellenica

La tradizione su cui le fonti letterarie forniscono informazioni più numerose attribuisce ai Falisci origini elleniche; la sola discordanza è costituita da Giustino⁵, che ne riferisce un'origine greca calcidese. La notizia è isolata e priva di fondamento anche sul piano archeologico, ma il rimando a *Falerii* potrebbe essere un modo per esprimere il rapporto della zona di Capua con l'Etruria tiberina interna attraverso l'unica città della regione ancora indipendente rispetto a Roma dopo la scomparsa di Veio, pur essendo improbabile l'esistenza di una leggenda locale al riguardo (Briquel, 1994, pp. 90-94).

Ben più diffusa risulta, invece, la teoria secondo cui i Falisci avrebbero avuto un'origine argiva, attestata almeno dalla metà del II secolo a.C.: il primo a riferirla è Catone il Censore, a cui si rifanno dichiaratamente diversi scrittori posteriori⁶. Tra questi, Ovidio rievoca le cerimonie annuali della festa sacra a Giunone svolte nel sito dell'antico *oppidum*, corredandone la descrizione con notazioni sulla topografia locale e sul rito⁷: egli, infatti, vi aveva assistito con la moglie, nativa del posto, e ne attribuiva il carattere argivo all'introduzione nel territorio ad opera di Haleso, il figlio di Agamennone fuggito esule da Argo (Camporeale, 1991, pp. 215-216).

Ovidio fa un ulteriore accenno all'infelice destino dell'eroe e al suo ruolo di eponimo per la città di *Falerii* nei Fasti⁸, in cui

⁵ Iust. XX 1, 13.

⁶ Plin., *Nat. Hist.* III 51 = Cato, *FRHist.*, F53; cfr. anche Steph. Byz., *Ethn.* 656, s. v. Φαλίσκος, e Sol. II 1, 4-7.

⁷ Ov., *Am.* III 13, 31-35.

⁸ Ov., *Fast.* IV 73-74.

è presente il motivo dei νόστοι adattato alla fondazione di città italiche. Haleso, però, non ha avuto alcun ruolo negli avvenimenti del mondo ellenico: potrebbe trattarsi, pertanto, di un eroe locale, come sembra suggerire anche l'esame linguistico del suo nome (cfr. Poccetti, 2020, p. 46), creato sul modello dei protagonisti dei νόστοι per attribuire origini remote e gloriose anche ai Falisci, come stava avvenendo per altre città italiche, compresa Roma. Il mito di Haleso, quindi, potrebbe derivare da un'elaborazione dotta dell'ambiente falisco, a cui potrebbero aver attinto gli scrittori classici. Camporeale ne rialza perciò il limite cronologico: tenendo conto dell'arrivo di ceramografi attici a *Falerii* alla fine del V secolo a.C., l'elaborazione *in loco* di una leggenda sull'origine della città ricca di elementi afferenti all'ambiente ellenico-argivo potrebbe risalire almeno a quel periodo, favorita forse dalla trasmissione della cultura greca attraverso la produzione figurata ad opera di questi maestri ellenici o ellenizzati (Camporeale, 1991, pp. 216-219).

È possibile che la grande diffusione del filone argivo sia dipesa anche dall'accento postivo da Ovidio, forse a sua volta influenzato da tematiche familiari alla cerchia dei poeti augustei: considerando il culto di Augusto documentato a *Falerii*⁹, si può supporre un "revival" delle tradizioni locali incoraggiato dall'autorità centrale nel periodo in cui il poeta ha frequentato la città; egli, d'altra parte, potrebbe essersi fatto portavoce di propaganda sottolineando un aspetto del mito che non solo separava i Falisci dagli Etruschi per un'origine legata ai già citati νόστοι, ma in un certo senso li avvicinava sul piano culturale a Roma, dove nella stessa dimora di Augusto sul Palatino il culto di Apollo Liceo rimandava al mondo argivo¹⁰. Ovidio, dunque, potrebbe aver contribuito alla rivitalizzazione di un culto locale legandolo alla propaganda augustea.

⁹ Cfr. *CIL* XI.3083.

¹⁰ È lo stesso Ovidio a darne testimonianza (cfr. Carandini, 2010, pp. 162-164); il culto di Apollo Liceo, oltretutto, ha forti affinità con il *Soranus Apollo* venerato nell'agro falisco (cfr. Di Stefano Manzella, 1992), il che potrebbe aver ulteriormente suggestionato il poeta.

Solo parzialmente in accordo con tale filone appare Dionigi di Alicarnasso¹¹, che riconduce ai Pelasgi peloponnesiaci le tradizioni di origine argiva ancora in uso ai suoi tempi nelle città di *Falerii* e *Fescennium*¹² (Briquel, 1984, pp. 328-352); si discosta invece dalle altre tradizioni proponendo per i due centri la successione etnica Siculi, Pelasgi/Argivi e Romani. Il nucleo più antico sarebbe stato costituito dai Siculi, in un'epoca assai remota; l'ipotesi trova riscontro anche in altri scrittori antichi, che ammettono per molti centri del *Latium Vetus* una fase sicula definita in ambito linguistico «protolatina». La notizia di un'occupazione romana dei due centri, invece, è isolata e non può riflettere una situazione precedente alla conquista di *Falerii* nella seconda metà del III secolo a.C.

Nel quadro così delineato i Falisci, di origine greco-pelasgica, rientrerebbero nel filone romano-greco-pelasgico distinguendosi nettamente dagli Etruschi, popolo autoctono e diverso dagli altri per lingua e costumi.

Tuttavia, gli argomenti adottati dallo storico a sostegno di questa tesi, speculativi e privi di adeguati riscontri, non sono sufficienti per suffragarla (Camporeale, 1991, pp. 214-217).

3. Origine «protolatina»

Più fondato appare, invece, un ultimo filone della tradizione sulle origini dei Falisci, cui si è già fatto riferimento citando Strabone¹³: oltre alla definizione di «tirreni», infatti, il geografo attribuisce al popolo falisco quella di ἴδιον ἔθνος (*ethnos* “particolare”, “a sé”), aggiungendo subito dopo quella di πόλιν ἰδιόγλωσσον (“città di lingua diversa”). Ne emergono due elementi caratteristici dell'identità falisca, cioè l'autonomia etnica e la peculiarità linguistica, e la prima trova riscontro in Diodoro Siculo¹⁴; anche Livio dichiara i

¹¹ Dion. Hal., *Ant. Rom.* I 21.

¹² Secondo l'autore, infatti, i Pelasgi sarebbero stati Ἀργεῖοι τὸ γένος (Dion. Hal., *Ant. Rom.* I 89, 2).

¹³ Strab. V 2, 9.

¹⁴ Diod. Sic. XIV 96, 5.

Falisci un'entità etnico-politica autonoma e diversa dagli Etruschi nel contesto delle sommosse antiromane dei primi anni del III secolo a.C.¹⁵, sebbene altrove lasci intendere che siano Etruschi (Di Stefano Manzella, 1978, pp. 155-157; Camporeale, 1991, p. 213; Bakkum, 2009, pp. 24-25).

La citata peculiarità linguistica, invece, trova riscontro nelle testimonianze epigrafiche dal territorio falisco tra VII e I secolo a.C.¹⁶: pur essendo state rinvenute anche iscrizioni in etrusco, infatti, molte epigrafi attestano una lingua indoeuropea appartenente al filone comunemente detto «protolatino», in cui rientrano le testimonianze linguistiche dei gruppi etnici più antichi del *Latium Vetus*. In questa prospettiva, l'anomalia segnalata da Strabone per la situazione etnico-linguistica di *Falerii* si può interpretare come tale non in senso assoluto, ma in rapporto con la circostante area etrusca, intendendo l'aggettivo Ἰθίων semplicemente come «non etrusco» e caratterizzando sia la lingua che l'*ethnos* falisco come «protolatini» (Camporeale, 1991, p. 213). D'altra parte, rimane aperta la cruciale questione relativa al rapporto della lingua falisca con quella latina, dovuta alla compresenza di elementi di forte affinità, posti spesso in relazione con lo stretto legame dei Falisci con i Romani, e di elementi che sembrano metterne in luce un carattere idiosincratico, interpretato, almeno dall'età repubblicana, come volontà di autorappresentazione anche in chiave oppositiva a Roma (cfr. Bakkum, 2009, pp. 341-360).

L'interpretazione «protolatina» trova sostegno sia sul piano archeologico, nelle olle di impasto dal corpo sferico-ovoide usate come cinerari nelle tombe a pozzetto falische, analoghe a quelle rinvenute in necropoli nei dintorni di Roma, sia sul piano mitologico, nel re Latino menzionato da Esiodo¹⁷ e negli schieramenti dei popoli italici al fianco di Turno contro Enea, passati in rassegna da

¹⁵ Liv. X 45, 6.

¹⁶ Per la bibliografia essenziale sulla lingua falisca, cfr. Rigobianco, 2020, pp. 303-304.

¹⁷ Hesiod., *Theog.* 1011-1016.

Virgilio¹⁸. Il primo avrebbe governato sugli Etruschi: ciò potrebbe essere un'allusione alla presenza di nuclei latini in Etruria, e l'agro falisco è l'unico territorio in cui si possano supporre basandosi su argomenti di carattere culturale e storiografico. Nell'*Eneide* virgiliana, invece, tutti gli Etruschi sono schierati con Enea, eccetto il re di Caere Mezenzio, mentre i popoli italici, alleati del re dei Rutuli, combattono contro l'eroe troiano: tra di essi figurano i Capenati e i Falisci, il cui distacco dagli Etruschi potrebbe rimandare a una tradizione che li inquadrava nello stesso filone etnico e culturale dei Latini (Camporeale, 1991, p. 214; su Falisci e Capenati cfr. anche Briquel, 2014 e Biella, 2014).

4. Conclusioni

Nel complesso, tra tutte le tradizioni sull'origine del popolo falisco tramandate dagli antichi, le uniche due risultate fondate alla luce del confronto con le altre fonti sono quelle che ne danno una definizione etrusca e di *ethnos* "particolare", di fatto corrispondente al protolatino dei glottologi. Queste due teorie non si escludono a vicenda, ma si possono integrare, seppure in modo disomogeneo, nelle diverse località del territorio falisco e in rapporto a contesti storici differenti: contrariamente alla prospettiva degli antichi, infatti, l'approccio moderno privilegia uno studio attento delle singole tradizioni tenendo presente il quadro generale in cui esse si inseriscono, ovvero il contesto al cui interno ciascuna di esse acquista una dimensione storica, con l'obiettivo di spiegare l'origine dei Falisci come un processo formativo che ha avuto luogo nell'area corrispondente in età storica all'agro falisco, ma che è debitore all'apporto di componenti di diversa provenienza (Camporeale, 1991, p. 219; Mancini, 2002, pp. 41-42; Poccetti, 2020, pp. 23-24, 58-59; Rigobianco, 2020, pp. 300, 314-316). Ciò dimostra che solo un approccio multidiscipli-

¹⁸ Verg., *Aen.* VII 641 ss.

nare e critico, di stampo moderno, può consentire di giungere a un'interpretazione delle fonti letterarie adeguata a fornire un contributo concreto alla comprensione e ricostruzione della storia e dell'identità di un popolo antico.

Bibliografia

- Bakkum, G.C.L.M. (2009), *The Latin Dialect of the Ager Faliscus. 150 Years of Scholarship*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- Biella, M.C. (2014), *I Falisci e i Capenati: prospettiva archeologica*, in *EPU*, pp. 65-81.
- Biella, M.C., Nonnis, D. (2021), *Hi Fescenninas acies Aequosque Faliscos. Falerii: da città idioglossa a comunità romana*, in M.D. Dopico Cainzos, M. Villanueva Acuna (eds.), *Aut oppressi serviunt... La intervención de Roma en las comunidades indígenas*, Lugo, Servizo de Publicacións da Deputación de Lugo, pp. 235-262.
- Bourdin, S. (2012), *Les peuples de l'Italie Préromaine. Identités, territoires et relations inter-ethniques en Italie centrale et septentrionale (VIII^e-I^{er} s. av. J.-C.)*, Roma, École Française de Rome.
- Briquel, D. (1984), *Les Pélasges en Italie. Recherches sur l'histoire de la légende*, Roma, École Française de Rome.
- Id. (1994), *Haleso, eroe campano (Virgilio, Eneide 7, 723-730) e i Falisci, coloni calcidesi (Giustino 20, 1, 13)*, in «Hesperia. Studi sulla grecità di occidente», IV, pp. 83-94.
- Id. (2014), *Les Falisques et les Capénates: perspective historique. Les témoignages littéraires et leurs limites*, in *EPU*, pp. 51-64.
- Camporeale, G. (1991), *L'ethnos dei Falisci secondo gli scrittori antichi*, in *Miscellanea Etrusca e Italica in onore di Massimo Pallottino*, in «ArchCl», XLIII, pp. 209-221.
- Carandini, A. (2010), *Le case del potere nell'antica Roma*, Roma-Bari, Laterza.
- Cifani, G. (2005), *I confini settentrionali del territorio veiente*, in O. Paoletti (a cura di), *Dinamiche di sviluppo delle città nell'Etruria meridionale: Veio, Caere, Tarquinia, Vulci. Atti del XXIII Convegno di Studi Etruschi ed Italici, Roma, Veio, Cerveteri/Pyrgi, Tarquinia, Tuscania, Vulci, Viterbo, 1-6 ottobre 2001*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, pp. 151-161.
- Cornell, T.J. (2013), *The Fragments of the Roman Historians*, vol. 3, *Commentary*, Oxford, Oxford University Press.
- Di Stefano Manzella, I. (1978), *I nomi attribuiti alle due Falerii dalla tradizione letteraria antica e dalle epigrafi*, in «MemPontAc», XLIX, pp. 151-162.

- Id. (1992), *Nuova dedica a Soranus Apollo e altre iscrizioni dal Soratte*, in «ME-FRA», CIV, pp. 159-167.
- EPU (2014): Aberson, M., Biella, M.C., Di Fazio, M., Wullschleger, M. (eds.), *Entre archéologie et histoire: dialogues sur divers peuples de l'Italie préromaine. E pluribus unum? L'Italie, de la diversité préromaine à l'unité augustéenne*, vol. 1, Bern, Peter Lang.
- Mancini, M. (2002), *Tra linguistica ed ermeneutica: nuove acquisizioni falische*, in «Incontri Linguistici», XXV, pp. 23-46.
- Pallottino, M. (1974), Intervento, in *Civiltà arcaica dei Sabini nella valle del Tevere II. Incontro di studio in occasione della mostra* (Roma 1973), Roma, CNR, pp. 101-104.
- Pocchetti, P. (2020), *Due «storie parallele»? Il «displacement» di Falerii e Volsinii nel riflesso epigrafico e linguistico*, in M.C. Biella (a cura di), *Displacements. Continuità e discontinuità urbana nell'Italia centrale tirrenica*, Roma, Quasar, pp. 21-63.
- Rigobianco, L. (2020), *Falisco*, in «Paleohispánica», XX, pp. 299-333.

GIACOMO EVANGELISTI
Sapienza Università di Roma

Santità femminile e costruzione dell'identità: il caso della Gallia merovingia

1. La Francia val bene una messa

Com'è noto, i Franchi sono la prima popolazione germanica a essersi convertita al cattolicesimo, scelta che si traduce in una collaborazione proficua – sebbene opportunistica e non sempre pacifica – tra vescovi e sovrani. L'*alethestate prophasis* celata dietro alle leggende sulla conversione di Clodoveo¹, che tradiscono l'intento politico perseguito dal re merovingio, è evidentemente l'alleanza con la Chiesa episcopale gallica in cambio del battesimo². Celebre è il ruolo della regina Clotilde nella forgia del vincolo fra mitra e corona³, poiché la donna avrebbe esercitato

¹ Mi riferisco qui alle famose vicende del Vaso di Soissons e della battaglia di Tolbiac. Entrambi gli episodi sono narrati nel libro II dell'*Historia Francorum* di Gregorio di Tours.

² Impossibile indicare in questa sede tutti gli innumerevoli studi sulla conversione politica di Clodoveo, ma si vedano almeno Levillain (1935) e Van de Vyver (1936).

³ Molto è stato scritto anche sul ruolo di Clotilde: mi limito a segnalare qui il fondamentale Theis (1996), ma anche McNamara-Halborg-Whatley (1992, pp. 38-50).

forti pressioni sul marito, il quale prima le avrebbe permesso di battezzare i figli e poi avrebbe ceduto alla vera fede grazie all'*exemplum* della moglie. Così Clodoveo e Clotilde brillano come i nuovi Costantino ed Elena della storia occidentale: lui – appena convertito – vince la battaglia decisiva grazie alla Croce, lei – pur moglie e non madre – è l'artefice che spinge il sovrano fra le braccia di Dio⁴.

Tuttavia, una volta codificato il mito fondativo della nuova Gallia cattolica, è opportuno indagare il processo di elaborazione dell'orizzonte identitario che scaturisce direttamente dal posizionamento ideologico della corona merovingia. Una parte consistente della letteratura agiografica prodotta tra i secoli V-VI permette di intravedere in filigrana uno strettissimo legame tra identità e propaganda, per il quale i santi della Gallia emergono come messaggeri di Dio che attivamente collaborano con la famiglia reale per diffondere o proteggere il cristianesimo in quella terra. Il tema non è certamente ignoto agli studiosi di agiologia⁵, ma alcuni fondamentali esempi di santità femminile sono rimasti ai margini dell'interesse degli esperti di settore e pertanto si propongono in questa sede, senza alcuna pretesa di esaustività, due casi di donne beatificate provenienti dal *milieu* culturale della Gallia merovingia.

2. Genoveffa di Parigi⁶

Genoveffa di Parigi vive nella seconda metà del V secolo, all'alba dell'avanzata dei Franchi in Gallia. La sua biografia, la *Vita Ge-*

⁴ Il paragone tra Clodoveo e Costantino è peraltro ricercato esplicitamente da Gregorio di Tours, *Hist. Franc.* (1981, II, 31), che descrive la battaglia di Tolbiac sul modello dello scontro di Ponte Milvio e chiosa: «Procedit novus Constantinus ad lavacrum». Sulla sovrapposizione Clotilde/Elena, invece, si veda da ultimo Martínez Maza (2009).

⁵ Lo studio più completo sul legame fra santità merovingia e propaganda politica è tuttora il fondamentale volume di Graus (1965); ma si veda anche Guillot (2003).

⁶ Lo studio più completo sulla figura di Genoveffa di Parigi è sicuramente Dubois, Beaumont-Maillet (1982).

novetae, è stata per lungo tempo al centro di accesi dibattiti filologici⁷, ma Heinzelmann (1986) ha dimostrato che la versione più antica risale indubbiamente al VI secolo e la sua tesi ha poi incontrato il favore unanime degli esperti⁸. Heinzelmann (1986) ha anche il merito di aver individuato l'ambiente all'interno del quale l'agiografia di Genoveffa sarebbe stata redatta, dal momento che il testo giunge in forma anonima, ma a un'attenta lettura risulta chiaro come l'autore conosca puntualmente la topografia di Tours ed è dunque plausibile che provenga proprio dall'ambiente turonense.

I due brani che seguono modellano il *placet* della santa nei confronti della neonata civiltà merovingia.

Cum esset gentiles Childericus rex Francorum, veneratione qua eam dilexit effari nequeo, adeo ut vice quadam, ne vinctus, quos interemere cogitabat, Genuvefa abreperet, egrediens urbem Parisiorum, portam claudi precepit. Adubi ad Genovefa per fidus internuntius regis deliberatio pervenit, convestim ad liberandas animas properans direxit. Non minum populi mirantes fuit spectaculum, quemadmodum se porta civitatis inter manus eius sine clave reseravit. Sicque regem consecuta, ne vincorum capita amputarentur, obtenuit⁹.

Ciò che colpisce nel breve estratto è la contrapposizione tra l'appellativo *gentiles*, pagano, attribuito a Childerico I, padre di Clodoveo e dunque ultimo re idolatra dei Franchi, e il connubio *veneratio-diligere* con cui viene descritto il suo rapporto con la santa. Si intravede in controluce un progetto di riscrittura ideologica della storia merovingia, poiché l'anonimo autore intende anticipare già a Childerico se non la conversione, quanto meno una presa di posizione a favore del cristianesimo.

⁷ La *vexata quaestio* non può essere descritta minuziosamente in questa sede, ma si veda Heinzelmann (1986) per maggiore chiarezza: basti sapere, in ogni caso, che esistono tre recensioni successive dell'agiografia, una di età merovingia e due di età carolingia.

⁸ Daly (1994, pp. 625-631); Dubois, Beaumont-Maillet (1982); Dubois (1983); Wittern (1994).

⁹ Krusch (1896, XVI, p. 226).

Inoltre, esaminando il miracolo delle porte semoventi, si nota che Genoveffa ottiene dal re che i prigionieri vengano liberati, ma non è lei in persona a tagliare i vincoli della cattività. Ciò, come sottolinea a ragione Daly (1994, p. 629), sottintende una «behind-the-scenes influence» piuttosto che un miracolo: è un accordo diplomatico fra le parti narrato per atto di propaganda allo scopo di dimostrare la relazione tra uno dei capostipiti dei Merovingi e una campionessa della fede.

Il successivo brano della *Vita Genovefae* è ancora più significativo, perché si concentra sul legame tra Clodoveo e Genoveffa:

Nam et gloriose memorie Chlodovechus rex bellorum iure tremendus crebro pro dilectione sui in ergastulo retrusus indulgentiam tribuit et pro criminum animadversione sepe culpabiles, porro iam extento ense incolumes, Genuvefa supplicante, dimisit. Quin etiam honoris eius gratia basilicam aedificare coeperat, que post discessum suum studio precellentissimae Chrothechildis regine sue celsum protullit fastigium¹⁰.

Si tratta della conclusione dell'agiografia, che non aggiunge nulla al racconto delle *virtutes* della santa, ma è evidentemente un *elogium*. Come un epitaffio, infatti, queste righe legano la memoria della chiesa di Sainte-Geneviève alla coppia di sovrani merovingi e non a caso il re, la regina e la santa verranno sepolti insieme al suo interno. L'anonimo chierico redattore non spende altre parole per approfondire lo sviluppo del rapporto tra Genoveffa e Clodoveo, semplicemente dichiara che lo *ius bellorum* del re risponde al giudizio della donna di fede.

Il gioco di contrapposizioni corre lungo il filo della spada di Clodoveo, poiché quella stessa lama, *tremenda* in guerra, viene rinfoderata dinanzi a *Genuvefa supplicante*¹¹. Il racconto è analogo al precedente, ma la menzione della basilica incide nella pietra

¹⁰ Si tratta sempre della *Vita Genovefae*, ma seguo in questo caso il testo stabilito da Kurth (1913, p. 17), specialmente a causa dell'emendazione *extento ense*, accolta da Daly (1994, p. 630).

¹¹ Su questo si veda Berschin (1988, pp. 8-25).

il nuovo statuto cristiano della regalità merovingia, la cui storia è ormai destinata a intrecciarsi con la santità della Gallia.

Non è da escludersi che la stessa redazione di un'agiografia così ideologicamente connotata sia frutto di un interesse monarchico, anzi è lecito ipotizzare¹² che la committente dell'opera sia proprio la regina Clotilde. Sarebbe così motivata la menzione della donna nelle righe conclusive della *Vita*, dove le si attribuisce la realizzazione degli ultimi elementi architettonici della chiesa. È plausibile che il primo prodotto letterario della propaganda identitaria merovingia in senso cristiano sia da ascrivere a lei, la prima Elena delle Gallie, che sceglie una *virgo* parigina come madre delle sante del nuovo regno franco, una donna che per mezzo della sua *virtus* ha protetto quella stessa Parigi in cui Clodoveo aveva trasferito il centro del suo potere.

2. Radegonda di Poitiers¹³

La seconda santa in esame è invece merovingia per adozione, non per nascita, e il suo nome è Radegonda di Poitiers. È l'erede della casa reale di Turingia, ma il suo mondo si sfalda sotto gli zoccoli dei cavalieri di Clotario I, figlio di Clodoveo, che nel 531 assale e rade al suolo il regno dei sovrani turingi, annettendo la regione ai propri domini. Radegonda, ancora adolescente, viene rapita e costretta a sposare il sovrano, ma riuscirà a evadere la cattività matrimoniale prendendo i voti: una «regina celestis plus quam terrena»¹⁴. Il momento di svolta fondamentale nel rapporto fra trono terreno e trono celeste si consuma proprio nell'episodio dell'abbandono della corte da parte della regina, che l'autrice della sua biografia, Baudonivia, descrive come un accordo diplomatico:

¹² Insieme con Heinzelmann (1986), anche in questo caso ripreso favorevolmente da Dubois, Beaumont-Maillet (1982) e Dubois (1983).

¹³ La figura di Radegonda è analizzata per intero da ultimo in Dailey (2023) e a lui rimando per altra bibliografia specifica. Imprescindibili, comunque, Fonay Wemple (1981) e Manzoli (2021).

¹⁴ Baudonivia (1999, II, p. 380).

Domina Radegundis, mens intenta ad Christum, Pictavis, inspirante et cooperante Deo, monasterium sibi per ordinationem praecelsi regis Chlotarii construxit. [...] In quo monasterio sancta regina mundi falsa blandimenta respuens gaudensque ingressa est¹⁵.

Il nodo cruciale è l'*ordinatio praecelsi regis Chlotarii* per la costruzione del monastero donato all'ex moglie¹⁶. L'agiografia di Baudonivia vuole mettere in luce la collaborazione fra le parti: Clotario potrà contare su un'autorità religiosa per detenere un controllo più serrato sul territorio della Gallia attraverso Sainte-Croix, un'abbazia che diviene così una testa di ponte in Aquitania, un centro di influenza fortemente connesso a Soissons¹⁷, da cui dipende per rapporto di filiazione diretta¹⁸.

La stessa *Vita Radegundis*, che Baudonivia scrive dall'interno delle mura del monastero di Radegonda alcuni anni dopo la sua morte¹⁹ su commissione della badessa²⁰ è il prodotto letterario di un ambiente che fin dalla fondazione risente di un vincolo fortissimo con il palazzo, pertanto capace di accogliere e rielaborare la stretta relazione fra santa e sovrani. Non a caso la biografa precisa che, prima di morire, Radegonda «praecellentissimis enim dominis regibus et serenissimae dominae Bronichildi reginae, quos caro dilexit affectu [...] cum contestatione divina suum commendavit monasterium»²¹.

¹⁵ Baudonivia (1888, V, p. 381).

¹⁶ Il monastero, che si trovava a pochi chilometri dalla città di Poitiers, è inizialmente dedicato alla Vergine sotto il nome di Notre Dame, ma viene rinominato Sainte-Croix quando – a metà del VI secolo e per volere della stessa Radegonda – giungerà dall'Oriente una reliquia della Vera Croce (cfr. Labande-Mailfert, 1987).

¹⁷ Roccaforte centrale del potere di Clotario.

¹⁸ Su questo punto cfr. anche Manzoli (2021). L'impegno delle aristocrazie e della regalità merovingia nella costruzione di abbazie in Gallia è peraltro tema tipico e affonda le sue radici nella realtà storica: cfr. Werner (1976), nonché il già citato Graus (1965); più generale il notissimo Rouche (1994).

¹⁹ Non v'è certezza sulla data di composizione dell'opera, ma la forchetta cronologica può essere ristretta agli ultimi anni del VI secolo e ai primi del VII (cfr. Santorelli, 1999).

²⁰ Dedimia di Sainte-Croix, citata nella dedica della *praefatio* di Baudonivia.

²¹ Baudonivia (1888, XVI, pp. 388-389). Peraltro rimane testimonianza autografa del desiderio di Radegonda di affidare il suo monastero alla cura della corona nell'u-

Inseguendo quest'ultima considerazione, è possibile approfondire il rapporto che lega Radegonda agli eredi di Clotario e, in particolare, al re Sigeberto²², che più volte viene menzionato nella *Vita Radegundis*. Nei suoi confronti ella dimostra un atteggiamento al contempo obbediente e autoritario, poiché, se da una parte non vuole agire *sine consilio* di lui e lo interpella persino affinché le sia concesso il permesso di scrivere un'epistola all'Imperatore di Costantinopoli per richiedere una reliquia della Vera Croce²³, dall'altra non permette né a Sigeberto né ai suoi fratelli di dilaniare la Gallia con guerre fratricide, impugnando un'autorità da *mater regni* prima ancora che da madre²⁴.

Eppure, quando il frammento della Croce giunge a Poitiers da Costantinopoli grazie alla lettera della santa e all'intermediazione del re, di nuovo Radegonda implora l'aiuto dell'autorità monarchica per accogliere la reliquia. All'avvento del *lignum*, infatti, nella città aquitana si alzano voci di protesta che non intendono permettere l'ingresso della scheggia sacra e il racconto agiografico assume toni evangelici: coloro che si oppongono alla Croce vengono additati come *Iudaei* e la Croce stessa viene paragonata a Cristo per le offese che deve sopportare per la salvezza dei Suoi²⁵. L'unico elemento nettamente antitetico rispetto alla Passione è l'autorità politica, perché non è l'ignavo pagano Ponzio Pilato a decidere della sorte del *pretium mundi*, ma il cattolico Sigeberto, che si schiera apertamente a favore della Croce e dunque della santa.

Scrivre Baudonivia:

Sic devotus rex per fidelem suum virum [...] transmisit ad virum apostolicum domnum Eufonium Turonicae civitatis episcopum, ut cum honore digno glorio-

nico scritto sopravvissuto a firma della santa stessa, un'epistola che è stata inserita da Gregorio di Tours nella *Historia Francorum* (1981, IX, 42, pp. 460-469).

²² Re d'Austrasia alla morte di Clotario e marito di Brunehilde.

²³ Baudonivia (1888, XVI, p. 388).

²⁴ Baudonivia (1888, X, pp. 384-385). L'agiografa menziona alcune epistole spedite da Radegonda ai sovrani per esortarli a concludere accordi di pace affinché la Gallia non subisca le conseguenze della loro «amaritudo» reciproca.

²⁵ L'intero episodio è narrato in Baudonivia (1888, XVI).

sam crucem Domini [...] in monasterio dominae Radegundis introponeret, quod et factum est²⁶.

Con l'epiteto *devotus* a esergo del pio comportamento di Sigeberto. È l'immagine più potente dell'intera agiografia baudoniviana: Radegonda ha portato la Croce in Occidente grazie all'intermediazione del re e ha sopraffatto gli oppositori per mezzo della collaborazione con il monarca. Radegonda e Sigeberto si stagliano chiaramente come *figurae* di Elena e Costantino. Madre e figlio – pur non di sangue – sanciscono definitivamente l'unità di intenti fra Croce e corona.

Bibliografia

- Baudonivia (1888), *Vita Radegundis*, in B. Krusch (Hrsg.), *MGH, Scriptores rerum Merovingicarum, Vitae sanctorum*, Hannoverae, Impensis Bibliopolii Hahniani, pp.377-395.
- Id. (1999), *Vita Radegundis*, a cura di P. Santorelli, Napoli, M. D'Auria Editore.
- Berschlin, W. (1988), *Biographie und Epochenstil im lateinischen Mittelalter*, vol. II, Stuttgart, Anton Hiersemann.
- Dailey, E.T. (2023), *Radegund. The trials and triumphs of a Merovingian Queen*, Oxford, Oxford University Press.
- Daly W.M. (1994), *Clovis: How Barbaric, How Pagan?*, in «Speculum», LXIX, pp. 619-664.
- Dubois, J. (1983), *Sainte Geneviève en son temps*, in «Journal des savants», 1-3, pp. 65-79.
- Dubois, J., Beaumont-Maillet, L. (1982), *Sainte Geneviève de Paris*, Paris, Beauchesne.
- Fonay Wemple, S. (1981), *Women in Frankish Society. Marriage and the Cloister, 500-900*, Philadelphia, Pennsylvania University Press.
- Graus, F. (1965), *Volk, Herrscher un Heiliger im Reich der Merowinger*, Praha, Tschechoslowakische Akademie der Wissenschaften.
- Gregorio di Tours (1981), *La Storia dei Franchi*, a cura di M. Oldoni, 2 voll., Milano, Mondadori- Fondazione Lorenzo Valla.

²⁶ Baudonivia (1888, XVI, p. 389).

- Guillot, O. (2003), *Les saints des peuples et des nations dans l'Occident des VIe-Xe siècles*, in O. Guillot (éd.), *Arcana imperii (IVe-XIe siècle)*, Paris, PULIM, pp. 95-137.
- Heinzelmann, M. (1986), *Les Vies anciennes de Sainte Geneviève de Paris. Études critiques*, Paris, Honoré Champion.
- Krusch, B. (1896, Hrsg.), *Vita Genovefae virginis Parisiensis*, in *MGH, Passiones vitaeque sanctorum aevi Merovingici et antiquiorum aliquot (I)*, Hannover, Impensis Bibliopoli Hahniani. c. XVI, p. 226.
- Kurth, G. (1913), *Étude critique sur la vie de sainte Geneviève*, in «Revue d'histoire ecclésiastique», XIV, pp. 5-80.
- Labande-Mailfert, Y. (1987), *Histoire de l'abbaye Sainte-Croix de Poitiers: quatorzième siècles de vie monastique*, Poitiers, Société des Antiquaires de l'Ouest.
- Levillain, L. (1935), *La conversion et le baptême de Clovis*, in «Revue d'histoire de l'Église de France», XXI, pp. 161-192.
- Manzoli, D. (2021), *Per il "dossier" agiografico di santa Radegonda*, in «Hagiographica», XXVIII, pp. 1-40.
- Martínez Maza, C. (2009), *Las nuevas Helenas. Las reinas bárbaras como agente de cristianización*, in «Potestas», XX, pp. 133-146.
- McNamara, J.A., Halborg, J.E., Whatley, G. (1992), *Sainted women of the Dark Ages*, Durham and London, Duke University Press.
- Rouche, M. (1994), *I Regni latino-germanici*, in N. Tranfaglia, M. Firpo (a cura di), *La Storia. I grandi problemi dal Medioevo all'età contemporanea*, Torino, UTET, pp. 89-122.
- Santorelli, P. (1999), *Introduzione*, in Baudonivia, *La Vita Radegundis*, a cura di P. Santorelli, Napoli, D'Auria Editore, pp. 7-66.
- Theis, L. (1996), *Clovis, de l'histoire au myth*, Bruxelles, Éditions Complexe.
- Van de Vyver, A. (1936), *La victoire contre les Alamans et la conversion de Clovis*, in «Revue belge de philologie et d'histoire», XV, pp. 859-914.
- Werner, K.F. (1976), *Le rôle de l'aristocratie dans la christianization du nord-est de la Gaule*, in «Revue d'histoire de l'Église de France», LXII, pp. 45-73.
- Wittern, S. (1994), *Frauen, Heiligkeit und Macht*, Stuttgart, J.B. Metzler.

FRANCESCO BAFARO
Sapienza Università di Roma

Voyeurismo e profetismo: la doppia identità dell'Io narrante nelle *Rime* di Boccaccio

1. Introduzione

Il *corpus* delle *Rime* di Giovanni Boccaccio ha da sempre rappresentato una sfida impegnativa per la critica, sia per quanto riguarda lo studio filologico sia per quanto concerne lo studio tematico delle liriche. A tal proposito, Silvia Finazzi (2021, pp. 142-143) ha così riassunto le tre principali problematiche legate all'opera:

1. assenza di testimonianze autografe (ad eccezione di due versi incipitari nel ms. *Plut.* 29.8, che però non trovano riscontro in nessuno dei componimenti giunti fino a noi);
2. altezza cronologica dei mss. che tramandano i testi pervenuti fino a noi (il più ricco è il ms. *Accademia della Crusca* 53, databile al 1527-1533, ma sono importanti – poiché quattrocenteschi – anche i mss. 1100 della Biblioteca Riccardiana di Firenze e il *Marciano Italiano* IX 257 (6365) della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia);
3. l'assenza di un progetto da parte dell'autore di conferire un assetto organico alle sue rime in volgare (in tal senso Battaglia Ricci osserva come molte liriche siano state inserite da Boc-

caccio all'interno delle opere cosiddette maggiori, «forse sul modello dei prosimetri danteschi e contro l'esperienza petrarchesca del *Canzoniere*» (Battaglia Ricci, 2000, p. 237).

Fra gli editori che, nel corso degli anni, si sono cimentati nell'allestimento di edizioni critiche del *corpus*, Massera è stato il primo a tentare un ordinamento delle liriche «secondo una sorta di criterio biografico-cronologico-tematico» (Finazzi, 2021, p. 144). Tale disposizione è stata criticata da Branca (Boccaccio, 1992, p. 202) come arbitraria e fantasiosa; tuttavia, egli ha mantenuto tale assetto nella sua edizione sia per evitare di «sostituire all'ordine del tutto arbitrario del Massera un altro ordine di necessità altrettanto arbitrario» e sia perché modificando l'ordinamento «si separerebbero rime che certamente sono strettamente connesse fra loro» (*ibidem*). Mi pare, dunque, che anche Branca riconosca come il lavoro compiuto dal suo predecessore rappresenti uno strumento utilissimo per orientarsi nella varietà di temi e motivi che contraddistingue le liriche boccacciane¹. D'altronde, nel lungo capitolo introduttivo della sua edizione, Massera pone l'accento più sul contenuto fondamentale delle liriche che sulla biografia dell'autore come criterio primario su cui è stato basato l'ordinamento dei testi (Boccaccio, 1914, pp. CCLIV-CCLV).

In tal senso, mi sono avvalso dell'edizione Massera per circoscrivere, all'interno del *corpus*, i componimenti di stampo amoroso e, in particolare, quelli che sembrano raccontare le prime fasi dell'innamoramento per Fiammetta (inseriti, pertanto, in testa nell'ordinamento del critico marchigiano). In queste liriche emerge la presenza di una doppia identità dell'io narrante: quella voyeurista², che esalta il piacere sensuale e la dimensione erotica dell'amore, e quella profetica, attraverso cui l'io si fa cantore non solo della sovranaturale bellezza della donna e degli effetti che questa ha sulla sua anima, ma anche, similmente

¹ A patto di tenersi lontani da interpretazioni eccessivamente influenzate dalla biografia dell'autore: bisogna tenere presente, infatti, l'alto grado di convenzionalità letteraria di questi testi.

² L'argomento non è nuovo alla critica boccacciana, per cui si vd. David, 1979, Ferreri, 1980 e Petrucci Nardelli, 1987.

al Dante dello “stile della loda”, del valore salvifico di madonna per l’umanità intera. Nel corso dell’indagine, si cercheranno di mettere in luce le caratteristiche di questa doppia identità dell’Io narrante, oltre che la ricchezza delle tradizioni poetiche (e non solo) che sembrano aver agito sulla fantasia di Boccaccio nella genesi di tali liriche.

2. L’Io voyeurista: *Rime XIII (I) e XVIII (IV)*³

Intorn’ad una fonte, in un pratello
di verdi herbe pieno et di be’ fiori,
sedean tre angiolette, i loro amori
forse narrando, et a ciascuna ‘l bello
viso adombrava un verde ramicello
ch’i capei d’or cingea, al qual di fuori
et dentro insieme i dua vaghi colori
avolgea un suave venticello.

Et dopo alquanto una alle due disse,
com’io udi: – Deh, se per aventura
di ciascuna l’amante hor qui venisse,
fuggiremo noi quinci per paura? –
A cui le due rispuose: – Chi fuggisse
poco savia saria ‘cotal ventura! –

(*Rime XIII*)

Guidommi Amor, ardendo anchora il sole,
sopra l’acque di Julio, in un mirteto,
et era il mar tranquillo e il ciel quieto,
quantunque alquanto Zephir, come suole,
movesse gli arbuscei le cime sole,
quando mi parve udire un canto lieto
tanto, che simil non fu consueto
d’udir già mai nelle mortali scuole,
per ch’io: – Angela forse o nimpha o dea
canta con seco in questo loco eletto –,
meco diceva, – degli antichi amori –.
Quinci madonna in assai bel ricepto
del bosco ombroso in su l’herb’e in su’ fiori
vidi cantando, et con altre sedea.

(*Rime XVIII*)

I sonetti XIII e XVIII presentano una struttura comune: nella fronte il poeta descrive l’ambientazione della scena a cui ha assistito che, in ambo i casi, si inserisce nello schema classico della poesia erotico-cortese⁴. Infatti, la donna amata viene raffigurata

³ Il testo delle liriche è tratto da Boccaccio G., *Rime*, a cura di R. Leporatti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2013. Fra parentesi si riporta il numero del componimento secondo l’ordinamento Massera/Branca.

⁴ D’altronde, Boccaccio lo utilizza ampiamente anche in altre opere: l’esempio più vicino è, a mio avviso, il giardino dell’*Amorosa Visione*, dove il protagonista assiste

in compagnia di altre fanciulle, seduta su un prato caratterizzato dalla presenza dell'elemento idrico (una fontana nel XIII; il mare nel XVIII) e si noti, a tal proposito, che nel primo sonetto l'attenzione dell'Io non si concentra su una sola donna (come avviene nel XVIII), ma su tutte le figure femminili protagoniste della scena. In entrambi i componimenti, poi, il quadro ambientale è completato dal vento che nel primo caso accarezza i capelli biondi delle donne e nell'altro muove dolcemente i rami degli alberi. Nella sirma abbiamo, invece, l'apparizione dell'Io narrante che riporta nella scrittura ciò che ha visto e, soprattutto, sentito: come segnalato da Tufano (2006, p. 45), infatti, nelle liriche di Boccaccio il senso dell'udito predomina su quello della vista nel processo di innamoramento e ciò costituisce un'innovazione rispetto alla poesia precedente.

Inoltre, la studiosa segnala un interessante parallelismo fra questi sonetti e opere organiche quali la *Caccia di Diana* e l'*Ameto* (Tufano, 2006, pp. 46-49): anche in queste opere l'Io narrante spia di nascosto i personaggi femminili con un atteggiamento voyeurista che fa da premessa al percorso di elevazione morale a cui il personaggio andrà incontro. Un ultimo elemento in comune fra le due liriche è la definizione delle donne come "angiolette"; termine ricorrente nelle liriche di Boccaccio⁵, «di tradizione stilnovistica e dantesca, [...] è ormai solo un'ombra madrigalesca della fede stilnovistica: queste donne sanno se mai di civettuole pastorelle di tradizione provenzale» (Boccaccio, 1992, p. 208). In effetti, la decontestualizzazione del termine "angioletta" – rispetto, ad esempio, alla ballata dantesca *l'mi son pargoletta bella e nova* – rappresenta non solo il principale segno di rottura rispetto alla tradizione stilnovista precedente, ma il lemma viene spogliato anche di qualsiasi connotazione religiosa, come segnalato da Perella (1961, pp. 3-4). In tal senso, è chiaro

alla rassegna di belle donne e dove avverrà l'incontro con Fiammetta (canto XL e ss.). Per un elenco più approfondito dell'occorrenza del *topos* nelle opere boccacciane vd. Boccaccio, 1992, p. 208.

⁵ Vd. *Rime* LXIX, v. 6; *Am. Vis.* XVI, v. 25; *Am. Vis.* XLIX, v. 27.

l'intento del poeta di restituire in poesia il piacere sensuale che egli ha provato, declinando così il *topos* dell'ineffabilità (caro alla poesia stilnovista) anche nei componimenti più vicini alla tradizione erotico-cortese.

3. L'lo profeta: *Rime XLIII (V) e XXXIII (VI)*

I sonetti XLIII e XXXIII si contraddistinguono per la presenza di un diverso atteggiamento dell'lo narrante e presentano peculiarità che giustificano un'analisi individuale delle liriche:

Non credo il suon tanto soave fosse
 che gli occhi d'Argo tutti fé dormire,
 né d'Amphion la cythara audire
 quando li monti a chiuder Thebe mosse,
 né le syrene anchor, quando si scosse
 invano Ulixè provido al fuggire,
 né altro, se alchun se ne può dire
 forse più dolce o di più alte posse,
 quant'una voce ch'io d'un angioletta
 udi', che lieta i suoi biondi capelli
 cantand'ornava di frond'et di fiori.
 Quindi nel pecto entrommi una fiammetta,
 la qual, mirando li sua occhi belli,
 m'accese il cor in più di mill'ardori.
 (*Rime XLIII*)

Per quanto l'azione descritta nella sirma sembrerebbe suggerire un atteggiamento voyeurista dell'lo narrante (Boccaccio osserva la donna amata cingersi il capo di ghirlande e fiori e ne ascolta ammaliato il canto), ad una lettura più approfondita emergono diversi elementi che portano a inserire questa lirica nella categoria dell'lo profeta. Innanzitutto, nella fronte del sonetto, il poeta costruisce – attingendo ancora una volta alla tradizione classica – un parallelo tra il canto della “angioletta”

e una serie di *exempla* di melodie mitologiche che non arrivano a pareggiare la dolcezza e la soavità del canto dell'amata. Il paragone innalza la materia del sonetto rispetto a quella puramente erotica dei sonetti precedentemente analizzati e non è un caso che la sirma attinga a piene mani al repertorio della poesia stilnovista: Branca (Boccaccio, 1992, p. 211) segnala come la descrizione della donna nei vv. 9-11 sembri riecheggiare quella della Lia dantesca in *Pg.* XXVII (vv. 97-102) e a quest'osservazione, come ulteriori tracce stilnoviste, andranno aggiunte l'uso del *senhal* «fiammetta» in posizione di rima al v. 12 e la descrizione degli occhi dell'amata come prima causa dell'innamoramento del poeta (vv. 12-14). Attraverso questa fitta elaborazione di spunti poetici, Boccaccio si fa cantore di una bellezza straordinaria e sovranaturale.

Il profetismo che caratterizza l'io narrante nel sonetto XXXIII sembra evolvere, invece, verso una direzione maggiormente affine a quella della *Vita Nova*:

Su la poppa sedea d'una barchetta,
che 'l mar segando presta era tirata,
la donna mia con altre accompagnata,
cantando hor una hor altra canzonetta.
Hor questo lito e hor quest'isoletta
et hora questa et hor quella brigata
di donne visitando, era mirata
qual discesa dal cielo una angioletta.
Io che, seguendo lei, vedeva farsi
da tutte parti incontro a rimirla
gente, vedea come miracol nuovo;
ogni spirito [mio] in me destarsi
sentiva, et con Amor di commendarla
tsonzio† non vedea mai il ben ch'io provo.
(*Rime* XXXIII)

I richiami allo Stil Novo sono evidenti e il legame sembra essere ancora più stretto con il sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare*:

il testo è richiamato immediatamente dal sintagma «la donna mia» (v. 3) che compare in apertura del verso, in posizione analoga rispetto al testo dantesco («*la donna mia* quand'ella altrui saluta»⁶ v. 2). Inoltre, ad accomunare le due liriche, vi è l'aura salvifica assunta dall'amata e testimoniata ancora dal legame intertestuale fra i vv. 7-11 di *Rime XXXIII* e i vv. 7-8 del sonetto vitanoviano: «e par che sia una cosa venuta / da cielo in terra a miracol mostrare»; ma potremmo allargare il discorso all'intero capitolo XVII (divisione Gorni) del prosimetro, come suggerito anche da Branca (Boccaccio, 1992, pp. 211-212). Per quanto riguarda l'ambientazione, descritta nella fronte del sonetto, Branca parla di una «trasfigurazione marina dell'obliosa fantasia "Guido, i'vorrei", anche per le insistenti riprese dallo stilnovo dantesco» (ivi, p. 211) e dello stesso avviso è anche Contini: «è il sogno dantesco di navigazione (*Guido, i'vorrei*) diventato spettacolo reale» (Contini, 1970, p. 708). Mi pare, però, che proprio la forte correlazione con il capitolo della *Vita Nova* dedicato all'approdo allo stile della loda renda debole il legame con questo sonetto: in effetti, Giunta inserisce la lirica nel genere provenzale del *souhait* (sottogenere del *plazer*), «un elenco di cose o spettacoli piacevoli che il poeta augura a sé stesso o al destinatario del testo» e precisa che nel caso del sonetto «il genere del *souhait* s'incrocia con la *féerie*, posto che a essere immaginati non sono beni e piaceri materiali [...] bensì un viaggio fiabesco» (Alighieri, 2018, p. 89). Basterà applicare queste osservazioni al testo di Boccaccio per capire come le due liriche abbiano poche cose in comune se non l'ambientazione a bordo di una barchetta. Una possibile alternativa – che rafforzerebbe inoltre una lettura quasi cristologica della donna amata, in linea con la *Vita Nova* – potrebbe essere l'influsso sulla fantasia dell'autore dell'episodio evangelico della pesca miracolosa:

⁶ Corsivi miei, come nelle citazioni successive se non diversamente indicato. Il testo della *Vita Nova* è tratto dall'ed. Rossi (2016).

[1] *Mentre la folla gli faceva ressa attorno per ascoltare la parola di Dio, Gesù, stando presso il lago di Gennèsaret, [2] vide due barche accostate alla sponda. I pescatori erano scesi e lavavano le reti. [3] Sali in una barca, che era di Simone, e lo pregò di scostarsi un poco da terra. Sedette e insegnava alle folle dalla barca (Lc 5,1-3).*⁷

I parallelismi con il sonetto boccacciano sono evidenti: l'immagine di madonna che (accompagnata da altre donne) va di lito in lito e riceve la visita di brigate di donne (vv. 6-7), le quali – insieme ad altre genti – accorrono da ogni dove per rimirarla come miracolo disceso dal cielo (vv. 10-11), non richiama forse l'immagine di Gesù che, seguito dai discepoli, predica e attira a sé le folle? D'altronde, per diverse altre liriche del Certaldese gli influssi evangelici e religiosi in generale sono stati individuati e studiati dalla critica⁸. È vero che, rispetto al testo evangelico, le donne si radunano per ammirare Fiammetta (e non per ascoltarne gli insegnamenti come nel caso di Cristo), ma questa differenza trova giustificazione nel forte legame che il sonetto intrattiene con lo stile della loda: sulla scia di Dante, Boccaccio esalta la dimensione visiva e assume la posa del profeta, la cui missione è farsi testimone degli effetti miracolosi dell'amata su chiunque abbia la fortuna di incrociarne lo sguardo.

4. Elementi di ambiguità in *Rime XL (II) e XXXII (III)*

I sonetti XL e XXXII, sfuggendo a una rigida categorizzazione tra i termini finora individuati, si caratterizzano per una ricercata ambiguità:

⁷ Il testo, nella versione CEI 2008, è tratto da www.bibbiaedu.it (accesso: 7 ottobre 2025).

⁸ Si pensi, innanzitutto, alle liriche di stampo esplicitamente religioso (per cui vd. Battaglia Ricci, 2000, pp. 237-239; Finazzi, 2021, pp. 147-149), ma non mancano i riferimenti religiosi anche nelle rime a tema morale (vd. Maldina, 2016) e in altre di stampo amoroso, come ad esempio il sonetto *Poscia che gli occhi mia la vaga vista (Rime LX)* (Boccaccio, 1992, p. 249).

All'ombra di mill'arbori fronzuti,
 in habito leggiadro et gentileSCO,
 con gli occhi vaghi et col cianciar donnesco
 lacci tendea, da llei prima tessuti
 de' suoi biondi capei crespì e soluti
 al vento lieve in prato verde et fresco,
 una angiolella, a' quai giungeva vesco
 tenace Amor, et ami haspri et acuti.
 Da' quai, chi v'incappava, lei mirando,
 in van tentava poi lo svilupparsi,
 tant'era l'artificio ch'ei teneva.
 Et io lo so, che, di me fidando
 più che 'l dovere infra e lacciuoli sparsi,
 fui preso da virtù ch'io non vedeva.
 (*Rime XL*)

La fronte del sonetto è dedicata alla descrizione della bellezza della donna e la situazione ricorda da vicino quella già vista per i sonetti dell'lo voyeurista: il poeta contempla la bellezza dell'amata che siede in un prato, con i capelli mossi dal vento e con la voce che esercita ancora una volta un ruolo di attrazione sensuale, poiché il «cianciar donnesco» non ha valore negativo ma al contrario indica il parlare con grazia (Boccaccio, 1992, p. 209). Al v. 3 ha inizio un'insistita metafora tessile, che si estende per tutto il componimento, fra i capelli della donna amata e l'ordito che intrappola il poeta; la figura retorica consente al poeta di assumere nuovamente, nella sirma, toni oracolari. Stavolta, non per lodare la bellezza e la nobiltà dell'amata ma, in senso negativo, per mettere in guardia gli altri uomini riguardo la pericolosità di quella bellezza che ingabbia l'anima di chi la contempla, come ha sperimentato egli stesso, fidandosi eccessivamente della sua capacità di autocontrollo.

Il Cancro ardea, passata la sext'ora,
 spirava Zephiro e il tempo era bello,
 quieto il mar, et in su'lito di quello,

in parte dove il sol non era anchora
vidd'io colei che 'l ciel di sé inamora
e'n più donne far festa, et l'aureo vello
le cingea 'l capo in guisa che capello
del vago nodo non usciva fuora.
Neptuno, Glauco, Phorco et la gran Theti
dal mar lei riguardavan sì contenti,
che dir parevon: – Giove, altro non voglio –.
Io, da un ronchio, fissi agli occhi lieti
sì adoppiati haveva e sentimenti,
ch'un saxo paravamo io et lo scoglio.
(*Rime* XXXII)

La fronte del sonetto ripropone una situazione già occorsa negli altri componimenti, trasferendo, però, la scena su una spiaggia al mezzogiorno di una giornata estiva (Boccaccio, 1992, p. 209): la donna, i cui capelli stavolta sono nascosti da un velo o perlomeno raccolti⁹, fa festa insieme ad altre donne riparandosi dal sole. Quella che sembrerebbe una situazione tipicamente voyeurista viene alterata, anche in questo caso, nella sirma: le divinità, discese dall'Olimpo, contemplano dal mare la bellezza della donna e ne sono prese a tal punto che non hanno nient'altro da chiedere a Giove; nella seconda terzina la stessa cosa accade all'io narrante che viene pietrificato dalla vista dell'amata. Entrambe le situazioni hanno dei precedenti letterari, individuati da Branca nell'*Eneide* e nelle *Metamorfosi* ovidiane (ivi, p. 210), che allontanano questa lirica da quella tradizione erotico-cortese che abbiamo visto manifestarsi nei sonetti XIII e XVIII. In questo caso, l'atteggiamento simil-profeticò del poeta emerge nel rendere partecipe il lettore di quella straordinaria visione cui egli ha assistito, tanto straordinaria da coinvolgere anche le

⁹ Branca (Boccaccio, 1992, p. 210) intende «vello» come «velo»; Roncaglia (1939, p. 371), sull'esempio dantesco e petrarchesco, ipotizza che il lemma possa avere qui il significato di «chioma, capigliatura», alludendo quindi a un'acconciatura da cui nessun capello «usciva fuora».

divinità dell'Olimpo: in tal senso, la missione dell'Io si spoglia, ovviamente, di qualsiasi connotazione cristiana per avvicinarsi a modelli trobadorici (nelle intenzioni) e, ancor di più, classici (nel contenuto).

5. Conclusioni

L'analisi, seppur condotta su un numero ristretto di componimenti, ha messo in luce la centralità della figura dell'Io nelle liriche amoro-se di Boccaccio: in particolare, la prospettiva dell'Io voyeurista viene adottata dall'autore per presentare l'ambientazione del sonetto e per esaltare la centralità della figura femminile che, con la sua bellezza sensuale, domina la scena.

Tale uso è riscontrabile anche in quei sonetti in cui la prospettiva voyeuristica non è esclusiva, come nel caso di *Rime* XXXII, XL e XLIII. Più ricca di sfaccettature è, invece, la dimensione dell'Io profeta: nel caso di *Rime* XXXIII la prospettiva assunta dal Certaldese pare essere la medesima di quella dantesca nella seconda parte della *Vita Nova* e il poeta ricopre una funzione quasi "evangelica", di annunciazione del potere salvifico dell'amata per chiunque la miri. Negli altri sonetti, l'Io profeta si pone, invece, al di fuori di una prospettiva cristiana, tanto da rendere, forse, preferibile la denominazione di oracolo: in *Rime* XXXII e XLIII il poeta – similmente a quanto avviene nella poesia trobadorica, siciliana e dei primi stilnovisti – si fa cantore della bellezza della donna e degli effetti sovranaturali che questa ha su di lui. Si tratta della medesima situazione del sonetto XL in cui, tuttavia, questi elementi assumono una valenza negativa: in questo caso, il poeta ammonisce gli altri uomini sulla pericolosità della bellezza femminile che, come una trappola, involupa il libero arbitrio.

Un ulteriore elemento che è emerso dall'analisi – e che non sorprende trattandosi di un autore poliedrico come Boccaccio – è la volontà del Certaldese di non rinunciare, nemmeno di fronte alle forme letterarie maggiormente codificate come il sonetto,

alla sua vena sperimentalista di autore sempre pronto a mescolare tradizioni e stili differenti. Nelle liriche prese in esame, infatti, il poeta non solo è riuscito a far coesistere la tradizione classica, quella cortese, quella stilnovista e quella cristiana, ma anche a fonderle insieme fino a sfumarne i contorni.

Bibliografia

- Alighieri, D. (2016), *Vita Nova*, a cura di L.C. Rossi, Milano, Mondadori.
- Id. (2018), *Rime*, a cura di C. Giunta, Milano, Mondadori.
- Battaglia Ricci, L. (2000), *Boccaccio*, Roma, Salerno Editrice.
- Boccaccio, G. (1914), *Rime*, a cura di A.F. Massera, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua.
- Id. (1992), *Rime*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori.
- Id. (2013), *Rime*, a cura di R. Leporatti, Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- Contini, G. (1970), *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, Sansoni Editore.
- David, M. (1979), *Boccaccio pornoscopo?*, in *Medioevo e Rinascimento veneto con altri studi in onore di Lino Lazzerini*, I, Padova, Antenore, 1979, pp. 215-243.
- Ferreri, R. (1980), *Innovazione e tradizione nel Boccaccio*, Roma, Bulzoni.
- Finazzi, S. (2021), *La poesia in volgare: le Rime*, in M. Fiorilla, I. Iocca (a cura di), *Boccaccio*, Roma, Carocci, pp. 141-156.
- Maldina, N. (2016), *La Bibbia e le Rime. Per il bestiario morale del Boccaccio in versi*, in P. Rinoldi et al. (a cura di), *Boccaccio in versi*, Firenze, Cesati, pp. 193-201.
- Perella, N. J. (1961), *Boccaccio's Lyric Poetry*, in «Italica», XXXVIII, 1, pp. 1-14.
- Petrucci Nardelli, F. (1987), *L'Amorosa Visione rivisitata*, in «Quaderni medievali», XXIV, pp. 57-77.
- Roncaglia, A. (1939), *Per le Rime di Giovanni Boccaccio (Appunti sulla critica e sul testo)*, in «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia», serie II, VIII, 4, pp. 359-382.
- Tufano, I. (2006), «*Quel dolce canto*». *Letture tematiche delle «Rime» di Boccaccio*, Firenze, Cesati.

GLORIA ZITELLI
Università degli Studi di Macerata

«E passeremo [...] a un bel mazzetto di falsificazioni di versi muliebri»: indagini sull'identità delle petrarchiste marchigiane

«Non c'è dubbio che si tratti di «una vera falsificazione o meglio» di «un bel mazzetto di falsificazioni di versi muliebri» (Borgognoni, 1886, p. 215): le parole con cui Adolfo Borgognoni risponde alle considerazioni dell'amico Giosuè Carducci inquadrano la controversa questione delle poetesse marchigiane del Trecento, un presunto gruppo – costituito da Leonora della Genga, Ortensia di Guglielmo, Livia da Chiavello ed Elisabetta Trebbiani – a cui sono attribuiti undici sonetti. Lo studioso afferma, infatti, che tali letterate non sono mai esistite perché le tematiche affrontate nei loro componimenti si discostavano dai costumi dell'epoca e non pare che «le donne italiane di que' secoli aspirassero al vanto di letterato e di poetesse» (ivi, p. 210).

La fonte principale di questo «corpuscolo poetico» (Condello, 2023, p. 60) sembrerebbe essere Giovanni Andrea Gilio da Fabriano, erudito del Rinascimento italiano che – nella sua *Topica poetica* – presenta in serie, all'interno dell'appendice annessa al libro IV, dieci degli undici componimenti che – negli ultimi anni – sono tornati sotto ai riflettori grazie al volume «*Tacete, o maschi*». *Le poetesse marchigiane del '300 [sic]*, edito da Argolibri e promosso

anche dal «Corriere della Sera». Per ciò che concerne Elisabetta Trebbiani, invece, «il buon Gilio non ha colpe né meriti» (ivi, p. 62), in quanto la fonte è la *XIV Scanzia* della *Biblioteca volante* di Giovanni Cinelli Calvoli, medico e bibliografo fiorentino la cui opera fu pubblicata nel 1699.

Sebbene – in un articolato e ricco contributo, che analizza la tradizione dei testi – anche il professore Federico Condello abbia ritenuto il corpus delle “Petrarchiste marchigiane” «un gruzzolo di testi improvvisamente e improvvidamente giudicati degni di salire al cielo» (ivi, p. 56), tali argomentazioni sembrerebbero in contrasto con la volontà di almeno una delle famigerate autrici la cui esistenza e identità sono state più volte messe in dubbio. Al contrario, infatti, nel sonetto *Io vorrei pur drizzar queste mie piume*, attribuito a Ortensia di Guglielmo, figlia di Guglielmo da Fabriano, vissuta intorno al 1300 e morta nel 1360, la poetessa afferma addirittura di voler «dopo morte rimanere in vita» (Franzoni, Orecchini, 2020, p. 5):

Io vorrei pur drizzar queste mie piume
colà, signor, dove il desio m'invita,
e dopo morte rimanere in vita,
col chiaro di virtute inclito lume.

Ma 'l volgo inerte che dal rio costume
vinto, ha d'ogni suo ben la via smarrita,
come digna di biasimo ognor m'addita,
ch'ir tenti d'Elicona al sacro fiume,
all'ago, al fuso, più che al lauro o al mirto,
come che qui non sia la gloria mia,
vuol ch'abbia sempre questa mente intesa.
Dimmi tu ormai che per più via dritta via
a Parnaso ten vai, nobile spirito,
dovrò dunque lasciar sì degna impresa?

Come si evince dal testo, il componimento non solo presenta delle assonanze con il sonetto VII del *Canzoniere* di Petrarca,

ma propone anche un'eccezionale novità contenutistica: la poetessa svela il suo desiderio di dedicarsi alle lettere e all'esercizio della poesia, sottolineando però come la società che la circonda («il volgo inerte») la copra per tale ragione di biasimo e tenti di ricollocarla nell'ambito «dell'ago e del fuso» che più si addice alle donne. Ciò portò molti studiosi ed eruditi ad escludere la possibilità che il sonetto fosse stato composto da tale Ortensia – e più in generale da una poetessa – e a considerarlo un falso letterario, aspetto che nel corso dei secoli ha oltretutto creato quello che Mercedes Arriaga Flórez ha definito un vero e proprio «giallo letterario» (Arriaga Flórez, 2008, p. 161). Basti pensare che la poesia in questione, secondo alcuni, andrebbe attribuita a Giustina Levi Perotti di Sassoferrato, non ad Ortensia di Guglielmo, mentre secondo altri si tratterebbe addirittura di un componimento composto da un poeta, da un uomo, ma che Torquato Perotti – «persona letterata e di buona conversazione» (Gallo, 2013, p. 73), nato a Sassoferrato verso il 1580 dalla nobile famiglia di conti palatini sentinesi e perugini e «per tutta la vita in contatto con molte personalità di spicco della cultura romana di quel tempo» (ivi, p. 74) – avrebbe attribuito ad una poetessa della sua terra per finalità auto-encomiastiche. Trascrivendo proprio una carta consegnatagli dal vescovo, Giacomo Filippo Tomasini avrebbe associato il famigerato sonetto, oggetto di contesa, a Giustina Levi Perotti (Tomasini, 1635, p. 124). Tuttora incerta è inoltre l'affermazione di Andrea Gilio Da Fabriano secondo cui Francesco Petrarca avrebbe risposto con la lirica VII del Canzoniere proprio a Ortensia da Fabriano. Nel tentare di affrontare e parzialmente ricostruire l'identità personale e poetica delle poetesse marchigiane non si può, insomma, prescindere dal considerare come essa sia strettamente legata tanto a questioni filologiche e letterarie quanto a «scelte ideologiche e quindi a criteri che incidono nella costruzione dello stesso canone letterario» (Cerrato, 2013, p. 220).

Risulta pertanto necessario spendere qualche parola sui nomi, non ancora individuati in modo univoco dalla critica, che potrebbero essere inclusi nella generazione poetica delle cosiddette po-

ettesse marchigiane, «gruppo letterario sistematicamente escluso dalla tradizione letteraria, composto di sole donne» (Franzoni, Orecchini, 2020, p. 7) che vivono nello stesso territorio e nello stesso periodo storico e che sono legate da affinità culturali, tematiche e affettive.

Più in particolare a Fabriano – libero comune dal 1234 e dal Trecento importante centro culturale dell'Italia centrale, anche grazie alla fiorente industria della carta, che favorì la circolazione di opere letterarie – vissero e operarono tre scrittrici: oltre alla già citata Ortensia di Guglielmo («lo vorrei pur drizzar queste mie piume; Tema, e speranza entro il cor mio fan guerra; Ecco, Signor, la greggia tua d'intorno e Vorrei talor dell'intelletto mio») vanno, infatti, inquadrati in questo contesto anche Leonora della Genga, a cui tradizionalmente sono attribuiti quattro sonetti (*Tacetate o maschi, a dir che la natura; Dal suo infinito amor sospinto Dio; Di smeraldi, di perle e di diamanti e Coprite o Muse di color funebre*), e Livia Chiavelli (*Veggio di sangue uman tutte le strade; Rivolgo gli occhi spesse volte in alto*), tutte nobili appartenenti a potenti famiglie della città in stretti rapporti, come testimoniano anche dei documenti d'archivio riguardanti patti e concessioni, stipulati con i Chiavelli, circa il castello dei Della Genga. A questo proposito ritengo rilevante mettere in luce come Fabriano fosse in quei decenni dilaniata da lotte intestine tra famiglie affiliate alle parti guelfa e ghibellina, come – appunto – i Chiavelli e i Della Genga: dal 1378 al 1435 i Chiavelli riuscirono ad imporre la loro signoria e a creare una vera e propria corte, che potrebbe aver favorito proprio la creazione di un circolo letterario.

Le poetesse appaiono del resto legate sia da una corrispondenza diretta – Leonora della Genga sembra ammirasse Ortensia e la considerasse un modello, tanto da celebrarla nel sonetto *Di smeraldi, di perle e di diamanti*, da comporre un epitaffio per la sua morte, *Coprite, o muse, di color funebre*, e da definirla «spirto gentil», in un richiamo del sonetto VII del Canzoniere – sia da motivi simili, incentrati sulla rivendicazione femminile e sul valore delle donne come poetesse e guerriere. Si consideri, a titolo di esempio, il sonetto *Tacetate o maschi, a dir che la natura*, in cui la scrittrice –

opponendosi alla teoria aristotelica sulla generazione e «rispondendo, ironicamente e politicamente, alla misoginia evidente in molti testi della cultura classica e cristiana» (Franzoni, Orecchini 2020, p. 12) – rivendica «l’uguaglianza delle donne nell’esercizio di attività all’epoca considerate prettamente maschili, dall’esercizio delle armi o del governo fino all’uso “della piuma”» (*ibidem*).

Ad Ascoli Piceno, nella seconda metà del XIV secolo, visse invece Elisabetta Trebbiani, figlia di Meliaduso d’Ascoli, podestà di Firenze, a cui tuttora – nella città marchigiana – sono dedicate una via e il Liceo Classico Statale. Le notizie biografiche che la riguardano sono poche e costellate da leggende in cui viene descritta come una donna di raro coraggio, che aveva dimestichezza con le armi e che accompagnava il marito nelle lotte di fazione: si racconta, infatti, che «una notte, vedendo Paolino assalito all’improvviso da uomini armati, Elisabetta si lanciò in suo aiuto e nella mischia rimase ferita» (Nardi, 1984, p. 18). Fu, però, anche una poetessa legata da amicizia e affinità culturale con Livia Chiavelli, come testimonia l’unico sonetto ritrovato – *Trunto mio che le falde avvien che bacie* – e indirizzato proprio alla scrittrice fabrianese, con cui Elisabetta Trebbiani avrebbe avuto una corrispondenza epistolare.

Merita infine una menzione anche Giustina Levi Perotti, collocabile dal 1304 al 1374, a Sassoferrato: ebrea convertitasi al cristianesimo e – come affermato da Luisa Bergalli – «della nobile famiglia di Levi Francese» (Bergalli, 1726, p. 260), secondo alcuni scrisse il sonetto *Io vorrei pur drizzar queste mie piume* che altri attribuiscono invece a Ortensia di Guglielmo.

La sorte che ha portato questi nomi fino a noi è pertanto ambivalente e a volte infausta.

Quello che viene considerato il primo riferimento ad una delle poetesse appartenenti al gruppo di petrarchiste marchigiane è, infatti, un passo dell’opera di Frate Giovanni Domenico Scevolini, *Delle istorie fabrianesi*, databile intorno alla metà del XVI secolo ma contenuto nel testo di Giuseppe Colucci, *Delle antichità Picene*, del 1792. Nell’opera, all’interno di un discorso sugli uomini illustri della famiglia dei Della Genga, Scevolini evidenzia come la

città di Fabriano vantasse anche donne di valore, come Leonora, e sottolinea come sia riuscito a trovare soltanto tre sonetti e due quartine di un altro sonetto, a cui lui stesso avrebbe aggiunto le terzine in quanto gli risultava impossibile decifrare quelle autentiche per «troppa vecchiezza» (Scevolini, 1792, pp. 148-149). Lo studioso elogia la poetessa – definendola «il sole fra le altre stelle» – e denuncia l'ignoranza degli uomini, che non avrebbero voluto tramandare la sua produzione lirica, condannandola così ad un immeritato oblio. Lo storico la associa altresì al nome di Ortensia, amica e poetessa, a cui Leonora avrebbe appunto dedicato *Di smeraldi, di perle e di diamanti*.

Le informazioni in possesso dell'autore delle *Istorie di Fabriano* corrispondono inoltre a quelle presentate dal già citato Andrea Gilio Da Fabriano, erudito e trattatista fabrianese del Cinquecento che, nella sua *Topica Poetica* del 1580, inserisce dieci sonetti di «alcune gentildonne che furono al tempo del Petrarca» (Cerrato, 2022, p. 88): lo studioso, che – secondo Federico Condello – «si mostra perfettamente conscio di offrire una rarità culturale [...] indubbiamente ghiotta per il gusto di lettrici e lettori adusi al coevo petrarchismo femminile» (Condello, 2023, p. 78), «si serve», insomma, «delle poetesse marchigiane per illustrare dei modelli stilistici e poetici di riferimento» (Cerrato, 2022, p. 88). Nei *Due Dialogi* del 1564, opera che non accoglie riferimenti biografici sulle scrittrici, lo stesso Gilio aveva evidenziato alcuni – presunti – punti di contatto tra Leonora della Genga, Ortensia di Guglielmo e Francesco Petrarca: della prima afferma che «faceva sonetti belli aparo di quelli del Petrarca», mentre della seconda specifica che mandò al poeta il sonetto *lo vorrei pur drizzar queste mie piume* e che l'autore del *Canzoniere* avrebbe risposto con *La gola e 'l somno et l'otiose piume* proprio alla scrittrice, non a Boccaccio (Gilio Da Fabriano, 1564, p. 142). Tali affermazioni segnarono l'inizio di dibattito quanto mai divisivo riguardo non solo le poetesse marchigiane ma anche l'attendibilità di Gilio Da Fabriano come fonte.

Alcuni studiosi furono, infatti, disposti «a non farsi condizionare da pregiudizi legati al sesso» (Cerrato, 2022, p. 90).

Tra questi Giacomo Filippo Tomasini, vescovo che – nel 1635, all'interno del *Petrarca redivivus*, opera che «raccolge la vasta messe di dati trådita dalle numerose esperienze di elaborazione bio-mitografica della figura di Petrarca registratesi quando il poeta era ancora in vita e protrattesi fin oltre al XVII secolo» (Torre, 2006 p. 369) – attribuisce *Io vorrei pur levar queste mie piume* a Giustina Levi Perotti di Sassoferrato, non a Ortensia. In ciò venne appoggiato, nel 1678, da Egidio Menagio che – in *Mescolanze* – non solo ribadisce la posizione di Tomasini ma inserisce anche elementi biografici di Giustina e sottolinea come Petrarca le abbia, appunto, risposto con il suo sonetto (Menagio, 1692, p. 279).

Ancora Giovanni Cinelli, nella *Biblioteca volante*, introduce un nuovo nome: Elisabetta Trebbiani, originaria di Ascoli, avrebbe scritto il sonetto Trunto mio che le falde avvien che bacie proprio all'amica Livia del Chiavello, con cui ebbe «una stretta corrispondenza» (Cinelli, 1747, p. 318). Tale riferimento sembrerebbe esplicito e inconfutabile: la poetessa, rivolgendosi al fiume Tronto, gli chiede se durante il suo corso incontri il torrente Giano, che nasce a Fabriano, «che annunzi en nome mio salute alla mia Livia perita d'onn'arte» (Franzoni, Orecchini, 2020, p. 51, vv. 5-6).

Tali considerazioni, ritenute fondate anche da Daniele Cerrato in studi ben più recenti e moderni, in quanto – nel caso di Egidio Menagio – «provenienti da un erudito importante e apprezzato, che ha dedicato vari studi all'analisi dell'opera petrarchesca» (Cerrato, 2022, p. 90), rimangono tuttavia piuttosto isolate. Più numerose ed altrettanto categoriche risultano, infatti, le posizioni che negano tanto un filo diretto tra le poetesse marchigiane e Petrarca quanto la loro stessa esistenza. Tra queste, netto è il parere di Apostolo Zeno, che – nella sua *Biblioteca dell'eloquenza italiana* – parla della *Topica poetica* di Gilio ed accusa l'erudito di campanilismo: egli avrebbe, insomma, attribuito i sonetti – peraltro «usciti tutti di una buccia», come a sottolineare anche una mancanza di individualità tra le scrittrici – a delle poetesse di Fabriano allo scopo di celebrare la sua terra (Zeno, 1753, p. 231).

Tommaso Vecchietti, riprendendo le parole di Apostolo Zeno, complica poi ulteriormente la questione, aggiungendo un'ulteriore ipotesi. Ritenendo quella della *Biblioteca dell'eloquenza italiana* «un'ottima riflessione» (Vecchietti, 1796, p. 92), riporta la testimonianza dell'abate Giovan Francesco Lancellotti, il quale dichiara «di aver in un codice veduti que' sonetti, sotto il nome del Sig. Silvio Antoniano, Maestro di Camera di N. S. PP. Clemente VIII» (*ibidem*), che li avrebbe composti. Se da un lato, come sottolinea Giulia Godano, «potrebbe essere verosimile che l'abate Lancellotti abbia visto il codice che tramandava le poesie, essendo liberamente in grado di accedere al patrimonio dell'antico Oratorio filippino» (Godano, 2019, p. 303), dall'altro risulta necessario chiedersi per quale motivo un ecclesiastico abbia composto questi sonetti e si sia poi preso la briga di retrodarli ed addirittura attribuirli a delle poetesse.

Il fatto che le presunte autrici di questi componimenti siano delle donne sembrerebbe del resto portare diversi studiosi ad escludere la possibilità della loro esistenza e ad ipotizzare dei falsi letterari. Mi limito in questa sede a citare il parere solo di alcuni, tra cui Alessandro Tassoni in riferimento al sonetto di Giustina Levi Perotti:

Ma né questa ha sembianza di Poesia di Donna, e di Donna di quell'età, e di quel secolo rozzo, nel quale gli uomini stessi, ch'avevano in questa professione credito, e fama, s'avanzarono così poco (Tassoni, 1762, p. 15).

Più cauto ma allo stesso modo scettico è Girolamo Tiraboschi che, pur «non volendo contrastare a queste donne il nome di poetesse» (Tiraboschi, 1789, p. 597), dichiara che le poesie sono state attribuite a figure che «o non mai vissero al mondo, o non mai poetarono» (ivi, p. 596). Senza ammissione di repliche è ancora il parere di Giosuè Carducci che, nel *Discorso preliminare* della raccolta *Rime scelte di Cino da Pistoia e di lirici minori del Trecento*, cita e confuta le posizioni di Gilio e Menagio, considerandole dotate di scarso valore scientifico, nonostante lo stesso Carducci ritenga invece Menagio una fonte attendibile

riguardo altre questioni letterarie. La sua posizione propende dunque per l'ipotesi del falso letterario (Carducci, 1862, p. 49) e scaglia «colpi duri per le gentildonne poetesse, specie perché assestati – e con sovrana sicurezza – da un critico tanto autorevole» (Condello, 2023, p. 85).

Del medesimo avviso è anche il professore Medardo Morici, originario di Arcevia, nell'anconetano, che arriva a definirle come «male piante parassitarie che erano abbarbicate al lauro sempre verde di Francesco Petrarca» (Morici, 1899, p. 686). Più nel dettaglio lo studioso accusa reciprocamente Gilio di campanilismo, «per far dichiarare città la sua Fabriano» (ivi, p. 673), e Giovanni Domenico Scevolini o Silvio Antoniano di aver composto i sonetti intorno ai dieci anni di età. In particolare, secondo Medardo Morici, il falso letterario potrebbe essere stato creato anche dall'intervento di Torquato Perotti, che avrebbe attribuito il sonetto *lo vorrei pur drizzar queste mie piume* a Giustina Levi Perotti per «un'iniziativa autoencomiastica» (Godano, 2019, p. 304).

Quello che tuttora ci si trova di fronte, nel tentare di ricostruire l'identità e i lavori delle petrarchiste marchigiane, è insomma un labirinto quanto mai intricato, in cui lo stesso Ugo Foscolo entra in punta di piedi, in un breve passaggio, e con una certa diplomazia. Così, infatti, si legge nei *Vestigi della storia del sonetto italiano*:

[...] è grande lite fra critici se Giustina Levi Perotti da Sassoferrato, contemporanea del Petrarca, abbiagli intitolato il seguente sonetto, nel quale gli propone il problema se a donna si disdica l'aspirare a fama di poetessa (Foscolo, 1816, p. 56).

L'autore, pur non negando la possibilità di una reale esistenza della poetessa e anzi affermando in seguito che certamente «il sonetto *La gola, il sonno e le oziose piume* fu dal Petrarca scritto per le rime in risposta a questo» (ivi, p. 57), pone pertanto l'accento soprattutto sull'aspetto morale, su quanto si addica ad una donna scrivere.

Ulteriormente, circa l'identità anche poetica di queste scrittrici, segnalo come tuttora esse siano escluse dalle antologie e che persino gli studi critici al riguardo, condotti con rigore filologico,

sono rarissimi. Nel corso del 1900 il primo riferimento alle poetesse arriva da un'altra donna, Jolanda de Blasi, che le inserisce nell'opera *Le scrittrici italiane dalle origini al 1800*, e in seguito da Giovanni Scheiwiller, con un volumetto intitolato *Antiche poetesse italiane dal XIII al XVI*, in cui vengono riportati solo alcuni testi. In tempi ancor più recenti i principali studi sull'argomento si sono svolti presso l'Università di Siviglia e l'Università polacca Ate-neum Gdansk, non in Italia, grazie all'opera della professoressa Mercedes Arriaga Flórez e di Daniele Cerrato. Solo nel 2023 il professor Federico Condello, presso l'Università di Bologna, ha approfondito la questione, confutando le posizioni dei colleghi sopra citati e «sottolineando come di falso certamente si tratta, e di falso organicamente congegnato» (Condello, 2023, p. 116). Indico, infine, un ulteriore contributo autoctono, realizzato dalla docente Tommasina Soraci e dedicato ad un'appassionata ricostruzione della figura e dell'opera di Leonora della Genga: pur non essendo stato realizzato in ambito universitario, ha il merito di porre sotto i riflettori una figura fino ad ora quasi dimenticata e, soprattutto, di far riflettere sui metodi di discredito – «negazione dell'attribuzione dell'opera, sminuire il lavoro intellettuale femminile, isolamento dalla tradizione a cui appartiene e di conseguenza sua presentazione, e percezione, come anomalia» (Soraci, 2022, p. 29) – che spesso sono stati associati, nel corso dei secoli, alla letteratura femminile.

Senza alcuna pretesa di esaustività, gettare nuova luce sull'argomento è in ultima analisi anche l'obiettivo del mio contributo. Se infatti, da un lato, i dati di archivio provano già l'esistenza di tali donne, dall'altro – allo stato attuale – manca un'attenta analisi e rassegna dei testi, nonché degli studi che eventualmente permetterebbero di datare con maggiore precisione i componimenti, sciogliendo così anche il dubbio concernente il sonetto VII del *Canzoniere* come ipotetica replica a *Io vorrei pur drizzar queste mie piume*. Ciò che ritengo tuttavia importante è che queste scrittrici non solo tentarono di far riecheggiare le loro voci in luoghi e ambiti, come quelli della scrittura, appannaggio prettamente maschile, ma introdussero anche tematiche

femminili negli ambiti civili e culturali, anticipando così cronologicamente la *Querelle des Femmes* in Europa rispetto alla pubblicazione de *La Città delle Dame* di Christine de Pizan. Nel citare le ben più autorevoli parole di Mercedes Arriaga Flòres, proprio le corti marchigiane sarebbero così – se ulteriori ricerche lo confermeranno – «il luogo dove per la prima volta il tema della dignità delle donne appare in letteratura» (Arriaga Flóres, 2008, p. 166).

Bibliografia

- Arriaga Flóres, M. (2008), *Le scrittrici marchigiane: un giallo letterario*, in «Studi Umanistici Piceni», XXVIII, pp. 161-166.
- Bergalli, L. (1726), *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo*, Venezia, Antonio Mora.
- Borgognoni, A. (1886), *Rimatrici italiane nei primi tre secoli*, in «Nuova Antologia», IV, 14, pp. 209-235.
- Carducci, G. (1862), *Rime scelte di Cino da Pistoia e di lirici minori del Trecento, con una prefazione di Giosuè Carducci*, Firenze, Collezione Diamante Barbera.
- Cerrato, D. (2013), *Presenza/assenza delle petrarchiste marchigiane*, in M. Arriaga Flóres et al. (a cura di), *Ausencias: escritoras en los márgenes de la cultura*, Sevilla, ArCibel Editores, pp. 219-241.
- Id. (2022), *Agli inizi della querelle des femmes in Italia. Scrittrici e percorsi interpretativi*, Madrid, Dykinson.
- Cinelli, G. (1747), *Biblioteca volante*, Venezia, G. Albrizzi.
- Condello, F. (2023), *Un vecchio falso che ritorna in vita: le inverosimili «petrarchiste marchigiane» fra questioni di autenticità e questioni di genere*, in «Studi e problemi di critica testuale», CVII, 2, pp. 55-124.
- Foscolo, U. (1816), *Vestigi della storia del sonetto italiano dal 1200 al 1800*, Zurigo, Orell e Fussli.
- Franzoni, A., Orecchini, F. (a cura di) (2020), «*Tacete, o maschi*». *Le poetesse marchigiane del '300*, Ancona, Argolibri.
- Gallo, M. (2013), *Per Monsignor Torquato Perotti, accademico Humorista: un collezionista della cerchia di Maffeo e Francesco Barberini*, in «Valori tattili», I, pp. 66-99.
- Gilio Da Fabriano (1564), *Due Dialoghi*, Camerino, Per Antonio Gioioso.

- Godano, G. (2019), *Sulle tracce delle «petrarchiste» marchigiane*, in L. Marcozzi, P. Rigo (a cura di), *Laureatus in Urbe I*, Roma, Aracne, pp. 301-310.
- Menagio, E. (1692), *Mescolanze*, Rotterdam, Reinerio Leers.
- Morici, M. (1899), *Giustina Levi Perotti e le Petrarchiste Marchigiane*, in «La Rassegna Nazionale», pp. 662-695.
- Nardi, B. (1984), *Elisabetta Trebbiani, il fascino del mistero*, in «Flash: quattordicinale di vita picena», 74, 5, p. 18.
- Scevolini, G.D. (1792), *Dell'histoire di Fabriano*, in G. Colucci (a cura di), *Antichità picene*, vol. XVII, Fermo, Editoriale Maroni.
- Soraci, T. (2022), *Leonora della Genga. Tacete: una voce di donna dal Trecento*, Perugia, Era Nuova APS.
- Tomasini, G.F. (1635), *Petrarca Redivivus*, Pavia, Livio Pasquati e Giacomo Bortoli.
- Tassoni, A. (1762), *Le rime di Francesco Petrarca*, Modena, Bartolommeo Soliani.
- Tiraboschi, G. (1789), *Storia della letteratura italiana*, V, Modena, Società Tipografica.
- Torre, A. (2006), *Petrarca Redivivus*, in «Nuova Informazione bibliografica», 2, pp. 369-372.
- Vecchietti T. (1796), *Biblioteca picena. Notizie istoriche delle opere e degli scrittori piceni*, Osimo, Domenicantonio Quercetti.
- Zeno, A. (1753), *Note*, in G. Fontanino (a cura di), *Biblioteca dell'eloquenza italiana*, Venezia, Giambattista Pasquali.

L'identità clariana e la vita claustrale nel trattato la *Via de' tri dì* di frate Antonio da Pontremoli*

1. Premessa

Corre l'obbligo precisare, in sede preliminare, che questo lavoro non intende – per la vastità del tema – addentrarsi nel travagliato cammino di regolarizzazione delle penitenti francescane (Bartolomei Romagnoli, 2022, pp. 3-24).

Il contributo si comporrà invece di due parti. Nella prima si tenterà di contestualizzare la nascita dell'Ordine delle Clarisse, caratterizzato da una vita integralmente contemplativa e, soprattutto, dalla povertà. Di contro, nella seconda parte si cercherà di illustrare concretamente come il rispetto dei voti religiosi professati venisse inculcato alle clarisse di ambito osservante attraverso il trattato inedito la *Via de' tri dì* di frate Antonio da Pontremoli.

* Questo contributo nasce dalla mia tesi di Master in Medioevo francescano, discussa nel 2020 presso la Scuola Superiore di Studi Francescani della Pontificia Università Antonianum di Roma.

2. Il Secondo Ordine

Il ramo femminile dell'Ordine di Francesco (1181/1182-1226) è il risultato di una lunga e complessa vicenda che ebbe origine dalla *Forma vivendi ad Claram et sorores*, scritta dall'Assisiata intorno al 1212/1213, cioè quando Chiara e le sue prime compagne, quindici in tutto, sperimentavano una forma di vita comunitaria a San Damiano ad Assisi.

Il testo delineava i tratti essenziali di questa esperienza così: «Per divina ispirazione vi siete fatte figlie e ancelle dell'altissimo sommo Re, il Padre celeste, e vi siete sposate allo spirito Santo, scegliendo di vivere secondo la perfezione del santo Vangelo» (Francesco d'Assisi, 2009, p. 381).

Questo il fine della comunità di San Damiano: vivere nella povertà e nella reclusione, anche se è bene precisare che Chiara non parlò mai di clausura, pur accettandola. Francesco quindi non fu e non può considerarsi il fondatore dell'Ordine, quanto l'ispiratore, colui che ammaestrava, promettendo a Chiara e le sue compagne «cura diligente et sollecitudine» (Francesco d'Assisi, 2009, p. 381). Di contro Chiara, fondatrice dell'Ordine, si considerava *plantula*, ossia pianticella di Francesco; e questo è ciò che la santa scrive di sé nel suo testamento.

Come è noto, il Protomonastero di San Damiano seguiva la regola benedettina, perché la Costituzione 13a del IV Concilio Lateranense del 1215 invitava o, per meglio dire, obbligava le nuove *domus religiosae* ad assumere un principio già approvato che, in Occidente, faceva parte di quattro regole: quella di san Pacomio, di san Basilio, di sant'Agostino e di san Benedetto. Chiara seguì la regola di Benedetto con le costituzioni del cardinale Ugo da Ostia, futuro papa Gregorio IX, in quanto più in linea con la proposta evangelica di vita di Francesco; pertanto fino al 1247, anno in cui venne redatta la regola di Innocenzo IV, la regola benedettina veniva menzionata nell'atto di professione delle religiose (Uribe, 1995, p. 219).

Tuttavia, per vivere secondo la perfezione del Vangelo, nel 1228 Chiara ottenne da papa Gregorio IX (1170 circa-1241) o, forse, già

dal pontefice Innocenzo III (1160-1216), il *Privilegium paupertatis* (Bartolomei Romagnoli, 2005, p. 32)¹. Nel 1247 Innocenzo IV approvò una nuova *forma vitae* con la bolla *Cum omnis vera religio* per Chiara e le sue consorelle, ma questa normativa venne rifiutata dalla maggioranza dei monasteri, tra cui San Damiano, perché il pontefice prevedeva che le comunità avessero rendite e possedi. Fu così che Chiara cominciò a scrivere la regola – la prima a farlo (Bartolomei Romagnoli, 2005, p. 35). La *forma vitae* di Chiara venne riconosciuta prima dal cardinale protettore Rainaldo di Jenne (1199 circa-1261) nel 1252 e, quindi, approvata dal papa Innocenzo IV (1195-1254).

La bolla *Solet annuere* venne consegnata a Chiara *in articulo mortis* della stessa, ossia il 9 agosto del 1253. Infine, nel 1263 – dieci anni dopo la morte della fondatrice dell'Ordine – con la bolla *Beata Clara* Urbano IV (1195-1264) propose una nuova regola, che temperava la povertà. Come ha notato Aleksander Horowski (2017, pp. 94-95), si trattava della possibilità concessa dal pontefice di vivere in maniera diversa la povertà, nel senso che potevano esserci dei monasteri con beni e rendite, gestiti da figure giuridiche quali i sindaci, i procuratori o la curia romana, in modo da scindere il possesso dall'uso. Del resto il vincolo originario della strettissima povertà della regola scritta dalla santa assisiata l'aveva resa impraticabile. Tuttavia, essa sarebbe stata poi recuperata dalla riforma Osservante. Di contro la regola urbaniana rafforzava la clausura delle religiose che avevano fatto i voti solenni, ovvero *in oboedientia sine proprio et in castitate sub clausura* (Durigetto, 2013, pp. 93-95); e, inoltre, conferiva alle seguaci di Chiara il nome di *Ordo Sanctae Clarae*. Tuttavia, molti monasteri restarono legati alla precedente *forma vitae*, ma la documentazione è esigua e non è possibile avere un quadro completo della situazione (Horowski, 2017, p.102-103).

Fu quindi attraverso questi statuti e privilegi per certi versi generici – che, a rigore, erano rivolti al Protomonastero di San Damiano e ai pochi altri che ne facessero richiesta – che si andava

¹ Dopo lo studio di Maleczek (1996) il *privilegium paupertatis* viene considerato un documento apocrifo dalla maggioranza degli studiosi.

a formare l'identità normativa del Second'Ordine. A cavallo poi tra il XIV e il XV secolo gli ordini religiosi furono attraversati da una spinta riformatrice nota come Osservanza.

Il movimento si caratterizzò come un ritorno forte e sentito alla regola dei rispettivi ordini.

Nell'ambito della famiglia francescana, a innestare la *reformatio* del ramo femminile fu la seconda generazione di frati Osservanti, ovvero Bernardino da Siena (1380-1444), Alberto da Sarteano (1385-1450), Giovanni da Capestrano (1386-1456) e Giacomo della Marca (1393-1456) (Reschiglian, 2017, pp. 475-506). Una generazione di frati colti, il cui impegno culturale fu messo a servizio del ministero pastorale, strumento con cui moralizzare tanto le autorità civili quanto i religiosi.

3. La *Via de' tri di*

In questo contributo si prende in esame il modo in cui veniva inculcato il rispetto dei tre voti alle clarisse Osservanti attraverso il trattato la *Via de' tri di*². Si tratta di un testo inedito in prosa volgare afferente al genere ascetico-devozionale di ambito eminentemente ma non esclusivamente francescano, dato che una produzione simile è attestata anche negli altri ordini.

² Il trattato è tradito da tre manoscritti. Il primo testimone pergameneo – la cui segnatura è Archivio Generale Arcivescovile di Bologna, Archivio della Beata Caterina, cart. 39, nr. 376 (*olim* libro 17, 1) – è il più antico testimone del trattato ed è datato 1492, secondo la sottoscrizione a f. 54 *recto*. Il secondo testimone – la cui segnatura è Archivio Generale Arcivescovile di Bologna, Archivio della Beata Caterina, cart. 39, nr. 376 (*olim* libro 17, 2) – è un manoscritto cartaceo datato al 1535, come si legge nella sottoscrizione a c. 44 *verso* (Leoni, 2014). Esiste, infine, un terzo codice databile alla metà del XVI secolo – la cui segnatura è Archivio Generale Arcivescovile di Bologna, Archivio della Beata Caterina, cart. 52, ms. 2 – emerso in una recente ricognizione della documentazione archivistica afferente al monastero del *Corpus Domini*, la cui analisi è ancora in corso. Allo stato attuale i rapporti genetici tra i tre testimoni non sono ancora del tutto chiari. La soluzione adottata è stata quella di mantenere il primo manoscritto come testo base, pertanto tutte le citazioni fanno riferimento a questo testimone. Ringrazio la dott.ssa Giorgia Proietti per la segnalazione del terzo testimone.

La *Via de' tri di* – risalente alla fine del XVI secolo – ha struttura tripartita in tre giorni, a ciascuno dei quali corrisponde uno dei tre voti: obbedienza, povertà e castità. La dedicataria del trattato è suor Innocenza Annichini († 1493) da Ferrara, una delle discepole di santa Caterina da Bologna, la cui vita consacrata si può racchiudere dentro i confini di una scarna biografia.

Il silenzio delle fonti non ci permette di stabilire con certezza la data di nascita o di scandire con più precisione le tappe del cammino monastico di suor Innocenza. Di lei sappiamo soltanto che professò i voti nel 1456 e che fu nominata vicaria nel 1487, e quindi divenne abbadessa più volte, rimanendo sempre al monastero del *Corpus Domini* di Bologna. Quasi tutte le fonti la indicano nel gruppo di monache che seguì Caterina Vigri (1413-1463) da Ferrara a Bologna per la costituzione di un nuovo monastero³. Dell'autore poco si conosce. Allo stato attuale delle ricerche possiamo asserire soltanto che frate Antonio fu sicuramente un Minore dell'Osservanza, agganciandoci esclusivamente a un riferimento interno al trattato (*Via de' tri di*, f. 23 verso).

L'itinerario proposto da frate Antonio a suor Innocenza presenta una dimensione per così dire pragmatica, anche se esclusivamente rivolta alla dimensione claustrale. L'autore instaura un dialogo fraterno e intimo con la dedicataria e snocciola per lei una serie di pratiche quotidiane e raccomandazioni generali che possano servire da guida al suo percorso religioso.

Vivere in obbedienza significava abbracciare la croce di Cristo, come Simone di Cirene.

³ La diffusione dell'Osservanza femminile in Italia fu guidata dai seguenti monasteri: Sant'Orsola a Milano, *Corpus Christi* a Mantova, Santa Lucia a Foligno, *Corpus Domini* a Pesaro, Monteluca (Perugia), Montevergine (Messina), Santa Chiara a Urbino. Essi, in qualità di "case madri", inviavano gruppi di monache riformate che avrebbero contribuito alla formazione di nuove "case figlie" (Roest, 2018, p. 281). Poco più che tredicenne, Caterina entrò nel gruppo di semireligiose guidate da Bernardina Sedazzari a Ferrara, che, dopo varie vicende, venne trasformato in una comunità di Osservanza clariana legata al monastero riformato di Mantova. Fu quindi il monastero del *Corpus Domini* di Ferrara a inviare un gruppo di monache, tra cui la stessa Caterina, che, nell'estate del 1456, giunse a Bologna, dove – su richiesta dei superiori della Provincia Osservante della suddetta città – venne edificato *ex novo* un monastero intitolato al *Corpus Domini* e la Vigri ne divenne abbadessa.

L'obbedienza è uno sforzo totalizzante della mente e del corpo, che si attua nel ricordo della croce e della passione di Cristo. Per l'Ordine delle Sorelle Povere la professione di obbedienza *in primis* è verso il papa e i suoi successori, ossia verso la Chiesa, ma è anche verso la badessa, come conseguenza dell'organizzazione comunitaria interna al chiostro. A sua volta la badessa agisce sulle consorelle con un *munus* pastorale, come Cristo con gli apostoli. Ma l'essere clarissa significava, come già detto, conformare la propria vita al Cristo povero, quindi la professione di povertà, che occupa la parte centrale del trattato. Del resto prima di essere ammesse al noviziato, le ragazze che chiedevano di essere accettate in monastero dovevano vendere i loro beni e distribuirli ai poveri, secondo il richiamo evangelico di Matteo 19,21, e, soprattutto, in forza di ciò che fecero Francesco e Chiara. Il tempo della prova ha inizio con la tonsura e col taglio dei capelli, segno della rinuncia al mondo e, di contro, di appartenenza a Cristo e alla Chiesa. La professione dei voti era intesa come un patto sponsale (*foedus cum Christo*) stipulato con Gesù il giorno della professione. In altre parole la religiosa si impegnava a seguire Cristo davanti alla Chiesa e di osservare *sub voto* i consigli evangelici di obbedienza, di povertà e di castità, ribaditi nella regola. Corre l'obbligo precisare che erano solo la regola benedettina e quella francescana a prevedere l'anno di noviziato, terminato il quale si entrava ufficialmente nell'Ordine. Sarebbe stato poi il Concilio di Trento a imporre a tutti i religiosi l'anno di prova come *conditio sine qua non* della professione religiosa (Conti, 2002, p. 109).

La povertà costituisce l'elemento specifico della regola clariana. E, in questo senso, l'invito di frate Antonio era quello di un quotidiano e assoluto esercizio di povertà evangelica: vivere *sine proprio* in Cristo. Soltanto conformandosi a lui, precisa il frate, si può diventare: «discipuli de Christo e professori de la perfectione evangelica» (*Via de' tri dì*, f. 15 verso) e vincere l'azione malefica del diavolo indicato sempre nel trattato come «Malatascha de l'Inferno», di evidente conio dantesco. In questa parte frate Antonio intende mettere in guardia suor Innocenza

da tre trappole apparecchiate dal diavolo nelle quali cadono le religiose: il lusso, la vanità e i beni materiali.

Il terzo dì è dedicato invece al voto di castità. Il testo appare punteggiato da una serie di fonti patristiche, quali Ambrogio, Agostino e Girolamo, la cui ricorsività si giustifica col fatto che essi scrissero pagine fondamentali sulla verginità. In questo senso l'aderenza è massima per quel che concerne l'*Epistula XXII* di san Girolamo, che tra il Medioevo e l'Età moderna fu considerato il difensore della castità. Nell'ultima parte del trattato frate Antonio rende edotta suor Innocenza su cinque tentazioni che possono ledere e inficiare il vincolo sponsale tra la religiosa e Cristo. Il primo impedimento è la superbia. Il secondo ostacolo che potrebbe turbare la vita claustrale è l'ozio. Anche Chiara e Francesco, in questo senso, vedevano con timore l'ozio. La regola imponeva che la badessa assegnasse a ciascuna consorella un impegno da assolvere; in genere si trattava di lavori quali filare, tessere, ricamare e coltivare l'orto. L'ozio – sostiene frate Antonio – si sconfigge con l'assidua preghiera. Ricorda che il capitolo terzo della regola affronta il tema della preghiera, che resta l'attività principale delle religiose. La regola distingue tra le letterate, che dovranno leggere l'Ufficio divino secondo la consuetudine dei Minori, e le illetterate che si limiteranno alla recita di un certo numero di *Pater noster*. Il terzo inciampo per una religiosa – continua frate Antonio – è la gola. Del resto, nella regola, dopo aver precisato che le suore devono sempre digiunare, si specifica che le stesse possano mangiare due volte soltanto il giorno di Natale. Erano tuttavia previste dispense per le monache inferme. La quarta difficoltà che può ostacolare il cammino religioso è la «periculosa familiarità», da intendersi come le cattive frequentazioni. La soluzione proposta da frate Antonio in questo caso è la solitudine. Il quinto intralcio che complica lo status monacale è la “perniciosa curiosità”. Il rimedio suggerito a suor Innocenza in questo caso coincide con la proposta di Girolamo a Eustochio, ossia quella di accompagnarsi alle consorelle dal volto pallido, perché provate dal digiuno, d'età matura e di comprovata virtù.

Il trattato di frate Antonio da Pontremoli è dunque una piccola tessera nell'ambito della letteratura in lingua volgare prodotta dall'Osservanza clariana. Esso rappresenta una fonte preziosa per la storia dell'Ordine, nella misura in cui conferisce consistenza documentale e storica alla trasmissione e rispetto della regola in ambito Osservante. In fondo la storia delle clarisse, lunga più di otto secoli, è appena agli inizi e cercare di chiarirne l'identità, soprattutto nella fase aurorale dell'Ordine, risulta una sfida ancora aperta.

Bibliografia

- Bartolomei Romagnoli, A. (2005), *Il francescanesimo femminile dalle origini al Concilio di Trento*, in A. Horowski (a cura di), *All'ombra della Chiara luce*, Roma, Istituto Storico dei Cappuccini, 2005, pp. 11-86.
- Id. (2022), *La vita religiosa femminile negli ultimi secoli del medioevo. Temi e problemi*, in Id., *Corpo sacro. Scrittura ed esperienza mistica tra medioevo ed età moderna*, Spoleto, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, pp. 3-24.
- Conti, M. (2002), *Introduzione e commento alla regola di santa Chiara d'Assisi*, Assisi, Porziuncola.
- da Pontremoli, A. (s.d.), *Via de' tri di*, Archivio Generale Arcivescovile di Bologna, Archivio della Beata Caterina, cartella 39, n. 376 (*olim* libro 17, 1), (*olim* 17, 2); cartella 52, ms. 2.
- Durighetto, C. (2013), *Chiara d'Assisi e il suo ordine. Un'avventura evangelica tracciata da san Francesco*, Assisi, Edizioni Porziuncola.
- Francesco d'Assisi (2009), *Scripta*, a cura di C. Paolazzi Grottaferrata, Frati editori di Quaracchi Fondazione Collegio S. Bonaventura.
- Guida, M. (2017), *Chiara d'Assisi. Discepola di Cristo e di Francesco*, in M. Bartoli, W. Block, M. Mastromatteo, *Storia della spiritualità francescana*, vol. 1, Bologna, EDB, pp. 91-116.
- Horowski, A. (2017), *La legislazione per le clarisse del 1263: le regola di Urbano IV, le lettere di Giovanni Gaetano Orsini e di san Bonaventura*, in «Collectanea Franciscana», LXXXVII, pp. 65-157.
- Leoni, J. (2014), *Il trattato inedito Via de' tri di di fra Antonio da Pontremoli in due codici bolognesi*, in «Archivum Franciscanum Historicum», CVII, 3-4, pp. 337-361.

- Maleczek, W. (1996), *Chiara d'Assisi. La questione dell'autenticità del Privilegium paupertatis e del Testamento*, Milano, Biblioteca francescana.
- Reschiglian, M. (2017), *Le clarisse dell'Osservanza. Rinascita del carisma clariano*, in M. Bartoli, W. Block, M. Mastromatteo (a cura di), *Storia della spiritualità francescana*, vol. 1, Bologna, EDB, pp. 475-506.
- Roest, B. (2018), *Observances «féminines» dans la famille franciscaine. Phénomènes bouleversants, pluralistes et multipolaires*, in «Mélanges de l'École française de Rome», CXXX, 2, pp. 279-287.
- Sensi, M. (2007), *Dalle bizzoche alle «clarisse dell'Osservanza»*, in P. Messa, A.E. Scandella (a cura di), *Uno sguardo oltre. Donne, letterate e sante nel movimento dell'Osservanza francescana*. Atti della I Giornata di studio sull'Osservanza francescana al femminile, 11 novembre 2006, Monastero Clarisse S. Lucia, Foligno, S. Maria degli Angeli, Assisi, Porziuncola, 2007, pp. 25-77.
- Uribe, F. (1995), *L'iter storico della regola di s. Chiara una prova di fedeltà al vangelo*, in L. Giacometti (a cura di), *Dialoghi con Chiara d'Assisi*. Atti delle giornate di studio e riflessione per l'VIII centenario di santa Chiara, celebrate a San Damiano di Assisi, ottobre 1993-luglio 1994, Assisi, Porziuncola, pp. 211-240.

SIMONE PALMIERI
Università degli Studi di Catania

“D” per Dante: le identità *equivoche*

1. Introduzione

Determinare con esattezza “chi” abbia scritto “cosa” non è un’operazione immediata: «per poter proporre un nome d’autore o mutare il nome tradizionalmente indicato occorrono puntuali verifiche linguistiche e stilistiche, approfondimenti storici e biografici e ogni altro elemento di giudizio; anche così in moltissimi casi si resta nel dubbio» (D’Agostino, 2021, p. 149). A motivo di ciò, il quadro dei problemi filologici annessi all’attribuzione dell’opera letteraria si colloca pienamente al centro del dibattito sull’identità. E nel contesto della tradizione manoscritta medievale – parrà tautologico ribadirlo –, questa difficoltà si accentua ulteriormente per la scarsità di attestazioni esplicite (Chiesa, 2002, p. 148). Sono dunque gli stessi processi che regolano la trasmissione testuale a ostacolare, talvolta, la determinazione dell’autorialità.

L’insieme dei fattori che intervengono nelle diverse fasi della trasmissione non solo influisce sulla conservazione e sulla diffusione del testo, ma può anche generare ambiguità e interpolazioni che complicano l’attribuzione dell’opera. Due sono le situazioni

tipiche: quando l'opera è anonima o quando essa è attribuita a più autori. Il caso del sonetto doppio *Se Lippo amico se' tu che mi leggi* appartiene all'ultima categoria e rappresenta uno dei più emblematici di incertezza attributiva nelle rime di Dante¹.

Il presente contributo non intende riconsiderare *ex novo* le questioni relative alla paternità del componimento, bensì mira a vagliare le ipotesi formulate dalla critica, avvalendosi di strumenti di analisi stilometrica già sperimentati in altri contesti². Dopo un necessario approfondimento contestuale, volto a delineare la storia degli studi condotti intorno a *Se Lippo amico* e *Lo meo servente core*, l'analisi si concentrerà sulla valutazione della loro affinità stilistica attraverso parametri quantitativi e comparativi, mettendoli a confronto con i componimenti di Dante Alighieri e Dante da Maiano³. L'impiego del software JGAAP (Java Graphical Authorship Attribution Program) permetterà di individuare regolarità e differenze linguistiche, così da verificare le ipotesi interpretative date. I risultati ottenuti saranno infine discussi in un'ottica critica, evidenziando limiti e potenzialità dell'attribuzione digitale nella lirica medievale.

2. Se Lippo amico... la storia di un equivoco

L'intera vicenda fu inizialmente schedata da Domenico De Robertis (Dante Alighieri, 2002, pp. 939-940) e venne descritta in tempi più recenti da Pasquale Stoppelli (2020, pp. 70-76). Ci troviamo dinanzi a un vero e proprio giallo filologico che si snoda tra codici scomparsi, attribuzioni ambigue e accuse di falsificazione. Tutto ha inizio con il codice Marciano it. LX 529, ove compaiono

¹ Il dibattito sulla sua paternità si inserisce nel più ampio problema della distinzione tra le rime autentiche, dubbie e spurie, che ha visto posizioni contrastanti tra gli studiosi, come evidenziato da Bruno Bentivogli (2010, pp. 41-55).

² Per ulteriori informazioni in merito ai contesti d'applicazione e agli strumenti digitali integrati nell'analisi stilometrica del testo poetico, si rimanda al saggio di Canettieri (2016), di Bozzi (2019) e a quello di Rosselli Del Turco (2024).

³ Per Dante da Maiano è stata consultata l'edizione di Bettarini (1969), mentre per Dante Alighieri quella di Barbi (1960).

in sequenza il sonetto doppio *Se Lippo amico se' tu che mi leggi* e la stanza singola *Lo meo servente core*, attribuiti da una laconica intestazione a un certo "Da<n>te". Lo stesso nome "Dante" appare nel Vat. lat. 3214, ove è riportato solo il primo dei due componimenti, anticipato da una breve introduzione: «Questo mandò Dante a Lippo in questo modo». A lungo, gli studiosi hanno dibattuto sull'identità dell'autore per stabilire se il testo andasse assegnato all'Alighieri o a Dante da Maiano. A gettare un alone di mistero sulla questione concorse, nel 1885, l'apparizione del cosiddetto "Codice Bardera". Il documento, affidato dall'omonimo proprietario al filologo Ernesto Lamma, sembrava contenere una serie di rime trecentesche di grande rilevanza, tra cui una risposta all'autore di *Se Lippo amico*. Un dettaglio che avrebbe confermato l'attribuzione del componimento a Dante da Maiano.

Sottoposto a pressioni crescenti da parte degli ambienti accademici, Lamma descrisse il codice e le sue varianti rispetto al manoscritto Chigiano VIII 305, ma si rifiutò di divulgarne integralmente il contenuto, adducendo la mancanza di autorizzazione. A complicare ulteriormente il quadro intervenne un dettaglio non trascurabile: il codice risultava legato ai Della Rovere, suggerendo l'ipotesi che fosse il frammento superstite di un manoscritto più ampio, di cui si erano perse le tracce. Prima che il codice potesse essere sottoposto a un esame più approfondito, Bardera emigrò in Inghilterra, portandolo con sé. Da quel momento, né di lui né del manoscritto si ebbero più notizie. Soltanto vent'anni dopo, nel 1903, Lamma riuscì a ottenere il consenso di Bardera per pubblicarne il contenuto poetico, ma il codice originale risultava ormai definitivamente disperso.

Già negli ultimi decenni dell'Ottocento, alcuni studiosi avevano iniziato a nutrire seri dubbi sull'attribuzione di *Se Lippo amico*. Il nuovo editore tardo ottocentesco delle opere di Dante da Maiano sostenne con decisione la paternità maianese, facendo leva proprio sul Codice Bardera.

Nel 1907, Giosuè Carducci accolse cautamente la stessa possibilità, ma nel 1915 Michele Barbi calò la scure: dichiarò che il Codice Bardera fosse in realtà un falso. A suo avviso, misure inusuali,

lezioni eccentriche e vistose incongruenze testuali erano prove di un intento burlesco, volto a mettere in ridicolo la comunità filologica. In quell'ottica, *Se Lippo amico* e *Lo meo servente core* rimasero ancorati al corpus dell'Alighieri; il capitolo sembrava dunque chiuso.

Eppure, la discussione non terminò. Lasciando irrisolta l'ambiguità sull'interpretazione di Contini – su cui De Robertis e Stoppelli offrono letture divergenti⁴ –, Gorni e Menichetti rilanciarono l'ipotesi della “maniera” maianese del sonetto, ulteriormente corroborata dagli studi di Bettarini, che evidenziò precise corrispondenze metriche e versificatorie con lo stile di Dante da Maiano. La questione attributiva rimase aperta, ma il peso delle argomentazioni stilistiche rafforza l'ipotesi di una riconsiderazione del sonetto all'interno del corpus maianese.

Recentemente, Stoppelli ha riassegnato *Se Lippo amico* e *Lo meo servente core* a Dante da Maiano, evidenziando come la loro struttura metrica, il lessico⁵ e le scelte stilistiche rispecchino le peculiarità della scuola siculo-toscana, con una marcata influenza guittoniana.

L'uso di strutture arcaizzanti, l'abbondanza di gallicismi, la preferenza per schemi rimici e soluzioni sintattiche attestabili in Guittone, Chiaro e Monte Andrea, oltre alla presenza di espressioni metriche estranee alla produzione dantesca⁶, avvalorano questa ipotesi. Stoppelli ha sottolineato come il Codice Bardera, sebbene considerato un falso, abbia in questo caso fornito un'indicazione corretta sull'attribuzione a

⁴ Secondo De Robertis, Contini avrebbe sostenuto la paternità maianese sulla base di criteri stilistici e linguistici (Dante Alighieri 2002, p. 939), mentre Stoppelli reputa che Contini ne abbia smentito l'attribuzione, poiché basata sul Codice Bardera, considerato una falsificazione (2020, p. 70). Entrambi i riferimenti si trovano nell'edizione delle *Rime* curata da Contini, ma in sezioni differenti: De Robertis si riferisce alle pp. 206-213, mentre Stoppelli alle pp. 20-21.

⁵ A tal proposito, Stoppelli osserva che la metafora pulzella/pulzelletta = “testo in versi” costituisce un criterio ritenuto sufficiente per ricondurre, oltre a *Se Lippo amico*, anche Messer Brunetto alla sfera di appartenenza di Dante da Maiano (2020, p. 82).

⁶ Come la rima trivocalica -étto -itto -étto in *Se Lippo amico*, nonché la predominanza dei settenari in *Lo meo servente core* (Stoppelli, 2020, pp. 77 e 79).

Dante da Maiano. Accogliere questa tesi implica far vacillare l'ipotesi secondo cui l'Alighieri, prima dell'incontro con Guido Cavalcanti, avesse attraversato una fase segnata dall'influenza stilistica di Guittone, mettendo in discussione alcune attribuzioni tradizionali⁷.

3. I testi

Il sonetto *Se Lippo amico se' tu che mi leggi* è un esempio di sonetto doppio, una configurazione, tipica della scuola siculo-toscana – in particolare guittoniana – che tende a scomparire con l'avvento degli stilnovisti (Stoppelli, 2020 p. 77)⁸. Mediante la figura retorica della prosopopea, la forma del sonetto doppio si anima, acquisisce voce, e si rivolge al destinatario, Lippo – presumibilmente Lippo Pasci de' Bardi – con deferenza, salutandolo. I versi iniziali chiedono quasi con delicatezza di essere accolti; non si limitano a stabilire un contatto, bensì preparano il terreno per il messaggio che seguirà. Qui il sonetto presenta al lettore "esta pulcella nuda" – si tratta della stanza della canzone *Lo meo servente core* – priva di rivestimento musicale che la renderebbe completa e presentabile. Il sonetto conclude il suo discorso con una supplica, chiedendo a Lippo di rivestire la "pulcella" e di darle la notorietà che merita.

Prendendo in prestito la felice definizione di Irene Maffa Scariati riportata da Stoppelli, possiamo definire *Lo meo servente core* una "stanza sonettoide" ossia un componimento molto simile al sonetto, caratterizzato da alcune variazioni che lo allontanano dalla forma tradizionale, come la disposizione dei rimanti e l'uso di misure metriche alternate⁹ (vd. Beltrami,

⁷ Inclusa quella di *Messer Brunetto, questa pulzelletta*, che potrebbe risentire della stessa confusione codicologica tra i due Dante.

⁸ Sebbene lo studio di Solimena diverga dall'analisi proposta: *Se Lippo* sarebbe un sonetto rinterzato con schema metrico-rimico A a7 B B b7 A A a7 B B b7 A C D d7 C D C c7 D (Solimena, 1980, n. 16).

⁹ Cfr. lo studio di Solimena che lo rubrica in questo modo: a7 B b7 C a7 B b7 C C d7 d7 (d7) C E E (Solimena, 1980, n. 117).

2011, p. 257). La sua struttura si avvicina a una canzone di Dante, *Donne ch'avete intelletto d'amore*, riprendendo temi e stilemi della tradizione siculo-toscana. In linea con l'analisi di Camboni, che ha individuato corrispondenze nelle parole in rima tra diverse stanze di canzone di Dante, Cavalcanti, Cino e Lemmo Orlandi, è possibile ricondurre questa forma a una rete di richiami intertestuali, forse riconducibili a un modello comune (Camboni, 2002). Eppure, come notato da Zingarelli e Maffa Scariati, mai in Dante Alighieri una canzone inizia con un settenario (Stoppelli, 2020, p. 79). Questi sono solo alcuni degli elementi stilistici che complicano le operazioni di attribuzione e rendono questo testo l'oggetto ideale di ipotesi che si sono susseguite a oggi. Sebbene secondo Contini (Dante Alighieri, 1965, pp. 24-25), la stanza isolata appartiene, come il sonetto e la ballata, allo stile "mediocre", il suo argomento è legato senza dubbio al genere "leggero". *Lo meo servente core*, infatti, è una lettera in cui il poeta affida il suo cuore servente all'amata, accennando a un prossimo viaggio e a una lontananza che il desiderio di lei renderà più sopportabile. Il tono e il lessico richiamano la scuola siciliana e, più in generale, la lirica cortese. Al "servizio d'amore" si contrappone una ricerca musicale evidente in questa stanza. La dolcezza melodica emerge chiaramente nella struttura: nella fronte con l'alternarsi ritmico di settenari ed endecasillabi, e nella sirma con uno schema di chiara ascendenza siculo-guittoniana. Lo schema include *concatenatio*, una coppia di settenari a rima baciata, la ripresa della *concatenatio* – che riprende, con la rima interna, quella dei settenari – e una *combinatio* finale.

4. L'indagine e la scelta dello strumento

Alla luce delle indagini di Stoppelli, si apre la possibilità di verificare con strumenti quantitativi l'attribuzione di *Se Lippo amico* e *Lo meo servente core*, considerando le incertezze evidenziate dalla critica. Siffatto approccio combinerebbe le evidenze

emerse dagli studi precedenti con i dati forniti dalla stilometria digitale, che consente di verificare le attribuzioni testuali attraverso metriche quantitative. Tra queste, assumono particolare rilievo la distribuzione delle parole funzione, la frequenza degli n-grammi e il calcolo delle distanze stilometriche tra testi noti e anonimi, parametri fondamentali per individuare affinità linguistiche e metriche rilevanti ai fini dell'analisi autoriale. Nel contesto dell'analisi quantitativa, strumenti come TaLTaC2 e IRaMuTeQ offrono validi strumenti per l'estrazione di pattern lessicali e metrici; tuttavia, per questo studio si è optato per JGAAP, software open-source progettato specificamente per l'attribuzione autoriale e l'analisi stilometrica¹⁰. La sua applicazione consente di confrontare *Se Lippo amico* e *Lo meo servente core* con corpora di riferimento relativi a Dante Alighieri e Dante da Maiano, valutandone le affinità sintattiche e lessicali. L'obiettivo, dunque, è fornire un'ulteriore base di confronto che, senza sostituire l'approccio filologico tradizionale, possa contribuire a una valutazione più solida e oggettiva dell'identità autoriale di questi testi.

5. Il metodo

Il metodo di analisi adottato si è sviluppato in più fasi, mirate a garantire un confronto sistematico tra i testi incerti e i corpora di riferimento. La prima operazione è consistita nella normalizzazione dei componenti oggetto di indagine, mediante la rimozione di segni diacritici e paragrafematici, così da uniformare i dati ed eliminare variazioni grafiche spurie.

Successivamente, sono stati formati due corpora di confronto, uno relativo a Dante da Maiano (DM) e l'altro a Dante Alighieri¹¹

¹⁰ Lo studio di Canettieri (2016), Juola (2006; 2015) e Zaccagnino (2021) confermano l'efficacia di JGAAP nell'attribuzione autoriale.

¹¹ Ai fini del confronto fra Dante Alighieri e Dante da Maiano, sono stati selezionati otto sonetti, equamente ripartiti fra i due autori, e quattro canzoni capaci di offrire una base testuale più estesa. In particolare, per Dante Alighieri si è scelto di

(DA), immessi nel software con la dicitura “autore noto”. I componenti da attribuire sono poi stati inseriti nel software JGAAP con lo status di “autore sconosciuto”. L’analisi ha previsto l’esecuzione di sei test per genere (dodici in totale), ciascuno basato su diverse combinazioni di *event drivers*:

- *Character n-gram* – sequenze di 2, 3, 4 e 10 caratteri – per individuare regolarità stilistiche a livello di microstruttura;
- *Lexical frequencies*, per analizzare la frequenza delle parole nel corpus;
- *Word 2Gram*, per rilevare tendenze co-occorrenti nella sintassi.
- A questi parametri sono state applicate due differenti metriche di distanza:
- *Alt Intersection Distance*, utilizzata con n-grammi di caratteri (2, 3, 10) e frequenze lessicali, che misura la sovrapposizione degli elementi testuali tra il testo incerto e i corpora di riferimento;
- *Manhattan Distance*, impiegata con n-grammi di caratteri (2, 4, 10) e n-grammi di parole (bigrammi), che quantifica la distanza complessiva tra due testi in base alle differenze assolute nelle frequenze degli elementi linguistici.

L’approccio metodologico si fonda su un’analisi multi-livello, che va dalle microstrutture testuali – preferenze ortografiche, ricorrenze o combinazioni di lettere tipiche di un autore – fino alle forme più ampie di organizzazione del discorso – frequenze lessicali, co-occorrenze nella sintassi ecc. A questo si è affiancata l’analisi della “vicinanza” e della “distanza” stilistica, verificando quante unità (caratteri o parole) si ripetono nei corpora di riferimento e sommando le differenze assolute di frequenza tra gli elementi testuali. Infine, i risultati sono stati resi tramite *grafici radar*, che evidenziano il grado di affinità o divergenza stilistica tra il testo incerto e i corpora

includere i sonetti *A ciascun'alma presa e gentil core*, *Voi che per la via d'Amor passate*, *Piangete, amanti, poi che piange Amore e Morte villana*, *di pietà nemica*, oltre alle canzoni *Donne ch'avete intelletto d'amore* e *Li occhi dolenti per pietà del core*. Quanto a Dante da Maiano, si è optato per i sonetti *Convemmi dimostrar lo meo savere*, *Aggio talento, s'eo sapesse, dire*, *Di voi mi stringe tanto lo disire* e *Ahi gentil donna gaia ed amorosa*, affiancandoli alle canzoni *La dilettoza cera* e *Lasso, merzé cherere*.

di riferimento, permettendo così un'interpretazione chiara e comparativa dell'output.

6. Discussione dei risultati

6.1 *Se Lippo amico se' tu che mi leggi*

I risultati dei test condotti su *Se Lippo amico* confermano una netta vicinanza stilistica al corpus di Dante da Maiano, con distanze sensibilmente inferiori rispetto a quelle registrate per Dante Alighieri. L'analisi basata sulla *Alt Intersection Distance* con n-grammi di caratteri da 3 e 10 evidenzia un valore compreso tra 1.03 e 1.12 per Dante da Maiano, mentre per Dante Alighieri le distanze si attestano tra 4.84 e 4.93, segnando una chiara discrepanza. L'uso della *Manhattan Distance* conferma questa tendenza, restituendo per Dante da Maiano una distanza di 2.31 con n-grammi di caratteri da 10, a fronte di un valore di 3.64 per Dante Alighieri. La differenza diventa ancora più marcata con n-grammi di caratteri più brevi: con *Character 2Gram*, ad esempio, la distanza dal corpus di Dante da Maiano è di 1.06, mentre quella rispetto a Dante Alighieri si amplia fino a 4.90. Anche l'analisi che integra n-grammi di parole (*Word 2Gram*) ribadisce questa tendenza, con una distanza inferiore per Dante da Maiano sia nel test con *Character 4Gram + Word 2Gram* (1.12 contro 4.84), sia nell'ultimo test basato solo su *Word 2Gram* (2.62 contro 3.34). Tutti i metodi applicati convergono su un risultato univoco: *Se Lippo amico* mostra un'affinità decisamente maggiore con il corpus di Dante da Maiano, sia a livello di microstruttura testuale che di distribuzione lessicale. L'ampio divario nelle distanze, più accentuato nei test con *Alt Intersection Distance* e meno marcato con *Manhattan Distance*, conferma dunque l'attribuzione maianese del sonetto, in linea con le precedenti valutazioni della critica filologica.

Il grafico radar rappresenta con chiarezza la distanza stilistica tra il testo *Se Lippo amico* e i due poeti a confronto. La linea blu,

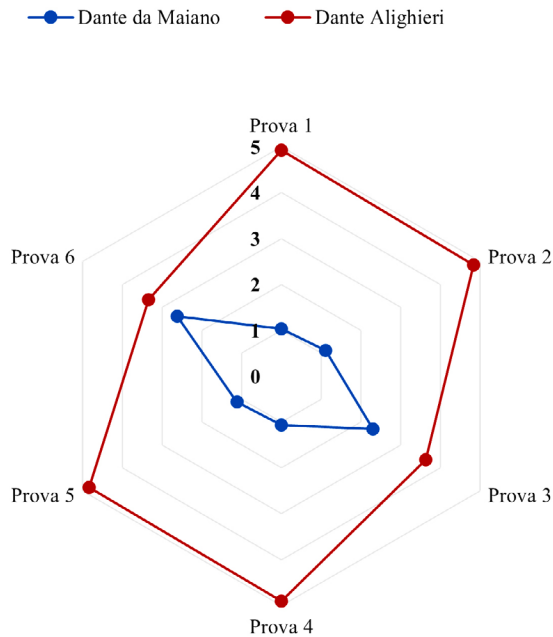


Figura 1. Analisi comparativa: vicinanza stilistica del sonetto *Se Lippo amico se' tu che mi leggi*.

che rappresenta Dante da Maiano, si avvicina costantemente al cuore del grafico, segno tangibile di un'affinità stilistica con il testo analizzato. Al contrario, la linea rossa, che traccia la distanza da Dante Alighieri, si spinge lontano. Ogni prova racconta una storia coerente: l'eco dello stile di Dante da Maiano risuona nelle pieghe del testo. Anche nelle prove in cui le distanze si riducono, il legame con il corpus maianese resta evidente, quasi a voler indicare l'appartenenza al suo stile versificatorio.

6.2 *Lo meo servente core*

Diversamente dall'analisi condotta su *Se Lippo amico*, i risultati relativi a *Lo meo servente core* sollevano dubbi circa l'attribuzione autoriale del componimento. I dati ricavati dalla serie di test oscillano costantemente tra Dante Alighieri e Dante da Maiano,

senza convergere verso una delle due fonti, complicando ogni tentativo di interpretazione. Applicando le metriche basate su *Alt Intersection Distance*, il testo mostra una leggera vicinanza al corpus di Dante da Maiano, con distanze che si attestano intorno a valori come 2.18 e 2.37, rispetto ai 2.56 e 2.75 registrati per Dante Alighieri. Lo scarto, tuttavia, è così esiguo da far dubitare che si tratti di un segnale valido piuttosto che di un mero "rumore" statistico. D'altro canto, nei test che impiegano la *Manhattan Distance*, lo scenario si ribalta. In alcune prove, come quelle con *Character 10Gram* o *Word 2Gram*, il testo risulta più vicino al corpus di Dante Alighieri (distanze tra 2.18 e 2.37) rispetto a quello di Dante da Maiano (tra 2.56 e 2.75). Questa inversione di tendenza è dovuta alla complessità stilistica: le lievi oscillazioni pongono indizi di un profilo ibrido che sfida qualsiasi classificazione conclusiva. In altre parole, il testo analizzato conserva elementi linguistici e stilistici condivisi da entrambi gli autori ed esige un attento esame codicologico che si intersechi con i dati della sperimentazione.

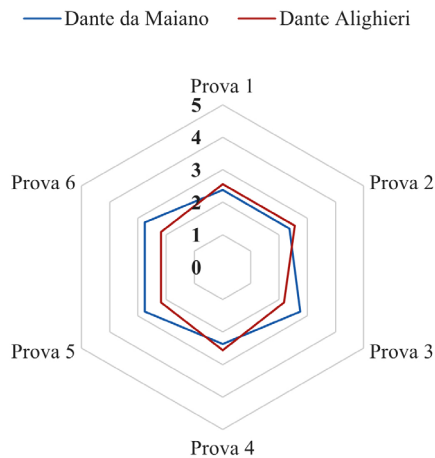


Figura 2. Somiglianza stilistica tra Dante da Maiano e Dante Alighieri: dati a confronto.

A differenza del caso precedente (*Se Lippo amico*), il grafico mostra un andamento molto equilibrato tra le due curve. Le distanze calcolate per Dante da Maiano e Dante Alighieri si mantengono sostanzialmente sovrapponibili in ciascuna prova, senza che sia possibile riscontrare una prevalenza stilistica significativa di uno dei due autori. In alcuni test (ad esempio la Prova 3 e la Prova 5), la linea rossa di Dante Alighieri si avvicina maggiormente al centro del grafico, suggerendo una leggera prossimità stilistica maggiore rispetto al corpus di Dante da Maiano. Tuttavia, in altre prove (come la Prova 1 e la Prova 4), la linea blu di Dante da Maiano si avvicina di più al centro, bilanciando così il risultato complessivo. Il grafico in questione mette in evidenza l'ambiguità stilistica del componimento, attestando che entrambi i corpora mostrano analoghe prossimità metriche, senza che alcuno dei due si imponga in maniera univoca. Tale rappresentazione visiva assume pertanto il valore di paradigma della tensione tra i poli stilistici in gioco, rinviando a una conclusione necessariamente interlocutoria e aperta a ulteriori approfondimenti.

7. Conclusioni

Sebbene le convergenze stilometriche non possano, di per sé, costituire un criterio dirimente nell'attribuzione testuale – «le analogie stilistiche da sole raramente si rivelano sicure» (D'Agostino, 2021, p. 490) –, il loro apporto resta tutt'altro che trascurabile: non certo per offrire soluzioni decisive, quanto invece per affinare l'analisi critica e sollecitare nuove ipotesi interpretative. D'altronde: «un'attribuzione sarà da fondare su condizioni esterne e interne, su verosimiglianze storiche e stilistiche, su convergenze indipendenti nei mss. o in altro tipo di attestazioni» (*ibidem*). In effetti, la stilometria tramite JGAAP si fonda su un assioma apparentemente solido – l'idea che ogni autore lasci un'impronta stilistica relativamente stabile – sebbene alquanto fragile: il presupposto si incrina non appena si considerino le variazioni intra-autore determinate da genere,

registro, epoca o traduzione e le affinità inter-autore originate da radici culturali comuni (Stamatatos, 2009; Eder, 2017). Il processo automatizzato di tokenizzazione, normalizzazione e rimozione del rumore testuale segna solo il punto di partenza di un'analisi che, nell'estrazione di *feature* come frequenze lessicali, n-grammi di caratteri e categorie grammaticali, introduce inevitabili arbitrarietà metodologiche: ogni scelta di pulizia o di selezione rischia infatti di attenuare segnali distintivi o di enfatizzare caratteristiche spurie (Juola, 2013). Ancora più problematica è l'architettura "chiusa" di JGAAP (Juola, 2015), per cui un autore non incluso nel corpus di training viene comunque accostato al candidato più simile, senza possibilità di esprimere alcuna incertezza; tale limite emerge in modo drammatico con testi al di sotto della soglia minima di circa 5.000 parole, per i quali l'accuratezza scende fino a risultare quasi casuale¹². Quando a queste fragilità si aggiunge la necessità di scegliere ordini di n-gram che contemperino contesto e complessità dimensionale, il risultato è un quadro in cui oscillazioni minime nelle distanze stilometriche tra autori possono capovolgere l'attribuzione, rendendo non infrequenti risposte divergenti da classificatori diversi – *Naive Bayes*, *SVM*, *Delta di Burrows* – e dimostrando l'assenza di metriche oggettive per stabilire soglie di similarità "sufficienti". Se nei casi applicativi – come l'analisi di *The Cuckoo's Calling* o le indagini su Elena Ferrante – si ottiene una convergenza di evidenze che indicano Rowling o Starnone come autori probabili, resta sempre aperta la possibilità di interferenze esterne, ghostwriting o contaminazioni redazionali che solo un'interpretazione umana, integrata con metodi filologici, può chiarire (Juola, 2006). Il semplice esito stilometrico, per quanto robusto, va dunque letto non come una sentenza ma come un punto di partenza: il caso dei sonetti *Se Lippo amico se' tu che mi leggi* e *Lo meo servente core*, dove il primo mostra affinità con Dante da Maiano mentre il secondo rimane avvolto nell'incer-

¹² Errori fino al 14% su frammenti di poche centinaia di caratteri (Eder, 2017).

tezza, insegna che la minima variazione nei valori di distanza riflette una complessità di elementi formali e lessicali tale da rendere impossibile una classificazione univoca. Proprio questa fluidità, lungi dall'essere un difetto, impone di estendere l'indagine ad altri parametri e metodologie, affinché l'analisi si faccia più sottile e aderente alle dinamiche stilistiche reali del testo.

Bibliografia

- Beltrami, P.G. (2011), *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino.
- Bentivogli, B. (2010), *Appunti sulle rime dubbie (e spurie) di Dante*, in C. Berra, P. Borsa (a cura di), *Le rime di Dante*, Milano, Cisalpino – Istituto Editoriale Universitario – Monduzzi Editoriale, pp. 41-55.
- Bozzi, A. (2019), *Percorsi di linguistica e di filologia computazionali*, a cura di M.S. Corradini Bozzi e G. Ferrari, Pisa, Edizioni ETS.
- Camboni, M.C. (2002), *Canzoni monostrofiche*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», V, 1, pp. 9-49.
- Canettieri P. (2016), *Chi non ha scritto il Fiore*, in N. Tonelli (a cura di), *Sulle tracce del Fiore*, Firenze, Le Lettere, pp. 121-134.
- Chiappelli, F. (1963), *Ritocco alla pulcella nuda*, in «Studi danteschi», XL, pp. 129-132.
- Chiesa, P. (2002), *Elementi di critica testuale*, Bologna, Pàtron.
- D'Agostino, A. (2021), *Avviamento alla filologia testuale. Medioevo italiano e romanzo*, Milano, Ledizioni.
- Dante Alighieri (1960), *Le Opere di Dante. Testo critico della Società Dantesca Italiana*, a cura di M. Barbi, Firenze, Nella Sede della Società Dantesca Italiana.
- Id. (1965), *Rime*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi.
- Id. (2002), *Rime*, a cura di D. De Robertis, in *Edizione nazionale delle Opere di Dante Alighieri*, a cura della Società Dantesca Italiana, vol. 2, II, 3, Firenze, Le Lettere.
- Dante da Maiano (1969), *Rime*, a cura di R. Bettarini, Firenze, F. Le Monnier («Quaderni di letteratura e d'arte», 24).
- Eder, M. (2017), *What counts as stylistic variation? On data, features and the influence of topic*, in «Digital Scholarship in the Humanities», 30, 1, pp. 50-64.

- Juola, P. (2006), *Authorship Attribution*, in «Foundation and Trends in Information Retrieval», 1, 3, pp. 233-334.
- Id. (2015), *The Rowling Case: A Proposed Standard Analytic Protocol for Authorship Questions*, in «Digital Scholarship in the Humanities», 30, 1, pp. 100-113.
- Rosselli Del Turco, R. (2024), *Filologia digitale: le prossime sfide, gli strumenti per affrontarle*, in «Moving Texts», pp. 16-39.
- Solimena, A. (1980), *Repertorio metrico dello Stil novo*, Roma, Società Filologica Romana.
- Stamatatos, E. (2009), *A survey of modern authorship attribution methods*, in «Journal of the American Society for Information Science and Technology», 60, pp. 538-556.
- Stoppelli, P. (2020), *L'equivoco del nome: rime incerte fra Dante Alighieri e Dante da Maiano*, Roma, Salerno Editrice.
- Zaccagnino, N. D. (2022), *Il 'ciclo di Ligdamo' nel terzo libro del Corpus Tibullianum: Analisi intratestuale delle elegie e applicazione della stilometria computazionale a questioni di attribuzione*. «Cognitive Philology», 14, https://rosa.uniroma1.it/rosa03/cognitive_philology/article/view/17534.

Appendici

Allegato 1

Metodo prova 1

x.docx/Users/simonepalmieri/Desktop/test_jgaap8/x.docx

Canonicizers: None

EventDriver: Character 3Gram; Lexical frequencies EventCulling: None

Analysis Method(s): K-Nearest Neighbor Driver with metric Alt Intersection
Distance Outcome: Dante da Maiano 1.03; Dante Alighieri 4.93

Metodo prova 2

x.docx/Users/simonepalmieri/Desktop/test_jgaap8/x.docx

Canonicizers: None

EventDriver: Character 10Gram EventCulling: None

Analysis Method(s): K-Nearest Neighbor Driver with metric Alt Intersection
Distance Outcome: Dante da Maiano 1.12; Dante Alighieri 4.84

Metodo prova 3

x.docx/Users/simonepalmieri/Desktop/test_jgaap8/x.docx

Canonicizers: None

EventDriver: Character 10Gram EventCulling: None

Analysis Method(/s): K-Nearest Neighbor Driver with metric Manhattan Distance Outcome: Dante da Maiano 2.31; Dante Alighieri 3.64

Metodo prova 4

x.docx/Users/simonepalmieri/Desktop/test_jgaap8/x.docx

Canonicizers: None

EventDriver: Character 2Gram EventCulling: None

Analysis Method(/s): K-Nearest Neighbor Driver with metric Manhattan Distance Outcome: Dante da Maiano 1.06; Dante Alighieri 4.90

Metodo prova 5

x.docx/Users/simonepalmieri/Desktop/test_jgaap8/x.docx

Canonicizers: None

EventDriver: Character 4Gram; Word 2Gram EventCulling: None

Analysis Method(/s): K-Nearest Neighbor Driver with metric Manhattan Distance Outcome: Dante da Maiano 1.12; Dante Alighieri 4.84

Metodo prova 6

x.docx/Users/simonepalmieri/Desktop/test_jgaap8/x.docx

Canonicizers: None

EventDriver: Word 2Gram EventCulling: None

Analysis Method(/s): K-Nearest Neighbor Driver with metric Manhattan Distance Outcome: Dante da Maiano 2.62; Dante Alighieri 3.34

Allegato 2

Metodo prova 1

x.docx/Users/simonepalmieri/Desktop/test_jgaap8/x.docx

Canonicizers: None

EventDriver: Character 3Gram; Lexical frequencies EventCulling: None

Analysis Method(/s): K-Nearest Neighbor Driver with metric Alt Intersection Distance Outcome: Dante da Maiano 2.37; Dante Alighieri 2.56

Metodo prova 2

x.docx/Users/simonepalmieri/Desktop/test_jgaap8/x.docx

Canonicizers: None

EventDriver: Character 10Gram EventCulling: None

Analysis Method(/s): K-Nearest Neighbor Driver with metric Alt Intersection
Distance Outcome: Dante da Maiano 2.37; Dante Alighieri 2.56

Metodo prova 3

x.docx/Users/simonepalmieri/Desktop/test_jgaap8/x.docx

Canonicizers: None

EventDriver: Character 10Gram EventCulling: None

Analysis Method(/s): K-Nearest Neighbor Driver with metric Manhattan Di-
stance Outcome: Dante Alighieri 2.18; Dante da Maiano 2.75

Metodo prova 4

x.docx/Users/simonepalmieri/Desktop/test_jgaap8/x.docx

Canonicizers: None

EventDriver: Character 2Gram EventCulling: None

Analysis Method(/s): K-Nearest Neighbor Driver with metric Manhattan Di-
stance Outcome: Dante da Maiano 2.37; Dante Alighieri 2.56

Metodo prova 5

x.docx/Users/simonepalmieri/Desktop/test_jgaap8/x.docx

Canonicizers: None

EventDriver: Character 4Gram; Word 2Gram EventCulling: None

Analysis Method(/s): K-Nearest Neighbor Driver with metric Manhattan Di-
stance Outcome: Dante Alighieri 2.18; Dante da Maiano 2.75

Metodo prova 6

x.docx/Users/simonepalmieri/Desktop/test_jgaap8/x.docx

Canonicizers: None

EventDriver: Word 2Gram EventCulling: None

Analysis Method(/s): K-Nearest Neighbor Driver with metric Manhattan Di-
stance Outcome: Dante Alighieri 2.18; Dante da Maiano 2.75

MATTEO RIMONDINI
Freie Universität, Berlino

La lettera di dedica del *De fortitudine*

La vita, le opere e i successi di Giovanni Pontano furono mirabili, come tutta la letteratura critica documenta (cfr. almeno Figliuolo, 2015, e Pontano, 2003 p. XI, n. XXII, risulta ancora utile Percopo, 1938).

Conviene però in questa sede farne un breve riepilogo per collocare precisamente il trattato *De fortitudine* e la lettera di dedica dell'opera ad Alfonso, duca di Calabria.

Pontano nacque a Cerreto di Spoleto nel maggio del 1429, e dopo un lungo soggiorno a Perugia, giunse a Napoli al seguito di Alfonso il Magnanimo nel 1448. Qui, mentre ebbe modo di completare e affinare la propria formazione «acquisendo una notevole perizia filologica, letteraria e filosofica» (Pontano, 2003, p. XI; è noto anche che Pontano conoscesse il greco, essendo stato allievo di Gregorio da Tiferno e Giorgio da Trebisonda, cfr. Percopo, 1938, p. 10) si guadagnò l'amicizia e la protezione di Antonio Beccadelli, detto "Il Panormita". Cominciò così un lungo *cursus honorum*, che ebbe il suo culmine nell'ufficio di *secretario a maiore* di Ferrante I nel 1487 (la datazione del conferimento di tale incarico, per quanto accettata da tutti i principali biografi pontaniani, risulta ancora

problematica e da recepire convenzionalmente, cfr. Senatore, 2024; sull'importanza di questa carica, cfr. Vitale, 2008). Seppe coniugare magistralmente il proprio ruolo di militante nell'agone politico con quello di pedagogo e scrittore (come è noto, non fu solo un prolifico scrittore di trattati, ma anche di numerose e originali raccolte poetiche in latino): iniziò la sua carriera come precettore, in un primo momento, nel 1455, di Giovanni d'Aragona, figlio naturale del fratello del re; poi dell'erede al trono, Alfonso, duca di Calabria.

Si contano infatti una dozzina di titoli di trattati. La composizione del *De fortitudine* si data fra il 1481 e il 1487 (Figliuolo, 2015, p. 737): il trattato fu poi pubblicato, per le cure dell'autore stesso, per i "Tipi" di Mattia Moravo nel 1490 insieme al *De obedientia* e al *De principe*. A livello letterario l'opera risente del rinnovamento umanistico degli *auctores*, e propone accanto alla ripresa dell'*Etica Nicomachea* di Aristotele, Cicerone e Seneca filosofo, intendendo «la scelta fondamentale dell'*Etica* aristotelica, come la valorizzazione dei principi ciceroniani tratti dal *De officiis*» (Tateo, 1972, p. 150). Il progetto sottostante ai trattati pontaniani non era mirato alla traduzione delle opere di Aristotele, bensì a una trasposizione utile per i nuovi tempi. Ed infatti il *De fortitudine* si presenta come un'espansione del capitolo sulla fortezza dell'*Etica Nicomachea* (E. N. 3.6-9.1115a6-1117b22) (Tateo, 1972, p. 119). A livello politico, l'opera appare fortemente influenzata dalle gesta compiute da Alfonso duca di Calabria a Otranto contro i Turchi (risulta di interesse il *De bello Hydruntino* di Giovanni Albino, la cui edizione è compresa in Tateo, 1982, pp. 45-100, dove la *fortuna* viene sovente citata come parte in causa nella guerra, così da indurre discorsi, come quello tenuto da Alfonso in un momento di difficoltà ai comandanti, in cui emergono motivi topici del coraggio, inteso qui con il termine *animus*).

Nello specifico esso deve porsi contro l'ignominia, la sorte avversa e il timore e come argine contro l'avventatezza (cfr. Tateo, 1982, pp. 66-67). Si stabilisce così la tradizionale dialettica di ascendenza classica del contenimento della *fortuna* attraverso la *virtus* (cfr. Dall'Oco, 2008, pp. 362-363). Se per l'opera

di Giovanni Albino si può rinviare a Germano, 2025 (in cui la sintesi bibliografica compresa alle note 1, 2, 3 è fondamentale per il personaggio e le vicende otrantive, per le quali però cfr. anche *infra*; per la biografia dello storico, cfr. Figliuolo, 2007, in cui alle pp. 227-229 è presente una missiva legata ai fatti di Otranto), per la *fortitudo* come punto di forza di un ben connotato sistema filosofico esisteva già una tradizione all'interno dell'immaginario politico del Regno. Basti in questo senso menzionare la plastica rappresentazione di tale virtù durante il trionfo celebrato a Napoli il 26 febbraio 1443, quando, all'interno dello spettacolo offerto dalla colonia fiorentina (Delle Donne, 2015, p. 118), essa fu rappresentata come una colonna di marmo («quarta ordine incedebat Fortitudo, columnam marmoream manibus sustentans», Beccadelli, 2024, p. 318; «manibus quarta ordine clara columnam / Fert Dea magnanimis», Pandoni, 2023, p. 132); o l'apertura del *De dictis aut factis Alphonsi Regis* del Panormita segnato appunto da un *dictum* dedicato alla *fortitudo* (Panormita, 2024, p. 195, ma cfr. anche Delle Donne, 2015, p. 68). Per quanto riguarda il periodo ferrandino, la *fortitudo* assunse un ruolo rilevante nella narrazione di alcuni episodi, come nel caso del discorso del re alle proprie truppe dopo la sconfitta a Sarno del 7 luglio 1460 riportato nel *De principe* (Pontano, 2003, pp. 16-21. Per la prima guerra di successione al trono di Napoli e i suoi effetti politici, cfr. almeno Storti, 2022, *l'Introduzione* di Pontano, 2019; Cappelli, 2011; Squitieri, 2011; Senatore, Storti, 2002) e in quello dell'attentato ad opera di Marino Marzano nei confronti del sovrano stesso (Pontano, 2019, pp. 236-238). In termini letterari e filosofici la *fortitudo* viene dunque definita secondo lo schema aristotelico che pone la virtù come *medium* fra i propri estremi, in questo caso fra il *timor* e l'*audacia*; mentre in termini politici, si insiste sulla tradizionale «funzione della *fortitudo*, la *virtus* che riunisce le caratteristiche di valore militare, capacità di sopportazione nella sconfitta e autocontrollo nella vittoria» (Cappelli, 2017, p. 54; si noti inoltre come tali motivi rimangano vivi nella produzione oratoria coeva, cfr. Cappelli, 2002).

Si fornisce di seguito la trascrizione dell'epistola a partire dall'edizione a stampa, un volume in 4° di 100 carte, curato dall'autore stesso e che dunque ha valore di idiografo, e la relativa traduzione¹, tenendo in considerazione la funzione di tale forma letteraria durante l'Umanesimo. Questa, infatti, è «precetto puro, ma esposto in modo colloquiale; è insomma l'espressione massima della mentalità educativa umanistica, tesa alla conversazione ma gelosa della propria autorità morale» (Cappelli, 2017, p. 25); in altra sede si aggiunge che si trattava di «un mezzo per esprimere idee complesse in una forma non organica, non ufficiale [...] si può considerare il mezzo comunicativo per eccellenza della precettistica» (Pontano, 2003, p. XLI)

[1] Victori tibi, Dux Alfonse, ac libertatis patriae propugnatori, debetur a civibus tuis corona ea quam e quaercu statuere maiores illi omnium bonarum artium ac precipuae fortitudinis muneratores non minus liberales quam aestimatores prudentes. [2] Repulisti enim a cervicibus eorum, imo a nostris, imo Italiae totius, gravissimum iugum servitutis, quod christiano etiam nomini imminebat, terra marique grassantibus Turcis, occupata repentino adortu Salentinorum parte, nullo obsistente exercitu ac finitimis populis tantum de fuga cogitantibus.

[1] A te, Duca Alfonso, che sei vincitore e difensore della libertà della patria, è destinata dai tuoi sudditi quella corona che gli avi elargitori di tutte le buone arti e soprattutto estimatori della fortezza non meno liberali che prudenti vollero che fosse di foglie di quercia. [2] Infatti hai ricacciato dal loro capo, anzi dal nostro, anzi, meglio,

¹ La presentazione del seguente contributo è avvenuta il 3 luglio 2024, pochi mesi prima della pubblicazione di G. Pontano, *De fortitudine libri duo. Eroismo e resistenza*, a cura di F. Tateo, Roma, Roma nel Rinascimento, 2024. Il presente articolo rielabora alcuni estratti della mia tesi di laurea magistrale «Fortitudo moderatrix erit. Il De fortitudine di Giovanni Pontano. Traduzione e commento del I libro» discussa presso l'Università degli Studi di Napoli – Federico II il 15 dicembre 2023 e scritta sotto la guida della prof.ssa A. Iacono. La redazione dei presenti atti non ha potuto comunque non tenere in considerazione la recentissima traduzione, nella fattispecie l'*Introduzione* e i passi presi qui in analisi, pur distinguendosene nella diversa interpretazione della punteggiatura. Seguendo il rilievo di Tateo sull'arte della dissimulazione pontaniana (Pontano, 2024, p. 19, ma cfr. anche Storti, 2014, p. 22), il presente contributo mira a evidenziarne le specifiche forme di autorappresentazione (cfr. Enenkel, 2022).

dall'Italia tutta, il giogo pesantissimo della schiavitù, che incombeva sul nome cristiano, dal momento che i Turchi facevano devastazioni per mare e per terra, avendo occupato con un improvviso attacco una parte del Salento, senza che esercito alcuno vi si opponesse e mentre i popoli confinanti pensavano solo alla fuga.

Non è casuale che il trattato sulla fortezza si apra celebrando le imprese di Alfonso, anzi: non solo la *fortitudo* in quanto virtù viene tradizionalmente associata a figure eroiche tratte dalla mitologia (Erocle *in primis*, come emerge dalle prime battute del primo e successivo capitolo) e a figure militari tratte dalla storiografia classica o coeva (come in questo caso), ma in questo frangente si rivela virtù fondamentale dal momento che bisogna ricacciare i Turchi conquistatori di Otranto (Finzi, 2004, p. 15). Alfonso viene identificato in un guerriero romano trionfante, come dimostrano «victori» in posizione incipitaria e poi «propugnatori» e in quanto tale detiene la corona di quercia, che a Roma veniva data a chi aveva combattuto in difesa della patria (Pontano aveva qui in mente le fronti cinte dei giovinetti citate in Verg., *Aen.*, VI, 772).

Il tono è diretto, come sottolineato dal vocativo e dal pronome di seconda persona con cui il precettore si appella al pupillo. L'importanza delle sue gesta viene inoltre evidenziata dall'*accumulatio* resa attraverso l'anafora di «imo», che ricalca però solo in parte la realtà storica, dal momento che – è noto – la guida della guerra in Toscana era nelle mani di Federico da Montefeltro, per quanto il ruolo del duca fu fondamentale in ogni consiglio di guerra (Storti, 2001, p. 338).

[3] In tanta itaque civium consternatione periculorumque atrocitate – quod unicum visum est publicae salutis remedium – evocatus ipse a patre ex Etruria, ubi biennio pluribus expugnatis oppidis fugatoque adversarium exercitu, multa rei militaris praeclara facinora edideras, quam celerrime trepidanti patriae subvenisti, Achmeti violentos impetus fortissime repressisti, traicientem eum in Macedoniam maioris exercitus traducendi gratia navali praelio superarasti; post circumsessis intra Hydruntem hostibus quinto mense ad deditionem coactis, confecisti bellum, maxima tua cum gloria longe, tamen maiori tuorum civium beneficio ac tametsi omnium opinione citius, non tamen serius quam virtus atque industria exigebat

tua. Huius autem obsidionis quanta fuerit atrocitas declarat quod e veteranis tuis paucissimi reliqui sunt, cum pene fortissimus quisque tum miles, tum centurio aut tribunus, pro aggere aut fossis aut conserendis manibus ceciderit, cum tamen e reliquo exercitu ad tria millia gladio aut tormentis muralibus caesa fuerint, ex adversariis vero, cum obsidionis initio supra quinque milia delectorum militum in oppido essent, non multo amplius duobus millibus deditiois tempore numerati fuerint, cum interim bis ipse erumpente hoste praelio dimicaveris, neque ante inter confertissimos pugnare destiteris quam magna, illorum strage edita, in fossas aut in mare precipites egeris.

[3] Dunque fra una costernazione così grande dei sudditi e l'atrocità dei pericoli, tu fosti richiamato da tuo padre dai territori della Toscana – parve questo l'unico rimedio per la salvezza del regno – dove nell'arco di due anni furono espugnate diverse città e messo in fuga l'esercito nemico, tu realizzasti azioni belliche gloriose, tu venisti in aiuto della trepidante patria quanto più velocemente possibile, arrestasti i violenti assalti di Achmet quanto più coraggiosamente possibile, lo superasti in uno scontro navale quando si spostava in Macedonia per riportare un più grande esercito; poi assediati i nemici in Otranto e dopo cinque mesi costrettili alla resa, concludesti la guerra, non solo con grandissima gloria tua, quanto tuttavia con maggior beneficio dei tuoi sudditi e benché alquanto rapidamente secondo un'opinione popolare, tuttavia non più tardivamente di quanto il tuo valore e il tuo impegno esigevano. Quanto grande fu la crudeltà di questo assedio è reso evidente dal fatto che rimasero pochissimi fra i tuoi veterani rimasero vivi, poiché cadde non solo il più forte, ma anche il soldato semplice, il centurione o il tribuno, posti in difesa dei bastioni o dei fossati o nello scontro corpo a corpo, mentre nell'esercito rimanente furono massacrati circa tre mila o dalla spada o da proiettili provenienti dalle muraglie, invero fra gli avversari, quando all'inizio dell'assedio c'erano in città oltre cinque mila soldati scelti, al momento della capitolazione non ne furono contati più di duemila, quando nel frattempo per due volte tu stesso combattevi nello scontro l'irruzione compiuta due volte dal nemico, né prima cessavi di combattere in mezzo ai ranghi, causata una grande strage di nemici, di condurli a precipizio nei fossati o nel mare.

Da un lato, la repentinità della narrazione è coerente con quella con cui avvengono i fatti storici, dal momento che fra il 1478 e il 1487 «il Regno prese parte [...] a due grandi conflitti, la guerra di Toscana e quella per la difesa di Ferrara, fronteggiò l'invasione

turca di Otranto e quella veneziana di Gallipoli, fu scosso, fra il 1485 e il 1487, da una crisi intestina che sfociò in guerra aperta con il papa» (Storti, 2001, p. 337), dall'altro, ben si combina con la proverbiale aggressività, ogni tanto resa fino alla temerarietà, del principe (Storti, 2001, p. 339). La conquista di Otranto per mano dei Turchi avvenne nel 1480 ed ebbe grande risonanza nella pubblicistica e nella storiografia successiva, specialmente nei termini di ammirazione e timore verso i Musulmani (Tateo, 1982, p. 9, ma per una panoramica generale cfr. Hankins, 1995, Albanese, 2008).

Nonostante tale reazione, sono ancora in discussione le reali mire nei confronti della penisola da parte del sultano in seguito alla conquista della cittadina pugliese, cfr. Houben, 2024). L'assedio iniziò il 9 agosto 1480 e durò tre giorni, alla fine dei quali ci fu una strage, a causa del rifiuto degli abitanti di convertirsi all'Islam. L'insuccesso a Rodi e la morte di Maometto II nel maggio del 1481 piegarono la sorte verso gli aragonesi e i loro alleati, fra i quali si distinsero la Santa Sede e la Corona di Spagna con la fornitura di un cospicuo aiuto militare. La riconquista di Otranto ebbe inizio il 23 agosto 1481 e, pur non risolvendosi in una chiara vittoria per la coalizione antiturca, il 10 settembre 1481 gli Aragonesi poterono entrarvi (cfr. Bianchi, 2018, Vissiere, 2011). Nel testo si fa riferimento ad Achmet, Ahmed Pascià, comandante dei turchi a Otranto, il quale nacque presumibilmente nel 1435 in località balcanica e, dopo una dura educazione secondo le modalità ottomane, iniziò una carriera che lo portò a diventare gran visir, ossia primo ministro. Il suo soprannome era *Gedik*, che in lingua turca significa "fessura", "difetto" a causa di un probabile foro fra i denti incisivi. Morì nel 1482 per volontà di Bayezid II che temeva gli tramasse contro (Bianchi, 2018, p. 68).

[4] *Iure, igitur, a civibus tuis debentur tibi omniaque fortissimo imperatori, quae publicae libertatis defensori deberi, tum veteri, tum novo instituto intelliguntur. Me autem in publica hac laetitia tametsi idem quod coeteros gaudium tenet ac gratificandi tibi studium, tamen ut iuventutis tuae institutorem, ut preconem rerum a te gestarum licet hac in parte non satis parem honeri me intelligam decet praeter coeteros aliquid et me et te dignum agere, quod et gratitudinem testetur meam e magnitudini conveniat tuae.*

[4] A ragione, dunque, i tuoi cittadini devono a te in quanto nobilissimo sovrano tutti gli onori, che sia secondo l'uso antico che moderno, sono destinati al difensore della libertà universale. D'altra parte nonostante questa gioia e il desiderio di compiacerti che avvince gli altri pongano me in pubblica letizia, sebbene in questo momento capisca di non essere abbastanza degno dell'onere, tuttavia in quanto tuo istitutore e araldo delle tue gesta conviene che io compia qualcosa degno sia di me che di te oltre che degli altri, che testimoni la mia gratitudine e che si addica alla tua grandezza.

Si noti come in questo paragrafo Pontano definisca sé stesso attraverso la dittologia «*iuventutis tuae institutorem, ut preconem rerum a te gestarum*», di larghissimo uso in epoca classica e coerente con il ruolo politico ed educativo che l'umanista deteneva. L'opera deve essere degna delle battaglie di entrambi gli attori in campo: non solo, chiaramente, dei successi bellici di Alfonso, ma anche degli *studia humanitatis* che Pontano è pronto a fornire sotto la forma di precetti filosofici e morali. A questo si aggiunge l'orgoglio ed insieme la gratitudine che l'umanista prova davanti all'onore di raccontare la grandezza del principe.

[5] De fortitudine, igitur, in qua ipse enitescis cum excellentia principum coeterum, libros nuper a me scriptos tibi offero ac nomini tuo dedico et quidem ut debitos. Quid enim fortissimo imperatori aut convenientius offertur aut magis debetur quam quod de fortitudine? Qui quidem ipsi libri erunt apud te gratitudinis atque observantiae monumentum meae, tu autem et libris et auctori perpetuo ornamento.

[5] I libri sulla fortezza, dunque, in cui tu stesso rifulgi con l'eccellenza degli altri principi, offro a te ora e li dedico al tuo nome perché certamente ti sono dovuti. Che cosa si può o piuttosto si deve offrire a un fortissimo comandante se non un'opera sulla fortezza? E certamente questi stessi libri saranno per te monumento della mia gratitudine e della mia obbedienza, tu, invece, sii perpetuo ornamento del libro e di chi lo ha scritto.

Il valore traslato di «*monumentum*» con cui il termine viene utilizzato suggerisce un parallelo con la celeberrima ode, III, 30

di Orazio, sicché gli insegnamenti impartiti devono essere saldi nella mente del politico e incrollabili nelle sue azioni, così come il poeta latino si offriva ad Augusto con la sua lirica di impostazione celebrativa. Pontano indica qui con precisione cosa intende debba essere la sua opera: monumento, appunto, insieme, della sua gratitudine e della sua obbedienza. Quest'ultimo termine non può che muovere un sorriso osservando l'astuzia attraverso la quale l'umanista sottintende esattamente il contrario, dal momento che, se il Principe vuole vedersi garantito un futuro politico, non può che seguire pedissequamente quanto contenuto nel trattato, confermando dunque l'umanista vero fautore della politica quattrocentesca.

Bibliografia

- Albanese, G. (2008), *La storiografia umanistica e l'avanzata turca: dalla caduta di Costantinopoli alla conquista di Otranto*, in H. Houben (a cura di), *La conquista turca di Otranto (1480) tra storia e mito*. Atti del Convegno internazionale di studio (Otranto-Muro Leccese, 28-31 marzo 2007), I, Galatina, Congedo, pp. 319-352.
- Panormita, A. (2024), *Alfonsi regis dicta aut facta memoratu digna*, a cura di F. Delle Donne, Firenze, SISMEL- Edizioni del Galluzzo.
- Bianchi, V. (2018), *Otranto 1480. Il sultano, la strage, la conquista*, Bari-Roma, Laterza, 2018.
- Cappelli, G. (2002), *Giovanni Brancato e una sua orazione inedita*, in «Filologia e critica», XXVII, pp. 63-101.
- Id. (2011), *La sconfitta di Sarno nel pensiero politico aragonese*, in G. Abbamonte, J. Barreto, T. D'Urso, A. Perriccioli Saggese, F. Senatore (a cura di), *Battaglia nel Rinascimento meridionale: moduli narrativi tra parole e immagini*, Roma, Viella, pp. 189-201.
- Id. (2017), *Maiestas. Politica e pensiero politico nella Napoli aragonese (1443-1503)*, Roma, Carocci.
- Dall'Oco, S. (2008), *Il De bello Hydruntino di Giovanni Albino: narrazione storica e tradizione classica*, in H. Houben (a cura di), *La conquista turca di Otranto (1480) tra storia e mito*. Atti del Convegno internazionale di studio (Otranto-Muro Leccese, 28-31 marzo 2007), I, Galatina, Congedo, pp. 353-364.

- Delle Donne, F. (2015), *Alfonso il Magnanimo e l'invenzione dell'umanesimo monarchico*, Roma, Istituto storico italiano per il medio evo.
- Enenkel, K.A.E. (2022), «Identities» in *Humanist Autobiographies and related Self-presentations*, in K. Scholten, D. van Miert, K.A.E. Enenkel (eds.), *Memory and Identity in the Learned World*, Leiden-Boston, Brill, pp. 31-80.
- Figliuolo, B. (2007), *Giovanni Albino, storico e poeta cilentano del XV secolo. Con un'appendice di testi*, in «Rinascimento», Seconda serie, XLVII, pp. 165-240.
- Id. (2015), *Pontano, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 84, pp. 729-740.
- Finzi, C. (2004), *Re, baroni e popolo. La politica di Giovanni Pontano*, Rimini, Il Cerchio.
- Germano, G. (2025), *La guerra di Otranto e gli equilibri politici mediterranei nella scrittura storica di Giovanni Albino Lucano*, in «Cesura», IV, 1, pp. 197-223.
- Hankins, J. (1995), *Humanist Crusade Literature in the Age of Mehmed II*, in «Dumbarton Oaks Papers», 49, pp. 111-207.
- Houben, H. (2024), *Alcune considerazioni sulla conquista turca di Otranto (1480)*, in E. Scarton, F. Senatore (a cura di), *Viaggiare fra le carte. Studi in onore di Bruno Figliuolo*, Napoli, FedOAPress – Federico II University Press, pp. 209-221.
- Pandoni, de', P. (2023), *Triumphus Alfonsi regis Aragonei devicta Neapoli*, a cura di A. Iacono, Firenze, SISMELE – Edizioni del Galluzzo.
- Percopo, E. (1938), *Vita di Giovanni Pontano*, a cura di M. Manfredi, Napoli, ITEA.
- Pontano, G. (2003), *De principe*, n. XXII, a cura di G. Cappelli, Roma, Salerno Editrice.
- Id. (2019), *De bello neapolitano*, a cura di G. Germano, A. Iacono, F. Senatore, Firenze, SISMELE – Edizioni del Galluzzo.
- Id. (2024), *De fortitudine libri duo. Eroismo e resistenza*, a cura di F. Tateo, Roma, Roma nel Rinascimento.
- Senatore, F. (2024), *Novità e puntualizzazioni sulla biografia di Giovanni Pontano*, in E. Scarton, F. Senatore (a cura di), *Viaggiare fra le carte. Studi in onore di Bruno Figliuolo*, Napoli, FedOAPress – Federico II University Press, pp. 287-304.
- Senatore, F., Storti, F. (2002), *Spazi e tempi della guerra nel Mezzogiorno aragonese*, Salerno, Carlone Editore.
- Squitieri, M. (2011), *La battaglia di Sarno. 7 luglio 1460*, in F. Senatore, F. Storti (a cura di), *Poteri, relazioni, guerra nel regno di Ferrante d'Aragona. Studi sulle corrispondenze diplomatiche*, Napoli, Cliopress, pp. 15-40.

- Storti, F. (2001), *Il principe condottiero. Le campagne militari di Alfonso, duca di Calabria*, in M. Del Treppo (a cura di), *Condottieri e uomini d'arme nell'Italia del Rinascimento*, Napoli, Liguori, pp. 327-346.
- Id. (2014), «*El buen marinero*». *Psicologia politica e ideologia monarchica ai tempi di Ferdinando I d'Aragona re di Napoli*, Roma, Viella.
- Id. (2022), *Guerre senza nome e altri fantasmi. Nuovi formulari per la Guerra di Successione Napoletana (1458-1465)*, in «Cesura», 1, 1, pp. 11-74.
- Tateo, F. (1972), *Umanesimo etico di Giovanni Pontano*, Lecce, Milella.
- Id. (1982), L. Gualdo Rosa, I. Nuovo, D. Defilippis (a cura di), *Gli umanisti e la guerra otrantina. Testi dei secoli XV e XVI*, Bari, Edizioni Dedalo.
- Vissiere, L. (2011), *Rhodes et Otrante en 1480*, in G. Abbamonte, J. Barreto, T. D'Urso, A. Perriccioli Saggese, F. Senatore (a cura di), *La battaglia nel Rinascimento meridionale*, Roma, Viella, pp. 291-304.
- Vitale, G. (2008), *Sul segretario regio al servizio degli Aragonesi di Napoli*, in «Studi Storici», 49, 2, pp. 293-321.

**DISPOSITIVI DELL'IDENTITÀ
AUTORIALE NELLA LETTERATURA
DEL NOVECENTO:
TRA POETICA, MEMORIA
E SOGGETTIVITÀ**

PIETRO TABARRONI

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

Milton il “macchinista”: Uexküll, Heidegger, Fenoglio

1. Milton: il macchinista

L'attenzione di Fenoglio per la filosofia tedesca del primo Novecento, e in particolare per l'opera di Heidegger, è nota. Attraverso la triangolazione dell'amico Pietro Chiodi, che fu suo professore di filosofia, l'autore piemontese si nutre di ontologia e metafisica alla propria peculiare maniera, sporadicamente, prediligendo sempre, come scrivono i commentatori all'unisono, l'intento romanzesco rispetto a quello teorico¹. Eppure, per quanto secondario, l'apporto filosofico non può essere completamente tralasciato nell'analisi critica dell'opera fenogliana. Il caso di studio esposto di seguito, originato a partire da una suggestione contenuta nella prima parte di *Una questione privata*, dimostra, ritengo, l'esistenza di sottosuolo indagabile attraverso una strumentazione ermeneutica ibrida, letteraria e filosofica al contempo.

¹ In particolare, si vedano Beccaria (2001; 2024); Pedullà (2001).

La scena ruota intorno alla figura di Fulvia, in una delle sue rare apparizioni. La forza esplosiva e vitale della donna si manifesta nella sua danza sfrenata, condotta insieme a Giorgio, forse ispirato alla figura del fratello dell'autore, Walter Fenoglio (Bufano, 1999, p. 79). Distante da loro, Milton, un riflesso straniato dell'autore stesso², si occupa del giradischi, rifiutandosi di ballare:

No, non ballava. Non ci si era mai provato, nemmeno per imparare. Stava a guardare gli altri, Fulvia e il suo compagno, cambiava i dischi e ridava la corda. Faceva insomma il macchinista. La definizione era di Fulvia. «Sveglia macchinista! Viva il macchinista!». Aveva un timbro di voce non propriamente gradevole, ma lui era pronto ad accettare per esso la sordità a tutte le voci dell'umanità e della natura (Fenoglio, 2022, p. 13).

Certo, la sequenza ha un suo epicentro puramente letterario, si fonda sulla metafora di Milton visto come un macchinista intento a mandare avanti la locomotiva della festa. Eppure, la scelta lessicale nasconde e rivela, al contempo, un sostrato filosofico, un modello di concezione della natura e dell'uomo al quale Fenoglio potrebbe, tramite la frequentazione di Chiodi, essersi rifatto. In tal senso, la metafora creata da Fulvia potrebbe estendersi ed essere applicata all'intera vicenda, non soltanto all'episodio del ballo. Ci si potrebbe chiedere: quale macchina sta manovrando il macchinista Milton?

Qui interviene la suggestione heideggeriana, che ci conduce direttamente alle lezioni di Friburgo del 1929-1930, poi raccolte nel *Concetti fondamentali della metafisica*, e in particolare alle ampie riflessioni dedicate dal filosofo tedesco alla biologia e all'etologia

² I personaggi dei romanzi e dei racconti resistenziali di Fenoglio hanno sempre un'origine autobiografica, ma subito assumono una posizione di extralocalità. Johnny, l'eroe di *Primavera di bellezza* e del *Partigiano*, e Milton, l'eroe di *Una questione privata* (diverso, per carattere e per le vicende che si trova a vivere, è il Milton del breve romanzo che Dante Isella ha intitolato *L'imboscata*), sono due diversi *alter ego* dell'autore; Petroni (2010, p. 74).

del barone von Uexküll³. Uno dei pilastri delle teorie uexkülliane, al quale torneranno i pensatori e gli autori più disparati nel corso di tutto il Novecento, da Deleuze al Gianni Celati dei *Narratori delle pianure* e di *Verso la foce* (Celati, 2022, p. 450), è proprio la reazione al meccanicismo di una certa fisiologia⁴, che tendeva a vedere l'organismo come una macchina perfetta, e la conseguente attenzione di senso opposto, rivolta al rapporto generativo di conoscenza che si instaura tra mondo e soggetto. Già nel 1909, Uexküll scriveva:

Wir können uns sehr gut Maschinen vorstellen, in denen die Auslösung einer gewissen Radstellung dauernd den Gang der Maschine beeinflusst. Dieser Versuch, die Psyche, die ja identisch mit dem Empfindungsleben ist, objektiv zu beweisen, scheint mir daher noch weniger geglückt⁵.

Fornire una definizione oggettiva della psiche, rappresentarla come una ruota colta da un moto perpetuo è inutile, appare, agli occhi dell'etologo e biologo di origine estone, controproducente per lo sviluppo della teoria scientifica generale⁶. L'attacco frontale viene ripetuto e chiarito, definitivamente, nel capolavoro divulgativo di Uexküll:

³ Sui rapporti tra ontologia heideggeriana ed etologia uexkülliana si veda Cimatti, 2023, pp. 45-66.

⁴ Come ricordava Luca Guidetti, il pensiero dell'etologo estone utilizza la «prospettiva trascendentale del criticismo kantiano per correggere e portare a compimento la nozione baeriana di "*momentum percettivo*", specifico di ogni animale. A tal riguardo, si tratta per Uexküll d'integrare la tesi della *Critica della ragion pura* di Kant, secondo cui "ogni realtà è apparenza soggettiva", in due direzioni biologicamente rilevanti: anzitutto nella considerazione del corpo e degli organi di senso e, in secondo luogo, nell'indagine delle relazioni che, in generale, si stabiliscono tra i diversi soggetti viventi (uomo incluso) e gli oggetti che popolano il loro "mondo"» (Guidetti, 2023, p. 97).

⁵ Si possono immaginare macchine in cui l'attivazione di una determinata posizione della ruota influenzi costantemente il funzionamento della macchina stessa. Questo tentativo di dimostrare oggettivamente la psiche, che è identica in tutto alla vita sensoriale, mi pare ancora più fallimentare (Uexküll, 1909, p. 234, la traduzione è mia).

⁶ In tal senso, il principio che motiva l'attacco di Uexküll al meccanicismo si ritrova anche in quello alla «reduction of a subject (a human individual or a living being in general) to an object, a machine» condotto da Bachtin in ambito critico-letterario. Cfr. Petrilli, Ponzio (2011, p. 16).

Ma chi è dell'opinione che i nostri organi di senso servano a percepire e i nostri organi motori servano a condurre le nostre attività operative non vedrà più negli animali solo assemblaggi meccanici, ma ne scorgerà anche il *macchinista*, presente in loro come ciascuno di noi e presente nel proprio corpo. Non concepiremo più gli animali come semplici cose ma come soggetti, le cui attività essenziali sono operative e percettive [...].

Il biologo, al contrario, si rende conto che ogni essere vivente e un soggetto che vive in un proprio mondo di cui l'animale costituisce il centro. Non è possibile dunque paragonare l'animale a una macchina, ma solo al macchinista che la conduce (Uexküll, 2010).

Questa presa di posizione attira Heidegger, il quale, tuttavia, non si allineerà mai del tutto con la biologia teoretica uexkülliana. In un passaggio celebre del testo ricavato dal corso friburghese annota:

Anzi a prima vista questa tesi sembra muoversi in senso contrario proprio rispetto alle più penetranti riflessioni di principio biologico-zoologiche, se pensiamo che da J. v. Uexküll in poi è divenuto consueto parlare di un mondo-ambiente degli animali. La nostra tesi al contrario dice: l'animale è povero di mondo (Heidegger, 2005, p. 250).

E tuttavia, se la concezione della vita dell'etologo estone non convince del tutto Heidegger, che riscontra un'ombra nell'entelechia vitale pensata sul modello dei macchinisti, l'opposizione alla fisiologia e la prospettiva ecologica apertesi col lavoro di Uexküll costituiscono un terreno di confronto fondamentale per la sua filosofia. Ancora dai *Concetti*:

In direzione della chiarificazione di questo nesso è avvenuto il secondo passo, grazie alle ricerche quasi contemporanee di Uexküll, che si trovano nella "Zeitschrift für Biologie". Già da tempo la biologia conosce una disciplina, l'ecologia. La parola "ecologia" viene da οἶκος, casa. [...] Le sue ricerche oggi sono molto apprezzate, ma non hanno ancora raggiunto il loro significato sostanziale [...]. Sarebbe stupido se ora volessimo tentare di riscontrare nelle ricerche di Uexküll un'incompletezza filosofica e rinfacciarla, invece di considerare che il confronto

con le sue ricerche concrete è una delle cose più fruttuose che oggi la filosofia possa far propria dalla biologia dominante (Heidegger, 2005, pp. 336-337).

Dunque, a Uexküll non va rimproverata l'«incompletezza» della sua visione del mondo e della specie. Piuttosto, Heidegger ritiene necessario riconoscere il valore delle sue ricerche nella prospettiva dell'ecologia da lui rinnovata e rifondata a cavallo tra XVII e XIX secolo. Appunto, come nel nostro caso, si tratta di cogliere la sua penetrazione trasversale nella cultura, nel modo di pensare l'ambiente e l'individuo al suo interno (Scaffai, 2017).

Al fine di ricomporre per sommi capi l'opposizione al riduzionismo fisiologico di Uexküll, potremmo dire che nella sua teoria biologica conta molto più la componente che manovra la macchina, rispetto alla struttura organica, con il suo funzionamento automatico. L'accento viene posto sui macchinisti, come scriveva nel suo testo più celebre, rinchiusi nel loro corpo-strumentale. Potremmo pensare alla relazione tra Milton e Giorgio in termini analoghi. L'amico scomparso, dal quale si aspetta una spiegazione, rappresenta per il protagonista una controparte attiva, corporea, erotica. L'ambiente in cui si muove Milton, altresì, termina davanti al muro di alberi del finale, un confine che sancisce l'ineluttabile circolarità del destino, non solo in *Una questione privata*, ma anche nelle vicende di Johnny. Oltre queste «barriere dell'impossibile» fenogliane, come le ha definite Marco Caracciolo nel 2007, si interrompe la ricerca e, con essa, l'esistenza stessa del protagonista (Caracciolo, 2007, p. 144). Scomparsa l'illusione della scissione, una volta rimossi dall'orizzonte dell'azione sia Giorgio, sia l'ostaggio da scambiare con lui, il soggetto è finalmente ricostituito, macchina e macchinista al contempo. Ma il ricongiungimento con la macchina-corpo predispone anche la realizzazione di questo confine insuperabile. Con la terminologia uexkulliana, potremmo dire che Milton ha preso coscienza della propria Umwelt, di aver attraversato un ambiente circoscritto, una propria rappresentazione dello spazio, una bolla nella quale i destini delle forme di vita si incrociano e si ripetono. E mentre per Heidegger il primato di unico essere vivente in grado di rappresentare sé stesso nel mondo

esercitato dall'umano rimane indiscutibile, Uexküll non immagina che una differenza di gradazione tra le capacità di rappresentazione della realtà degli esseri viventi: esattamente come la zecca, infatti, l'astronomo vive chiuso in una Umwelt che corrisponde al risultato del lavoro costante e semiosciente dei macchinisti contenuti nel suo organismo, non già della meccanica inanimata delle sue parti. Ma su che base era stata operata la separazione originaria? E, soprattutto, che cosa significa quel muro del finale, oltre il quale cessa la coscienza e l'individuo è, finalmente, quieto, serenamente riunito nelle sue componenti?

2. Umwelt⁷ e soggetto in *Una questione privata*

La scissione stessa tra organismo e macchinista risulta, dunque, illusoria, come insegnano Uexküll e Heidegger. È una fallacia del discorso fisiologico e filosofico. E se per Uexküll l'obiettivo rimane, fondamentalmente, una nuova biologia teoretica, questa scoperta diviene fonte di una nuova concezione esistenziale dell'uomo in Heidegger e, ritengo, anche in Fenoglio. Quella tra Milton e Giorgio, infatti, non è la semplice relazione tra due amici fraterni calati nel contesto della guerra di Liberazione. Intellettuale eretico, mai assimilato alle accademie, Fenoglio attinge a una tradizione eterogenea, mescola concetti, culture, brani di filosofia con originalità impareggiata, orchestrando i suoi romanzi su più livelli. In tal senso, anche se negli anni è rifiorita una critica letteraria squisitamente affinata intorno all'opera dell'autore piemontese, questa relazione contiene ancora una complessità irrisolta. Si pensi alla scena enigmatica dell'abbraccio notturno tra Giorgio e Milton, ricordata da quest'ultimo. Mi chiedo, come dobbiamo collocare la tensione omoerotica emanata dall'immagine? In un certo senso, banalmente, procediamo a una rimozione del significato primario, approfondendo la comprensione

⁷ Riguardo la storia del concetto di Umwelt si veda Gentili (2023, pp. 67-71).

dell'abbraccio tra i due ben oltre il semplice rilievo del linguaggio corporeo, fisico, sensoriale incagliato nella suggestione impiegata da Fenoglio. Ecco, dunque, che l'abbraccio appare come il momento di rinsaldamento fra due metà precedentemente scisse. Il problema, tuttavia, è stabilire di che natura siano queste metà e di che genere sia la scissione, ossia, su quali principi sia stata operata in primo luogo. Per far ciò, dobbiamo tornare ancora una volta al significato primario dell'immagine, alla tensione tra due corpi dello stesso sesso, riuniti, si noti, non simmetricamente, bensì inglobati l'uno nell'altro:

Quante volte dormendo nelle stalle si erano stesi l'uno accanto all'altro, stretti l'uno contro l'altro, in una intimità la cui iniziativa partiva sempre da Giorgio. Siccome Milton dormiva d'abitudine ricurvo a mezzaluna, Giorgio aspettava che si fosse sistemato e poi gli si stringeva e adattava, come in un'amaca orizzontale. E quante volte, svegliatosi prima, Milton aveva avuto tutto l'agio di considerare il corpo di Giorgio, la sua pelle, il suo pelo... (Fenoglio, 2022, p. 33).

Le due figure sono esposte sul medesimo lato, si mostrano come due profili identici, non speculari, come nelle immagini dei test psicologici nei quali il profilo di un calice bianco è, al contempo, quello di due visi simmetrici in nero, congiunti all'estremo dei nasi. In Fenoglio, al contrario, il corpo dell'uno rientra in quello dell'altro, come due interi sommati. L'autore sembra intenzionato ad allontanare il sospetto di un gioco prospettico e allucinatorio, per consolidare l'idea di una scissione e di un ricongiungimento materici, ontologici, profondi e radicali. Abbiamo, qui, il macchinista e la macchina, in una figura unica, che diviene modello dell'uomo, biologicamente e filosoficamente. Pensiamo, per fare un altro esempio, agli eventi raccontati nell'ultima parte del romanzo. L'ostaggio catturato da Milton per ottenere la restituzione di Giorgio si mette in fuga, costringendolo, anche se non è chiaro il grado di coscienza del protagonista circa le proprie azioni, in quel momento, a sparargli alle spalle.

L'incoscienza, la sensazione di trovarci davanti a una serie di gesti involontari del protagonista, sono il risultato della reinte-

grazione di Giorgio, della componente meccanica e automatica. Questa suggestione aumenta nel finale, quando Milton si ritrova a ripercorrere i passi della vittima abbattuta poche pagine prima, mentre fugge da una truppa tedesca. Come è noto, Fenoglio lascia aperta all'interpretazione la chiusura del romanzo. Sappiamo che, innanzi a un muro di alberi, Milton crolla, ma non ci viene detto se è stato raggiunto fatalmente da un proiettile. Osserviamo, dunque, l'intera vicenda, scandita da tre spostamenti del desiderio del protagonista: inizialmente Milton si mette alla ricerca del corpo di Giorgio; in un secondo momento, questo corpo, mai presente in scena, viene sostituito da quello dell'ostaggio; infine, il corpo di Milton ricalca i passi di quello dell'ostaggio, forse, abbracciandone il medesimo destino. Dunque, l'evento della morte, in sé, non ha molta importanza. È la scoperta della morte come destino, come orizzonte, che consente al soggetto di porre fine alla propria corsa. Milton ha comunque accettato di non ricongiungersi al corpo per il quale si era messo in moto, lo ha, in altre parole, sostituito con un altro oggetto, vale a dire con sé stesso. Il muro boscoso del finale conferma questa suggestione esistenziale. È il muro sartriano, ciò che determina il tempo e lo spazio dell'esistenza umana oltre ogni possibilità della volontà e della ragione, ma il soggetto condannato a morte non vi attende innanzi disinteressato, come nel testo di Sartre. Corre, al contrario, verso questo limite invalicabile, se ne appropria man mano che l'inchiesta della sua volontà procede da un oggetto all'altro. In tal senso, il crollare davanti al confine col bosco di Milton corrisponde al ricongiungimento reale, allucinato nel sogno con l'immagine dell'abbraccio notturno, proprio, si noti, in corrispondenza del definitivo abbandono dell'idea di ritrovare direttamente Giorgio, ossia, quando l'oggetto del desiderio si ri-orienta sull'ostaggio. Milton crolla, nel finale, in corrispondenza del terzo momento decisivo per l'intera questione-inchiesta, ricalcando la sorte di questo secondo oggetto del suo desiderio. Divenuto, così, oggetto della propria inchiesta, arresta il proprio moto di ricerca, ponendo fine alla tensione. In tal senso va intesa la scissione tra i due personaggi maschili del triangolo amoroso che fa da espediente per il romanzo di Fenoglio. Le due metà rap-

presentano l'illusione della scissione platonica tra corpo e anima, tra parte terrena e componente eterna dell'individuo.

È la schiacciante verità della morte che mostra a Milton, in un unico lampo, sé stesso per la prima volta in una veste unitaria, il sé stesso che ha inglobato le caratteristiche precedentemente proiettate sull'immagine di Giorgio.

Il principio della scissione tra Milton e Giorgio, come abbiamo visto, viene fotografato da una frase di Fulvia sul macchinista all'interno del flashback osservato in precedenza. Fenoglio ci forniva, così, la premessa necessaria a comprendere tutta la *questione*. L'inchiesta⁸, però, ha origine dal confronto tra Milton e la governante di Fulvia:

- Il signorino Clerici - disse allora, - mi fece inquietare e anche arrabbiare. [...] - Ultimamente veniva troppo spesso, e quasi sempre di notte. A me francamente quelle ore non piacevano. [...] Loro due non li sentivo mai parlare. Io origliavo, non ho nessuna vergogna a dirlo, origliavo per dovere. Ma c'era sempre un silenzio, quasi non ci fossero. E io non stavo per niente tranquilla (Fenoglio, 2022, p. 13).

Tra queste due zone del testo (il flashback e il dialogo con la governante) si attiva l'immagine di un Milton desessualizzato, non solo fisicamente non attraente, ma del tutto depotenziato sotto il profilo erotico, ossia, di un soggetto rimasto senza corpo. La governante è serena anche se trascorre la notte con Fulvia. E nel flashback quest'ultima è del tutto rapita dalla parte corporea rappresentata da Giorgio nella sala da ballo. Vortica con lui, rivolgendo a Milton un comando meccanico. Dunque, a partire da questo duplice depotenziamento, Milton è un macchinista intento nell'attraversamento dell'ambiente, fintantoché l'amico incarna la sua controparte corporea, la macchina sensoriale. Deve riappropriarsi di sé stesso, ricomporre sé stesso, non Giorgio, diventando «pura sostanza corporea» (Palmieri, 2012, p. 122). Ma questa verità gli si mostra solo nell'ultima pagina del romanzo,

⁸ L'intera questione amorosa, secondo Roberto Bigazzi, sarebbe da ricondursi all'archetipo fenogliano di *Cime tempestose*. Cfr. Bigazzi (2010, p. 193).

una volta riconquistati l'automatismo vitale e quella materia che correva nel mondo scissa da lui.

Bibliografia

- Beccaria, G.L. (2001), *Chiodi e la letteratura della Resistenza*, in «Rivista di Filosofia», III, pp. 493-512.
- Id. (2024), *La guerra e gli asfodeli*, Macerata, Quodlibet.
- Bigazzi, R. (2010), *Fenoglio*, Roma, Salerno Editrice.
- Bufano, L. (1999), *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, Ravenna, Longo.
- Caracciolo, M. (2007), *I «modi romanzeschi» di Beppe Fenoglio*, in «Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura», IX, 2, pp. 131-146.
- Celati, G. (2022), *Il transito mite delle parole*, Macerata, Quodlibet.
- Cimatti, F. (2023), *Con Uexküll, oltre Uexküll: per un'ontologia relazionale*, in «Discipline filosofiche», XXXIII, 1, pp. 45-66.
- Fenoglio, B. (2022), *Una questione privata*, Torino, Einaudi.
- Gentili, A. (2023), *La Umweltlehre tra Uexküll e Husserl*, in «Discipline filosofiche», XXXIII, 1, pp. 67-92.
- Guidetti, L. (2023), *Il problema del tempo e dello spazio in Jakob von Uexküll*, in «Discipline filosofiche», XXXIII, 1, pp. 93-112.
- Heidegger, M. (2005), *Concetti fondamentali della Metafisica*, Genova, il Melangolo.
- Palmieri, N. (2012), *Beppe Fenoglio: la scrittura e il corpo*, Firenze, Le Lettere.
- Pedullà, G. (2001), *La strada più lunga*, Roma, Donzelli.
- Petrilli, S., Ponzio, A. (2011), *Jakob von Uexküll: a Master of the Sign*, in «Paradigmi: rivista di critica filosofica», XXIX, 2, Milano, FrancoAngeli, pp. 153-167.
- Petroni, F. (2010), *L'extralocalità nella narrativa di Fenoglio da Appunti partigiani a I ventitre giorni della città di Alba*, in «Allegoria: per uno studio materialistico della letteratura», LXII, pp. 70-80.
- Scaffai, N. (2017), *Letteratura e ecologia*, Roma, Carocci.
- Uexküll, von J. (1909), *Umwelt und Innenwelt der Tiere*, Berlin, Julius Springer.
- Id. (2010), *Ambienti animali e ambienti umani: una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, Macerata, Quodlibet (trad. it. a cura di M. Mazzeo).

SALVATORE FRANCESCO LATTARULO
Università degli Studi di Bari Aldo Moro

Non solo «una mera funzione diplomatica»: il complesso gioco dell'identità autoriale in Saba poeta e prosatore tra prassi letteraria e conflittualità inconscia

Individuum est ineffabile.

1. Introduzione

«Saba è fin da subito Saba. Un uomo che aspira alla chiarezza» (Perrella, 2011, p. V). Questa quasi tautologica affermazione è tanto vera quanto falsa. Essa è vera, perché allude a chi ha notoriamente dichiarato che la sua missione è alla radice «fare la poesia onesta» (Saba, 2001, p. 674); è falsa, perché il nome con cui lo scrittore è universalmente noto costituisce una scelta seriore rispetto ai suoi esordi editoriali e soprattutto niente affatto trasparente. L'asserita vocazione a una limpidezza etica ed espressiva (per Saba la vita non può dissociarsi dalla letteratura) (ivi, p. 675), non è che la punta dell'*iceberg*, per usare una metafora freudiana, di un io la cui vera autenticità resta qua e là sommersa in un abisso impenetrabile di reticenze e finzioni. La questione onomastica è parte di questa tecnica comunicativa talora omissiva e manipolatoria. Inevitabilmente, siffatto discorso tramato di penombre si collega alla dimensione dell'inconscio con cui è sempre necessario fare

i conti quando c'è di mezzo Saba che, secondo una felice definizione che ha ormai fatto scuola, «nasceva psicanalitico prima della psicanalisi»¹.

In genere gli artisti si celano dietro un nome fittizio, chi per rispettare una diffusa consuetudine, chi per soddisfare la propria vanità, chi, al contrario, per mantenere una certa riservatezza rinunciando a esporsi pubblicamente con le sue vere credenziali². Nel caso di Saba questa scelta non sembra muovere da una convenzione né da un capriccio e nemmeno dal pudore, ma piuttosto da un sotterraneo conflitto edipico: “uccidere” anagraficamente il padre colpevole di averlo precocemente abbandonato. L'assenza anticipata della figura genitoriale maschile – che è proprio quella che trasmette giuridicamente il cognome alla prole – determina nel figlio una crisi di identità che è il catalizzatore di un processo in cui la nozione di autorialità abbisogna di essere ridenominata. Rimasto *de facto* orfano, Umberto verrebbe di nuovo alla luce come poeta attraverso la *damnatio memoriae* del nome di famiglia Poli³. E in questa pulsione a ripudiare nominalmente una parte delle sue origini egli opta (nel 1911) per una sigla autoriale (Saba) a tutt'oggi ancora inintelligibile, nonostante gli sforzi profusi dagli interpreti. È curioso che l'appellativo secondario sia formato dallo stesso numero di lettere di quello primario, quasi che lo scrittore abbia voluto preservare tra i due una sorta di parallelismo fondato sull'isometria alfabetica.

Prima di annettersi per sempre il suo notorio “nome di battaglia”, lo scrittore giuliano, come si è detto, si intesterà le sue

¹ Contini (1974, p. 28). Lavagetto (1974, p. 16) riconosceva il progressivo disvelarsi di «una storia freudiana» prematuramente insita nell'opera del poeta triestino.

² «Chi accede allo statuto di autore propone un'immagine pubblica di sé che si svincola dalle coordinate anagrafiche. Lo dimostra, al limite, la pratica dello pseudonimo: così frequente in tutte le arti, lo pseudonimo non è solo una precauzione contro la censura, o un'esca per attirare la curiosità del pubblico, ma un indicatore di postura che marca una nuova identità distinta da quella conferita dallo stato civile. Lo pseudonimo fa dell'autore un enunciatore pressoché fittizio, un vero e proprio personaggio della scena letteraria» (Meizoz, 2007, pp. 128-129).

³ Il caso rientrerebbe in una tipologia di pseudonimia efficacemente descritta da Genette («disgusto edipico [...] verso il proprio patronimico»: Genette, 1989, p. 49).

prime prove liriche sotto altre denominazioni, che testimoniano il faticoso iter gestatorio di costruzione di una stabile personalità letteraria. Ma anche quando è ormai per tutti Saba, egli darà alle stampe sotto diverse generalità l'autocommento in prosa al suo capolavoro in versi, rifiutando, ma solo sulla carta, una visibilità ormai acquisita. Sicché dalla pseudonimia egli scivola per un breve periodo nell'anonimato. Così facendo il reale firmatario dell'opera crea un suo potenziale *Doppelgänger* fungibile come paravento o schermo⁴. Persino il personaggio autobiografico di Ernesto otterrà, fuoriuscendo dalla cornice romanzesca, lo statuto ingannevole di un soggetto reale dotato di un'autonoma esistenza, tanto da comportarsi come uno *scriba* "allotrio". Ricostruire la fitta rete di "interscambi" di persona presenti nell'*opera omnia* di Saba, riconducibili al *leitmotiv* di un io psichico profondamente torturato dalle sue lacerazioni⁵, è precisamente lo scopo del presente saggio.

2. Saba: lo pseudonimo poetico

Si potrebbe dire che quello di rinominarsi sia stato una specie di "vizio di famiglia". In una lettera a Nora Baldi del 18 settembre 1955, il poeta racconta che il padre cambiò il suo nome, Ugo Edoardo, in quello di Abramo per rendere più verosimile la sua conversione dal cattolicesimo al giudaismo onde sposare l'ebrea Felicita Rachele Coen. Saba lascia chiaramente intendere alla sua corrispondente che la decisione di ribattezzarsi fu da parte di Poli senior un atto non certo di fede bensì di vigliaccheria, in quanto dettato da cinico opportunismo e gretto calcolo economico⁶. La

⁴ L'espedito farebbe parte delle «strategie di occultamento del nome autoriale» (Terrusi, 2015, p. 397).

⁵ Nel tardo agosto del 1955, ormai vecchio e malato, il poeta affida per lettera all'amica Baldi (la «cara Noretta») una specie di massima universale che vale come estrema sinossi del bilancio privato di un'intera esistenza: «ognuno di noi crede di essere una cosa ed invece è, in profondità, un'altra» (Saba, 1966, p. 113).

⁶ La missiva è riportata in Palmieri (1965, p. X).

rettifica del nome è un'operazione che cede allora in eredità a Umberto il vago sentore di un marchio d'infamia. Lo «pseudonimato»⁷ si configura quasi come uno stigma patriarcale. Dopo aver cambiato identità, il padre sparisce nel nulla assumendo sullo sfondo i tratti millenari di una figura diasporica, incarnazione del paradigma biblico dell'erranza che forse fornirà alimento alla poetica sabiana della viandanza nel mondo non meno che il modello ulisside. Ironia della sorte, l'etimo invalso di Abramo rimanda al sostantivo semitico "padre"⁸. Il ritratto negativo del capo famiglia che la signora Coen tramanda al figlio instilla in quest'ultimo un sentimento di avversione, mitigato da un'implicita tensione a idealizzarne a distanza di tempo l'immagine. Non sarebbe allora inesatto sostenere che il celebre endecasillabo «Mio padre è stato per me "l'assassino"» (Saba, 1988, p. 257), che introduce il terzo sonetto di *Autobiografia* (1924), vera e propria carta d'identità del poeta, sia un riflesso proprio di uno degli episodi più conosciuti legati alla vita di Abramo: la terribile prova impostagli da Jahvè di sacrificare l'unigenito Isacco. *In nomine*, dunque, *omen*.

La lingua dell'antico popolo eletto è stata una privilegiata chiave d'accesso per cercare di decifrare ciò che si può considerare uno dei più difficili enigmi onomasiologici dell'intera storia della poesia italiana del Novecento. Buona parte delle proposte intorno al nome d'arte "Saba", su cui «non esiste una tradizione sicura» (Stara in Saba, 2001, p. LV), rinviano a una traccia israelitica, a sancire il legame materno e il relativo parricidio simbolico. In ebraico

⁷ Ne do la definizione classica di Genette (1989, p. 46): esso si colloca «all'interno dell'insieme più vasto di pratiche che consistono nell'evitare di apporre il nome legale dell'autore all'inizio del proprio libro».

⁸ Al capostipite delle tre future confessioni monoteistiche, prescelto da colui che si qualifica come 'El Shaddaj per stringervi un'alleanza, viene rivelato in *Genesi* 17,5: «Non ti chiamerai più Abram, ma ti chiamerai Abramo, perché padre di una moltitudine di popoli ti renderò» (si cita dalla versione ufficiale della CEI della *Sacra Bibbia*, a cura dell'UELCI, Roma, Cooperativa Promozionale Culturale, 2007, p. 13). L'assegnazione del nuovo mononimo (nel testo originale *Abraham*) è funzionale alla missione affidata, secondo la tradizione scritturale, al patriarca per la salvezza dell'umanità. «Il nome A[bramo] risponde all'accadico A-ba-ra-ma (abu = padre, ra-ma e ra-am = forma verbale da ràm "amare"), attestato come nome di persona al tempo di Ur III (2070-1963 a.C.)» (Spadafora, 1963, p. 22).

il lessema starebbe per “pane” (*ibidem*), cibo rituale nella cultura giudaica, probabilmente lascito delle memorie avite del ghetto della città natale del poeta, come attesta il primo verso («Questo pane ha il sapore d’un ricordo») della lirica *Dopo la tristezza*, tratta dalla raccolta *Trieste e una donna* (1910-1912). Dopo tutto il pane, anche laicamente inteso, è un nutrimento essenziale per la vita degli esseri umani e nella sua sobrietà ben si confà a quell’ideale di naturalezza caro a Saba.

Nel cosiddetto idioma santo il termine si traduce anche con “nonno”: in tal caso a fare da “prestanome” sarebbe Samuel David Luzzatto, un bisavolo del poeta, protagonista di alcuni suoi racconti per l’accreditata fama di esperto di cose giudaiche (Saba, 1981, p. XXII). Allo stesso alveo linguistico appartenerrebbe l’analogia con *shabbat*, il giorno di riposo dei discendenti di Mosè. Mi chiedo al riguardo se la famosa espressione evangelica «l’uomo non è fatto per il Sabato, ma il Sabato per l’uomo» (Saba, 1966, p. 133), citata da Saba in una lettera scritta gli ultimi mesi di vita, non contenga un velato cenno d’intesa al suo *nom de plume*, tanto più che i giorni della settimana si scrivono correntemente con la minuscola. L’uso stravagante della *littera notabilior* potrebbe perciò avvalorare la suggestione di un sotteso gioco di parole tra la ricorrenza festiva e il nome elettivo⁹.

Andrebbe, invece, del tutto accantonata la *vulgata*, ancora dura a morire, secondo cui lo pseudonimo dell’autore del *Canzoniere* nasconderebbe l’imperitura gratitudine alla sua nutrice, l’amatissima Peppa. Che non fosse Sabaz (o Saber) il cognome di costei hanno mostrato le ricerche di archivio condotte sul campo anni or sono, da cui si è appurato che all’ufficio di stato civile la balia slovena era registrata come Gabravic (o Gabrovich)¹⁰. “Saba” non verrebbe

⁹ C’è poi da aggiungere che Saba è nome annoverato nella discendenza postdiluviana di Noè, tra i figli di Raama e di Joktan (*Genesi* 10,6 e 26). Né va infine trascurato che Saba è l’appellativo di alcuni santi della Chiesa orientale: tale dato può aver giocato un ruolo nella sincretistica *humus* religiosa in cui si forma il poeta (oltre al padre, anche l’adorata tata era di fede cristiano-cattolica).

¹⁰ Cfr. Mattioni (1989, p. 58) e Benussi, Semacchi Gliubich, Micoli Pasino, Carloni Mocavero, Trevisani (2007, p. 28); e si veda poi Semacchi Gliubich (2008).

allora dall'italianizzazione di un nome di famiglia slavo ma avrebbe tutt'altra provenienza¹¹. Esso sarebbe l'andronimo d'invenzione usato per le sue pubblicazioni da un intellettuale concittadino, buon amico di gioventù del poeta, quel Giorgio Fano, cugino di Lina, che glielo avrebbe donato in segno di affetto. Nel giovane Poli l'insolito nomignolo avrà evidentemente suscitato una forte attrattiva tanto da chiedere al proprietario di rinunciarvi in suo favore¹².

L'assunzione del nome di fantasia divenuto col tempo di dominio pubblico risale all'*imprimatur* presso i tipi fiorentini della Casa Editrice Italiana, sul finire del 1910 (ma postdatato al 1911), del suo primo libro in versi, *Poesie*. Il «“ nome nuovo ”» (Saba, 2001, p. LV) soppianta una sequela di firme posticce adoperate sino ad allora. Nella fase del suo noviziato artistico Poli junior si presenta infatti dissimulandosi come Umberto Lopi (cui è ascritta l'anteprema di *Preghiera* sul «Piccolo della Sera» del 29 luglio 1910), che è palesemente l'anagramma del patronimico, e prima ancora di Umberto da Montereale (cui è attribuita la lirica *Il borgo* sul «Lavoratore» del primo maggio 1905)¹³,

¹¹ Poiché la tata del poeta andò in sposa a tale Ermenegildo Schobar, Minutelli si interroga «se nella scelta dello pseudonimo non sia stato di qualche influenza il casato del di lei coniuge» (Minutelli, 2016, p. 41, nota 1), un cognome per l'appunto «consonante» (Minutelli, 2018, p. 2014, nota 41). Se avesse adottato come seconda parte del suo identificativo uno slavismo, il poeta avrebbe potuto altresì voler fondere insieme le due diverse anime linguistico-culturali di Trieste, l'italiana e la slovena, spinto da un moto di solidarietà verso quest'ultima minoranza etnica.

¹² Mattioni (1989, p. 58). Questa versione è confermata dal figlio del filosofo triestino, Guido, che cita a riscontro un pezzo giornalistico di Giorgio Voghera apparso sulla testata locale «Il Piccolo» («Il nome stesso "Saba" era stato usato dapprima come pseudonimo da Fano in qualche articolo, poi era stato ceduto all'amico, a cui questo nome piaceva molto»: Fano, 2019). Stara riporta che la fonte della notizia è la consorte di Fano, Anna Curiel, secondo la quale al poeta l'epiteto «rievocava il suono Saber, il nome della nutrice slovena» (Saba, 2001, p. LV), dichiarazione che ci riporta sulla vecchia pista (e cfr. Curiel Fano, 1967). Che la curiosità dell'autore del *Canzoniere* sia nata piuttosto dall'associazione con la popolare «regina» di biblica memoria, nota solo per antonomasia come la sovrana del «regno di Saba», suggerisce tra le righe Mattioni (1989, p. 58). In un mio saggio di prossima pubblicazione sostengo la possibilità che lo pseudonimo adombri la figura di Regina Coen, la diletta zia del poeta, destinata a subentrare a Peppa e a fungere da madre surrogata.

¹³ Su questo stesso quotidiano socialista cittadino, esattamente un anno prima, a firma Umberto Poli era uscito un *reportage* dal Montenegro, «la prima pubblicazione di Saba di cui si sia a conoscenza» (Ghiazza, 2002, p. 136). Ciò sembra confermare che la pseudonimia è un'esigenza avvertita dallo scrittore nella veste peculiare del poeta.

antroponimo coniato verisimilmente sull'omonimo toponimo, una piccola località del Pordenonese di cui era oriundo il "famigerato" genitore¹⁴. Entrambe le simulate paternità letterarie testimoniano che in questa fase di rodaggio estetico il futuro Saba non si è ancora affrancato dall'ombra del capo famiglia. In tale solco rientra anche l'altro soprannome che ci è documentato agli inizi della sua attività poetica, quello di Umberto Chopin Poli¹⁵, ove l'intersezione tra gli estremi anagrafici del gentilizio dell'illustre compositore polacco rende onore alla passione dello scrittore triestino per la musica e, in particolare, per il violino¹⁶.

Appare dunque chiaro che egli avverte l'urgenza di tagliare i ponti con i suoi burrascosi trascorsi parentali, mettendosi sotto la tutela di un nuovo e risolutivo *copyright*, soltanto quando, oltrepassato il periodo di apprendistato composto dei frutti primaticci del suo lavoro, acquista una più matura consapevolezza autoriale debuttando sulla scena letteraria con un *liber* unitario, atto inaugurale *in nuce* della storia ventura del *Canzoniere*, concepito per racchiudere la parabola di tutta la sua esistenza di uomo e poeta. Di qui in avanti quel soprannome, nato in ambito artistico, diventerà a tutti gli effetti un dato personale, da cui il titolare non si separerà mai più, nemmeno nella sfera privata, sottoscrivendosi "Saba" anche nei carteggi intimi con i suoi più stretti amici, diversamente da quanto, per esempio, farà un altro grande triestino, Italo Svevo, che nella corrispondenza si congedava abitualmente dai suoi interlocutori con il nome vero di Ettore Schmitz.

¹⁴ Nel sonetto 10 di *Autobiografia* Saba racconta che era solito leggere da giovane ad amici e sconosciuti i suoi acerbi versi «col nome di Montereale» (Saba, 1988, p. 264).

¹⁵ Presso il Fondo d'archivio G. Amedeo Tedeschi di Trieste è conservata una fotografia, datata 12 maggio 1903, che ritrae in primo piano il poeta, recante in alto a sinistra, in diagonale, la firma "Umberto Chopin Poli", sormontata da una dedica ad Amedeo Tedeschi (cfr. Guagnini, Crozzoli, Adamo, 2002, p. 10). Tra le carte autografe di Saba ci sono testi adolescenziali di Umberto Chopin Poli dedicati allo stesso amico artista (cfr. Saba, 1981, pp. LXXXI-LXXXII).

¹⁶ L'oggetto di trasformazione pseudonimica, in tutte le varie declinazioni attraversate dal poeta fin qui analizzate, rimane sempre e solo il cognome (e mai, cioè, il prenome Umberto), una costante che può corroborare la tesi della genesi "edipica" del processo di ridenominazione del sé.

3. Giuseppe Carimandrei: lo pseudonimo storiografico

Storia e cronistoria del «Canzoniere», la scandita e ragionata esposizione di proprio pugno della monumentale *summa* lirica, prima di approdare a un'edizione organica e compiuta da Mondadori nel 1948, è fatta circolare dall'autore alla spicciolata su periodici «con lo pseudonimo di Giuseppe Carimandrei»¹⁷. Il “mistero” della falsa attribuzione di «alcuni brani di questo saggio» (Saba, 2001, p. 109) è svelato dal diretto interessato soltanto nella prefazione al testo intero uscito in volume. In realtà, si trattava di una specie di “segreto di Pulcinella” dal momento che lo stesso “falsario” afferma, quasi ce ne fosse per scherzo veramente bisogno: «Lo pseudonimo (occorre dirlo?) non voleva ingannare nessuno [...]. Tutti sapevano che l'autore dello studio sulla poesia di Saba era Umberto Saba»¹⁸. In questa espressione mi pare così ridondante l'auto-assegnazione nominalistica che si ha come l'impressione che il poeta voglia finalmente restituire, senza più mezze misure, “a Saba quel che è di Saba”. Quindi il Triestino puntualizza: «Non solo egli non lo ha mai nascosto; ma, se anche avesse voluto farlo,

¹⁷ Saba (2001, p. 109). Sul fascicolo del marzo-aprile 1947 della rivista «Società» esce in anteprima una sezione (*Preludio e canzonette*) di *Storia e cronistoria* con l'intestazione «Giuseppe Carimandrei e, per copia conforme, Umberto Saba» (cfr. Lavezzi, 2017, p. 68, in nota). L'inciso allude a una sorta di calco autoriale autoprodotta. Suggestiva l'interpretazione che di questa curiosa denominazione fornisce Cucinotta, che vi vede il richiamo in cifra al conflitto interreligioso vissuto a livello psichico dal poeta, diviso tra una radice giudaica, per parte di madre, e una cattolica, per parte di padre: l'atavica lotta tra «gli emblemi severi della sua mitologia ebraica (il biblico Giuseppe di freudiana memoria, venduto dai fratelli che richiamerà presso di sé) e il sogno cristiano, leggero e *alleggeritore*, di una grazia salvifica che redima il genere umano (*Carimandrei*)» Cucinotta (2005, p. 10 in nota). Si intitola *Il fratello Giuseppe* uno dei racconti della serie *Gli ebrei*, composti a Trieste tra il 1910 e il 1912 (Saba, 2001, pp. 388-396). Giuseppe Luzzatto, inoltre, era uno zio materno del poeta, un insigne bibliista divenuto quasi un padre vicario negli anni della sua infanzia. Nel romanzo autobiografico *Ernesto*, lo zio del protagonista, una sorta di genitore putativo, si chiama Giovanni, «nome che può tranquillamente servire da schermo a Giuseppe nella finzione narrativa» (De Camilli, 2008, p. 27).

¹⁸ Saba (2001, p. 109). In realtà Saba era riuscito a darla a bere a più d'uno, anche ai suoi familiari, tra cui la moglie, come si ricava da una lettera del 3 aprile 1946: «Mia Lina! Ma quanto sei stupidella! COME HAI POTUTO non accorgerti che Giuseppe Carimandrei è Umberto Saba [...]?» (Saba, 1987, p. 47).

non lo avrebbe potuto. Il saggio è pieno di particolari e di fatti, dei quali solo chi li aveva vissuti poteva essere a conoscenza¹⁹. In pratica Saba, oltretutto ormai nome affermato nel parnaso nazionale, è impossibilitato a sfuggire a Saba²⁰. In queste parole è però notevole che *Storia e cronistoria* venga presentato come una sorta di autobiografia in prosa, e dunque come un contraltare, in un registro formale diverso, di quell'autoritratto in versi che è l'intero *Canzoniere*²¹.

Se in un primo momento Saba minimizza l'*escamotage* del *pen name* derubricandolo a «una mera “funzione diplomatica”» (Saba, 2001, p. 109), a un vezzo d'artista, si potrebbe dire, poco più avanti chiarisce meglio le cause della sua scelta: la necessità di mettere uno iato tra sé e la propria poesia per discuterne obiettivamente. In pratica, l'esegeta avverte il bisogno di essere «abbastanza “distaccato”» dal poeta benché le due entità confluiscono necessariamente in una²². Si coglie, a partire dallo «sdoppiamento di personalità» (Carrai, 2023, p. VI), ottenuto attraverso l'uso di un eteronimo²³ sotto l'«impulso di un'indole nevrotica» (*ibidem*), la

¹⁹ Siamo di fronte a un tipo di pseudonimia che Genette chiamerebbe «*effetto-pseudonimo*» poiché «dipende dalla consapevolezza» da parte del destinatario «che si tratti di uno pseudonimo» (Genette, 1989, p. 48); o per dirla diversamente: «l'effetto-pseudonimo presuppone da parte del lettore la conoscenza del fatto pseudonimico» (ivi, p. 49).

²⁰ Calzanti riescono in proposito ancora certe osservazioni di Genette: «L'immaginazione del lettore sullo pseudonimo cessa dunque di essere una semplice speculazione di tipo più o meno mimologico – quella sulla quale contava l'autore proponendogli un vocabolo più felice del suo patrimonio legale, o un'altra – dal momento in cui la verità di questo patronimico viene rivelata grazie a un paratesto più lontano, a un'informazione biografica, o più in generale alla fama» (Genette, 1989, p. 49).

²¹ Del resto, Saba-Carimandrei non nega il carattere “romanzesco” dello stesso *Canzoniere*, in quanto «storia (non avremmo nulla a dire il “romanzo”, e ad aggiungere, se si vuole “psicologico”) di una vita» (Saba, 2001, p. 325). Sul «romanzo» del *Canzoniere* (dotato di «un'architettura narrativa che impone una lettura lineare e progressiva») cfr. ora Carmina (2024, p. 61).

²² «Nessun critico, del resto, è del tutto spassionato; tutti portiamo, in quanto diciamo o facciamo, un elemento affettivo» (Saba, 2001, p. 109).

²³ Il presentarsi «sotto le mentite spoglie» di un altro (Savio, 2018, p. 848) autorizzerebbe l'uso della categoria dell'eteronimia, impiegata in genere come sinonimo di pseudonimia, ma da questa distinguibile per il fatto che la prima designa una figura autoriale dotata di una personalità autonoma e distinta benché d'invenzione (cfr. Pessoa, 2020). Non per niente, Saba riattiva subdolamente il

caratteristica dissociazione interna che assilla l'io sabiano²⁴. Tale separatezza tra i due ruoli egli attribuisce anche a «ragioni di età»: la maturità anagrafica gli consentiva così, rispetto alla sua poesia, di «poterla guardare con occhi, relativamente sereni» (Saba, 2001, p. 109). La conseguenza di questo dialettico argomentare è che scrivere della propria lirica, fingendo di collocarsi da una prospettiva esterna e neutra, «era anche la verità» (*ibidem*). Insomma, per assurdo, l'espedito finzionale rasenta un certo grado di attendibilità. Sincerità e bugia si fondono in un grumo magma-

motivo del *nomen fictum* nella conclusione del suo saggio («*Storia e cronistoria del Canzoniere...* di Giuseppe Carimandrei», 2001, p. 351). Si potrebbe parlare, in tal caso, anche di funzione "semieteronimica" nel senso prospettato da Ferdinando Pessoa su Bernardo Soares, l'immaginario autore del suo *Libro dell'inquietudine* (Pessoa, 1986), «perché, pur non essendo la sua personalità la mia, dalla mia non è diversa – spiega lo scrittore portoghese a Adolfo Cais Monteiro, in una lettera del 13 gennaio 1935 –, ma ne è una semplice mutilazione» (Pessoa, 1987, p. 133). Per l'accostamento Saba-Pessoa rispetto all'«idea di "sdoppiarsi" in più persone e io narranti d'autore» cfr. Desideri, 2017, p. 80. È interessante notare che l'autore di *Storia e cronistoria* presenti il lavoro come «la sua "tesi di laurea"», secondo una definizione affibbiatagli «scherzando» da «un amico di Saba» (Saba, 2001, p. 109). L'amico in questione è il commesso della sua libreria antiquaria Carlo Cerne, detto Carletto, come si ricava da una lettera alla figlia Linuccia del 14 maggio 1947: «Carletto (che – caso strano – ne parla a tutti) [disse] che è la mia... tesi di laurea» (Saba, 1987, p. 97). Ora, in vita Saba non riuscì a laurearsi, limitandosi saltuariamente a frequentare l'ateneo pisano agli inizi del secolo scorso; soltanto prima della morte ottenne la laurea *honoris causa* dall'Università di Roma. Pertanto, la trovata della "tesi di laurea" amplia il dispositivo finzionale, assolvendo a strumento compensativo di una lacuna nell'effettiva biografia del poeta.

²⁴ Anche quando l'autore reale si attribuisce pienamente, senza più infingimenti, la paternità di *Storia e cronistoria* non fa a meno di ricorrere estesamente alla formula "divaricante" della «terza persona» (Saba, 2001, p. 109) per parlare di sé, adducendo il motivo che «gli parve più facile esprimersi così» (*ibidem*). Questo disallineamento pronominale agisce come un ulteriore «diaframma» (Magro, 2014, p. 9). La presunta esigenza di oggettività, accordatagli dalla «distanza di sicurezza della terza persona» (Frabotta, 1986, p. 204), unita all'adozione di un nome alternativo, nasconde, al contempo, sottotraccia, radici inconscie di una disgregazione egoica. «È stato possibile, dunque, allontanarsi dal libro in sé – osserva ancora Guglielminetti – non disobbligando l'autore dal rispetto del famoso "patto autobiografico" di lejeuniana memoria» (Guglielminetti, 2002, p. 59). Cionondimeno, nel caso specifico di Saba, raffigurarsi nella forma estranea di un Carimandrei o intermedia di un "egli" è qualcosa di più oscuramente implicato nella psiche che un modo per stabilire semplicemente «una distanza ironica», per dirla appunto con Lejeune (1986, p. 15).

tico²⁵. Resta il fatto che «il poeta stesso, inscenandosi altro da sé nella funzione-finzione autocritica di Giuseppe Carimandrei» sortisce, per una sorta di eterogenesi dei fini, un esito contrario alle sue preannunciate intenzioni, poiché al «lettore smaliziato e consapevole» non sfuggirà la «costruzione spesso arbitraria e ingannevole di *Storia e cronistoria*», un'opera, dunque, «decisamente sospetta» (Galetto, 1995, p. 110). Ne deriva che tale libro, candidato da Saba a fare chiarezza sulla sua opera maggiore favorendone una ricezione priva di fraintendimenti e mistificazioni, nasce proprio all'insegna di un procurato equivoco intorno all'identikit del suo artefice. Ma è altresì vero che, essendo un'apologia del suo mestiere di poeta, Saba, attraverso l'abiura, sia pure momentanea, dell'ortonimo "ufficiale", camuffa la patina di autoreferenzialità, se non di autolatria, insita nell'opera. Spersonalizzandosi sotto false apparenze, Saba attende *pro tempore* all'eterno «Narciso» che è in lui, destinato a essere definitivamente autocelebrato giusto in *Storia e cronistoria*²⁶.

4. Ernesto: lo pseudonimo romanzesco

Un'altra "storia", quella tormentata della redazione dell'incompiuto *Ernesto*, apparso postumo da Einaudi, in prima edizione,

²⁵ L'ambiguità è il tratto saliente del preambolo di *Storia e cronistoria*, che Genette convoca tra le prefazioni «autoriali autentiche», a motivo che in esse «l'autore, volontariamente o meno, oscilla tra assunzione e denegazione» (Genette, 1989, p. 188). Lo studioso francese riserva, infatti, proprio all'*affaire* Carimandrei un significativo spazio di osservazione nell'ambito di questi ambivalenti segmenti prefatori: «È inoltre [...] il caso della *Storia e cronistoria del Canzoniere*, di Umberto Saba, un saggio del poeta sulla sua opera attribuito ad un critico anonimo, e provvisto di una prefazione in linea di principio allografa, dunque attribuita ad una terza persona, la quale viene poco a poco ad identificarsi con l'autore del saggio. Non sono sicuro che la certezza, per il lettore, che si tratti di un testo di Saba stesso, comporti una semplificazione o una maggiore confusione» (Genette, 1989, p. 189).

²⁶ Cfr. l'ultima parte della lettera a Joachim Flescher del 16 febbraio 1949 (Saba, 1991, p. 23). Visto così, il saggio sarebbe una «sorta di romanzo autobiografico o "automitografico", inquadabile, si direbbe oggi, nel genere dell'*autofiction*» (Brunolo, 2017, p. 228).

nel 1975, ha per corollario un emblematico esempio di deliberata “pseudo-epigrafia” d’autore. È la lettera, artatamente datata 22 settembre 1899, indirizzata al critico letterario Tullio Mogno, redatta dallo stesso Saba ma da lui arbitrariamente attribuita ad Ernesto, un personaggio di carta, trasformato per l’occasione in un individuo in carne ed ossa. Si tratta del Mogno, docente di filosofia, originario di Bassano, con cui Saba ha intrattenuto un lungo rapporto epistolare, ritenuto disperso, a detta del medesimo Saba, che proprio nella prefazione a *Storia e cronistoria* sostiene essere stato sequestrato dai tedeschi: un’altra menzogna o un errore in buona fede?²⁷ Di Mogno lo scrittore parla giustappunto all’inizio del suo commento al *Canzoniere* nei termini del solo intellettuale in grado, per sensibilità artistica, di comprendere la poesia del Triestino, tanto che questi volentieri gli avrebbe affidato il compito di stendere il saggio sulla sua opera²⁸. Sicché la “cronistoria” di *Ernesto* conduce à rebours alla “cronistoria” del *Canzoniere*, in un corto circuito innescato dall’artificio dell’*authorship*. Nella fantomatica missiva, che è uno spudorato e magistrale “falso d’autore”, Saba cede la propria voce all’eroe eponimo del suo romanzo di cui surrettiziamente assume l’identità: lo scrivente si presenta paradossalmente come un promettente giovane poeta scoperto e allevato da un certo «signor Saba» (*sic!*), più volte enfaticamente citato nel corso del testo²⁹. E non è un caso che nel “testamento” narrativo del Triestino l’oliato meccanismo retorico di un *alter ego* nei panni di un sedicente *auctor* divenga volutamente più sofisticato. L’ultimo Saba, che scrive, poi rinnega, quindi interrompe e infine occulta il lungo racconto autobiografico in cui per bocca del protagonista confesserebbe la propria omosessualità, sente più che mai l’impellenza di simulare fino in fondo di essere *un autre*. Non

²⁷ Una smentita alle parole del poeta è arrivata da alcune recenti pubblicazioni: Ramat (2022; 2022-2023).

²⁸ Saba (2001, pp. 109-110). Su questo progetto editoriale, mai andato in porto, ha rifatto da ultimo il punto Ramat (2024).

²⁹ Saba (1995, pp. 115-121). Si tratta, chiosa Maria Antonietta Grignani, di «un suo doppio adulto oltre che suo autore» (ivi, p. 115, nota 1).

per nulla, con tono un po' sornione, nel poscritto della lettera immaginaria, il mittente-fantasma ammette che gli rincresce «dir bugie» (Saba, 1995, p. 120).

Bibliografia

- Benussi, C., Semacchi Gliubich, G., Micoli Pasino, N., Carloni Mocavero, C., Trevisani, R. (2007), *Umberto Saba. Sei donne per un poeta*, Empoli, Ibiskos editrice Risolo.
- Brugnolo, F. (2017), *Incroci di generi e modelli latenti nella Storia e cronistoria del Canzoniere di Umberto Saba*, in A. Barbieri, E. Gregori (a cura di), *Commixtio: Forme e generi misti in letteratura. Atti del XLIV Convegno Interuniversitario (Bressanone, 8-10 luglio 2016)*, Padova, Esedra, pp. 227-244.
- Carmina, C. (2024), *La vita vulnerabile. Saba e il «romanzo» del Canzoniere*, Firenze, Cesati.
- Carrai, S. (2023), *Il romanzo di una poesia*, in U. Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, Milano, Mondadori, pp. 5-18.
- Contini, G. (1974), *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un'appendice sui testi non contemporanei*, nuova edizione aumentata di *Un anno di letteratura*, Torino, Einaudi.
- Cucinotta, C. (2005), *Le parole ritrovate. Itinerari testuali del primo Saba*, Cosenza, Pellegrini.
- Curiel Fano, A. (1967), *L'amicizia tra gli scaffali della Libreria Antiquaria*, in «Il Piccolo», 25 agosto, p. 3.
- De Camilli, D. (2008), *Da Umberto ad Ernesto*, in «Rivista di Letteratura Italiana» («*Si pesa dopo morto*», in G. Baroni [a cura di], *Atti del convegno internazionale di studi per il cinquantenario della scomparsa di Umberto Saba e Virgilio Giotti, Trieste, 25-26 ottobre 2007*), XXVI, pp. 23-30.
- Desideri, M. (2017), *C'era una volta: vita sentimentale e culturale nella prima metà del Novecento in Italia. Con cinque esempi d'autore: le poetiche storie d'amore di Saba, Ungaretti, Montale, Luzi, Caproni*, Tricase, Youcanprint.
- Fano, G. (2019), *L'ottimismo di Giorgio Fano e il pessimismo di Giorgio Voghera. Brani da lettere e testi*, Milano, Mimesis [ediz. digitale].
- Frabotta, B. (1986), *Umberto Saba: Storia e cronistoria di una finta guarigione*, in R. Tordi (a cura di), *Umberto Saba, Trieste e la cultura mitteleuropea. Atti del*

- Convegno, Roma, 29 e 30 marzo 1984*, Milano, Fondazione A. e A. Mondadori, pp. 199-208.
- Galetto, A. (1995), *Saba – Carimandrei: «cronistoria» di una classicità consapevole*, in «Studi Novecenteschi», XXII, 49, pp. 109-131.
- Genette, G. (a cura di) (1989), *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi (trad. it. a cura di C.M. Cederna).
- Ghiazza, S. (2002), *Carlo Levi e Umberto Saba: storia di un'amicizia*, Bari, Dedalo.
- Guagnini, E., Crozzoli, A., Adamo S. (a cura di) (2002), *G. Amedeo Tedeschi (1881-1957): l'artista, l'organizzatore di cultura, l'amico di Saba*, catalogo della mostra documentaria (14 dicembre 2002-11 gennaio 2003) presso la Sala delle Esposizioni della Biblioteca Statale di Trieste, Trieste, Archivio e Centro di Documentazione della Cultura Regionale (Tipografia Alabarda).
- Guglielminetti, M. (2002), *Dalla parte dell'io: modi e forme della scrittura autobiografica nel Novecento*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane.
- Lavagetto, M. (1974), *La gallina di Saba*, Torino, Einaudi.
- Lavezzi, G. (2017), «*Di un'altra spece*». *Note su Umberto Saba traduttore*, in G. Cascio (a cura di), *Esercizi di poesia. Saggi sulla traduzione d'autore*, Amsterdam, Istituto Italiano di Cultura, pp. 67-85.
- Lejeune, P. (1986), *Il patto autobiografico*, trad. di F. Santini, Bologna, Il Mulino (trad. it. F. Santini).
- Magro, L. (2014), *L'autobiografismo diffuso come luogo di auto-definizione: Umberto Saba in scena*, in G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon, F. Tomasi (a cura di), *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena. Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012*, Roma, Adi (<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-degli-italiani-4-i-letterati-e-la-scena> [accesso: 9 ottobre 2025]).
- Mattioni, S. (1989), *Storia di Umberto Saba*, Milano, Camunia.
- Meizoz, J. (2007), *Postura e campo letterario*, in «Allegoria», 56, pp. 128-137 (trad. it. a cura di A. Baldini).
- Minutelli, M. (2016), *Ancora su Saba e la «capra dal viso semita»*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», XLV, 1, pp. 23-43.
- Id. (2018), *L'arca di Saba: «i sereni animali che avvicinano a Dio»*, Firenze, Olschki.
- Palmieri, N. (1965), *Introduzione a U. Saba*, in *Il canzoniere (1900-1954)*, Torino, Einaudi, pp. V-LII.
- Perrella, S. (2011), *Prefazione a U. Saba*, in *Scorciatoie e raccontini*, Torino, Einaudi, pp. V-XV.

- Pessoa, F. (1986), *Il libro dell'inquietudine di Bernardo Soares*, a cura di M.J. de Lancaster, A. Tabucchi, Milano, Feltrinelli (ed. or. *Livro do Desassossego*, a cura di J. do Prado Coelho, M. Aliete Galhoz e T. Sobral Cunha, Lisboa, Ática, 1982).
- Id. (1987), *Una sola moltitudine*, a cura di A. Tabucchi, vol. I, Milano, Adelphi.
- Id. (2020), *Teoria dell'eteronimia*, a cura di V. Russo, Macerata, Quodlibet.
- Ramat S. (2022), *Umberto Saba, Quattro lettere*, in «Poesia», XIV, pp. 45-53.
- Id. (2022-2023), *Le lettere di Umberto Saba a Tullio Mogno*, in «Atti e memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze lettere ed arti in Padova. Memorie della classe di Scienze morali lettere ed arti», CXXXV, 3, pp. 149-165.
- Id. (2024), *Il Saba di Tullio Mogno: una vicenda infinita*, in «Rivista di Letteratura italiana», XLII, 3, pp. 133-167.
- Saba, U. (1966), *Lettere a un'amica. Settantacinque lettere a Nora Baldi*, Torino, Einaudi.
- Id. (1981), *Il Canzoniere 1921*, a cura di G. Castellani, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.
- Id. (1987), *Atroce paese che amo. Lettere ai famigliari (1945-1953)*, a cura di G. Lavezzi e R. Sacconi, Milano, Bompiani.
- Id. (1988), *Tutte le poesie*, a cura di A. Star, Milano, Mondadori.
- Id. (1991), *Lettere sulla psicoanalisi. Carteggio con Joachim Flescher (1946-1949), con gli scritti di Saba sulla psicoanalisi, le lettere di Saba a Edoardo Weiss, due lettere di Weiss a Linuccia Saba*, a cura di A. Stara, Milano, SE.
- Id. (1995), *Ernesto*, a cura di M.A. Grignani, Torino, Einaudi.
- Id. (2001), *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, Milano, Mondadori.
- Savio, D. (2018), *Saba Umberto*, in M. Ballarini, P. Frare, G. Frasso, G. Langella (a cura di), *Dizionario biblico della letteratura italiana*, Milano, IPL, pp. 846-851.
- Semacchi Gliubich, G. (2008), *Sei donne per un poeta*, in «Rivista di letteratura italiana», XXVI, 1, pp. 323-326.
- Spadafora, F. (1963), *Abramo*, in *Dizionario biblico (A-L)*, diretto da F. Spadafora, III ed., Roma, Studium, pp. 21-25.
- Terrusi, L. (2015), *Strategie di occultamento del nome autoriale: non solo pseudonimi*, in «il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», XVII, pp. 397-406.

IVANA MENNA

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Esplicitazione e dissimulazione dell'identità in Giovanna Zangrandi e Vittorio Sereni

Due testimonianze letterarie tanto diverse del periodo compreso tra la fine del fascismo e la Liberazione come quella di Giovanna Zangrandi e Vittorio Sereni non possono essere accostate se non riferendole alla forma testuale e al modulo generico-tipologico con cui questi scrittori hanno scelto di ordinare le esperienze vissute in prima persona: il diario. *I giorni veri* di Zangrandi e *Diario d'Algeria* di Sereni sono entrambi da correlare a elementi contenutistici e a codici espressivi e tecnico-narrativi propri della scrittura diaristica con intento documentario.

Un titolo, poi abbandonato, dell'opera maggiore di Zangrandi – pubblicata nel 1963 da Mondadori, numero 20 della collana «Il Tornasole», diretta da Gallo e Sereni, fu *Quaderni della Memora* – tratto da una serie di annotazioni e osservazioni personali del periodo di militanza nella Resistenza rimaste per l'appunto «a lungo sotterrate sotto le ghiaie» al riparo della Memora (Romani, 1998, pp. 14-15)¹.

¹ Sulle vicende genetiche e editoriali dell'opera, cfr. anche Romani (2000).

Morris (1991, p. 111) ha messo in dubbio l'esistenza di questi quaderni ricostruiti «con l'aiuto della memoria sua e di altri» che Zangrandi dichiara di aver nascosto in montagna, osservando non da ultimo che, nel caso in cui avesse tenuto un diario, la staffetta "Anna" avrebbe messo a repentaglio sé stessa e i propri compagni: «it would have been very dangerous to have such a diary even if it were written in note form». Sia che si tratti di un noto artificio letterario, e la scrittrice abbia tratto ispirazione dalla scrittura diaristica praticata in quegli anni (Trevisan, 2005), sia che i manoscritti ritrovati, i «quaderni marciti in buche di sassi» di cui Zangrandi parla anche nella propria corrispondenza privata (Romani, 2000, p. 140), abbiano fornito il materiale di partenza, *I giorni veri* sono assimilabili al «genere romanzo», benché l'avvertenza posta dopo l'occhiello li presenti come un diario, escludendo che il libro possa essere «una ricostruzione romanzesca» (Trevisan, 2010, p. 102)². Stando a De Nicola (2000, pp. 78-79), che cita a titolo esemplificativo *Una questione privata* di Fenoglio e *Bandiera bianca a Cefalonia* di Venturi (entrambi del 1963), a confronto con la narrativa prodotta nella "seconda fase" di pubblicazione delle opere a tema resistenziale, l'opera di Zangrandi «si distingueva per la sua forma diaristica e quindi apparentemente meno strutturata, per un'esposizione meno mediata percepibile anche attraverso il linguaggio che ben poco si preoccupava di seguire codificate norme sintattiche».

Zangrandi, perciò, recuperando uno stilema tipico della memorialistica resistenziale dell'immediato dopoguerra – che, trovandosi «a contatto con una materia ancora incandescente» (Falaschi, 1976, p. 29), non poteva esprimersi con il beneficio dello sguardo retrospettivo sugli eventi né di un indirizzo programmatico e di una poetica – per confermare la piena aderenza alla realtà storica

² La forma delle scritture a tematica resistenziale femminili, tendenti alla commistione tra i piani del racconto memorialistico-autobiografico e della narrativa di finzione, non è facilmente ascrivibile alle categorie tradizionali, storicamente determinate e stilisticamente connotate, della letteratura coeva, ma, al contrario, è tale da ridefinire «i parametri interpretativi solitamente utilizzati»: cfr. Trevisan (2002). Cfr. anche Bertolio (2022).

contro ogni sorta di mistificazione, sceglie di collocare idealmente la propria opera nel solco della diaristica tramandata dagli uomini e dalle donne impegnati nella Resistenza piuttosto che in quello della letteratura (di finzione) – cioè, della «poesia», per come la intende Calvino (1949).

Diario d'Algeria non funge da mera titolatura della seconda raccolta poetica di Sereni, poiché «la stenua fedeltà sereniana alla forma-diario» si estende anche al livello macro-testuale (Ghidinelli, 2017, p. 757): la nozione di *Tagebuch* si applica anche all'altro versante dell'opera in prosa, specialmente a quella a carattere complementare, da “diario intermittente”, rappresentata da *Gli immediati dintorni*. Proprio la forma aperta di questi ultimi e la traslazione di scritti inediti nel progetto testimoniano il tentativo, riattualizzato da parte di Sereni, di completare il proprio “diario dell'ultima guerra” (e non solo) in prosa. Tra i libri di versi di Sereni, *Diario d'Algeria* «è di fatto l'unico teso a sceneggiare una vicenda fattualmente unitaria e conseguente, dalla trama consistente e riassumibile» nelle indicazioni di data e luogo unite ai testi, che formano gli estremi cronologici della narrazione (Ghidinelli, 2017, p. 763): il paratesto – qui come nel romanzo resistenziale di Zangrandi – funge da chiave interpretativa che connette i fatti autobiografici al contesto storico ed è «determinante [...] per ancorare l'esile piano del “racconto” lirico alla drammatica cornice della Storia» (ivi, p. 762).

Anche nel caso di Sereni, che non si mostra in linea con le tendenze della coeva poesia civile, rappresentata, per esempio, da *Giorno dopo giorno* di Quasimodo, *La terra e la morte* di Pavese (editi nel 1947) e dal Tobino di '44-'48 (1949) e di *Veleno e amore secondo* (1974), l'impiego del modello diaristico dipende da ragioni etiche e di poetica che conferiscono assoluta centralità all'esperienza del soggetto empirico; tuttavia, Sereni non confida in una postura autobiografica bastante per sé stessa a certificare il valore della testimonianza, tant'è che la sua «fiducia va all'ignoto che tornerà senza preziosi quaderni nel sacco perché osa ancora credere alla pazienza e alla memoria» (Sereni, 1998, p. 24).

I testi del *Diario d'Algeria*, composti in larga parte durante gli anni di prigionia trascorsi in Nordafrica, in condizioni materiali che

implicarono una lunga elaborazione interiore «nell'impossibilità di metterli su carta» (Raboni, 2015, p. 96)³, vennero pubblicati da Vallecchi subito dopo la guerra, nel 1947. Dunque, «il diarismo sereniano si connota anzitutto per la sua tendenza a collocare la voce testuale in un presente aperto e impregiudicato», che interessa circa l'80% dei componimenti (Ghidinelli, 2017, p. 760). La tecnica della "narrazione *in presentia*" riguarda soprattutto le composizioni più antiche, prossime all'esperienza della cattività. Parimenti il romanzo resistenziale di Zangrandi, che imita le caratteristiche stilistiche della forma-diarario in un racconto autobiografico *a posteriori*, opta per una narrazione sincronica, lacunosa e descrittiva dei fatti in cui la voce diegetica ignora il seguito della vicenda (focalizzazione interna). Morris (1991, p. 110), però, ha evidenziato numerosi casi di prolessi: «she often refers to a future which is unknown to her. At the beginning she talks of leaving Cortina [...], and there are frequent conjectures about what will happen after the Liberation». Simili «increspature "secondarie" del presente lirico-diaristico» (Ghidinelli, 2017, p. 761) si ritrovano anche nel resoconto in versi sereniano. Qui l'adozione di tale tempo verbale non esprime soltanto la contemporaneità rispetto al momento dell'enunciazione, dimostrandosi congeniale nel rappresentare la condizione del locutore, prigioniero di un eterno presente: «L'essere fuori dal mondo e dalla guerra fu vissuto a partire da un certo punto come uno stato permanente» (Sereni, 1998, p. 384). E anche nei *Giorni veri* «l'uso del presente [...] al posto dei consueti tempi narrativi (passato remoto e imperfetto)» è sì funzionale a un ricercato «"effetto-verità", che caratterizza tutta l'opera, riconducibile [...] a quel "vero" etico-storico così insistentemente rivendicato» (Romani, 1998, p. 17), ma la scelta stilistica intende sottolineare soprattutto che l'esperienza della lotta partigiana ha

³ Si ha notizia del ritrovamento di un idiografo vergato dal compagno di prigionia Bruno Zappieri (un quaderno ricavato dall'unione di fogli sciolti di "carta di recupero" piegati in due, recante grossomodo l'intero gruppo di testi che rientrano nello schema di *Frontiera*) e di due autografi di Sereni (*Confidenza all'Europa [= Un italiano in Grecia]*) e una diversa stesura di *Un improvviso vuoto del cuore* intitolata *Pregghiera alla poesia*: cfr. Balduino (2010).

valore per sempre sotto il profilo pedagogico. «*I giorni veri* non sono solo un diario partigiano, una buona memoria storica», sono altresì un'opera narrativa capace di dare risonanza al movimento guerrigliero cadorino (Schiavetto, 2000, p. 97).

Sulla base della distinzione tra letterati che hanno dato il loro apporto alla memoria della Resistenza e partigiani-scrittori che hanno contribuito ad arricchire la letteratura nazionale (Calvino, 1949), c'è da chiedersi come rappresentava la propria identità Zangrandi, una scrittrice con esperienza di combattente che rivendicava veementemente la propria estraneità dall'universo letterario. Stiamo parlando senza dubbio di «un'autrice eccentrica»⁴.

Al mestiere di insegnante Zangrandi abbina l'attività pubblicitaria (fin dal 1937), scrivendo racconti per diverse testate nazionali. Con lo pseudonimo con cui si è imposta all'attenzione generale, nel 1951 fa il suo esordio letterario presso L'Eroica di Milano con *Leggende delle Dolomiti*, una raccolta di racconti e leggende folklorici, accreditandosi come scrittrice del Cadore; si afferma con due romanzi di successo pubblicati da Mondadori, *I Brusaz* (1954), vincitore del premio Deledda, e *Orsola nelle stagioni* (1957), ma, prima che escano *I giorni veri*, la sua promettente carriera appare quasi in declino: *Il campo rosso*, una «cronaca» che inaugura il periodo della scrittura autobiografica, rifiutato da Mondadori, viene pubblicato dalla casa editrice Ceschina nel 1959 (insignito del Premio Bagutta 1960).

Zangrandi, dunque, è stata una scrittrice di romanzi rubricabili come "neorealisti" in senso lato, senza smettere di dedicarsi alla sistemazione del patrimonio di leggende orali delle valli dolomitiche e della cultura ladina trascritte in lingua italiana, sfornando fortunati libri di memorie e racconti partigiani. La strategia di promozione editoriale concertata con l'autrice può essere ben esemplificata dal trafiletto che accompagna *Anni con Attila*, in cui, una volta ricordate la formazione universitaria e le competenze geologiche di Zangrandi, si legge: «La guerra indubbiamente fu

⁴ Sul percorso letterario e sulla personalità autoriale *sui generis* di Zangrandi, si veda Gambaro (2018).

per la Zangrandi un trauma che la portò definitivamente a un'attività esclusiva di scrittrice» (Zangrandi, 1966); manca del tutto «il richiamo al nome d'origine, Alma Bevilacqua, e nulla fa supporre che Giovanna Zangrandi sia uno pseudonimo» (Trevisan, 2010, p. 13) “comelicano” adottato per sancire l'appartenenza etnica. Il rilievo assunto in questo autoritratto biobibliografico dalla partecipazione alla lotta antifascista, che ha per conseguenza il debutto come scrittrice di grande impegno civile e intellettuale, delinea un profilo per certi versi più simile a quello di alcuni eminenti esponenti del movimento partigiano (un nome su tutti: Ada Gobetti)⁵, che non delle colleghe Banti, de Céspedes e Morante.

Infatti, «La Resistenza [...] è il momento del confronto e dell'unione nella sua storia individuale di sofferenza, di ricerca, di ripiegamento» (Schiavetto, 2000, p. 81), oltre che della rottura drastica con il passato. Una pagina del romanzo mette bene in luce questa cesura, che viene presentata sotto forma di amnesia retrograda: «Sono arrivata in questa città [Bologna] dove ho studiato, dove ho abitato a lungo, pur non amandola. La conoscevo bene, ora sbaglio le strade e mi perdo anche dove è rimasta in piedi. [...] questa dovrebbe essere la strada che *io* percorrevo andando a certe lezioni. Io? [...] Ero io ... chi?» (Zangrandi, 1963, p. 33).

L'io (in corsivo nel testo) che parla della vita di prima, non percependo più la continuità della propria identità nel tempo (*medesimezza*), acquista le anonime generalità del “chi”. Morris (1991, p. 113), mettendo in rilievo la conversione agli ideali antifascisti maturata dopo un'iniziale adesione al regime mussoliniano, commenta così questo passo: «The answer must be that she had a particular reason for making a clear distinction between the way she sees herself during the earlier years of fascism and her image of the later Giovanna Zangrandi, the *partigiana*». La biografia della scrittrice, infatti, si potrebbe suddividere in tre fasi: prima

⁵ Deve essere osservato che, anche rispetto a questo genere di figure, risultano atipici alcuni aspetti peculiari della biografia di Zangrandi, in particolare le sue origini piccolo-borghesi, la marginalità geografica del territorio in cui operò e il fatto di non essere legata da rapporti personali a uomini di spicco del movimento antifascista: cfr. Pistoia (2024).

Alma Bevilacqua, la giovane della pianura bolognese, poi "Anna", la coraggiosa staffetta, e infine Giovanna Zangrandi, la scrittrice del periodo postbellico (Molteni, 2023). La frattura nella sua identità è avvenuta anteriormente alla lotta parigiana, e pertanto Zangrandi non si iscrive del tutto nel paradigma della "donna nuova nata con la guerra", che pure le ha fatto trovare il vero sé (*ipseità*). Zangrandi continua a rivolgersi a sé stessa come ad Anna, con il nome di battaglia, nel proprio diario privato, la personalità letteraria essendo divenuta la carta d'identità più coerente con quella autoimmagine⁶.

Quale memoria della prigionia ha riportato, invece, al suo ritorno Sereni, che non è mai veramente tornato? Come è stato riconosciuto, la plurivocità della memoria del poeta luinese, che lo rende «in grado di *figuralizzare*, alienare la prima persona facendola vivere *fuori di sé*» (Giovannetti, 2014, p. 52), con *Gli strumenti umani* evolve verso il dialogismo, al segno che è soprattutto alla terza raccolta sereniana che si guarda per indagare le declinazioni poetiche di una «duplice carenza, del linguaggio e dell'identità», a cui sono connessi «gli effetti della marginalizzazione o dell'invasione subita dal soggetto, della dialogicità e della fluttuazione verbale» (Grignani, 2002, pp. 98 e 89). Ma, se il tema della prigionia che *Gli strumenti umani* importano da *Diario d'Algeria* – come avverte lo stesso poeta – non deve essere «né sublimato né emblemizzato» (Luzi, Sereni, 2017, p. 127), la «macrofigura della reticenza», il motivo del «non-dicibile» o del «non-poter-dire in senso pieno» (Grignani, 2002, p. 98), deve essere messo a fuoco anche in rapporto alle sue radici nella vicenda bellica di Sereni, poiché «proprio nello scoprirsi incapaci di spiegarsi la tragedia e di parteciparvi *sta* la "tragedia" della mia generazione» (Sereni, 1995, p. 481). Come nel caso degli altri prigionieri scomparsi dietro

⁶ Trevisan (2000, p. 55): «Giovanna Zangrandi non è Alma Bevilacqua, ci ha assai poco in comune» (annotazione datata «Borca, 16 giugno [1959]»). Il dissidio nella rappresentazione di sé appartiene alla sua storia privata, non è solo il riflesso dell'esperienza del corpo sperimentata dalle combattenti in quanto donne, «the exploitation of a gendered reality, the split of their bodies into objects and agents which plays a crucial part in their narratives» (Zaczek, 2003, p. 82). Cfr. anche Morris (2008).

ai reticolati con un numero di matricola e una divisa, a prevalere è il senso di esclusione.

Una riga di puntini chiude la lirica intitolata *Algeria*, priva di coordinate spazio-temporali in calce al testo, che suggella la sezione eponima e funziona da epilogo. La soluzione grafica, già adottata in *Frontiera*, nella poesia *A. M. L. sorvolando in rapido la sua città*, dove indica lo stato di frammento delle strofe, in questo testo marca visivamente un'interruzione che allude a qualcosa di inesprimibile: «Come mi frughi riaffiorata febbre / che mi mancavi e nel perenne specchio / ora di me baleni / quali nel nero porto fanno il giorno / indicibili segni delle navi» (vv. 5-9). Il presupposto dell'obbedienza alla lezione dei fatti non trasforma il contenuto del racconto in un messaggio universale, perché, secondo il poeta, l'intensità dell'emozione e l'eccezionalità di certi eventi sono «ciò che in definitiva rende la testimonianza necessaria e al contempo impossibile, fondativa e irraggiungibile» (Alfano, 2014, p. 25)⁷.

L'esperienza della prigionia è per definizione unica e incomunicabile al di fuori dei limiti dei tanti campi che sorsero ovunque nel mondo. Infatti, nel *Diario d'Algeria* «il discorso imbocca la via dell'aposiopesi, reticente a esplicitare spiegazioni e connessioni logiche, ma volto a dare forma alle immagini e ai ricordi» (Neri, 2014, p. 120). Si veda, nella sezione *Il male d'Africa*, che contiene una serie di testi composti tra il 1947 e il 1965, il resoconto poetico degli eventi culminanti con la caduta di Sereni in mano degli Alleati, avvenuta il 24 luglio 1943 a Paceco, preludio della detenzione nei luoghi d'internamento. *Frammenti di una sconfitta*, recante in calce l'indicazione «Fronte di Trapani, 1943», affronta un punto nevralgico della storia di Sereni oggetto di una rivisitazione interminabile. Inserito in una dimensione onirica visionaria e allucinata, il racconto della cattura è impersonale, ovvero l'io è assorbito nell'identità corale del noi, «i soldati», e tradotto in una catena di similitudini. Nei versi del secondo frammento («*istru-*

⁷ Anche nel lavoro editoriale Sereni, pubblicando letteratura di guerra o di prigionia, è a favore di opere non schiettamente improntate all'autobiografia, ma «basate sulla rielaborazione di fatti reali»: cfr. Pietrucci (2013).

zione e allarme») gli ordini impartiti dal comando militare, su cui il poeta ironizza, sono riassumibili in un annichilimento dell'umanità, che preannuncia la sorte dei coscritti catturati: rendersi invisibili, dileguarsi per avere salva la vita («Dicevano i generali: mimetizzarsi sparire / abbarbicarsi amalgamarsi al suolo, / farsi vita di fronda / e mai ingiallire. / Ma l'anima di quali foglie / si vestirà per sfuggire / alla muta non vista osservazione / dell'occhio che scopre in ognuno / baleni di rimorso e nostalgia?», vv. 5-10). I sei infiniti enfatizzano icasticamente la personalizzazione.

La cancellazione antieroica del corpo dell'io individuale è resa tramite una designazione sineddolica: l'«anima», che non può sparire nel nulla per sottrarsi al senso di colpa. La domanda retorica chiama il lettore a farsi testimone. In questo modo «il “diario” perde ogni aspetto personale, autobiografico» (Alfano, 2014, p. 182). Era stato anche quello concentrazionario un fenomeno di massa, eppure ognuna di quelle esperienze singolari si scontrava con l'inadeguatezza del linguaggio (come strumento razionale di traduzione) non appena provava a raccontarsi a sé o agli altri⁸.

Bibliografia

- Alfano, G. (2014), *Ciò che ritorna. Gli effetti della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Cesati.
- Balduino, A. (2010), *Su Vittorio Sereni in Algeria (segnalazione di un idiografo e di alcuni autografi)*, in «Studi Novecenteschi», XXXVII, pp. 97-104.
- Bertolio, J.L. (2022), *Controcannone. La letteratura delle donne dalle origini a oggi*, Torino, Loescher.
- Calvino, I. (1949), *La letteratura italiana della Resistenza*, in «Quaderno del Movimento di Liberazione Italiano», 1, pp. 40-46.

⁸ Cfr. Comparini (2019): attraverso la condizione della prigionia Sereni esperisce una “situazione-limite” storicamente definita e particolare (le *Grenzsituationen* sono, secondo la filosofia di Jaspers, momenti chiarificatori del senso ultimo dell'esistenza umana, il “naufragio”); nel *Diario d'Algeria* troviamo la figurazione dell'intuizione estetica dello «scacco» che si verifica sul piano della ragione cercando di trascendere «i limiti conoscitivi ed esistenziali imposti dal reticolo del campo di concentramento».

- Comparini, A. (2019), *Storia ed esistenza nel Diario d'Algeria (1947)*, in «La modernità letteraria», 12, pp. 71-87.
- De Nicola, F. (2000), *La narrativa resistenziale: Tipologia e periodizzazioni*, in W. Romani (a cura di), *Giovanna Zangrandi: donna, scrittrice e partigiana*, San Giovanni in Persiceto, Aspasia, pp. 69-80.
- Falaschi, G. (1976), *La resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi.
- Gambaro, E. (2018), *Diventare autrice. Aleramo, Morante, de Céspedes, Ginzburg, Zangrandi, Sereni*, Milano, Unicopli.
- Ghidinelli, S. (2017), *Vittorio Sereni e le trasformazioni del diario poetico*, in M. Prada, G. Sergio (a cura di), *Italiani di Milano. Studi in onore di Silvia Morgana*, Milano, Ledizioni, pp. 757-767.
- Giovannetti, P. (2014), *Se, e come racconta la poesia di Vittorio Sereni*, in E. Esposito (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Milano, Ledizioni, pp. 43-57.
- Grignani, M.A. (2002), *La costanza della ragione: Soggetto, oggetto e testualità nella poesia italiana del Novecento*, Novara, Interlinea.
- Luzi, M., Sereni, V. (2017), *Le pieghe della vita: carteggio (1940-1982)*, Torino, Aragno.
- Molteni, A.L. (2023), *Lo specchio verde. I libri e le montagne di Giovanna Zangrandi*, Gignese, Monterosa.
- Morris, P. (1991), *Truth and the resistance in Giovanna Zangrandi's I giorni veri*, in «The Italianist», XI, 1, pp. 105-127.
- Id. (2008), *Raccontare la resistenza al femminile? Giovanna Zangrandi, partigiana veneta*, in M.T. Sega (a cura di), *Eravamo fatte di stoffa buona. Donne e Resistenza in Veneto*, Portogruaro, Nuovadimensione, pp. 27-37.
- Neri, L. (2014), *Le forme del tempo nel Diario d'Algeria*, in E. Esposito (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Milano, Ledizioni, pp. 115-125.
- Pietrucci, C. (2013), *I mali del reticolato. Prigionia, olocausto e dittature nell'attività editoriale di Vittorio Sereni (con un'appendice di pareri editoriali inediti)*, in «Studi Novecenteschi», XL, 85, pp. 167-214.
- Pistoia, F.M. (2024), *Scrittura e Resistenza. I giorni veri di Giovanna Zangrandi*, in «Revista de la Sociedad Española de Italianistas», XVIII, pp. 63-71.
- Raboni, G. (2015), *Tra ricordo e memoria: Le carte di Vittorio Sereni*, in S. Albonico, N. Scaffai (a cura di), *L'autore e il suo archivio*, Milano, Officina Libraria, pp. 93-107.
- Romani, W. (1998), *Introduzione*, in G. Zangrandi, *I giorni veri*, Le mani, Recco-Genova, pp. 9-19.

- Id. (2000), *Un capolavoro "assistito": Sulla genesi dei Giorni veri di Giovanna Zangrandi*, in W. Romani (a cura di), *Giovanna Zangrandi: donna, scrittrice e partigiana*, San Giovanni in Persiceto, Aspasia, pp. 133-178.
- Sereni, V. (1995), *Poesie*, Milano, Mondadori.
- Id. (1998), *La tentazione della prosa*, Milano, Mondadori.
- Schiavetto, F. (2000), *La Resistenza nel bellunese e la staffetta "Anna"*, in W. Romani (a cura di), *Giovanna Zangrandi: donna, scrittrice e partigiana*, San Giovanni in Persiceto, Aspasia, pp. 81-98.
- Trevisan, M. (2000), *La scrittura come argine alla follia. Pagine di diario di Giovanna Zangrandi*, in W. Romani (a cura di), *Giovanna Zangrandi: donna, scrittrice e partigiana*, San Giovanni in Persiceto, Aspasia, pp. 51-60.
- Id. (2002), *Esperienze di guerra: donne, memoria e scrittura*, in «Linguistica e letteratura», 1-2, pp. 87-101.
- Id. (2005), *"Note di diario" di Giovanna Zangrandi*, in «Bollettino di italianistica», 2, pp. 233-268.
- Id. (2010), *Giovanna Zangrandi: Una bibliografia intellettuale*, Roma, Carocci.
- Zaczek, B. (2003), *Narrating a Partisan Body: Autobiographies of Carla Capponi and Giovanna Zangrandi*, «Quaderni d'italianistica», XXIV, 2, pp. 71-85.
- Zangrandi, G. (1963), *I giorni veri*, Milano, Mondadori.
- Id. (1966), *Anni con Attila*, Milano, Mondadori.

MASSIMO CASTIGLIONI

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Reportage, memorialistica e romanzo nei “libri con i poeti” di Franco Cordelli

I “libri con i poeti” di Franco Cordelli sono tre, benché solo due saranno presi in considerazione nelle pagine seguenti. Tre titoli che rappresentano altrettanti momenti di una particolare vicenda che ha legato Cordelli ai poeti della sua generazione, gli esordienti degli anni Settanta (come del resto è stato lui stesso: *Procida*, il romanzo del battesimo, è datato 1973). Il primo testo in ordine cronologico è quello che sarà ignorato: *Il pubblico della poesia* (1975), una storica antologia curata in collaborazione col sodale Alfonso Berardinelli. Gli altri due, *Il poeta postumo. Manie pettegolezzi rancori* (1978) e *Proprietà perduta* (1983), meritano una particolare attenzione in virtù della difficoltà con cui si procede a inquadrarli. Sono opere che si muovono ai confini dei generi, mescolando la memorialistica col reportage, il diario con la cronaca, e chiamando in causa la possibilità del romanzo. Questo giocare tra i limiti spinge a mettere in crisi il ruolo e l'identità dell'autore-narratore, della persona che dice lo, che talvolta parla di sé in terza persona, talaltra si guarda dentro e sprofonda nei suoi pensieri, nascondendosi e mascherandosi allo stesso tempo. Questo atteggiamento si lega a un problema

più vasto che richiama due categorie filosoficamente complesse come “realtà” e “verità”, già di per sé evocate dal fatto che i due libri trattano eventi realmente accaduti di cui, peraltro, esiste ampia documentazione di immagini. *Il poeta postumo* verte sulle performance poetiche che si sono svolte presso il Beat '72 di Roma tra il febbraio e il maggio 1977, animate dallo stesso Cordelli in collaborazione con Simone Carella e Ulisse Benedetti (fondamentale, nell'impianto del libro, l'apparato fotografico di Agnese De Donato e Giorgio Piredda). *Proprietà perduta*, invece, nelle due sezioni in cui è diviso si concentra rispettivamente sul primo Festival Internazionale dei Poeti, sulla spiaggia romana di Castelporziano tra il 28 e il 30 giugno del 1979, e sulla seconda edizione dello stesso Festival, tenutasi l'anno seguente nella più ordinata cornice di piazza di Siena a Villa Borghese, sempre a Roma (notevolissimo il film che Andrea Andermann girò in quel 1979: *Castelporziano, Ostia di poeti*). I coordinatori erano sempre Cordelli, Carella e Benedetti.

Nel clima culturalmente effervescente che caratterizzava Roma negli anni Settanta, soprattutto in ambito teatrale, Cordelli, oltre che sul versante organizzativo, si è ritagliato un'importante posizione di partecipazione intellettuale sia come autore di libri sia nella veste di critico teatrale, professione che portava avanti dalla fine del decennio precedente. All'altezza del *Poeta postumo* aveva già pubblicato *Procida*, e nel 1979 sarebbe uscito il secondo romanzo, *Le forze in campo* (dove il protagonista si chiama proprio Cordelli, benché viva un'esistenza diversa dallo scrittore: si noti semplicemente il problematizzare il dato reale nella dialettica narratore-personaggio). Già si stava impostando quel percorso di costante interrogazione della forma romanzo che ha accompagnato Cordelli nell'intero arco della sua attività, anche con importanti pagine saggistiche. Come ha scritto Giulio Ferroni (2001, p. 273):

Del tutto singolare il “tono” e il mondo di Franco Cordelli (1943): i suoi libri sono carichi di entusiasmi e disagi, di magie perpetuamente deviate, di ruminazioni culturali e letterarie, di sdegni in cui la passione “pubblica” sfuma nel risentimento

psicologico. Osservatore di pieghe sottili, di gesti frastagliati, collezionista di dettagli, di ragionamenti e ipotesi che smonta nell'atto stesso di imbastirli: sempre intento a spiare qualche significato che sfugge, qualche combinazione rivelatrice condannata a smentirsi; sempre attento a combinare pezzi e scorie dell'universo intellettuale e della vita sociale dei nostri anni; alla ricerca di qualche valore improbabile, di qualche esito conclusivo che resta inevitabilmente sospeso, aleatorio, opinabile (significativa in tal senso la sua predilezione ossessiva per una parola composta come *dopotutto*).

In *Procida*, così come nelle *Forze in campo*, seppur in maniera diversa, Cordelli torna alle forme basilari della narrazione, scegliendo di impostare il testo nella forma di diario. Nella prima edizione sono state omesse le date, per poi essere ripristinate, a scandire ogni nuovo inizio di capitolo, nella riedizione del 2006 e in quella successiva del 2018. Come ha spiegato lui stesso: «Mi sono messo a scrivere pensando: ricominciamo da capo, ricomincio dalla forma più elementare che vi sia, quella del diario, che sia vero o finto non importa» (Cordelli, 2018, pp. 220-221).

Anche nel *Poeta postumo* viene proposta l'opzione del diario, stavolta, però, contaminata con elementi che spingono la scrittura verso il reportage, la memorialistica, la cronaca e la saggistica. La data di ogni capitolo si riferisce a quella specifica dell'evento programmato per quella determinata serata, ma la voce narrante non ha paura di allontanarsi dal "romanzo" dell'episodio giornaliero per avventurarsi in sentieri fatti di pura riflessione. Un voluto rimescolare le carte che denuncia una specie di angoscia della forma, uno svuotarsi dell'identità dello scrittore, in parte anticipato da una delle emblematiche citazioni in esergo al libro (Cordelli, 2008, p. 5): «Passando il testimoniaio allo storico, il romanziere sorride soddisfatto. È stato più svelto di quanto possiate credere». La fonte è dichiarata tramite due iniziali, "N. M.", dietro le quali si nasconde Norman Mailer, in particolare quello delle *Armate della notte*, libro del 1968 che, dispiegandosi in una molteplicità di generi, racconta della marcia pacifista su Washington, datata 21 ottobre 1967, in segno di protesta contro la guerra nel Vietnam. L'efficace lezione di Mailer spinge alla creazione di un'opera che fa perno

sul gioco tra realtà e finzione, tra fiction e non fiction¹; e a farne le spese, come detto, è soprattutto l'autore, che coglie per primo la difficoltà di muoversi tra letteratura e vita, tra condensazione su pagina scritta e dato effettuale, rivelando lui stesso qualche ironica perplessità sulla forma diario: «Ricostruire, come se fosse un diario, il testo dell'inverno e della primavera del 1977 sarebbe stato il bluff stilistico e strutturale che ci meritiamo» (Cordelli, 2008, p. 12). A proposito della malcelata ambiguità che percorre le pagine del *Poeta postumo* e del forse più interessante *Proprietà perduta*, è utile quanto scritto da Andrea Cortellessa (Archibugi, Cortellessa, 2003, p. 144):

Direi che il passaggio chiave è quello compiuto all'altezza del *Poeta postumo*. Laddove l'Io di *Procida* e il "Cordelli" delle *Forze in campo* sono verosimilmente sovrapponibili alla sua persona storica, cioè insomma allo scrittore Franco Cordelli (senonché entrambi si macchiano, o *potrebbero macchiarsi* – dal momento che sono perfette realizzazioni del modello teorico del "narratore inattendibile" –, di delitti o altre azioni poco commendevoli), mentre l'Io-Noi del *Poeta postumo* e di *Proprietà perduta* iperbolizzano e straniano pulsioni difetti e piccole virtù del "vero" Cordelli, cioè appunto colui che sul piano "reale" aveva *effettivamente* organizzato quei teatrini della crudeltà poetica al Beat '72, a Castelporziano e a Piazza di Siena... Sulla pagina non c'erano fucilate né stupri, ma solo *manie pettegolezzi rancori*. Niente di criminoso, insomma. Ma – anche – niente di *effettuale*. Chi si raffigura nella scrittura è allora qui, davvero, un *Cordelli immaginario*. Cioè, perfettamente ambiguo (mentre l'ambiguità delle voci narranti dei primi due libri era, diciamo, imperfetta – o, forse, più tradizionalmente modernista).

¹ In un'intervista del 2018, pubblicata sul sito internet della rivista «L'Indice dei libri del mese» (<https://www.lindiceonline.com/incontri/interviste/franco-cordelli/> [accesso: 10 ottobre 2025]), Cordelli si è espresso in questi termini: «Già all'altezza del *Poeta postumo* (e penso alle sue epigrafi) avevo acquisito una nozione che mi è rimasta e non è mai tramontata: fingere è inutile, non fingere è impossibile. Sei costretto a muoverti nell'intercapedine tra finzione e non finzione. Di fatto ti muovi sulla lama del rasoio. Da un lato rendi manifesto il fatto che è inutile dare al personaggio un altro nome che non sia il tuo, dall'altro capisci che anche non dare un altro nome è esso stesso un trucco, una finzione. Sei in questa tenaglia tra la volontà di non fingere (e quindi di dire la verità) e l'impossibilità della verità».

Nel passaggio dal *Poeta postumo* a *Proprietà perduta*², ovvero dalle esibizioni nelle cantine alla spiaggia di Castelporziano, la poesia, già declinata in uno spazio essenzialmente teatrale, esce fuori, si disloca in un altro ambito, lontanissimo dalle forme più tradizionali³, portando ancor più all'estremo la funzione della presenza fisica del poeta. Come indicato da Cortellessa nella postfazione a una relativamente recente ripubblicazione di *Proprietà perduta* (Cordelli, 2016, p. 244): «Perché il principio di teatralizzazione sceglie, anziché i testi scritti ("la poesia"), la persona fisica, il carattere, la voce che quei testi incarna». Allo stesso tempo, il libro che più di ogni altro rappresenta Castelporziano non si limita a constatare problemi legati alla circostanza in sé, alla possibilità di un'avanguardia poetica per le masse, alla figura del poeta o al ruolo del pubblico (niente affatto mansueto o disposto a stare seduto sulla spiaggia ad ascoltare), ma soprattutto riflette criticamente sul ruolo della

² Interessante, a livello di resoconto, quanto si legge in un testo scritto da Cordelli nei giorni a ridosso di Castelporziano e confluito, nel 1980, in *Partenze eroiche*, primo libro saggistico dell'autore: «L'idea del festival s'è fatta strada poco a poco, nell'empirica quotidianità, ma anche a procedere dalla storia del Beat '72: un luogo che ha dato molto all'avanguardia teatrale e che, da un certo punto in poi, non ha potuto dar più nulla in senso stretto perché Carella dopo i suoi primi bellissimi spettacoli, ha capito di aver imboccato una strada senza ritorno, di fedi bruciate. Da lì comincia un'altra sua storia, di regista occulto, di organizzatore di eventi teatrali: una storia che s'incrociò nel 1977, con i miei tortuosi rapporti con la poesia e con la società letteraria; e con il primo desiderio "ingenuo" di Ulisse Benedetti (il proprietario del teatro), un desiderio che risale al 1965 e che era precisamente quello di promuovere letture di testi poetici. È a questo punto che gli esperimenti del 1977, che ho raccontato nel *Poeta postumo* e che si sono estesi a pratica generalizzata della poesia in tutta Italia, si sono configurati secondo un progetto ambizioso, quello di convocare una generazione, padri e figli insieme, a saldare una volta per tutte i debiti» (Cordelli, 2013, pp. 226-227).

³ Da tenere a mente quanto ha scritto Giuseppe Bartolucci nel suo saggio *Per un nuovo senso dello spettacolo*, uscito su «Quindici» nel giugno del 1968 (ora in Balestrini, 2008): «Voglio dire che nuove ipotesi di teatro, all'insegna degli elementi che abbiamo preso in considerazione, possono svolgersi, senza venir meno a sé stesse, in una sala settecentesca o dell'Ottocento con palchi, palcoscenico, platea, o in una razionale rettangolare sala cinematografica, o nel centro immenso di un palazzo dello sport, o in una cantina di scarsissimo spazio, proprio perché traggono alimento e sono la configurazione di una struttura che è come una macchina mobile portante, in grado di disporsi e di raffigurarsi drammaticamente, dentro qualunque spazio a disposizione» (p. 273).

letteratura, sul nodo che lega la realtà alla scrittura, sull'ipotesi del reportage mista all'incubo del romanzo, che nel narratore continua a farsi sentire rumorosamente, facendo slittare la memoria dei tre giorni del Festival su un terreno che è anche romanzesco, dove il personaggio Cordelli compare con la sua vita, vera o finta non importa:

In Cordelli la vecchia, centenaria malattia del romanzo, si capisce, non si era assopita del tutto... Al contrario sonnecchiava in lui, come una bestia pronta da un momento all'altro ad artigliare. Si accorgeva, ad esempio, che un luogo continuava ad ossessionarlo, e sapeva benissimo che quello era un sintomo inequivocabile. Che cosa è un romanzo, infatti, se non l'invenzione di un luogo? In questo caso si trattava di Ostia, la spiaggia di Roma. Per lui fino a quell'anno, fino al 1979 la spiaggia di Roma era stata Fregene. [...] Da ragazzo, nella villa di una sua zia, ci aveva passato un agosto, leggendo i romanzi di Fitzgerald e di Evelyn Waugh, che gli sembravano gli autori più giusti per la situazione (Cordelli, 2016, pp. 122-123).

Proprietà perduta si presenta sotto un'apparenza diversa dal predecessore (niente date stavolta: due parti distinte, intitolate *Il mare della metafora* e *Commento al testo*, ognuna divisa in quattro capitoli indicati con numeri romani, a loro volta spezzettati in paragrafi muniti di titolo) ma continua ad andare avanti nella direzione già tracciata. In quelle pagine, l'instancabile macchina di ragionamenti, di dubbi e di proposte non si scinde mai dal resoconto dei fatti, che nella prima parte sono certamente più memorabili rispetto alla seconda. A Castelporziano, nei tre giorni che vedono alternarsi grandi personalità italiane e straniere, da Amelia Rosselli a Dario Bellezza, da Allen Ginsberg a William Burroughs, si sono aperti scenari imprevedibili. Quel pubblico, in aumento di sera in sera, ha assunto un ruolo da protagonista, invadendo il palcoscenico sia con istanze politiche sia con pretese di singoli individui, tentando di conquistare il microfono come fosse uno scettro del potere e di fatto impedendo la lettura ad alcuni poeti. Un atteggiamento che si spiega, almeno in parte, con la totale mancanza di soggezione di fronte agli artisti, vista la ma-

teria prima delle loro creazioni: le parole. Mentre a un concerto nessuno potrebbe salire sul palco a suonare al posto dei musicisti, perché tendenzialmente gli ascoltatori non sanno suonare, viceversa a Castelporziano quelle persone vedevano davanti a loro altre persone che utilizzavano il quotidiano strumento della parola. Questo annullamento della distanza ha dato il via all'invasione del palcoscenico, a quel caos ingestibile registrato anche dal documentario, con il degno finale del crollo della struttura sulla spiaggia. Un'esperienza che non poteva essere ripetuta l'anno successivo, a piazza di Siena, proprio perché ormai già vissuta e quindi irripetibile. La proprietà perduta del titolo sembra quindi alludere non solo a qualcosa di definitivamente smarrito da parte di quei poeti alle prese con l'aggressività del pubblico, ma anche all'impossibilità di rivivere un dato episodio quando ormai questo è stato consumato (senza dimenticare l'immane allusione letteraria: il rimando è a *La vera vita di Sebastian Knight* di Vladimir Nabokov, in cui il protagonista sta scrivendo un romanzo intitolato *Proprietà perduta*). L'aver scritto un libro su quei giorni non fa che rendere più evidente questo aspetto di perdita, questo trovarsi in una condizione postuma, per usare una parola ormai familiare. Ancora Cortellessa, nella postfazione ricordata in precedenza (Cordelli, 2016, p. 253): «Diario, scritto *live*, ma insieme appunto romanzo, scritto in una prospettiva metafisicamente *postuma*».

La poesia, che pure è il centro delle storie fin qui raccontate, finisce lei stessa con l'essere ricollocata in una zona indefinita, dove appare e scompare nel suo stesso darsi, mescolata con il chiacchiericcio o con il caos dell'esibizione, e infine costretta anch'essa a ritrovarsi immancabilmente postuma. Giulio Ferroni (2010, p. 75) ha dato una valida sintesi di quanto messo in gioco:

Postumi sono sia i poeti che hanno partecipato a quegli eventi, sia il poeta come entità generica, sia l'autore, anch'egli poeta o poeta da sempre mancato [...], che ora riscrive di quegli eventi, che per il loro essersi verificati rappresentano la sua poesia, la sua passione di organizzatore di eventi poetici, la sua "proprietà perduta".

Il mettere a fuoco il carattere postumo della scrittura finisce col rendere più acuto il senso di crisi dell'identità cui si è più volte accennato: «Non possiamo prevedere nessuna posterità; ma solo voci postume al sé stesso che continua a vivere, suo malgrado, dilatandosi, sbriciolandosi, in una fuga continua» (Cordelli, 2016, p. 21).

Fare e disfare, annullare il romanzo e riviverlo, chiudersi nelle riflessioni più complesse mentre si tenta di ricreare un luogo; tutte le operazioni compiute, insomma, non riescono a cancellare la consapevolezza della perdita. Ma questa consapevolezza non può essere motivazione sufficiente per deporre le armi e chiudersi nel silenzio; semmai è qualcosa che vale la pena indagare ed esplorare, senza mai mettere a tacere quell'inquieto desiderio di interrogare le forme in cui lo scrittore si inserisce. E gli esperimenti di questo segmento della ricca opera cordelliana, sia detto brevemente in conclusione, visto il poco spazio disponibile, si rivelano come un primo, fondamentale tentativo, in Italia, di percorrere la strada della non-fiction, categoria forse ancora in via di completa definizione su cui tuttavia è stato scritto molto negli ultimi anni⁴. Un primato che raramente è stato riconosciuto a Cordelli, ma che è giusto ricordare con convinzione.

Bibliografia

- Archibugi, L., Cortellessa A. (a cura di) (2003), *Il Cordelli immaginario*, Firenze, Le Lettere.
- Balestrini, N. (a cura di) (2008), *Quindici. Una rivista e il Sessantotto*, Milano, Feltrinelli.

⁴ È utile, su questo tema, Raffaello Palumbo Mosca (2023, pp. 27-28): «Qual è, allora, la particolarità dei testi di non fiction? Da un punto di vista pratico, è abbastanza chiaro che, quando si parla di letteratura di non fiction, si intendono quelle scritture in prosa – con un gradiente di finzionalità variabile, dal reportage alla testimonianza, dal “diario in pubblico” alla biografia o autobiografia narrativa (più o meno fittizia), fino al romanzo di fatti veri o al romanzo pseudofattuale – che si basano sul prestigio dell'è accaduto e dimostrano una “intenzionalità storica”, pur servendosi di molti strumenti e tecniche tipici della letteratura di invenzione». Si segnalano, su questo argomento, almeno Mongelli (2015); Marchese (2019); Castellana (2021).

- Castellana, R. (a cura di) (2021), *Fiction e non fiction*, Roma, Carocci.
- Castiglioni, M. (2018), "Fingere è inutile, non fingere è impossibile": intervista a Franco Cordelli, in «L'Indice dei libri del mese», <https://www.lindiceonline.com/incontri/interviste/franco-cordelli/> (accesso: 13 ottobre 2025).
- Cordelli, F. (2008), *Il poeta postumo. Manie pettegolezzi rancori*, Firenze, Le Lettere.
- Id. (2013), *Partenze eroiche*, Roma, Gaffi.
- Id. (2016), *Proprietà perduta*, Roma, L'Orma.
- Id. (2018), *Procida*, Santarcangelo di Romagna, Edizioni Theoria.
- Ferroni, G. (2001), *Quindici anni di narrativa* in Borsellino N., Felici L. (a cura di), *Storia della letteratura italiana. Il Novecento, Vol. III. Scenari di fine secolo, Tomo I*, Milano, Garzanti, pp. 185-311.
- Id. (2010), *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, Roma, Donzelli.
- Marchese, L. (2019), *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Macerata, Quodlibet.
- Mongelli, M. (2015), *Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 4, pp. 165-183.
- Palumbo Mosca, R. (2023), *Che cos'è la non fiction*, Roma, Carocci.

**SCRITTURE D'IDENTITÀ:
TRA ARCHIVI, BIBLIOTECHE
E IMMAGINARI EPISTOLARI**

ANDREA BUSTO
Università degli Studi di Roma Tor Vergata

I signa notarili: espressione di identità collettiva e definizione del sé nei documenti medievali

1. Introduzione

Quando ci si addentra nello studio delle fonti medievali – documenti, registri di nascite e morti, atti di compravendita tra privati o donazioni elargite ai monasteri – appare assai difficile non imbattersi in segni astratti e arzigogolati, che contengono elementi bucolici e geometrici legati a lettere e nomi, posti al fine di ogni documento.

Tali segni, chiamati *signa notarili*, apposti in età medievale alla fine del testo a suggello dell'atto stesso, identificavano il notaio che, redigendo il documento, ne garantiva l'autenticità attraverso l'utilizzo di un formulario prestabilito che conferiva valore probatorio all'atto.

I *signa notarili* sono eredi diretti dei *signa tabellionis*, utilizzati dagli schiavi stenografi al servizio delle famiglie aristocratiche romane.

Partendo da semplici disegni geometrici in età imperiale, si arriva a ghirigori assimilabili alla complessa arte barocca a fine Seicento. Poiché il *signum* identificava un singolo *notarius*, a cui

rimaneva legato, immutabile, per la sua intera vita professionale, appare chiaro quanto la storia dei *signa* sia intrinsecamente intrecciata a quella dei loro creatori, i notai appunto, tanto che sembra quasi impossibile riuscire a parlare degli uni senza far riferimento all'evoluzione degli altri. Sebbene il termine *notarius* venga utilizzato per la prima volta durante l'età imperiale romana, appare opportuno – per offrire una panoramica il più completa possibile sull'evoluzione di queste figure – proporre una visione più ampia rispetto a quella generalmente proposta negli studi di settore.

È necessaria, prima di proseguire, una precisazione metodologica relativa alla scelta delle fonti utilizzate per l'*excursus* proposto. Per fluidità espositiva sono state omesse citazioni dirette delle fonti referenziate in bibliografia. Tale scelta si è ritenuta opportuna, non certo perché non si ritengono di estrema importanza le fonti dirette cui è possibile attingere, quanto piuttosto per evitare digressioni che deviano l'attenzione del lettore rispetto ad una storia lunga e complessa, che si destreggia tra molti secoli.

Per valorizzare la visione del notaio come diretto erede degli stenografi romani, e ancor prima degli scribi delle civiltà antiche, si è adottato un approccio sistemico, che chiarisca la complessità dell'evoluzione di queste figure, offrendo un quadro critico d'insieme, senza soffermarsi su dettagli che, seppur consentendo un approfondimento notevole, potrebbero offuscare la tesi proposta per il seguente studio. L'intento è quello di ripercorrere con il lettore l'andamento storico sinusoidale del riconoscimento dei notai, evidenziando le ragioni che hanno portato all'uso dei segni identificativi di autorità private nell'ambito della produzione documentaria, come simboli di affermazione dell'identità individuale.

2. Dalle antiche civiltà mesopotamiche agli Egizi: dai proto-scribi ai proto-notai

Così come la storia dei *signa* è intrinsecamente legata a quella dei loro creatori, così la storia dei notai appare indissolubilmente vincolata alla storia della scrittura stessa.

Convenzionalmente gli orientalisti fissano la nascita della scrittura intorno al IV secolo a.C., grazie alle testimonianze ritrovate nelle città mesopotamiche sumere di Uruk e Susa¹.

Poiché i sumeri sono spesso annoverati come prima civiltà urbana della storia, non sorprende che le prime tracce scritte siano state rinvenute nel lembo di terra tra il Tigri e l'Eufrate sotto il loro dominio.

L'organizzazione sociale innovativa determinò un incremento degli scambi commerciali e la conseguente necessità di registrare generi e quantità delle merci. In una società con un diffuso analfabetismo, la scrittura nacque per scopi puramente pratici, seguendo le rotte commerciali ed evolvendosi in simboli e disegni inizialmente incisi su tavolette d'argilla.

Poiché la neonata scrittura, definita pittografica, non era in grado di esprimere concetti astratti, pur rappresentando un valido strumento per garantire l'equità negli scambi, allo sviluppo della civiltà seguì un'inesorabile evoluzione dei caratteri stessi.

Si assiste così alla nascita di una scrittura ideogrammatica, poi propria anche degli Egizi, in cui simboli e disegni si susseguono in modo complesso e non facilmente intuibile, se non per figure appositamente istruite: i proto-scribi.

Nati come ausiliari dei commercianti, la loro complessità si evolse di pari passo con quella dei caratteri. Da simboli più semplici si passa ad una vera e propria scrittura, quella cuneiforme, ideogrammatica ma decisamente più complessa, composta da tratti spigolosi a forma di piccoli cunei, che permetteva di esprimere concetti semplici ma ben articolati.

Seppur nati sotto i Sumeri, è nella civiltà babilonese che i proto-scribi ottengono dei riconoscimenti ufficiali, passando da meri scrivani al servizio di commercianti a veri e propri scribi, autori di complessi testi tecnici, letterari e giuridici. Sorsero scuole dedicate all'apprendimento della scrittura, attraverso la copiatura dei testi antichi e la traduzione di poemi sumerici, e delle basi

¹ Tra l'Iraq e l'Iran sud-occidentale attuali.

dell'economia². Al termine della rigida istruzione quadriennale era possibile anche dedicarsi a studi medici o religiosi, intraprendendo carriere sacerdotali.

Appare quindi chiaro che gli scribi divennero delle colonne portanti della società, immersi in un tessuto sociale che aiutavano silenziosamente ad organizzare, nascosti dietro le tavolette di argilla che incidevano incessantemente, circondati da un alone quasi mistico. Fondamentali nel garantire un'amministrazione efficiente delle città, gli scribi avanzarono presto la richiesta di riconoscimenti ufficiali. Una delle fonti più antiche è il Codice di Hammurabi³, in cui si trovano, tra gli 8.000 caratteri cuneiformi, riferimenti espliciti anche alla figura dello scriba che, per volere del re, doveva presiedere alla stipula di contratti, facendosi garante della veridicità di quanto riportato sulle tavolette incise⁴.

Il riconoscimento del ruolo di potere degli scribi raggiunge l'apice nell'antica civiltà egizia, in particolar modo durante l'Antico Regno (2700-2200 a.C.). Gli scribi acquistano sempre maggiori riconoscimenti e la professione elitaria diventa riservata alle famiglie più nobili. Ammirati e godendo di un'ottima remunerazione, gli scrivani iniziano a formare una vera e propria casta, rimanendo saldamente legati ai vertici del potere, occupandosi dell'amministrazione del paese come diretti funzionari del faraone.

Anche le scuole di formazione, chiamate "Case della vita", diventano più complesse, offrendo varie specializzazioni e l'accesso a diverse carriere. Siamo ormai lontani dai primi proto-scribi sumerici, scrivani ausiliari dei commercianti. L'Antico Regno segna una svolta per la figura dello scriba, investito della caratteristica responsabilità della veridicità della parola scritta, assimilabile a quella tipica dei notai medievali.

Con il Nuovo Regno, la possibilità di intraprendere la carriera da scriba, imparando l'arte di amministrare intere città con pennini e rotoli vergini di papiro, si estende anche ai membri delle famiglie

² Lo studio del calcolo rimane affiancato a quello della scrittura per molti secoli.

³ Redatto nel XVIII secolo a.C.

⁴ Sigillate poi con impronte di matrice cilindrica per impedire modifiche testuali.

meno importanti. Per garantire la complessa e quasi impeccabile rete burocratica dell'impero, sotto il regno dei Tolomei vengono delineati i contorni della figura del βασιλικὸς γραμματεὺς, diretto rappresentante dello στρατηγός, la sola autorità locale adibita al controllo delle finanze. Gli scribi proto-notai egizi diventano ben presto il tramite tra due mondi diversi: quello dell'analfabetismo, che rimane diffusissimo in tutto il regno, e quello della cultura, riservato alle classi elitarie e ai sovrani.

3. Gli antenati dei notai tra i greci e i romani: dagli scribi-cittadini ai *tabelliones*

Come in Egitto, anche nella Grecia arcaica gli scribi acquistano sempre maggiore importanza, soprattutto come impiegati pubblici, i γραμματεῖς, in grado di svolgere funzioni amministrative basate sulla scrittura. Come veri e propri segretari, gli scribi sono tenuti a presiedere ad ogni atto della pubblica amministrazione, alle sedute nei tribunali e alle assemblee, affiancando i magistrati e le commissioni incaricate di uffici speciali negli organi minori. Così come per i γραμματεῖς egizi, allo stesso modo quelli greci accompagnano pedissequamente le figure portanti della società, trascrivendone le decisioni.

Tuttavia, è necessario porre agli occhi del lettore alcune differenze cruciali tra la figura dello scriba proto-notaio egizio e gli scribi greci, che potremmo definire come scribi "cittadini". Seppur conservando l'importanza tipica di chi padroneggia l'arte della scrittura, gli scribi greci non formano una classe esclusiva, e le loro scritture vanno via via semplificandosi. Anche a causa dell'estensione delle rotte commerciali, in cui la facilità di comunicazione acquista sempre maggiore importanza, nell'Atene democratica nasce l'uso di una scrittura alfabetica di comprensione più semplice.

Se in Grecia rimane sempre ben distinta la figura dello scrivano come segretario amministrativo, durante l'Impero Romano questa assume una connotazione differente. Gli scribi impiegati statali

rimangono come pubblici scrivani addetti alla copiatura e alla stesura di documenti relativi agli affari pubblici, mentre i segretari privati di magistrati e funzionari diventano *librarii*, schiavi dotti ed istruiti. È proprio durante l'età imperiale romana che troviamo per la prima volta l'uso del termine *notarius*, utilizzato per designare gli stenografi, cioè le persone pratiche dell'uso di *notae tachigrafiche*, spesso schiavi al servizio delle famiglie più agiate, i cui componenti ricoprivano incarichi come avvocati, scrittori, uomini d'affari che, come in uso all'epoca, non scrivevano di proprio pugno le loro minute. Poiché nel mondo romano i documenti privati non ottennero mai un riconoscimento di autenticità, riservato agli atti pubblici, chiunque poteva attendere alla loro stesura per volontà propria o altrui.

A causa dello sviluppo socioeconomico costante della società e dello scambio continuo di merci, emerse presto la necessità di delegare la stesura degli atti privati a persone esperte, in grado di rispettare le giuste formule così da poter garantire veridicità al documento scritto. Nasce così la figura dei *tabelliones*, cioè esperti in materie giuridiche, che esercitavano la loro professione di scribi pubblici in virtù di una *auctoritas*⁵ conferita dallo Stato.

In particolare, nel VI secolo d.C., nel *corpus* di leggi emanate dall'imperatore Giustiniano, un'ampia parte riguarda la figura del tabellione e l'efficacia del documento privato: gli scribi pubblici ottengono per la prima volta nella storia un riconoscimento legale e vengono elencati i requisiti che ogni atto privato deve possedere per poter essere riconosciuto come tale.

Il costante aumento della produzione documentaria sollevò la necessità di garantire la veridicità e l'autenticità del contenuto dei singoli atti, tanto di quelli pubblici quanto di quelli privati, in particolar modo dopo le leggi giustiniane. La necessità di garanzia e fedeltà portò presto all'uso di segni che, apposti sui documenti, ne garantivano l'integrità e comprovavano l'aderenza dello scritto segnato alla volontà del segnante: i *signa tabellionis*.

⁵ La concessione era personale e non delegabile, tranne in casi eccezionali.

4. Gli eredi dei *tabelliones*: i notai medievali

Con la riorganizzazione dei poteri e la nascita dei comuni il documento privato acquista maggiore importanza e dalla figura del tabellione, mescolata con quella del giurista romano, sboccia lentamente una nuova professione che acquista il suo massimo riconoscimento nel XIII secolo d.C.: il notaio.

Come il *γραμματεὺς* proto-notaio egizio, il notaio medievale tiene le fila dell'amministrazione, ma ancor di più si pone come intermediario tra gli abitanti del contado, i signori e gli organi religiosi sul territorio, a causa proprio della maggior importanza acquisita dal documento privato. Durante l'Impero Carolingio si rafforza l'esigenza di un riconoscimento collettivo, come casta sociale, che vede il proprio appagamento soprattutto dalla seconda metà dell'XI secolo, con la concessione della *publica fides*, grazie alla quale il documento privato acquista valore di prova in giudizio.

Se da un lato i notai si schierano collettivamente con diversi tentativi di autodeterminazione, come la *Summa totius artis notariae* (1255) di Rolandino de' Passaggeri, per ottenere un riconoscimento sociale ed imperiale, contemporaneamente si rafforza anche l'esigenza di un'identificazione individuale, eredità dei tabellioni romani, che emerge chiaramente dallo studio dell'apparato grafico di documenti medievali di cui i notai si servono per affermare la loro unicità personale e professionale.

I *signa* semplici, geometrici e anonimi, tipici dei tabellioni romani si evolvono in disegni via via più complessi che si intrecciano talvolta a lettere, ghirigori zoomorfi, antropomorfi e di ispirazione naturale, frutto dell'immaginazione del notaio che sceglie autonomamente un simbolo che rappresenti lui soltanto, privo di quel connotato di ereditarietà che invece assume la professione notarile.

I primi *signa* nella nuova accezione di identificatori di singoli individui compaiono precocemente nei documenti pergamenacei redatti a Genova negli anni Trenta del XII secolo e si intersecano ai segni necessari per la validazione dei documenti.

La volontà di riconoscimento di una propria identità individuale si evince anche dall'elaborazione grafica del pronome *ego*, che risalta particolarmente nei documenti liguri, e che, insieme ai *signa* apposti in calce, permetteva di riconoscere l'identità del notaio già da una prima visione del documento, ancor prima di arrivare alle formule tipiche dell'*instrumentum*, persino dalle persone analfabete, che potevano facilmente riconoscere i disegni.

Il desiderio di identificazione del singolo raggiunge l'apice nel XIII secolo, quando i notai cominciano a fidelizzare i propri clienti. Non è un caso, quindi, che nei fondi di monasteri e comuni si trovino documenti rogati dagli stessi notai, scelti non solo per ragioni geografiche, ma anche per un rapporto di fiducia che andava ad instaurarsi tra il notaio rogatario e la parte rogante, in un rapporto umano che vede il notaio investito pienamente della sua duplice natura: quella di professionista scrivano investito di *publica fides* e quella di individuo con delle sue specificità e una sua individualità caratteriale.

In particolare, per gli atti privati, l'uso dei segni manoscritti come espressione dell'identità individuale dei notai perdura fino al 1700, quando vengono sostituiti da sigilli apposti a timbro su carta, più pratici e sbrigativi.

5. Conclusione

Nel XX secolo, sebbene la figura del pubblico notaio rimanga colonna portante dell'amministrazione socioeconomica europea, il progressivo assorbimento della classe notarile nel ceto medio, sempre più colto ed istruito, ha comportato la nascita di figure che ricordano più i *γραμματεῖς* greci o gli scribi egizi che la classe elitaria dei notai medievali.

Negli ultimi anni, i segni lasciati nel corso del tempo hanno suscitato l'interesse di molti studiosi, portando all'organizzazione di mostre, redazione di cataloghi e progetti europei incentrati sull'evoluzione e sull'unicità dei *signa notarii*.

Nella società contemporanea, in cui omologazione e identificazione del sé si scontrano continuamente, lo studio dell'apparato grafico dei documenti medievali ne permette l'analisi sotto una nuova luce, soffermandosi sull'importanza delle fonti scritte, senza però dimenticare gli individui che si celano tra le righe e i segni grafici dei documenti che hanno fatto la storia. Persone che hanno lottato per veder riconosciuto il loro carattere identitario individuale e che con i loro segni grafici ci ricordano tutt'oggi l'importanza della diversità e del riconoscimento dell'unicità del singolo.

Bibliografia

- Bassani, A., Pulitanò, F. (2022), *Tabellio, notarius, notaio: quale funzione? Una vicenda bimillenaria*, Milano, Milano University Press.
- Birocchi, I., et al. (2013), *Dizionario biografico dei giuristi italiani (XII-XX secolo)*, Bologna, Il Mulino.
- Buffo, P., Mangini, M.L. (2023), *Pervasivi, polimorfi, performanti. Interventi grafici nella produzione notarile su registro del basso medioevo*, in «Notariorum Itinera», «Varia», IX, pp. 11-68.
- Cameli, M. (2004), *I notai con duplice nomina in una Chiesa "di frontiera" nel XIII secolo: il caso ascolano*, in *Chiese e notai (secoli XII-XV)*, «Quaderni di storia religiosa», XI, pp. 117-148.
- Cencetti, G. (1950), *Rolandino Passaggeri dal mito alla storia*, in «Rivista del Notariato», IV, pp. 201-215.
- Id. (1966), *Dal tabellone romano al notaio medievale*, in *Il notaio veronese attraverso i secoli: catalogo della mostra in Castelvechio*, Verona, Collegio notarile, pp. 19-29.
- Clayton, E. (2019), *Il filo d'oro. Storia della scrittura*, Torino, Bollati Boringhieri Editore.
- Fornacca, F. (2016), *Quando il notaio lasciava il segno*, in «Rivista Biellese», 20, II, Biella, Centro Studi Biellesi Editore.
- Rovere, A. (2024), *Ego signavi et roboravi, Signa e sigilli notarili nel tempo*, in «Settimana della cultura 2010», pp. 3-66.
- Ruzzin, V. (2022), *Segni e disegni dei notai: prime valutazioni sulla documentazione genovese (secoli XII-XIII)*, in *Mediazione notarile. Forme e linguaggi tra Medioevo ed Età Moderna*, «Quaderni degli studi di Storia Medioevale di Diplomatica», VI, pp. 69-90.

MATTEO VILLANI

Biblioteca Nazionale Centrale di Roma

La complessa identità della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

Considerazioni sul concetto di identità nella storia delle biblioteche a partire da un caso di studio

È difficile parlare di identità per le biblioteche, e lo è ancor più nel variegato panorama delle biblioteche storiche, che spesso nascono in uno specifico contesto, ma hanno poi rivestito nel corso del tempo diverse funzioni pubbliche e culturali. Ecco perché il bel libro su questo tema di Salarelli (2008) affronta anche il radicamento nel tempo e nello spazio delle biblioteche, e quindi il problema della nascita e sviluppo delle collezioni, ma si sofferma in particolare sulla *mission* delle biblioteche, la selezione dei documenti, la funzione dei cataloghi, cioè il mestiere quotidiano del bibliotecario.

Invece per le biblioteche nazionali il tema identitario compare in un polemico articolo di Bottasso (1986) sulla difficile identità delle biblioteche nazionali italiane, dato l'uso polisemico della qualifica di "nazionale", che può significare "centrale", oppure "patrimonio della Nazione", se non semplicemente "governativa", nel senso di "statale", con la conseguente perdita di valore del titolo, com'è il caso delle biblioteche nazionali di Bari, Potenza e Cosenza, istituite nel XX secolo. Tuttavia, se ci limitiamo alle biblioteche definite nazionali nei regolamenti ottocenteschi

(quelle di Firenze, Napoli, Palermo, Roma, Torino, Milano e Venezia), vediamo che tutte, tranne quella di Roma, già esistevano prima dell'Unità ed erano le biblioteche centrali dei rispettivi stati regionali, anche se poi il loro patrimonio è stato incrementato dalle secolarizzazioni dei beni ecclesiastici.

Non è così per la Nazionale di Roma, che fu creata *ex novo* nel 1875 dalla fusione di 69 biblioteche ecclesiastiche secolarizzate dallo Stato. E proprio le caratteristiche della sua nascita ne rendono difficile una definizione precisa. È l'erede degli ordini religiosi da cui provengono i suoi fondi originari? Ma, a parte che anch'essi costituiscono una pluralità variegata, con essi la nuova Nazionale sarebbe stata ancora una «biblioteca dei preti», dal bagaglio culturale antitetico alla nuova Italia liberale uscita dal Risorgimento, com'era chiaro allo stesso Ruggiero Bonghi già nel 1874 (Carini Dainotti, 1956, p. 89). Infatti, se era necessario reclamare i fondi dei conventi e dei monasteri, bisognava al contempo incrementare le acquisizioni di opere moderne e aggiornate, perché in «una Biblioteca nazionale davvero degna del suo nome [...] se il vecchio non deve mancare il nuovo è necessario che vi abbondino» (Bonghi, 1876, p. 15).

Tutto ciò però implicava finanziamenti che non vennero elargiti in misura sufficiente al nuovo Istituto, che si dibatté nel difficile tentativo di riordinare i fondi nella nuova sede e reclamare i volumi non pervenuti, o sottratti dagli ecclesiastici, in un disordine che portò al commissariamento e alla chiusura della Biblioteca dal 1880 al 1882.

Ecco perché la valorizzazione dei fondi monastici nei primi decenni di vita della Nazionale fu selettiva e mirata, soffermandosi sulle chicche esotiche, come i manoscritti orientali su foglie di palma (De Gubernatis, 1876), e i "tesori", in primo luogo i manoscritti medievali, ma senza analizzare i fondi nel loro complesso. Unica eccezione è quella dei manoscritti farfensi, fondo interamente medievale, studiato da Ugo Balzani e Ignazio Giorgi dal 1879 al 1914, ma di cui i due studiosi (e bibliotecari) diedero un'interpretazione attualizzante, poiché consideravano la posizione filoimperiale dell'abbazia durante la lotta per le investiture

antesignana del laicismo ottocentesco (Villani, 2014). A complicare il quadro identitario contribuiva il fatto che, dopo l'inapplicato regolamento del 1876, solo dal 1885 si delinearono le competenze della Nazionale romana rispetto a quella di Firenze, attribuendo la Bibliografia nazionale a Firenze e il Bollettino delle opere straniere a Roma, funzioni poi ribadite nei regolamenti successivi e ora precisate nel D.M. 46/2022. Pertanto bisognava caratterizzare la biblioteca per un particolare indirizzo delle nuove acquisizioni. È quanto fu fatto già nei primi anni, che videro in prevalenza l'acquisizione di opere manoscritte di contemporanei (il 63,6%, dei primi 300 manoscritti del Fondo Vittorio Emanuele è ottocentesco, ed è costituito in particolare da donazioni e acquisti di autografi; opere storico-letterarie, spesso inedite, e da una significativa collezione di copioni teatrali). La *mission* si chiarì meglio a partire dal 1880, quando Pasquale Villari propose di istituire nella Nazionale romana una sezione dedicata al Risorgimento, che si incrementò per opera di Domenico Gnoli, direttore della biblioteca dal 1881 al 1909. Frutto dell'attività di promozione in questo settore fu la pubblicazione del *Diario* del funzionario pontificio Nicola Roncalli (1884), ora conservato al Museo del Risorgimento, preceduto da uno studio storico sull'idea dell'Unità italiana in Roma, a cura di due bibliotecari della Nazionale: Isaia Ghiron e Raffaele Ambrosi de Magistris. A ciò fece seguito la *Mostra Storica del Risorgimento Italiano*, allestita in biblioteca per il 25° anniversario dell'unione di Roma al Regno. Negli anni a venire si aggiunsero altri cimeli, ed era anche stato previsto che le lettere di Mazzini, sulle quali Ernesto Nathan nel 1900 cede i diritti allo Stato, fossero conservate alla sua morte, che avverrà nel 1921, nella Biblioteca Nazionale o in altro istituto a ciò predisposto (Finelli, 2004, p. 80).

In questo contesto l'interesse della Biblioteca per il Risorgimento non aveva solo un intento celebrativo e museale, perché si inquadrava in una politica di rinnovamento generale dell'Istituto, dei suoi cataloghi e dei servizi, entrambi incrementati, recependo la lezione della biblioteconomia straniera, in particolare di quella americana.

Tutte queste iniziative, come in genere quelle avviate durante la direzione di Domenico Gnoli, migliorarono il credito della

biblioteca presso il pubblico e gli studiosi, dopo i difficili inizi, e sembravano anche dare un senso al fatto che essa era stata intitolata al primo re d'Italia, al fine di costituirsi come "la biblioteca della nuova Italia". Però il Risorgimento non veniva celebrato solo a Roma e, non a caso, la prefazione di Gnoli al catalogo della Mostra del 1895 osserva che nelle principali città del Regno si erano costituite «collezioni uguali alle nostre, ancorché limitate alla provincia e alla regione» (Gnoli, 1895, p. V). Sembra quasi che volesse "mettere le mani avanti", come si suol dire. Ma resta il fatto che lo stesso limite intravisto da Gnoli per le altre collezioni si può trovare anche in quella di Roma, perché, dopo una parte generale, 71 delle 92 pagine del catalogo riguardano Roma e lo Stato pontificio. E forse non era un limite, quanto piuttosto un valore aggiunto perché testimonia il ruolo della città nella costruzione della Nazione, in correlazione col particolare significato che ebbe in quegli anni la formazione nell'Istituto di una Sala Romana, che non è dedicata tanto alla storia locale, quanto alla ricostruzione della topografia romana, sulle orme di Leon Battista Alberti, e all'idea di Roma (quello che i Tedeschi chiamano il *Romgedanke*). Il che, cavourianamente, significava giustificare ulteriormente il ruolo di Roma come capitale della Nazione.

Bastava questo a creare una grande biblioteca della Nazione? Sì, a patto di offrire un efficiente servizio di documentazione bibliografica in una città che, tra l'altro, non poteva offrire, oltre alle biblioteche di alta cultura, una buona rete di biblioteche comunali. Il problema era già stato posto da Gnoli e da altri bibliotecari della Nazionale fin dagli anni Ottanta dell'Ottocento, come Guido Biagi, che nel 1881 si lamentava che la Nazionale dovesse servire contemporaneamente «gli eruditi, i dilettanti e gli oziosi» (Villani, 2017, p. 123). E non poteva che acuirsi nel nuovo secolo, in cui comunque la Biblioteca, sotto la direzione di Giuliano Bonazzi dal 1909, introdusse un catalogo per soggetti, concepito per «i bisogni della media cultura» e istituì una sala di «cultura generale», dedicata proprio a questo pubblico (Villani, 2015, p. 14). La maggiore affluenza comportava inoltre problemi di spazio, solo in parte risolti dal trasferimento della sezione Risorgimento, che

aveva acquisito vita autonoma, trasferendosi dal 1921 al Palazzetto di Venezia, a piazza San Marco, sotto l'egida dell'Istituto storico per il Risorgimento, e poi dal 1939 a Palazzo Mattei di Giove, dopo aver preso il nome di Biblioteca di Storia moderna e contemporanea. Infatti, lo spazio guadagnato in Nazionale permise di creare un salone destinato ad accogliere gli studenti universitari (De Pasquale, 2020, p. 134). Ma i problemi, sia per gli utenti che per i depositi librari, si ripresentarono presto, per cui vennero fatti diversi progetti per il trasferimento dell'Istituto in una sede più ampia, possibilmente costruita *ex novo*. I progetti ebbero risonanza anche sulla stampa, per quanto alcune proposte, come quella di Perroni (1935), di riunire tutte le biblioteche governative in un solo grande istituto, sfociassero nel gigantismo velleitario. Ma esse nascevano dal senso di inadeguatezza che suscitava la Nazionale romana rispetto alle esigenze culturali della nazione. Da un lato non si riusciva a percepire un filo conduttore unitario tra gli antichi fondi monastici, le nuove e varieguate acquisizioni, la Sala Romana, le collezioni orientali, e così via. Dall'altro la Vittorio Emanuele sembrava una biblioteca grande, ma non abbastanza da poter competere con le Nazionali europee e degli Stati Uniti, e, comunque, lenta nei servizi: una biblioteca generale, ma che per mancanza di fondi per le acquisizioni rischiava di diventare generica.

Alla fine, l'unica cosa che, agli occhi, spesso ingenerosi, degli utenti o degli altri bibliotecari, la caratterizzava era il fatto di essere vicina al Ministero, cioè la biblioteca del potere politico, come appare anche dalle note diaristiche di Francesco Barberi (1984, pp. 6, 8, 41, 78, 115), bibliotecario romano di nascita e studi, ma che inizia la carriera e si forma professionalmente a Firenze.

Insomma, l'epilogo della storia sembra il fallimento del progetto generale di Bonghi, considerando sia il fatto che la Nazionale romana non era riuscita ad inglobare tutte le biblioteche storiche della Roma pontificia che lo scorporo della sezione Risorgimento. Per cui anche una bibliotecaria come la Carini Dainotti, che pure credeva nel valore positivo del progetto iniziale, afferma che «il tardivo adeguarsi [della biblioteca] alle esigenze della capitale e

del paese non [è] che un tardivo riflesso della mancata elaborazione del concetto di biblioteca nazionale italiana e di un mancato processo di organizzazione bibliografica della capitale» (1956, p. V), per poi giungere alla sentenza di Giulia Barone (1976), che boccia senza appello «il mito della Nazionale romana», vedendolo come un progetto autoritario e centralizzatore, incapace di creare nel Paese un sistema bibliotecario che garantisca il diritto alla lettura. E non si sottrae agli strali neanche l'edificio, ora rivalutato, che ospita la nuova sede al Castro Pretorio dal 1975 (Giordano, 1997; Barberi, 1984, p. 248; De Pasquale, 2016).

Tuttavia, queste critiche devono essere contestualizzate all'interno dell'evoluzione del processo identitario dell'Istituto, già di per sé problematico, come ha sottolineato Solimine (2022), e che, comunque, non poteva più richiamarsi solo al concetto risorgimentale della "biblioteca della Nuova Italia". Ma ciò non toglie che la biblioteca ha continuato a vivere e a operare in un contesto difficile, creando *ex novo* i cataloghi, date le imprecise e omissive registrazioni provenienti dalle biblioteche ecclesiastiche, diventando così fucina e scuola di formazione per le generazioni di bibliotecari che vi si susseguirono (De Pasquale, 2021). Così come non perde la coscienza di preservare il patrimonio monastico di provenienza, grazie ai colleghi che hanno ricostruito le biblioteche dei conventi soppressi studiando gli antichi cataloghi e le provenienze di stampati e manoscritti, senza dimenticare che la storia dei conventi e della biblioteca si inserisce in quella di Roma, cui è dedicata la sala sulla cultura cittadina. In definitiva si può dire che la biblioteca vive di identità plurime, stratificate e concorrenti, che si integrano e non si annullano l'un l'altra, cui si è aggiunto, a partire dagli anni Settanta del XX secolo, ma soprattutto nel XXI, l'interesse per gli archivi e le biblioteche degli scrittori del Novecento letterario italiano, che ormai caratterizza l'Istituto.

Per concludere, queste identità plurali della Nazionale di Roma e di tante altre biblioteche storiche permettono non solo di capire importanti capitoli di storia delle biblioteche, ma anche di intendere meglio la ben nota quinta legge della biblioteconomia di Ranganathan (*the library is a growing organism*). Normalmente

la si intende nel senso che la biblioteca vive nella misura in cui si rinnova, al passo con le tecnologie e le esigenze degli utenti, pena l'atrofia, se non la vera e propria scomparsa dell'Istituto, al pari di come succede a qualsiasi essere vivente (Ranganathan, 2010, p. 283). È stato giustamente notato l'influsso di Darwin in questa interpretazione "biologica" della biblioteca (Barner, 2011). Ma, da un punto di vista della storia delle biblioteche e della cultura in generale, se ne può dare anche un'altra interpretazione: la biblioteca è un organismo vivente nella sua storia, la quale si evolve e si stratifica, al passo con i tempi, ma non ignara del suo passato che vive nei suoi fondi e negli interessi degli utenti che li consultano. Insomma, un'interpretazione storicista della legge, che certo non contraddice il profondo umanesimo del bibliotecario indiano (Guerrini, 2011), ma ben si addice all'identità delle biblioteche d'Italia, patria dello storicismo di Benedetto Croce.

Bibliografia

- Barberi, F. (1984), *Schede di un bibliotecario (1933-1975)*, Roma, Associazione italiana biblioteche.
- Barner, K. (2011), *The Library is a Growing Organism: Ranganathan's Fifth Law of Library Science and the Academic Library in the Digital Era*, in «Library Philosophy and Practice», IX (<https://digitalcommons.unl.edu/libphilprac/548/> [accesso: 10 ottobre 2025]).
- Barone, G. (1976), *Ruggero Bonghi e il mito della Nazionale romana*, in A. Petrucci, G. Barone, *Primo: non leggere: biblioteche e pubblica lettura in Italia dal 1861 ai nostri giorni*, Milano, Mazzotta, pp. 26-37.
- Bonghi, R. (1876), *La Biblioteca Vittorio Emanuele e i musei: discorso inaugurale*, Roma, Tipografia Barbera.
- Bottasso, E. (1986), *Una difficile ricerca di identità. Il caso delle biblioteche nazionali*, in «Biblioteche oggi», III, 1, pp. 17-33.
- Carini Dainotti, V. (1956), *La Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele al Collegio Romano*, Firenze, Olschki.
- De Gubernatis, A. (1876), *Le carte di Paolino da S. Bartolomeo*, in «Bollettino italiano degli studii orientali», 1, p. 42-50.

- De Pasquale, A. (a cura di) (2016), *La grande biblioteca d'Italia: bibliotecari, architetti e artisti all'opera (1975-2015)*, Roma, Biblioteca nazionale centrale.
- Id. (2020), *Il lauro dimezzato: il primo secolo di vita della Biblioteca nazionale centrale di Roma*, Roma, Gangemi.
- Id. (2021), *La vertigine del catalogo: schede, inventari e norme nelle biblioteche italiane prima delle regole nazionali*, Roma, Gangemi.
- Finelli, M. (2004), *Mazzini nell'Italia monarchica e liberale*, in «Storia e futuro», 5, pp. 78-87.
- Giordano, T. (1997), *Obiettivo IFLA 2003*, in «AIB notizie», IX, 10, pp. 2-4.
- Gnoli, D. (1895), *A sua Eccellenza il comm. Guido Baccelli, ministro della Pubblica Istruzione*, in *Catalogo della Mostra Storica del Risorgimento italiano ordinata nella Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele di Roma in occasione del 25° Anniversario dell'unione di Roma al Regno d'Italia*, Roma, Forzani e C., pp. III-VII.
- Guerrini, M. (2011), *La biblioteca insegna. Il rapporto umano e personale come chiave di lettura della professione nel servizio di reference di S.R. Ranganathan*, in Id. (a cura di), *Leggere Ranganathan*, Roma, Associazione italiana biblioteche, pp. 53-60.
- Perroni, V. (1935), *La biblioteca fattore politico*, in «Quadrivio», 13 gennaio.
- Ranganathan, S.R. (2010), *Le cinque leggi della biblioteconomia*, traduzione e note di L. Toti; saggio introduttivo di G. Solimine, Firenze, Le Lettere.
- Roncalli, N. (1884), *Diario di Nicola Roncalli dall'anno 1849 al 1870*, preceduto da uno studio storico di R. Ambrosi de Magistris e I. Ghiron intorno all'idea dell'unità italiana in Roma, Torino, F.lli Bocca.
- Salarelli, A. (2008), *Biblioteca e identità: per una filosofia della biblioteconomia*, Milano, Editrice Bibliografica.
- Solimine, G. (2022), *Le biblioteche: dalla "guerra dei codici" al "frutto necessario dell'unità nazionale"*, in E. Capuzzo (a cura di), *Dalla Roma pontificia alla Roma italiana: le istituzioni culturali e la città*, Roma, Lithos, pp. 13-21.
- Villani, M. (2014), *Gregorio da Catino e la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Un capitolo di storia monastica e bibliotecaria tra Risorgimento e Conciliazione*, in Id. (a cura di), *La Sala Umanistica della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma: dalla filologia erudita alle basi dati*, con la collaborazione di F. Dikonimos Makris, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, pp. 103-109.
- Id. (2015), *Cataloghi, miscellanee e fondi per lo studio della Grande Guerra nella Biblioteca nazionale centrale di Roma*, in S. de Capua (a cura di), *Europeana Collections 1914-1918. Studi sulla Prima guerra mondiale attraverso le colle-*

zioni della Biblioteca nazionale centrale di Roma, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, pp. 13-21.

- Id. (2017), *I cataloghi semantici della Biblioteca nazionale centrale di Roma. Tra sperimentazioni e nascita di una professione nella costruzione di una grande biblioteca (1880-1928)*, in S. de Capua (a cura di), *Al regno di Romolo succede quello di Numa: Domenico Gnoli direttore della Biblioteca Nazionale Centrale (1881-1909)*; coordinamento scientifico di A. De Pasquale, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, pp. 119-128.

SUSANNA CASACCHIA

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Tra le maschere di Domenico Gnoli: riflessioni epistolari intorno all'identità di Giulio Orsini

Domenico Gnoli si dedica tutta la vita alla poesia e alle questioni metriche, con gli pseudonimi di Lucio Veri, Cesare Rosini e, soprattutto, con quelli di Dario Gaddi, Giulio Orsini e Gina d'Arco, guadagnandosi l'appellativo di «un dio solo in tre persone distinte»¹.

Nonostante la bibliografia inerente all'attività poetica di Domenico Gnoli fosse abbastanza cospicua fino alla prima metà del Novecento (Gargano, 1904; Graf, 1904; Ciampoli, 1905; Angeli, 1906; Calcaterra, 1911; D'Amico, 1921; Nardi, 1928; Croce, 1929) – a differenza di quella prodotta successivamente (Maccari, 2009; Cardinale, 2017; Licameli, 2019) – i contributi incentrati sulla ricerca della reale identità di Giulio Orsini che riflettono intorno all'«Affare Orsini» ricorrendo alle corrispondenze epistolari inviate a Gnoli, sono abbastanza scarni. In effetti gli studi epistolari riguardanti le corrispondenze private e pubbliche di Gnoli sono

¹ È quanto ironicamente scrive Pietro Molossi il 4 agosto 1902 in una lettera a Gnoli alludendo ai nominativi di Domenico Gnoli, Gina D'Arco e Giulio Orsini (cfr. il doc. n. 4, 167/8 nel Fondo Gnoli della Biblioteca Angelica, d'ora in poi FA).

ad oggi relativamente pochi (Gnoli, 1921; Carducci, 1938-1960; Marniti, 1967; Angelini, 1970, pp. 225-226; Cudini, 1972; Vian, 1976, p. 183; Francese, Giammattei, 1990; Allasia, 2001; Brambilla, 2005, p. 17, n. 6; Russo, 2017, pp. 379-391; De Sanctis, 2020, pp. 59-119; Casacchia, 2024), soprattutto se si considera l'enorme mole di lettere da e a Gnoli, ancora in larga parte inedite, custodite nel Fondo Monaci dell'omonimo archivio², nell'Archivio privato di Cagli appartenente alla famiglia Gnoli, nella Biblioteca Nazionale di Roma, nella Biblioteca di Storia e Cultura del Piemonte "Giuseppe Grosso" a Torino, nella Biblioteca Estense di Modena, nella Marucelliana di Firenze e, infine, nel Fondo Gnoli della Biblioteca Angelica (Casacchia, 2024, pp. 68-69). A quest'ultimo proposito nell'indice al Carteggio Gnoli, curato da Manuela Montelatici³, sotto il titolo di «Caso Orsini-Lettere a Giulio Orsini» sono indicati 28 corrispondenti per gli anni 1901-1902 (tra cui spiccano i nomi di Vittoria Aganoor, Giuseppe Chiarini, Arturo Graf, Scipione Lapi, Giovanni Papini e Ettore Romagnoli), mentre sotto la dicitura «Lettere a Giulio Orsini (prima della rivelazione sul Giornale d'Italia)» vengono riportati 19 mittenti (tra cui Guido Mazzoni, Ada Negri e Giuseppe Prezzolini). Infine, sotto «Lettere a Giulio Orsini» si contano 71 nomi (tra cui Giosuè Carducci, Vittorio Cian, Antonio Fogazzaro, Luigi Pirandello e Matilde Serao).

Si tratta dunque in totale di 120 corrispondenti, senza contare altri mittenti che non rientrano nelle categorie sopraccitate ma che hanno comunque una corrispondenza epistolare con Domenico Gnoli incentrata, talvolta, sull'Orsini. Alla luce di questi dati, è evidente come il nome di Giulio Orsini (in alcune liriche Luigi Orsini⁴) – il cui utilizzo è condizionato dalla censura pontificia (Chiodo, 2012) e dalla volontà di riscattare la propria capacità poetica (Muñoz, 1944, p. 122) – fosse diventato assai celebre alla sua epoca: prima con un fascicoletto di quartine in versi liberi

² Conservato presso il Laboratorio Arata del Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali della Facoltà di Lettere e Filosofia della Sapienza Università di Roma.

³ Consultabile nella sola versione cartacea direttamente in Biblioteca Angelica.

⁴ Cfr. la lettera del 31 maggio 1904 firmata «Luigi Orsini» in FA, 167/11.

intitolate *Preludio*, poi con il poema in versi liberi dell'*Orpheus* (1901) e, successivamente, con i cinque canti e una serie di liriche componenti *Fra Terra e Astri* (1903). Occorre quindi leggere la fortuna di Giulio Orsini nel contesto storico e poetico di riferimento.

La sua poesia rappresenta infatti una novità rilevante rispetto all'esperienza poetica «fredda e pedantesca della Scuola romana» (De Camillis, 1925, p. 183; Gnoli, 1913), immersa in un contesto storico nuovo e rappresentativa di un'Italia, quella dei primi del Novecento, nuova e diversa rispetto all'atmosfera risorgimentale degli anni precedenti (Licameli, 2019, pp. 293-294).

È in questo contesto dunque che si inserisce la fortuna di Orsini, poeta della nuova Italia (Licameli, 2019, p. 295). Egli, infatti, dopo aver cercato di farsi un nome tra le riviste dell'epoca⁵, si guadagna i consensi di vari studiosi, letterati e giornalisti del tempo, ignari della sua reale identità. Iniziano a circolare alcune ipotesi sulla provenienza di Orsini, che finge di scrivere da varie parti del mondo⁶, e sulla sua reale identità: si fanno i nomi, fra i tanti, di Cesare Pascarella e Giovanni Pascoli.

Interessante a tal proposito la sottile ironia di Gnoli che, nelle lettere ai due indiziati, rivela tutto il suo stupore nei confronti di tale notizia e scrive a Pascoli «Ma come ho potuto fare, illustre professore, ad uscir fuori così diverso da prima? Due anime, due poeti, due artisti! Si direbbe che nulla sia di comune tra i due, fuorché la rivalità dell'ingegno»⁷. Mentre a Pascarella riserva tali parole:

⁵ Giulio Orsini, in una lettera priva di data dove non viene esplicitato il destinatario, afferma di aver venduto dei suoi primi due canti dell'*Orpheus* solo due copie. Scrive nella stessa lettera: «Il Marzocco mi ha risposto negativamente, il Fanfulla della Domenica e altri giornali non mi hanno nemmeno risposto» e quindi chiede al destinatario ignoto di presentarlo a qualche giornale letterario (cfr. il doc. s.d. in FA, 166/14). Inoltre il 18 marzo 1900 Arturo Graf in una lettera all'Orsini gli consiglia di iniziare a pubblicare in qualche giornale settimanale di Roma (cfr. il doc. n. 2 in FA, 167/6).

⁶ Nelle lettere di Arturo Graf a Orsini del 30 marzo 1901 e del 29 dicembre 1903 si accenna a un soggiorno di Orsini in Germania e in Africa (cfr. rispettivamente il doc. n. 4 e il doc. n. 4 in FA, 167/6).

⁷ Cfr. il doc. 3 s.d. – foglio contenente copia di lettere – conservato in FA, 166/14.

Non le paja indiscrezione il chiederle se veramente sotto il nome del nuovo poeta G. Or. si nasconde il suo nome. Possibile! sarebbe un ben fenomeno da restar memorabile nella storia letteraria. Ma perché nascondersi? Se quel che si dice è vero, mi permetta d'assicurarle tutta la mia ammirazione ecc.⁸

Con l'aiuto di Romolo Prati, Ettore Romagnoli, il nipote Antonio Negri⁹ e soprattutto di Pietro Molossi¹⁰, un giovane funzionario ministeriale che scrive e ricopia le minute di Domenico Gnoli, da inviare con la firma di Giulio Orsini, il poeta riesce a mantenere, quasi del tutto¹¹, nascosta la sua maschera e a riscuotere un certo successo. Studiosi affermati, ma anche non affermati, desiderosi di conoscerlo personalmente, dedicano all'Orsini poesie scritte di propria mano e gli chiedono speranzosi un autografo. Tra questi, figura ad esempio il nome di Guido Mazzone¹², ignaro della reale identità del poeta. Inoltre, si pensi ancora alle numerose testimonianze femminili, antecedenti la rivelazione dell'identità di Orsini: Anita Garibaldi¹³, Giacinta Martini¹⁴ o una sconosciuta che, bramosa di avere alcuni suoi versi nel suo album degli autografi, per conservarli «tra le altre firme illustri e care che formano [...] indivisibile tesoro»¹⁵, definisce Orsini «il poeta che sa giungere ai cuori, dà ascolto alla gente»¹⁶.

Ma gli esempi, che si protraggono anche dopo la rivelazione di Gnoli, potrebbero essere moltissimi: si pensi alle lodi di Arturo

⁸ Cfr. il doc. 2 s.d. – foglio contenente copia di lettere – conservato in FA, 166/14.

⁹ Cfr. il doc. n. 2 in FA, 166/12 in cui Negri afferma: «a Napoli non ho svelato niente a nessuno».

¹⁰ Cfr. in merito a questo punto i 3 docc. per l'anno 1902 in FA, 167/8.

¹¹ È noto che Luigi Pirandello, che nel 1898 aveva recensito favorevolmente le *Vecchie e nuove Odi Tiberine*, svela la reale identità di Gnoli. Anche Salvatore Rujn nella lettera del 2 giugno 1904 a Gnoli ammette che aveva già da tempo intuito la vera identità di Orsini e la sua età (cfr. il doc. s.n. in FA, 167/16). Sulle influenze che la maschera giovanilistica di Giulio Orsini esercitò su Pirandello cfr. Providenti, 2022, pp. 73-86: p. 78. Per i rapporti tra Pirandello e Domenico Gnoli, cfr. almeno il cap. *Pirandello e la critica* in Providenti (1990, pp. 177-189).

¹² Cfr. i docc. per gli anni 1901-1904 in FA, 166/7.

¹³ Cfr. il doc. s.n. in FA, 74/10.

¹⁴ Cfr. il doc. s.n. e s.d. in FA, 170/11.

¹⁵ FA, 164/1.

¹⁶ FA, 164/1.

Graf per il quale *Jacovella* è «una delle più belle cose che [...] abbia mai letto»¹⁷, a quelle di Maria Baldoni che il 6 giugno 1904, parlando di «nuova grande rivelazione»¹⁸, è desiderosa di avere un autografo, agli elogi di Francesco Flamini del 7 agosto 1904¹⁹ e del 14 gennaio 1906²⁰, a quelli di Alessandro Bacchiani, redattore del «Giornale d'Italia», che definisce nel gennaio 1906 *Jacovella* un «delizioso poemetto»²¹. Infine, si tenga presente anche la testimonianza di Giovanna Bruna Baldacci che il 23 giugno 1908 richiede un autografo di Gnoli in quanto autore di *Jacovella*, definendosi una giovane pianista che lo ammira²².

Molte sono le lettere degli ammiratori anche dell'*Orpheus*, conservate all'Angelica²³: ad esempio Maria Pezzè Pascolato nella lettera del 16 novembre 1901 dichiara di ammirare «sinceramente il suo ingegno»²⁴ mentre Vitaliano Ponti il 27 febbraio 1902 scrive: «i saggi d'«Orpheus», trionfali nella loro magnificenza, come archi marmorei rivelanti lo splendore d'un urbe prodigiosa, che sorgerà per solo piacimento d'un cantore, proprio secondo il mito»²⁵.

Orsini viene giudicato un «simpatico poeta»²⁶, esaltato per la sua vena giovanile²⁷ e per la sua capacità di tenere per tanto tempo nascosto il suo segreto²⁸. Anche *Fra Terra e Astr*²⁹, giudicata da Ada

¹⁷ Cfr. il doc. n. 3 del 9 marzo 1901 e il doc. n. 15 del 4 giugno 1905 in FA, 167/6.

¹⁸ Cfr. il doc. s.n. in FA, 12/7.

¹⁹ Cfr. il doc. n. 2 in FA, 68/2.

²⁰ Cfr. il doc. n. 4 in FA, 68/2.

²¹ Cfr. il doc. n. 1 in FA, 12/4.

²² Cfr. il doc. n. 1 in FA, 12/10. La richiesta, come testimoniato dalla lettera del 1° luglio 1908, avrà buon esito.

²³ Cfr. la lettera n. 1 di Tullio Ortolani in FA, 166/15; il doc. n. 73 di Luigi Antonio Villari del 29 maggio 1904 in FA, 171/18; quello s.n. di Luciano Zuccoli del 20 aprile 1902 in FA, 166/28.

²⁴ Cfr. il doc. n. 2 del 16 nov. 1901 in FA, 166/18.

²⁵ Cfr. la lettera n. 1 in FA, 166/20.

²⁶ Cfr. il biglietto da visita s.d. (ma sulla busta 11 maggio 1901) di Neera, pseudonimo di Anna Radius Zuccari, in FA, 166/11.

²⁷ Cfr. il doc. del 1° giugno 1904 (s.n.) di Ada Negri in FA, 167/9.

²⁸ Cfr. il doc. del 1° giugno 1904 (s.n.) di Ada Negri in FA, 167/9.

²⁹ Cfr. la lettera del 27 novembre 1903 inviata da Alberto Musatti relativa alla sua recensione sul libro dell'Orsini, pubblicata sull'«Angelico» di Venezia (doc. 2 in FA, 166/10).

Negri un «meraviglioso saggio di poesia delicata e singolare»³⁰, riscuote un certo successo.

Non tutti concordano tuttavia sulla perfetta riuscita delle opere del poeta. Si pensi ad esempio a Giovanni Papini che, nonostante ammetta l'essenza poetica di Orsini, in una lettera del 15 novembre 1903, riferendosi all'*Orpheus*, scrive: «Ella non è ancora del tutto padrone della forma, almeno mi sembra, ma certe sue cose che paiono ingenue o scorrette, contengono sempre qualcosa di più che certe belle canzoni, ricche e vuote come vesti sontuose di morti imperatori»³¹. Due giorni dopo, il 17 novembre 1903, aggiunge:

Non dirò veramente che tutto mi piaccia. Anzi certe cadute, certe sproporzioni, certe banalità e certi spasmi rettorici, mi meravigliano e mi disturbano. La sua filosofia non è certo la mia [...] ma Ella è un poeta – anzi fra "i giovani mi sembra il solo veramente poeta. L'unico certo che si sia sfuggito del tutto all'incantazione dannunziana»³².

Interessante anche il giudizio di Giovanni Prezzolini che il 5 novembre 1903 scrive che «mentre Ella mi ha regalato della vera poesia, quale appunto Ella vuole, vivente ed indefinita, che come poesia ammiro fortemente, ma che come pensiero sento troppo lontano dal mio»³³ e quello di Verdinois che, in riferimento all'*Orpheus*, scrive di ammirarne «la forma e l'ardimento delle immagini» ma, per quanto riguarda la sostanza, ammette di non poter dare un giudizio «poiché dai pochi versi pubblicati non è possibile argomentare lo scopo, la finalità del poema»³⁴.

Il caso più emblematico, tuttavia, è quello di Benedetto Croce che giudica Gnoli un letterato, e non un poeta, che non rivela «una personalità originale, una determinata visione poetica delle cose» (Croce, 1906, p. 19). Il critico non mette in dubbio la novità della

³⁰ Cfr. il doc. del 1° giugno 1904 in FA, 167/9.

³¹ Cfr. la copia dattiloscritta n. 2 in FA, 166/17.

³² Cfr. il doc. 1 in FA, 166/17.

³³ Cfr. il doc. 3 in FA, 167/14.

³⁴ Cfr. il doc. s.n. di Verdinois del 6 febbraio 1904 in FA, 171/7.

coscienza poetica di Orsini, basata su uno stato di ipersensibilità e di sogno (Croce, 1906, p. 22) ma l'originalità del contenuto delle sue poesie, caratterizzate, almeno per le visioni e i motivi ricorrenti, ancora da un'impronta romantica (Croce, 1906, p. 21). In tutta risposta, Gnoli in una lettera molto lunga inviata il 15 gennaio 1914 a Croce (Licameli, 2020, p. 169), ricorda a quest'ultimo le lodi ricevute da insigni letterati, quali il Graf e Carducci.

Intanto continuano a circolare voci sull'identità di Orsini, l'attenzione da parte dei giornali si fa sempre più elevata e alcuni fingono di essere il misterioso poeta³⁵. In questa situazione, inizia a circolare anche il nome di Domenico Gnoli che, già all'altezza del 31 marzo 1904 in una lettera privata al nipote Tonino, ammette di essere seccato e sbalordito riguardo al «baccano infernale» riguardante il suo nome, lamentandosi di non riuscire neanche ad uscire di casa, «assediato da giornalisti, da visite, da telegrammi, da lettere»³⁶. Circa un mese prima della pubblica rivelazione, Orsini mostra la sua reale maschera a Arturo Graf che, così risponde al corrispondente, il 30 aprile 1904:

Caro Gnoli

La vostra m'ha fatto cascar dalle nuvole. Come mai v'è riuscito di mettere insieme un volume di versi così giovanili, e così profondamente mutati da quelli vostri d'altri tempi? Perché giovani, ahimè, non siamo più, da un bel pezzo. Io, che conosco assai bene i vostri versi d'altri tempi, vi avrei, sì, creduto capace di qualsiasi altro miracolo poetico, ma di questo che avete fatto, no. [...] Quanto al fatto in sé, che volete che vi dica? Questo gusto degli pseudonimi voi lo avete sempre avuto, e io non sono sicuro di conoscerli tutti. Avrei preferito di non essere canzonato troppo, e di non ricevere delle lettere di Giulio Orsini persino dalla Germania. Ma l'oggetto pel quale fui canzonato mi piace tanto che della canzonatura non mi

³⁵ Cfr. la copia di lettera n. 75,76,77 riprodotta nel quaderno contenente l'epistolario di Domenico Gnoli (d'ora in poi quad.). Si tratta del quaderno che comprende le copie di 205 lettere (autografe donate e alienate), inviate per la maggior parte da mittenti vari a Domenico Gnoli o Giulio Orsini. Una piccola minoranza invece contiene alcune lettere inviate da Domenico Gnoli a destinatari vari. Il quad. è conservato in FA, 164/3.

³⁶ Cfr. il doc. 81-82 firmato dallo «zio Memmo» in quad.

lamento. Se avessi conosciuto il mistero, avrei fatto l'articolo egualmente. Certo, avrei tralasciato di dire alcune cose che, quando il mistero sia conosciuto, appajono leggiermente ridicole [...].

Io manterrò il segreto che mi chiedete; ma questi segreti, o primo o poi, sempre si scoprono, ed io credo che dovrete scoprirlo voi stesso. Ipso facto diverreste un curiosissimo caso di storia letteraria.

Vi ringrazio, caro Giulio Orsini del piacere che ebbi di leggervi, e, se è possibile, rincarnatevi quanto prima di nuovo³⁷.

Ma il segreto non dura molto e si vocifera che qualcuno tra Arturo Graf e Giovanni Cena abbia parlato³⁸. Arturo Graf, che il 6 maggio 1904 aveva già avvertito Gnoli del fatto che Cena fosse a conoscenza del suo segreto «rivelatogli da qualche tempo da una Signora»³⁹, smentisce le accuse. In un'altra lettera del 25 maggio 1904⁴⁰ dichiara di non aver detto nulla al Mazzoni ma di aver rilasciato un'intervista al direttore del *Giornale d'Italia* ammettendo di conoscere il segreto ma di non volerlo rivelare. Assalito dai telegrammi, dalle richieste di interviste e dalle lettere tuttavia non svela nulla, anche se il 29 maggio 1904, come scrive a Gnoli, gli pare che «oramai la barca faccia acqua da tutte le parti. Sorreggetela fin che potrete»⁴¹.

Infatti quello stesso giorno, il 29 maggio 1904 un articolo pubblicato sul «Giornale d'Italia» rivela l'identità di Orsini, nonostante Gnoli continui a negare la paternità⁴². Si legga a tal proposito parte della lettera che Gnoli invia al nipote il 27 maggio 1904 in cui si parla anche della risonanza del caso Orsini a livello giornalistico:

³⁷ Copia dattiloscritta n. 9 in FA, 167/6.

³⁸ Cfr. il doc. 2 del 30 s.m. [1904] dove Antonio Negri, nipote di Gnoli, scrive in merito alla campagna promossa dal *Giornale d'Italia* sul "caso Orsini": «Si sente nel *Giornale d'Italia* odor di Cena e di Chiarini» (FA, 166/12).

³⁹ Cfr. il doc. s.n. in FA, 167/6.

⁴⁰ Cfr. il doc. n. 12 in FA, 167/6.

⁴¹ Cfr. il doc. n. 12 in FA, 167/6.

⁴² Cfr. il doc. di Arturo Graf del 20 maggio 1904 in FA, 167/6.

Caro Tonino,

Hai visto che putiferio! Oramai G.O. è la questione del giorno. [...] E tutto questo per la sciocchezza di Pascoli, il quale al vedersi accusato, nientemeno, d'esser lui G.Or. andò sulle furie e fece al Giornale d'Italia un baccano che ha provocato la curiosità di sapere chi sia quest'Orsini. L'intervista Graf. Scoppiò come una bomba, e i nostri complici credettero perduta la partita. Ma io non ho perduto il sangue freddo, e ho continuato a imbrogliare le carte, tanto che il Giornale d'Italia ha perduto le mie tracce. Avrai veduto che il Graf si è tirato indietro, esprimendo il dubbio d'esser stato ingannato. Il Direttore del G.D'It. ne ha fatto questione d'amor proprio [...]. Egli diceva: Graf parlerà ad ogni costo [...]. La ritirata di Graf lo ha sconcertato⁴³.

Molte le lettere degli ammiratori, anche dopo la rivelazione dell'identità dell'Orsini: si pensi a Maria Pezzè Pascolato che scrive il 31 maggio 1904:

L'ammirazione che in casa mia si tributa al poeta di "Nido Ludovisio" e di "è morto il Re, non può aumentare. Ma da che ho letto la famosa rivelazione non so trovare che una parola; meraviglioso! Permetta però che Le dica il disgusto provato "qui; dove sacra e libera la maschera si chiama" [...] per questo zelo indiscreto, accanito, violento, col quale 2 giornali hanno voluto sollevare il velo del Suo pseudonimo – e vantandosene, per giunta, come di una bella impresa. Papà dice che la stampa non ha diritto di fare violenza così. Ma quanti diritti non avrebbe!⁴⁴

E si pensi ancora a Alberto Musatti⁴⁵, a Maria Gnoli che il 4 giugno 1904 si congratula con Gnoli «per la nuova fama»⁴⁶, a Giovanni Prezzolini che afferma che: «era stata una piacevole sorpresa scoprire in Italia chi fosse poeta d'accento giovanile e non d'annunziano, cosa più che rara intorno a noi»⁴⁷, al giudizio di Ugo Ojetti che il 29 maggio 1904 mostra tutto il suo entusiasmo per la scoperta della maschera gnoliana: «Ella è Giulio Orsini! [...]

⁴³ Cfr. la copia di lettera n. 75,76,77 riprodotta in quad.

⁴⁴ Cfr. il doc. n. 6 del 31 maggio 1904 di M.P. Pascolato (in FA, 116/8).

⁴⁵ Cfr. il doc. n. 3 del 24 maggio 1904 in FA, 166/10.

⁴⁶ Cfr. il doc. s.n. in FA, 80/8.

⁴⁷ Cfr. il doc. s.n. del 2 giugno 1903 in FA, 167/14.

E – che dio la benedica! – se mi avesse detto la verità, in amicizia, non uno ma dieci articoli avrei scritto per dire anch'io al pubblico la verità, cioè che l'Orpheus è una delizia d'arte»⁴⁸ e, infine, a Giuseppe Tomassetti, che il 31 maggio 1904 si congratula con Gnoli per il suo arguto gioco poetico:

Dunque io non appartengo agli ammiratori di Giulio Orsini – quando pertanto ho letto i versi del trucco li ho trovati pieni di fantasia moderna...ossia di moda. E poiché la moda ha le sue leggi, ho pensato che l'Orsini avrebbe fatto la sua strada trionfalmente. Saputo poi il trucco, ho pensato così: Gnoli ha fatto un lavoro finissimo. Egli ha fatto vedere che quanto si è capaci di scrivere versi, si sa ancora ispirarsi alla fantasia moderna; di guisa che, con minore sforzo di quanto ne occorre per lo stile eterno, si può giungere a farsi applaudire dal gran pubblico. Domenico Gnoli lo avete ammirato in segreto; ma in pubblico no, perché sembrar doveva vecchio, e come tale essere mosso in seconda categoria. Giulio Orsini vi ha affascinato. Ebbene? Che significa tutto ciò? Per aver giustizia occorre morire, o cambiarsi nome. E non è il solo Domenico Gnoli ad avere questa sorte!! [...] Tu hai trovato il modo di svelare la ignoranza dei contemporanei. È la più bella conquista della tua vita⁴⁹.

Eppure numerose sono anche le lettere di chi non nasconde il proprio risentimento verso Gnoli: Giuseppe Chiarini il 12 giugno 1904 gli scrive: «Se vi dicessi che la parte che avete fatta con me nell'affare Orsini mi è piaciuta, vi direi una bugia; ma non sono uso dare importanza alle piccole cose; e perciò non me ne sono avuto a male»⁵⁰. Ma accanto alla rabbia, si fa strada il rammarico di chi è deluso dalla vera natura di Gnoli. Con la rivelazione del nome misterioso (Gnoli, 1938), infatti, i critici perdono interesse per la vicenda e il nome di Orsini finisce per essere considerato un fenomeno di scarsa rilevanza. Il clamore di un tempo si trasforma in indifferenza, e il giovane poeta di successo, un tempo chiacchierato e amato, non è altro che un bibliotecario sessanta-

⁴⁸ Cfr. il doc. s.n del 29 maggio 1904 di U. Ojetti in FA, 113/3.

⁴⁹ Cfr. il doc. s.n. in FA, 148/6.

⁵⁰ Cfr. il doc. n. 23 in FA, 46/3.

cinquenne, ormai rinchiuso nella Biblioteca Nazionale di Roma. Il brivido nuovo altro non è che un gioco di mistificazione letteraria e l'arte letteraria una finzione ingannatrice.

Bibliografia

- Allasia, C. (2001), «*Giovani ahimè non siamo più da un bel pezzo*»: lettere inedite di Arturo Graf a Giulio Orsini e Domenico Gnoli, in «Levia Gravia», pp. 137-180.
- Angeli, A. (1906), *Il caso Gnoli*, in «Il Marzocco», 16 luglio, p. 2.
- Angelini, C. (1970), *Nostro Ottocento. Foscolo-Monti-Leopardi-Cattaneo-Carducci-Lettere di Domenico Gnoli*, Bologna, M. Boni.
- Brambilla, A. (a cura di) (2005), *Giosuè Carducci. Gli Amici Veronesi. Carteggi (ottobre 1875-dicembre 1906)*, Modena, Mucchi Editore.
- Calcaterra, C. (1911), *Dal Gaddi all'Orsini*, in Id., *Studi critici*, Asti, Paglieri e Raspi.
- Cardinale, E. (2017), *Un direttore poeta: Giulio Orsini all'alba del Novecento*, in *Al regno di Romolo succede quello di Numa: Domenico Gnoli direttore della Biblioteca nazionale centrale (1881-1909)*, coordinamento scientifico a cura di Andrea De Pasquale, atti a cura di Silvana de Capua, Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma.
- Carducci, G. (1938-1960), *Lettere*, edizione nazionale delle opere, Bologna, Zanichelli, voll. 7, 9, 11-15, 19-22.
- Casacchia, S. (2023-2024), *Ernesto Monaci nei carteggi con Domenico Gnoli (1870-1909) e Ernesto Giacomo Parodi (1885-1914)*, tesi di Dottorato in Linguistica italiana, relatore prof. Pietro Trifone.
- Chiodo, C. (2012), *Lecture di Poeti. Vittorelli, Sestini, Gnoli e Guerrini*, Roma, CISU, pp. 145-254.
- Ciampoli, D. (1905), *Le liriche di Domenico Gnoli-Giulio Orsini*, in «Italia moderna», III, p. 5.
- Cudini, P. (a cura di) (1972), *D'Ancona-Gnoli*, Pisa, SNS.
- Croce, B. (1906), *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. XVI. E. Nencioni – E. Panzacchi – A. Graf – D. Gnoli*, in «La Critica», IV, pp. 19-26.
- D'Amico, S. (1921), *Giulio Orsini e Vittoria Aganoor*, in «L'Ida Nazionale», LXXXVIII, 13 aprile, p. 3.
- De Camillis, M. (1925), *Domenico Gnoli letterato e poeta*, Napoli, F. Perrella.
- De Sanctis, F. (a cura di) (2020), De Lollis, C., *Epistolario*, vol. I, Pescara, Ed. Sigraf.

- Francesco, R., Giammattei, E. (a cura di) (1990), *Studi su Vittorio Imbriani*, Napoli, Guida Editori.
- Gargano, G.S. (24 gennaio 1904), *Un nuovo poeta*, «Il Marzocco», IV, anno IX, p. 1.
- Gnoli, D. (1913), *I poeti della scuola romana (1850-1870)*, Bari, Gius. Laterza&Figli.
- Id. (1938), *Confessione di Giulio Orsini*, «Nuova Antologia», 1602, vol. 400, 16 dicembre, pp. 413-416.
- Gnoli, T. (1921), *Lettere inedite di Giosue Carducci a Domenico Gnoli*, Milano, Unitas.
- Graf, A. (1904), *Anime di poeti: Giovanni Bertacchi e Giulio Orsini*, in «NA» (1° aprile 1904), pp. 420-436.
- Licameli, C. (2019), «A non esser da men ch'altri poeti / Anch'io voglio premettere il Quell'io». *Viaggio tra gli eteronimi di Domenico Gnoli*, in V. Ferrigno et al. (a cura di), *Alter/Ego. Confronti e scontri nella definizione dell'Altro e nella determinazione dell'io*, Atti del convegno *Alter/Ego. Confronti e scontri nella definizione dell'altro e nella determinazione dell'io* (Macerata, 20 novembre-23 novembre 2017), Macerata, EUM, pp. 287-295.
- Id. (2020), *L'archivio Gnoli: uno sguardo inedito sulla cultura letteraria della Roma risorgimentale [1815-1870]*, Roma, Sapienza Università Editrice.
- Maccari P. (2009), *Giulio Orsini: un poeta del Novecento?*, in «Studi novecenteschi», XXXVI, 78, p. 467.
- Marniti, B. (a cura di) (1967), V. Aganoor, *Lettere a Domenico Gnoli, 1898-1901*, Caltanissetta-Roma, S. Sciascia.
- Muñoz, A. (1944), *Figure romane*, Roma, Staderini Editore.
- Nardi, P. (1928), *Il segreto di Giulio Orsini*, in «RI», 15 agosto, p. 1.
- Providenti, E. (2022), *Formiggini editore di Pirandello*, in «Belfagor», LVII, 1, 31 gennaio, pp. 73-86.
- Id. (1990), *Archeologie pirandelliane*, Catania, Maimone.
- Russo, M.L. (2018), *Frammenti inediti di epistolario carducciano: Domenico Gnoli, Giorgio Mariotti e un dedicatario ignoto*, in «GSLI», CXCIV, 647, pp. 379-391.
- Vian, N. (a cura di) (1976), G. Salvadori. *Lettere (1878-1906)*, vol. I, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

**L'IDENTITÀ TRA SPAZI LETTERARI,
RICERCA ED ESPRESSIONE DI SÉ**

CECILIA REGNI

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Esplorando l'inquietudine e l'innovazione: Heinrich Mann tra Romanticismo, Espressionismo e critica sociale

1. Un autore da riscoprire

Heinrich Mann, prolifico romanziere, saggista, drammaturgo e anche poeta, è un autore emblematico nel panorama letterario del Novecento. Definito da amici e familiari come il nuovo Émile Zola è un personaggio inquieto, radicalmente scontento, sradicato, perennemente in esilio ed errabondo figlio di un'epoca di crisi e di grandi stravolgimenti in cui la mobilità esteriore è l'aspetto visibile di un'irrequietezza interiore (Fest, 1989). Il più grande dei Mann fu costantemente offuscato dal fratello minore Thomas Mann, gigante della letteratura, con cui a torto o a ragione lo si è sempre voluto confrontare (Lipinski, 2022, pp. 359-363). Un autore, dunque, di cui è necessario sempre specificare anche il nome per renderne inconfondibile l'identità. Heinrich Mann è un letterato dal multiforme volto, sensibile all'arte e alla musica così come alle discipline artistiche emergenti all'inizio del XX secolo, tra tutte il cinema. I suoi testi sono formalmente innovativi, significativi a livello contenutistico e sfaccettati dal punto di vista stilistico; in essi si realizza l'incontro/scontro tra uno stile apparentemente

classico che diventava in certi momenti spiazzante, energico, brutale. Le dicotomie che compenetrano l'opera, ma anche la biografia di Heinrich Mann, così come gli aspetti del molteplice che colorano le sue opere di modernità, non sempre si sono tradotti in un pubblico e una critica di segno positivo e, se negli ultimi decenni sono molte le opere dedicate alle specificità del mondo letterario di Heinrich Mann, sono altrettanti gli orizzonti sconosciuti. Tale aspetto viene sottolineato anche nel volume che raccoglie le informazioni sulla vita, le opere e l'influenza dell'autore, *Heinrich Mann Handbuch*, che esce per la prima volta nel 2022, Heinrich Mann è morto nel 1950, proprio con l'intento di fare luce sui possibili nuovi percorsi analitici (Martin, 2022, pp. 3-18). Questo orizzonte critico rende così l'opera del più grande dei Mann un perfetto oggetto di ricerca e di approfondimento. In particolare, si cercherà di delineare, attraverso cenni biografici e riferimenti alle opere letterarie e saggistiche, tra gli altri aspetti, i tratti salienti dell'evoluzione del concetto di identità europea in Heinrich Mann, ma anche la funzione della caricatura, di cui l'autore fu abile maestro artistico e letterario, nella crisi dei modelli borghesi.

2. Tra letteratura e vita, i viaggi di Heinrich Mann alla ricerca di un'identità europea

Ma quali sono gli aspetti biografici che potrebbero fare luce sull'opera? Tra il mondo reale raffigurante e quello raffigurato, come afferma Michail Bachtin, passa un confine netto e rigoroso che non dovrebbe permettere di collegare, in un biografismo ingenuo, chi scrive e chi vive (Bachtin, 1975, p. 401). Nel caso di Heinrich Mann è impossibile prescindere da un'analisi di stampo biografico che possa essere collegata all'interpretazione delle opere. L'autore, infatti, per la sua natura inquieta, non vuole seguire le orme paterne. Non aveva assolutamente fiuto e talento per il commercio, e non vuole diventare libraio, carriera che aveva iniziato a Dresda, ma che quasi subito abbandona per trasferirsi

a Berlino, dove, nel 1891, lavora come volontario presso la casa editrice Fischer e vive la sua iniziazione letteraria nella capitale della modernità. Il suo viaggiare continuo viene più volte sottolineato dall'autore stesso che dichiara di non appartenere né qua né là (Martin, 2022, pp. 3-18).

Heinrich Mann si sente un europeo e l'attenzione alla dimensione di una nuova nascente identità europea è un aspetto centrale nelle opere saggistiche e letterarie (Veitenheimer, 2022, pp. 425-430). L'Europa, o il sogno di un'Europa, viene sempre caratterizzato positivamente, un campo di avvenimenti storici e di esperienze comuni, formula di un atteggiamento politico e spirituale di segno umanistico, cifra di un'appartenenza e unità culturale, ma anche progetto di pace e unità politica e, non ultimo, come *Sehnsuchtsort* degli esiliati (Jasper, 2022, pp. 25-29). Si può leggere ancora quell'idea di Europa, patria sognata e perduta, nello sguardo stanco e nella posa ricurva delle ultime foto nella sua casa in California e nel suo sorriso pieno di amarezza, sentimento che forse pervade anche il suo ultimo romanzo *Der Atem* in cui cerca anche la riconciliazione con il fratello con cui avrà un rapporto sempre complicato (Dittmann, 2022, pp. 365-369; Frigerio, 2007).

3. Un'educazione italiana: il soggiorno in Italia e la formazione artistica

Tra i luoghi di adozione L'Italia, terra primogenita come la chiamerà Ingeborg Bachmann negli anni Cinquanta, aveva da sempre esercitato grande fascino su tutti i talenti artistici e letterari, con le sue città, le sue rovine, le montagne e le coste, luoghi simbolo di una classicità perduta e ritrovata e baluardi di pace per le anime errabonde (Solbach, 2022, pp. 451-457). L'Italia diventa essenziale nutrimento per la crescita dell'autore, che vi trascorre lunghissimi periodi tra il 1893 e il 1914. Roma, Firenze, Palestrina, Viareggio, Napoli e Riva del Garda, sono solo alcuni dei punti fermi di un itinerario ininterrotto (Cerri, 2006). Al sentire italiano lo avvicinano non solo la ricerca del

cuore pulsante della cultura umanista europea, ma anche temi, emozioni e convinzioni, e non ultima la possibilità di condurre una vita decadente e lasciva. «In Italien vertiefte ich mich [...] in Kunst und Kultur, noch mehr aber in Land und Leute. Ich lebte als junger Mensch mit wenig Geld inmitten des Volkes» (Martin, 2022, pp. 3-18). Questo paese lo colpisce per la differenza con la Germania, per la sua bellezza senza uno scopo. È il paese dove scrive, ancora ventunenne, il suo primo romanzo *In einer Familie* (Mann, 1894), o *Die kleine Stadt* (Mann, 1909), ispirato alla città di Palestrina (Scialdone, 2004). Sempre in Italia, a Firenze, si imbatte, nel 1904, durante l'intervallo di una rappresentazione teatrale all'Alfieri, nella lettura di una notizia di giornale, la storia che sarà poi motivo ispiratore del romanzo *Professor Unrat oder das Ende eines Tyrannen* (Mann, 1905).

4. Il fiore blu e l'angelo azzurro, due destini letterari a confronto

È proprio *Professor Unrat oder das Ende eines Tyrannen*, opera pubblicata nel 1905, che merita particolare attenzione tra le opere prime dell'autore (Martin, 2022, pp. 149-158). Di grande interesse l'analisi contrastiva tra il romanzo che narra il percorso di anti-formazione (Moretti, 1986) di un vecchio insegnante di liceo e del suo amore disperato per una cantante di Cabaret, e il Romanticismo, in particolare con l'opera *Heinrich von Ofterdingen* di Novalis, parabola esistenziale di segno opposto, in cui il giovane Heinrich raggiunge il tanto desiderato fiore blu e con esso anche la sua piena realizzazione (De Paz, 2005). È nell'uso del colore blu, che comprende le sfumature che virano dal blu all'azzurro, gamma di colori freddi per eccellenza, che in Novalis rappresenta la salvezza e la ricerca della parte migliore di sé «Er sah nichts als die blaue Blume, und betrachtete sie lange mit unnennbarer Zärtlichkeit» (Novalis, 1802, p. 10). Contrariamente a quanto accade in Novalis, in Mann il raggiungimento del blu fa emergere la parte oscura della propria identità. Con queste parole viene descritta la spasmodica discesa nei bassi fondi della città che il professor

Unrat compie: «Er folgte den beiden Proletariern [...] durch mehrere kotige "Twieten". In einer etwas breiten steuerten sie im Bogen auf ein weitläufiges Haus zu, mit ungeheurem Scheuentor, wo über dem Bilde eines blauen Engels eine Lantern schukelte» (Mann, 1905, p. 56).

Tale collegamento rimane apparentemente nascosto tra le pagine del romanzo, ma compare in maniera evidente nel nome del locale dove inizierà il crollo emotivo e materiale del vecchio professore. Nel blu si esprimono una incredibile forza evocativa, così come l'urgenza dell'emergere di un bisogno profondo, non a caso il blu sarà anche il colore del movimento espressionista *Der blaue Reiter*. Quello che accomuna i due percorsi, diametralmente opposti, è così forse l'idea del fiore azzurro come simbolo dell'eterna irrequietezza che spinge al raggiungimento di qualcosa, quella *Sehnsucht* che anima l'essere umano e lo mette in cammino.

L'elemento della *Sehnsucht* può essere considerato, come spesso accade, anche per queste due opere come trasversale e generativo allo stesso tempo. Nell'opera di Novalis, la *Sehnsucht* è il motore propulsivo che spinge Heinrich verso la ricerca dell'Assoluto, del trascendente. È una tensione romantica e idealizzante, una brama insaziabile di armonia universale, di conoscenza profonda e di unione spirituale che informa ogni passo del suo percorso di formazione, svelando e creando mondi interiori ed esteriori. Al contrario, in Heinrich Mann, la *Sehnsucht* si manifesta in una chiave grottesca e distorta, diventando un desiderio morboso e autodistruttivo. Il desiderio del professor Raat per la cantante di varietà Rosa Fröhlich non è idealizzante, ma rappresenta una caduta in un'ossessione che lo consuma, lo isola socialmente e lo porta alla rovina. L'energia narrata da Heinrich Mann genera disgregazione e svela la fragilità e l'ipocrisia della società borghese. In entrambi i casi, tuttavia, questa forza interiore – sia essa elevatrice o degradante – non è mai statica, ma agisce come principio attivo e formativo, plasmando inesorabilmente i destini dei protagonisti e, di conseguenza, la struttura narrativa e tematica delle rispettive opere.

5. La caricatura come strumento letterario

Heinrich Mann rompe così con la tradizione, allontanandosi definitivamente dal Romanticismo e non sviluppando i principi del Naturalismo, giocando un ruolo pionieristico nell'ambito di quella che sarà poi la corrente dell'Espressionismo letterario (Baum, 2022, pp. 505-510). Sia Thomas che Heinrich Mann sono abili caricaturisti. L'unica collaborazione che abbiano mai portato a termine insieme è infatti quella di un libro illustrato in cui la caricatura diviene aspra denuncia sociale. Ma è in particolare Heinrich che, come autore dalle grandi intuizioni, adottando questa tecnica grafica come strumento letterario, più adeguato secondo l'autore ad esprimere la critica nei confronti dell'età guglielmina, va oltre l'intento satirico, caratteristico dell'epoca, diventando un precursore e profeta dell'espressionismo (Baum, 2022, pp. 505-510). La caricatura, con un vocabolario visivo più compatto e un insieme relativamente piccolo di tratti, è la tecnica letteraria usata da Heinrich Mann nel ritrarre i personaggi in modo essenziale, presentando solo le caratteristiche fisiche che li rendono particolari e non comuni, con l'intento di evidenziarne gli aspetti anche grotteschi. Unrat, ad esempio, viene sempre descritto come uno schizzo di linee scure, bloccate in un gesto, in una smorfia, nel triste movimento caricaturale. Anche la donna, ad esempio la cabarettista Rosa Fröhlich, viene spesso caratterizzata da una coloratissima caricatura letteraria.

Ihr Haar war rötlich, eigentlich rosig, fast lila [...] Die Brauen [...] waren sehr schwarz und kühn. Aber der Glanz der schönen bunten Farben in ihrem Gesicht, rot, perlweiß, hatte gelitten vom Staub. Die Friseur sah eingesunken aus [...] Die blaue Schleife an ihrem Hals hing welk, die Stoffblumen um ihren Rock nickten mit toten Köpfen [...] Das schwach gerundete, leichte Fleisch ihrer Arme und ihrer Schultern kam einem abgegriffen vor, trotz seiner Weiße (Mann, 1905, p. 68).

Sono questi alcuni tra gli aspetti per cui Gottfried Benn definirà Heinrich Mann come «il maestro che tutti ci ha generati»

in riferimento all'Espressionismo, movimento intrinsecamente legato ad una profonda critica della Germania imperiale di cui gli artisti espressionisti rifiutavano l'ottimismo superficiale, ma anche l'autoritarismo e l'ipocrisia morale. L'influenza delle opere di Heinrich Mann sarà dunque maggiore del suo pubblico e guiderà gli autori espressionisti nello sviluppare una percezione critica dell'atmosfera soffocante e disumanizzante della società guglielmina. Attraverso forme distorte e figure angosciate, che si esprimeranno al meglio nelle opere pittoriche sature di colori, si continuerà ad esprimere quello che in Heinrich Mann era appena accennato: un profondo senso di alienazione, paura, ma anche di profonda ribellione e di incessante riflessione sulle tensioni che avrebbero portato alla Grande Guerra.

6. Oggetti e corpi come simboli di un'epoca

La caricatura, la tendenza all'esagerazione delle espressioni, come elementi visivi sono centrali in tutta l'opera. Heinrich Mann è un *Augenmensch*, predilige la vista come senso, e la sua scrittura è così pervasa dall'azione del vedere e dell'osservare ed è determinata da una narrazione perlopiù visiva. Tale dominanza della dimensione visiva si rispecchia nel ruolo particolare che ricopre la coppia corpi/oggetti (Bartl, 2022, pp. 459-464). A partire dal racconto *Die Gemme* fino al romanzo *Empfang bei der Welt* e *Der Atem* il mondo delle cose sembra acquisire importanza crescente. Il secolo XIX è stato anche definito *Saeculum der Dinge*, una temperie storica e culturale dove prevale un orientamento al materiale, dovuto al crescente capitalismo e al nascente mondo dell'industria (Bartl, 2022, pp. 459-464). Tale dimensione è però accompagnata da tematiche rivolte all'interiorità, alla perdita dell'io nelle grandi città, e al materialismo imperante. In questa ottica, in cui oggetti e cose sono al centro della sensibilità artistica, Heinrich Mann sembra seguire le orme della corrente realista e simbolista. Il mondo delle cose si manifesta come ricerca poetica di ordine, un ordine invisibile

e perduto nel mondo a lui contemporaneo. Gli oggetti riescono inoltre, caricandosi di aspetti feticisti e tabuizzati, a dare voce ai personaggi che, per motivi di decoro sociale, non possono parlare direttamente di determinate questioni (Bodei, 2009). Il mondo delle cose acquista infine il sapore di un'Europa lontana. Sarà quella *Heimatlosigkeit*, la perdita di una patria da parte degli esiliati, una sfera che sembra oltrepassare i tempi e gli spazi umani, situandosi nel cronotopo dell'esilio che appare senza coordinate precise.

Così come gli oggetti anche i corpi e la loro caratterizzazione visiva, così come la loro carica simbolica, sono temi ricorrenti nell'opera di Heinrich Mann. Il corpo si muove con mosse stilizzate e sembra come essere separato da chi lo comanda. Così viene ad esempio descritta in una delle prime immagini letterarie, la cabarettista Rosa Fröhlich: «Sie setzte sich vor den Spiegel, fingerte behende mit Dosen, Fläschchen, farbigen Stangen [...] von den roten Flecken in den Winkeln, den roten Strichen über den Brauen und von dem Schwarzen, Fettigen, das sie sich in die Wimpern schierte. Und auf einmal sah er ihr Gesicht von gestern wieder, das ganz bunte» (Mann, 1905, p. 69).

7. Il significato simbolico delle figure femminili

Tra gli interessi dell'autore sicuramente quello dell'elaborazione del femminile. È lo stesso Heinrich Mann a dichiarare, e in questo si contrapponeva al fratello Thomas, che il suo interesse più grande rimaneva la donna (Blödorn, 2022, pp. 529-538). Ricollendosi così ad una lunga tradizione di figure femminili, la donna di Heinrich Mann fa la sua comparsa in numerose opere dove spesso si trasforma da donna fatale a donna fragile, come accade ad esempio in *Professor Unrat* (Martin, 1993). La cantante Rosa, che si legherà indimenticabilmente nell'immaginario all'attrice Marlene Dietrich e alla sua interpretazione nel film di Joseph von Sternberg, affiancherà il protagonista nella sua discesa letteraria. Al contrario la protagonista Lola-Marlene nel film diventerà sintesi

indissolubile tra desiderio e paura, ma anche simbolo di eros e potere (Blödorn, 2022, pp. 529-538). La dimensione cinematografica amplifica il successo del romanzo e l'incontro con il film è descritto anche dall'autore come un momento particolarmente intenso (Bartl, 2014, p. 72).

Si può affermare che tutto lo studio degli adattamenti delle opere di Heinrich Mann, uno degli autori che insieme a Thomas Mann, Theodor Fontane e Anna Seghers è stato più adattato per il cinema del XIX e XX secolo, viene influenzato dal successo enorme del film *Der blaue Engel*, uno dei primi del cinema sonoro tedesco, reso indimenticabile dall'interpretazione della straordinaria, allora ventinovenne, Marlene Dietrich (Bartl, 2022, pp. 459-464). Dietro la figura di Marlene/Lola Lola che canta con voce rauca e sensuale, è infatti facile presagire non solo il tramonto del sistema di valori artefatti su cui si fondava la Germania imperiale e lo scardinarsi dei capisaldi dell'universo borghese-paterno, ma anche lo spalancarsi del baratro hitleriano. L'immagine della donna-artista, che si carica «Vom Kopf bis Fuß – dalla testa ai piedi» di valori e elementi politici, è centrale nell'immaginario autoriale di Heinrich Mann che subisce il fascino della grande lezione dell'eros. In questa figura ammaliante si intrecciano nuovamente autore e opera come accade per altri lavori, ad esempio in *Schauspielerin*, *Die Branzilla*, *Varieté*. È infatti proprio negli anni della pubblicazione di *Professor Unrat* che Heinrich Mann aveva iniziato, risentendo dell'influenza di autori francesi – H. Balzac, G. Maupassant – ma anche del mondo tedesco – H. Heine e T. Fontane – a sposare la causa della giustizia sociale, della democrazia e della libertà. Questa strada intrapresa, non senza timori, lo avrebbe condotto a schierarsi esplicitamente e attivamente contro il nazismo e ad auspicare l'avvento di un socialismo umanitario e tollerante. Un vento vitale e fresco che era necessario continuasse a soffiare, grazie agli autori e alle autrici, nonostante gli orrori del nazismo, sull'Europa immaginata da Heinrich Mann, il vento che sembra non smettere ancora oggi di sussurrare, insieme alla giovane voce di Marlene Dietrich, nel fumoso cabaret Angelo Azzurro.

Bibliografia

- Bachtin, M. (1975), *Estetica e romanzo*, trad. di C.S. Janovič, Torino, Einaudi.
- Bartl, A. (2014), *Aus den Augenwinkeln. Leitmotivik des Blickes und ‚visuelles Erzählen‘ in Josef von Sternbergs Der blaue Engel und Heinrich Manns Professor Unrat*, in H. Mann «Jahrbuch», 32, pp. 69-90.
- Id. (2022), *Körper und Dinge*, in A. Bartl, A. Martin, P. Whitehead (Hrsg.), *Heinrich Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Berlin, Springer Verlag, pp. 459-464.
- Baum, C. (2022), *Heinrich Mann und die Bildende Kunst*, in *Der Blaue Engel*, in A. Bartl, A. Martin, P. Whitehead (Hrsg.), *Heinrich Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Berlin, Springer Verlag, pp. 529-538.
- Bodei, R. (2009), *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza.
- Cerri, C. (2006), *Heinrich Mann und Italien*, Berlin, De Gruyter.
- De Paz, A. (2005), *Romanticismo, Modernità, Avanguardia*, Bologna, EUB.
- Dittmann, B. (2022), *Geschwister und Geschwisterkinder*, in A. Bartl, A. Martin, P. Whitehead (Hrsg.), *Heinrich Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Berlin, Springer Verlag, pp. 365-369.
- Fest, J. (1989), *I maghi ignari*, Bologna, Il Mulino.
- Frigerio, A. (2007), *Thomas e Heinrich Mann. Vita, opere e memorie di un'epoca*, Milano, Lucini Libri.
- Jasper, W. (2022), *1933 bis 1950*, in A. Bartl, A. Martin, P. Whitehead (Hrsg.), *Heinrich Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Berlin, Springer Verlag, pp. 25-29.
- Lipinski, B. (2022), *Familiäre Herkunft, Lübecker Großbürgertum*, in A. Bartl, A. Martin, P. Whitehead (Hrsg.), *Heinrich Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Berlin, Springer Verlag, pp. 359-363.
- Mann, H. (1894), *In einer Familie*, Berlin, Fischer Verlag.
- Id. (1905), *Professor Unrat oder das Ende eines Tyrannen*, Essen, ApeBook.
- Id. (1909), *Die kleine Stadt*, Berlin, Fischer Verlag.
- Martin, A. (1993), *Erotische Politik. Heinrich Manns erzählerisches Frühwerk*, Würzburg, Königshausen und Neumann.
- Id. (2022), *1871 bis 1918*, in A. Bartl, A. Martin, P. Whitehead (Hrsg.), *Heinrich Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Berlin, Springer Verlag, pp. 3-18.
- Moretti, F. (1986), *Il romanzo di formazione*, Milano, Garzanti.
- Novalis (1802), *Heinrich von Ofterdingen*, <https://projekt-gutenberg.org/authors/novalis/books/heinrich-von-ofterdingen/> (accesso: 30 giugno 2025).

- Scialdone, M.P. (2004), *Bibliografia. Heinrich Mann e "La piccola città"*, in *Heinrich Mann e la "Piccola città"*, «Pro Forma. Quaderni di Germanistica», Roma, Bulzoni, pp. 131-145.
- Solbach, A. (2022), *Italien*, in A. Bartl, A. Martin, P. Whitehead (Hrsg.), *Heinrich Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Berlin, Springer Verlag, pp. 451-458.
- Veitenheimer, B. (2022), *Europa*, in A. Bartl, A. Martin, P. Whitehead (Hrsg.), *Heinrich Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Berlin, Springer Verlag, pp. 425-430.

MARIA RUGGERO

Università degli Studi di Bari Aldo Moro

La ricerca di un'identità culturale: *Melusina* tra realtà pagana e realtà cristiana

1. Il *Wald* nella cultura romantica tedesca

Nella sua *Geschichte des Waldes: von der Urzeit bis zur Gegenwart*, Küster riconosce come nell'immaginario collettivo la foresta rappresenti non solo la quintessenza della natura, ma sia anche un prodotto culturale (Küster, 1998, p. 9). Quest'ultimo aspetto, nella poetica romantica tedesca, risulta cruciale. Di fatto, in un momento di forte disgregazione storica e politica, già nel Settecento, Herder esorta a focalizzarsi sul patrimonio spaziale e culturale autoctono, considerando che nel paesaggio circostante si rintraccia il fattore che determina il complesso delle tradizioni e della mitologia di ogni popolo:

Dovunque in esso si esprime il carattere di climi e di nazioni. In ogni nazione il modo di rappresentarsi le cose è tanto più radicato in quanto le è proprio, connesso al suo cielo e alla sua terra, scaturito dalle sue forme di vita, ereditato dai padri e dagli antenati (Herder, 1971, p. 189).

Da questa prospettiva, il filosofo considera quanto il complesso naturale influenzi il sistema culturale di una nazione e lo riconosce

come fondamentale al fine di ritrovare lo spirito originario. Nella misura in cui l'obiettivo herderiano è, dunque, quello di radicare la cultura tedesca nella terra natia, sarà proprio la prima generazione dei romantici a ricercare nella *Landschaft* il cuore della nazione. Da qui, nasce l'insistenza per l'ambiente naturale, in quanto, come osserva Harrison, «il passato era più una questione di terra che di corti» (Harrison, 1992, p. 188). Laghi, fiumi, montagne, valli partecipano, in tal modo, alla definizione della memoria collettiva; lo spazio viene riscoperto in relazione al riconoscimento culturale, inestricabilmente connesso alla ricerca del *Deutschtum*, concretizzando «la necessità di una cultura che avesse vitale radicamento nel paesaggio» (Schama, 1997, p. 104). La topografia romantica oltrepassa, pertanto, la mera valenza fattuale, ma il panorama autotono si configura come «il simbolo della meraviglia dei tempi passati» (Venturi Ferriolo, 1998, p. 159).

Nel dettaglio, il *Wald* incarna uno strumento di strategica agnizione. Dalle devastanti guerre napoleoniche e dai territori tedeschi già depredati dagli stranieri scaturisce un orgoglio che vede nello spazio verde, in «un paesaggio originario ancora intatto: il regno immenso della foresta, dominio del cinghiale e del bove selvatico, ricco di tesori tanto per il signore quanto per il villano» (Schama, 1997, p. 104)¹, il centro di un comune riconoscimento. Il *Wald*, che sin dal Medioevo fungeva da spazio di utilizzazione condivisa per la *Gemeinschaft*², diviene, già nel periodo della *Frühromantik*, la base per la ricerca di un'unità storica e culturale, il motore dell'*Urgemaisches*. L'identificazione storico-mitologica della Germania con la foresta, a cui anche la rinnovata diffusione dell'opera tacitiana aveva contribuito, consente la configurazione del patrimonio silvestre come evocazione del passato. Ponendole «nell'aura delle perdute origini [...] le foreste e le origini "corrispondono" in virtù del ricordo,

¹ Sul rapporto, ampiamente studiato, tra il *Wald* e la Germania, cfr. tra gli altri: Lehmann (1999); Weyergraf (1987); Küster (2019).

² Si rimanda alla voce "Wald" del Dizionario dei Fratelli Grimm, anche online: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB> (accesso: 13 ottobre 2025).

[...] le prime costituiscono una sorta di elemento correlato, o scena primaria, della memoria poetica stessa» (Harrison, 1992, p. 178). Nella storia culturale tedesca, esiste, pertanto, un legame decisivo con il *Wald*: questo rapporto è così imprescindibile che persino Heinrich Heine, critico del Romanticismo, nei suoi *Elementargeister* riconosce a posteriori la funzione del luogo nella rievocazione della memoria culturale asserendo: «se lì cammini tra i vecchi boschi di querce, puoi ancora sentire le voci del passato» (Heine, 1876, p. 7)³.

Lo spazio romantico non si permea, tuttavia, solo di foreste autoctone, primigenie, pagane, ma anche di cristianità, oltrepassando i confini geografici nazionali – sebbene ancora fluidi – per inglobare quelli europei al fine di riconoscersi complessivamente come una terra cristiana e ristabilire un'unità perduta solo in questa direzione. In particolare, è proprio Novalis ad individuare questo ulteriore aspetto identitario della cultura germanica, oltre ad esaltare il futuro della sua nazione:

La Germania procede con passo lento ma sicuro, distanziandosi dagli altri Stati europei. Mentre questi sono occupati in guerre, speculazioni, spirito di parte, il tedesco si avvia a diventare, con grande diligenza, membro di un'epoca più alta della cultura e questo progresso gli darà per forza, col passar del tempo, un grande predominio sugli altri. Nelle arti e nelle scienze si coglie un grande fermento. Viene sviluppato moltissimo spirito. Si estrae da miniere nuove, non ancora sfruttate. Mai le scienze furono in mani migliori e destarono perlomeno maggiori aspettative; si va a caccia degli aspetti più diversi delle cose, non c'è nulla che non venga passato al vaglio, valutato, indagato. Tutto viene elaborato: gli scrittori diventano più personali e più efficaci, ogni vecchio monumento della storia, ogni arte, ogni scienza trova cultori e viene abbracciata con amore nuovo e resa feconda. Qui e là si incontrano, spesso acutamente unite, una versatilità senza pari, una profondità straordinaria, una politezza splendida, conoscenze ampie e una fantasia ricca e robusta. Sembra risvegliarsi ovunque un presentimento potente dell'arbitrio creativo, dell'assenza di barriere, dell'infinita varietà, della sacra peculiarità e dell'onnicapacità dell'umanità interiore (Novalis, 2002, pp. 108-110).

³ La traduzione qui riportata è la mia. Il riferimento bibliografico riguarda l'edizione in tedesco.

L'entusiasmo nei confronti della futura Germania si unisce al riconoscimento del recupero di un'ulteriore istanza, quella, cioè, cristiana, che viene individuata come collante per un'unità non solo nazionale, ma anche europea:

Erano tempi belli, splendidi, quando l'Europa era un paese cristiano, quando un'unica Cristianità abitava questa parte del mondo plasmata in modo umano; un unico, grande interesse comune univa le più lontane province di questo ampio regno spirituale (ivi, pp. 70-71).

E ancora si auspica:

La Cristianità deve tornare ad essere ancora vitale ed operosa, e ricostruirsi una Chiesa visibile, senza preoccuparsi dei confini di stato, che accolga nel suo seno tutte le anime che hanno sete di ultraterreno e diventi volentieri mediatrice tra il vecchio mondo e il nuovo (ivi, pp. 126-127).

La poetica romantica partecipa attivamente alla costruzione di uno Stato e di un'organicità incentrata sulla pace, sulla prosperità e sulla coesione, che consenta a tutte le nazioni di essere «amiche e membri della stessa alleanza» (ivi, pp. 122-123), e, in particolare, il *Märchen*, la fiaba, contribuisce alla concretizzazione di questa proposta culturale.

2. Melusina: il recupero dei topoi germanici, romantici, cristiani

Il nucleo tematico della leggenda melusiniana viene già prefigurato a partire dal XII secolo. Nel 1392, in area romanza, Jean D'Arras scrive in prosa la sua *Mélusine ou La Noble Histoire de Lusignan*, successivamente, la stessa opera viene riportata in versi da Coudrette tra il 1401 e il 1405. Partendo da quest'ultima versione, Thüring von Ringoltingen nel 1456 dà vita alla sua *Melusine* nella versione dell'*Hochdeutsch*. Riscoperta dai primi romantici, affascinati dal mondo medievale e dalle figure femminili, è Ludwig Tieck nel 1800 a riscrivere, probabilmente

attraverso la lettura di von Ringoltingen, la sua *Sehr Wunderbare Historie von der Melusina*.

Già nel suo *Phantasia*, Tieck offre chiare indicazioni programmatiche rivolte al lettore, esortandolo a leggere le storie antiche con gli occhi del nuovo tempo (Rath, 1997, p. 141). Sulla base di ciò, l'autore effettua dei cambiamenti significativi non solo in termini di identità concernente la protagonista – che in questa versione per la prima volta mostra la sua soggettività sofferente –, ma la maggiore rivisitazione – che in questa indagine risulta nevralgica – riguarda proprio lo spazio fiabesco che subisce una netta e significativa risemantizzazione. La trama rimane perlopiù invariata: presso la foresta, Reymund incontra e sposa Melusina. Quest'ultima propone un patto da rispettare: il cavaliere non dovrà mai spiarla e seguirla di sabato, la conseguenza sarebbe una serie di disgrazie per lui e la sua progenie. Reymund accetta e grazie a Melusina riesce ad ampliare i suoi possedimenti, ma venendo, poi, meno alla promessa, cade in disgrazia. Nella versione ottocentesca, Tieck mantiene queste coordinate narrative, ma modifica alcuni aspetti concernenti lo spazio e, in particolar modo, la foresta, che viene adesso semantizzata sulla base della suddetta poetica romantica di rafforzamento e di consolidamento di matrice culturale. Sebbene, infatti, la foresta costituisca l'ambientazione convenzionalmente accettata dell'incontro tra il mondo umano e non umano (Harf-Lancner, 1989, p. 95), quello costruito da Tieck si configura come un *Wald* peculiarmente tedesco e romantico, che recupera sia gli antichi *topoi* germanici sia tematiche che richiamano l'importanza della cristianità, come enucleata da Novalis, quest'ultimo fortemente stimato da Tieck⁴. Che la foresta costituisca un luogo centrale è dimostrato prima di tutto da un computo matematico: nel corso della narrazione, in von Ringoltingen il termine *Wald* occorre solamente 12 volte, nella versione romantica, Tieck lo potenzia notevolmente utilizzandolo per ben 24 volte. Il mantenimento e l'uso topico e convenzionale del sostantivo come luogo della caccia, del disorientamento, del chiaro

⁴ A riguardo, si rimanda al carteggio tra Novalis e Tieck in Günzel (1981, pp. 179-180 e pp. 203-204).

di luna possiedono di per sé una stratificata stereotipizzazione, già consolidata nel tempo, che fa parte della sua caratterizzazione peculiare. In maniera più interessante, il termine si accompagna a vari elementi deliberatamente introdotti da Tieck, che contribuiscono alla costruzione narrativa di un nuovo *Wald* rispondente alla contingenza storica e culturale. Ciò emerge sin dall'*incipit*:

Nell'antichità viveva in Francia un conte von Forst, aveva molti figli, era povero e viveva in un'incantevole foresta (Tieck, 1828a, p. 70)⁵.

Diversamente dalla versione di von Ringoltingen, in cui si fa riferimento ad una precisa area boschiva della zona del Poitiers in un tempo storico determinato (von Ringoltingen, 1991, p. 4), qui non solo si verifica una de-cronologizzazione, ma la foresta viene qualificata per la prima volta come «incantevole», «anmutig». Tieck annulla una specifica storicizzazione per immergere il lettore in una dimensione magica, fuori dall'ordinario, incantevole, per l'appunto, che risponde alle dinamiche fiabesche romantiche. La scelta di allontanarsi dalla versione tradizionale rientra in un duplice interesse di Tieck. Da una parte, questo richiama la sua inclinazione per il fantastico – come attestato anche nel carteggio tra Schiller e Goethe⁶ –, dall'altra, la sua volontà di presentare una foresta non solo oramai antropizzata *in toto*, ma semantizzata come il centro di una serie di valori condivisi dalla comunità. Di fatto, già anche in *Der Blonde Eckbert* (1797), la foresta si configura come il luogo del rispetto, dell'aiuto reciproco, della solidarietà e della condivisione (Ruggero, 2023, p. 99). Diversamente dalle altre versioni medievali, il *Wald* non è qui solo incantevole, ma emerge, infatti, per la rappresentazione di uno stretto legame familiare tra padre e figlio richiamando il significato atavico, incentrato sul forte senso della *Gemeinschaft*, che il *Wald* culturalmente possiede.

⁵ La traduzione del testo letterario è sempre mia. I riferimenti bibliografici, in assenza di specifica traduzione italiana, rimandano all'edizione tedesca.

⁶ Si rimanda, come prima, all'opera di Günzel (1981, p. 179), nello specifico ad una lettera del 1799.

Il momento dell'incontro tra Melusina e Reymund subisce anch'esso una significativa rivisitazione spaziale. Nelle versioni medievali, si verifica presso il *Durstbrunn*, la sorgente, Tieck rinomina questo spazio e, così facendo, rimitizza l'ambientazione. Scrive:

C'era un pozzo nella foresta, in un bellissimo spazio aperto, che spuntava da una roccia e che di solito veniva chiamato semplicemente pozzo della foresta. Il cavallo andò qui con Reymund e tre bellissime fanciulle stavano vicino al pozzo, ma Reymund non le notò nella sua profonda tristezza (Tieck, 1828a, p. 77).

L'originaria *Fontaine de Soif*, fontana della sete, viene cambiata nel *Waldbrunn*, il pozzo della foresta, composto che occorrerà *ex novo* per 11 volte. Questa trasformazione onomastica e topografica veicola l'intenzione autoriale di riorganizzazione spaziale della scena: all'acqua, elemento topico della leggenda, si aggiunge l'ambiente silvestre, peculiare nella realtà tedesca, che, invece, è omesso – o almeno fortemente sottinteso – nelle versioni sia romanzesche sia in quella alto-tedesca. La scelta di ambientare – esplicitare, enfatizzare – questo momento importante presso il *Wald* contribuisce a conferire una maggiore sacralità agli eventi che stanno per verificarsi. Di fatto, proprio la *Heiligkeit* rappresenta una caratterizzazione della foresta, come riconosciuto a posteriori nel 1844 da Jakob Grimm nella sua *Deutsche Mythologie*:

Sono propenso ad attribuire al paganesimo la denominazione locale delle foreste sacre, che appare quasi ovunque in Germania. Dopo le chiese cristiane costruite nella foresta, difficilmente la si sarebbe potuta definire sacra, e di solito in tali foreste non si trova alcuna chiesa. Ancor meno il nome può essere spiegato con le foreste riservate al re del Medioevo; al contrario, quest'ultime sembrano essere emerse da boschi pagani e il diritto del re prese il posto del culto, che sottrasse la foresta sacra al regno; uso e comunità delle persone. Tali foreste un tempo fungevano anche da asili per i trasgressori (Grimm, 1844, pp. 59-60).⁷

⁷ La traduzione qui riportata è la mia. Il riferimento bibliografico riguarda l'edizione in tedesco.

La riorganizzazione onomastica come *Waldbrunn* contribuisce, pertanto, non solo alla rimitizzazione del racconto, ma anche a rileggere gli eventi con una lente culturale tedesca, dandogli un'impostazione di matrice germanica: ponendo al centro il *Wald* si conferisce una maggiore sacralità agli eventi, come avviene in un'altra fiaba coeva in cui la foresta viene esplicitamente comparata ad un tempio, riprendendo la medesima istanza culturale mitologica⁸.

Un'altra caratteristica, che si sviluppa come elemento *ex novo*, è la qualificazione del *Wald* che viene definito per 3 volte *grün*. Nella misura in cui il colore verde assume un significato fondamentale nella poetica autoriale, in quanto «questo colore vitale scintilla in tutte le sfumature della voglia di vivere. La foresta, l'erba, i cespugli sono verdi» (Thalmann, 1976, p. 164), in maniera deliberata, Tieck, allontanandosi dalla versione di von Ringoltingen, richiama il «terreno verde tra gli alberi» (Tieck, 1828a, p. 85) e poco dopo il «verde labirinto dei cespugli» (ivi, p. 88) e, infine, Melusina, una volta tradita, ricorda di aver incontrato Reymund «nella foresta verde» (ivi, p. 128). La qualificazione del *Wald* e degli elementi che lo costituiscono come verde costituisce, come esplicitato sempre dal *Dizionario dei Fratelli Grimm*, un *topos* nella rappresentazione letteraria del *Wald*. Al contempo, però, questa qualificazione incontra il pensiero di Tieck, che, mediante questo colore florido, richiama la vita, la prosperità, la vividezza che questo ambiente rappresenta, non solo in un senso culturale stretto.

Nel contesto della verde e sacra foresta, così germanicamente costruita, si verifica l'incontro con Melusina, che dapprima non viene mai nominata se non, come ulteriore elemento *ex novo*, come *das Fräulein im Walde*. Nella mitologia tedesca, la donna della foresta, il *Waldweib*, costituisce un archetipo. Anche nella già citata fiaba *Der blonde Eckbert*, si verifica un incontro con un personaggio femminile «al margine della foresta» (Tieck, 2009, p. 56), e la protagonista, Bertha, viene condotta in una

⁸ Faccio qui riferimento alla fiaba *Die Versöhnung* (1795), in cui si afferma come i personaggi camminino nella foresta come in un tempio, cfr. Tieck (1828b, p. 123).

«valle verdeggiante» (ivi, p. 58). Lo schema narrativo – che è più o meno simile, ossia un incontro decisivo nel *Wald* – è tale che alcuni hanno riconosciuto una certa complementarità tra le due fiabe (Fronza, 1986, p. 151). Tuttavia, ciò che conta ai fini di questo studio, è che Melusina sia semantizzata in un'ottica germanica, richiamando il *topos* autoctono non solo di una figura femminile nel *Wald*, ma anche della sua nevralgica funzione per la cultura tedesca:

È una caratteristica significativa del nostro paganesimo che per questo ufficio siano scelte donne e non uomini. La visione ebraica e quella cristiana formano qui un contrasto: i profeti profetizzano, gli angeli, i santi, che appaiono, proclamano e eseguono i comandi di Dio, gli dei greci e tedeschi usano messaggeri maschili e femminili. Secondo la visione tedesca, i detti del destino sembrano acquisire maggiore sacralità in bocca alle donne; la profezia e la magia, sia buona che cattiva, sono innanzitutto doni delle donne, e forse questo è collegato al fatto che il linguaggio allegorizza virtù e vizi, attraverso le donne. Se è nella natura umana mostrare maggiore timidezza e reverenza nei confronti del sesso femminile, essa è sempre stata particolarmente impressa nel popolo tedesco. Gli uomini meritano la divinizzazione attraverso le loro azioni, le donne attraverso la loro saggezza (Grimm, 1844, p. 329).

Di fatto, Reymund agisce «come la fanciulla nella foresta gli aveva consigliato» (Tieck, 1828a, p. 81) inserendo così un elemento topico tedesco di cui le altre versioni sono scovre, richiamando la duplicità archetipica: da una parte l'immagine di un'entità femminile che aleggia sul *Wald* e dall'altra la saggezza delle donne.

Da questa ricostruzione, emergono una serie di elementi nuovi che Tieck inserisce per costruire un *Wald* germanico e romantico. Al contempo, però, nella foresta si verifica un ulteriore riconoscimento, quello di matrice cristiana, che l'autore potenzia notevolmente. Nel corso dell'incontro con Reymund, Melusina si riallinea alle altre versioni esortandolo ad essere un buon cristiano. Al contempo, la donna invita il cavaliere a credere «a tutte le cose che appartengono alla nostra santa religione»,

con un'enfasi deliberata su «unsere heilige Religion» (ivi, p. 79). Il cristianesimo viene in tal modo riconosciuto non solo come religione collettiva e condivisa, ma presso il *Wald* – che, come visto in precedenza, viene semantizzato in un senso profondamente sacro e germanico – si inserisce un ulteriore aspetto della sacralità, quello, cioè, della religione cristiana. La foresta, *tout court*, che è di per sé uno spazio sacro per i tedeschi, viene ulteriormente e doppiamente resa sacra mediante il riferimento religioso, divenendo il centro del recupero di un'agnizione cristiana e, al contempo, pagana, aspetti che contribuiscono in egual misura alla formazione di un'identità culturale. Già poco prima, Tieck aveva, infatti, inserito un pensiero *ex novo* sul funzionamento della natura, che evocava la coeva visione di Schelling. In maniera più significativa, egli scriveva «trovo le stelle dentro di me e nell'abisso» (ivi, p. 75); frase che, richiamando gli interessi di Tieck per il mistico Jakob Böhme incideva nel *Wald* un momento di organicità totale tra l'essere umano e la divinità, abbracciando il pensiero religioso del mistico secentesco e contribuendo, in tal modo, a significare la foresta tedesca per mezzo di elementi cristiani.

3. Conclusione

Rispetto alla tradizione medievale, il *Wald* della *Melusina* di Tieck riflette sul piano narrativo l'attiva ricerca di un riconoscimento culturale che passa per la riscoperta di *topoi* sia intrinsecamente germanici sia di evocazione cristiana. Nella versione romantica, la foresta non è più la convenzionale ambientazione in cui si verifica l'incontro tra il mondo umano e il mondo non umano, ma diviene un *Wald* impregnato di *Deutschtum*. La medesima risemantizzazione dello spazio riguarda altre fiabe, quali *Der Blonde Eckbert* e *Die Versöhnung*: anche in tal caso, questo luogo recupera i tratti distintivi e autoctoni della sacralità, del rispetto, della solidarietà, aspetti riconducibili alla significazione e all'utilizzazione medievale del *Wald* come spazio condiviso dalla

Gemeinschaft per le esigenze collettive. Proprio da questo senso di intima appartenenza e di comune stretto legame, che affonda già le radici nella rappresentazione tacitiana, tra l'Ottocento e il Novecento si innesca un meccanismo fortemente espansionistico, con una specifica rilettura in termini di *Lebensraum*, con i risvolti negativi che la storia ci ha tramandato. Sebbene non riguardi nello specifico la fiaba di *Melusina*, figura ancor più atavica che travalica i secoli e le re-interpretazioni europee, il *Wald* si sviluppa come spazio politico configurandosi come «Bühne der Macht» (Brey Mayer, Bernd, 2011, p. 207), palcoscenico del potere, acquisendo nel corso degli eventi del XX secolo una plurima stratificazione semantica. Se nel corso della Prima guerra mondiale la sua forza simbolica cede il posto alle contingenze di natura pratica, divenendo un luogo di ricerca di protezione ma anche di morte, è nel corso del periodo della Repubblica di Weimar che si recupera il concetto di «Heiliger Hain», bosco sacro (Brey Mayer, Bernd, 2011, p. 227). In un contesto di forte insoddisfazione, si riparte dal *Wald* come strumento di agnizione identitaria, richiamando *in toto* la sua peculiare energia mitologica e cristallizzandolo come simbolo collettivo.

La storia del *Wald* è indubbiamente quella di un luogo non neutrale, che racchiude un senso di riconoscimento culturale che persiste e si rimodella sulla base delle esigenze di natura storica e politica, avvalorando, in ciò, il filone teorico dello *spatial turn*. Tuttavia, nel momento qui considerato, ossia nella realtà del primo romanticismo e di una forte disgregazione territoriale, la significazione letteraria dello spazio si lega al tentativo di costruire una comunità in cui tutti possano riconoscersi, rintracciando negli antichi *topoi* e nel senso della cristianità un baluardo di identità protonazionale. Per dirla con Curtius ed i suoi dettami concernenti la continuità e la discontinuità letteraria, la foresta tradizionale incontra la contingenza storica e culturale, partecipando, adesso, ad uno specifico tentativo di costruzione e formazione nazionale.

Bibliografia

- Breymayer, U., Bernd, U. (Hrsg.) (2011), *Unter Bäumen: die Deutschen und ihr Wald*, Dresden, Sandstein.
- Fronza, R.S. (1986), *Melusina nella fiaba romantica tedesca*, in AA. VV., *Melusina. Mito e leggenda di una donna serpente*, Roma, Utopia, pp. 151-165.
- Grimm, J. (1844), *Deutsche Mythologie*, Band 1, Göttingen, Dieterich.
- Günzel, K. (1981), *König der Romantik: Das Leben des Dichters Ludwig Tieck in Briefen, Selbsteugnissen und Berichten*, Tübingen, Wunderlich.
- Harf-Lancner, L. (1989), *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Torino, Einaudi.
- Harrison, R.P. (1992), *Foreste. L'ombra della civiltà*, Milano, Garzanti.
- Heine, H. (1876), *Heinrich Heine's sämtliche Werke: Bd. 7/8. Über Deutschland. (Dritter Teil) Elementargeister und Dämonen*, Hamburg, Hoffmann und Campe.
- Herder, J.G. (1971), *Idee per la filosofia della storia dell'umanità*, a cura di V. Verra, Bologna, Zanichelli.
- Küster, H. (1998), *Geschichte des Waldes: von der Urzeit bis zur Gegenwart*, München, Verlag.
- Id. (2019), *Der Wald: Natur und Geschichte*, München, C.H. Beck.
- Lehmann, A. (1999), *Von Menschen und Bäumen: die Deutschen und ihr Wald*, Reinbek, Rowohlt.
- Novalis (2002), *La Cristianità o Europa*, Milano, Bompiani.
- Rath, W. (1997), *Die vergessene Liebe bei Ludwig Tieck. Zur frühromantischen Auffassung der Liebe am Beispiel der Liebesgeschichte der schönen Magelone*, in W. Hinderer (Hrsg.), *Codierungen von Liebe in der Kunstperiode*, Würzburg, Verlag Königshausen, pp. 137-167.
- Ruggero, M. (2023) *La foresta nella fiaba romantica tedesca: una lettura storico-culturale ed estetica*, in «Echo», 5, pp. 95-103.
- Schama, S. (1997), *Paesaggio e memoria*, Milano, Mondadori.
- Thalmann, M. (1976), *Romantik in kritischen Perspektiven: zehn Studien*, Heidelberg, L. Stiehm.
- Tieck, L. (1828a), *Melusina*, in *Ludwig Tieck's Schriften. Märchen, Dramatische Gedichte, Fragmente*, Bd. 13, Berlin, G. Reimer.
- Id. (1828b), *Die Versöhnung*, in *Ludwig Tieck's Schriften. Erzählungen und Novelle*, Bd. 14, Berlin, Reimer.
- Id. (2009), *Il biondo Eckbert*, trad. di L. Tofi, Venezia, Marsilio.

Venturi Ferriolo, M. (1998) *Giardino e paesaggio dei romantici*, Milano, Guerini.

Von Ringoltingen, T. (1991), *Melusine*, Stuttgart, Reclam.

Weyergraf, B. (1987) *Waldungen: die Deutschen und ihr Wald*, Berlin, Akademie der Künste, 1987.

Dizionari

Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalizzata Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB> (accesso: 13 ottobre 2025).

ANNA SOKOLOVA
Università degli Studi di Roma Tor Vergata

«Mostrare tutto. Nascondere tutto»: memoria, oggetti e identità in *Memoria della memoria* di Marija Stepanova

Gli oggetti, nella loro concreta materialità e nella presenza costante – spesso inosservata – nella quotidianità, si rivelano presenze mute ma eloquenti: testimoni silenziosi del fluire dei giorni, dei gesti ripetuti, delle abitudini che plasmano l'identità (Violi, 2023, p. 11). Una tazza scheggiata usata ogni mattina, una fotografia sbiadita, un abito dimenticato: elementi apparentemente marginali, ma carichi di valore affettivo, che diventano ancora emotive, reliquie dell'esperienza che continua a parlare (Fagone, 2018). Trascendono così la loro funzione d'uso per diventare estensioni del sé, simboli di ciò che siamo stati, di ciò che abbiamo perduto e, forse, di ciò che resistiamo a lasciare andare.

Per Marija Stepanova – poetessa, scrittrice e saggista – gli oggetti sono custodi della memoria: frammenti capaci di preservare ciò che il tempo tende a cancellare. Nella sua «ricerca attraverso destini altrui» (Stepanova, 2020, p. 102), da Mosca a Odessa fino a Berlino, ogni traccia materiale diventa una soglia inattesa, una porta verso stanze dimenticate dell'anima. Questo processo – che intreccia archeologia, antropologia e un'(auto)biografia – si è sviluppato lungo più di trent'anni (Favilli, 2023, pp. 71-74) e ha

trovato compimento in *Pamjati pamjati* (2017), pubblicato in Italia nel 2020 come *Memoria della memoria*. Qui, ogni reperto diventa documento, ogni documento si trasforma in domanda, e ogni domanda rappresenta un tentativo – mai definitivo – di ricomporre un’eredità dispersa nel vento della storia:

Il soggetto principale del libro è la storia della mia famiglia, del modo in cui i suoi componenti – russi e ebrei, quasi tutti nati e morti in Russia – hanno vissuto, di come si sono inseriti nel contesto storico e culturale del secolo, di ciò che hanno saputo o ignorato, l’aria che hanno respirato, le canzoni che hanno ascoltato e i versi che sono stati scritti (Stepanova in Scandura, 2020).

La ricerca di Stepanova si muove in uno spazio interstiziale: un territorio fluido in cui si dissolvono i confini tra generi, temporalità e identità, per poi ricomporsi in forme nuove. Questo movimento è accompagnato da una scrittura che si configura come dispositivo metamorfico, dove visibile e invisibile si rincorrono senza mai coincidere (Kahn, Lipovetsky, 2025, p. 492). Una scrittura che si avvicina alla poesia per intensità emotiva, ritmo e musicalità (Stepanova, 2015a, pp. 27-39). Proprio per questa sua natura ibrida, essa rifiuta le categorie letterarie canoniche: non è un romanzo, né un memoir, né un saggio, ma una combinazione fluida che si sottrae all’idea di una memoria ordinata, coerente, totalizzante (Stepanova, 2015b, p. 15). La memoria che affiora è fragile, imperfetta, discontinua – come il linguaggio che cerca di contenerla – sospesa tra ciò che è stato e ciò che ancora persiste (Stepanova, 2015a, p. 41), tra vita e morte. Non a caso, è la morte a costituire l’innesco narrativo: la scomparsa della zia – «morì la zia, la sorella di mio papà» (Stepanova, 2020, p. 9) – apre un varco nel presente. Il lutto non è solo fine, ma principio: da questa perdita nasce l’urgenza di interrogare la genealogia familiare, raccogliere i frammenti, restituire voce alle storie destinate all’oscurità.

La zia Galja – Galina Stepanova – morì l’8 marzo, data emblematica nel calendario culturale russo, dedicata alla celebrazione della figura femminile. Un giorno segnato da rituali condivisi e

pratiche affettive – mazzi di mimose, cartoline, tavole imbandite, ritrovi familiari – in cui la dimensione pubblica della festa si intreccia con quella privata, suggerendo un momento di sospensione collettiva (ivi, p. 10):

[...] si apparecchiava in sala, l'acqua gassata scorreva in calici rosso rubino, non mancavano mai quattro tipi di insalata: carote e noci, barbabietola e aglio, quella col formaggio e l'insalata russa, la grande conciliatrice (*ibidem*).

In questa cornice, la morte di Galja assume una valenza paradossale: ciò che dovrebbe esaltare la presenza e la visibilità della donna diventa, per lei, l'istante della definitiva scomparsa. Un'uscita discreta dalla scena, quasi inevitabile per chi quell'assenza aveva già vissuto a lungo. Non sono però le commemorazioni ufficiali o i racconti familiari ordinati a conservarne la memoria, bensì il suo appartamento: spazio saturo di segni e presenze (ivi, p. 9). Un microcosmo intimo, popolato da una costellazione di oggetti e oggettini apparentemente insignificanti – dai relitti di vecchi televisori accatastati a un frigorifero sovraccarico di pagnotte surgelate, dai libri disposti come amici da salutare alle fotografie e ai diari (ivi, p. 11) –, ciascuno dei quali si carica di un valore testimoniale, diventando custode di esperienze, frammenti di storie e tracce emotive stratificate nel tempo (Kuhn, 2002).

L'accumulare cose, pratica quotidiana solo in apparenza banale, è profondamente radicato nell'immaginario letterario russo. Nei personaggi di Nikolaj Gogol' – si pensi ad esempio al funzionario Akakij Akakievič di *Šinel'* (*Il cappotto*) (1842) – l'attaccamento agli oggetti assume la forma di un riflesso patologico dell'alienazione: l'identità del soggetto si dissolve progressivamente nel desiderio di possesso. In Fëdor Dostoevskij, il legame con la materia assume spesso una valenza ambivalente: il possesso diventa un fardello morale, un'illusione destinata a crollare sotto il peso delle proprie implicazioni etiche. Con l'avvento del postmodernismo – come si evince dalle opere di autori quali Ljudmila Ulickaja, Oksana Vasjakina, Alla Gorbunova, Evgenij Čižov e altri – l'attenzione

si sposta: non è più il valore d'uso né quello economico a determinare la rilevanza dell'oggetto, ma la sua capacità di trattenere tracce, di sedimentare memorie, di custodire segni residuali del vissuto. Gli oggetti cessano di incarnare ossessione o rovina per divenire supporti mnestici e vettori identitari (Assmann, 2015, p. 246): nodi semantici attorno a cui si coagulano storie, gesti e biografie dimenticate (Vaneskegjan, 2021, pp. 212-213). Lo spazio abitato si trasforma così in un museo domestico, dove ogni oggetto – fuoriuscito dalla propria funzione originaria – diventa *semiophore*, secondo la definizione di Krzysztof Pomian (1990): un segno esposto alla visione e carico di stratificazioni simboliche. In questo paesaggio culturale dinamico e poroso, il confine tra memoria privata e collettiva si sfalda, rivelando una permeabilità crescente tra sfera intima e dimensione storico-sociale (Lotman, 1985, pp. 58-78).

L'appartamento di Galja si configura come un archivio involontario della sua esistenza, un deposito di tracce mnestiche che, pur nella loro apparente ordinarietà, restituiscono l'intimità di una vita rimossa dalla narrazione (Zucchi, 2020). Ogni oggetto, viene avvolto da un'intensità affettiva che trascende la funzione d'uso quotidiana, diventando testimone silenzioso di una biografia frammentaria e non detta. Non si tratta semplicemente di cose, ma di presenze familiari, quasi "animali domestici" (Baudrillard, 2003, p. 1346) – compagni fedeli che non chiedono nulla, ma offrono presenza e continuità. All'interno di questa costellazione materiale, Galja sembra aver trovato una forma, seppur insicura, di autodeterminazione: un posto esistenziale ritagliato al di fuori delle aspettative familiari e delle pressioni sociali, in cui poter «agire come le pareva» e «seguire il proprio corso» (Stepanova, 2020, p. 432). Gli oggetti definiscono così confini affettivi, soglie protettive che preservano uno spazio interiore refrattario all'intrusione, persino telefonica, poiché «non voleva sentire nessuno» (ivi, p. 9). Questa dimensione di ritiro volontario si intreccia con nodi relazionali irrisolti, come la relazione clandestina con un uomo sposato, mai accettata dal padre che arrivò a «cancellare la figlia» dalla propria vita (ivi, p. 433).

Quel mondo, isolato e distante da tutto e da tutti, rappresentò per la zia una forma estrema di salvezza: un rifugio scelto consapevolmente come teatro della propria morte, pur di evitare l'ospedale (ivi, p. 11). Tuttavia, con il tempo – e forse anche a causa della fragilità psichica emersa in seguito a un intervento oncologico da cui non si riprese mai pienamente (ivi, p. 433) – tale rifugio progressivamente si convertì in uno spazio di reclusione. Quando le condizioni fisiche peggiorarono, nemmeno quel baluardo ultimo di autonomia riuscì più a contenerla: la quotidianità di Galja si frantumava tra brevi momenti di consolazione – come i concerti della cantante Viktorija Ivanova – e nuovi ricoveri ospedalieri (*ibidem*). L'abitazione, un tempo presidio di autodeterminazione, si trasformava così in un habitat invivibile, una struttura simbolicamente implorsa: un interno che «viveva rovesciando fuori le proprie viscere senza riuscire a tirarle dentro» (ivi, p. 9), immagine potente, che restituisce la compenetrazione violenta tra disordine materiale e sofferenza, tanto psichica quanto fisica. Ogni tentativo di riappropriarsi della propria vita veniva progressivamente assorbito dal caos circostante, segnando il crollo definitivo dell'indipendenza, dell'identità e della progettualità individuale.

Dopo aver conseguito il diploma in ingegneria, si trasferì in Kazakistan, dove investì i primi guadagni in una costosa macchina fotografica, abbandonandola però quasi subito. Tornava dalle vacanze nel sud con bottiglie di vino moscato e piccoli regali per le amiche, con le quali parlava dei loro figli (ivi, pp. 432-433). Ma dietro quell'apparenza curata – fatta di abiti ordinati e sorrisi misurati – si nascondeva un vuoto profondo. Un vuoto che neppure le «grandi pulizie», rituale ossessivo di riordino e controllo, riuscivano a colmare. Le due stanze dell'appartamento si erano trasformate in un'arena di lotta continua. Vi si combatteva ogni giorno una silenziosa battaglia per recuperare un equilibrio perduto. Galja si spostava da una stanza all'altra con pochi oggetti essenziali, mentre il disordine crescente la relegava al ruolo di spettatrice impotente della propria esistenza. La sua vita si era ridotta a un angolo di divano sfondato (ivi, p. 10), sospesa tra caos

e controllo, tra un presente instabile e un passato ingombrante, nel vano tentativo di contenere una deriva ormai fuori controllo. Era un lento scivolamento ai margini dell'esperienza umana: un progressivo ritiro della zia che, poco a poco, si trasformava in un oggetto tra gli oggetti (Zubova, 2018, p. 240). Non più protagonista della propria storia, ma figura secondaria, agli occhi altrui e ai propri. Tuttavia, come osserva Stepanova: «tutto ciò aveva un nesso certo e diretto, e senso solo se considerato come un blocco unico, all'interno della cornice della vita che scorre, mentre adesso si stava polverizzando sotto gli occhi» (ivi, p. 12). Una vita che trovava coerenza solo nella sua interezza: un tessuto ricco e insieme fragile, che lentamente si disfaceva, lasciando dietro di sé nient'altro che polvere.

L'appartamento era lo specchio fedele, il naturale prolungamento del corpo che lo abitava. Finché Galja era in vita, la casa respirava con lei: ne seguiva i gesti, ne custodiva i ricordi, ne assorbiva le abitudini come una seconda pelle. Poi, quel tempo denso di memoria cominciò a svuotarsi, lasciando emergere l'inerzia di oggetti orfani: pile di giornali ingialliti da decenni, fotografie dimenticate, la camicia ricamata di un uomo, e molto altro ancora (*ibidem*). Ogni cosa divenne muta, incerta, come colta in un istante sospeso: «tutti lì insieme come nell'istante di raccoglimento prima di una partenza, d'un tratto incerti della propria necessità» (ivi, p. 11). Il silenzio, che un tempo annunciava solo assenze temporanee – i ricoveri e le dimissioni – si fece assoluto: un velo d'ombra che copriva ogni superficie, ogni cosa, privandoli di voce. Eppure, in quel silenzio sembrava ancora vibrare un eco debole di frammenti sospesi che restituivano, almeno in parte, un contatto perduto. Così, nella memoria della scrittrice, riaffiorano momenti remoti, sfocati ma intensi: «è proprio lì, in un mare burrascoso di cartoline e giornalini TV, eravamo sedute la volta che ricordo meglio. Lei cercava di farmi mangiare certe zucchine, di rimpinzarmi di preziosi cioccolatini messi da parte per gli ospiti, io declinavo l'offerta arrossendo» (ivi, p. 10).

In questo modo, la sua presenza tornava a farsi viva – non più attraverso il corpo né attraverso lo spazio che aveva abitato, ma

nel ricordo che la accoglieva con una tenerezza delicata. Un ricordo che si trasformava in desiderio quasi ossessivo: trattenere l'istante, afferrare ciò che, per sua stessa natura, sfugge. Era il vano tentativo di ricucire una continuità ormai lacerata dall'inarrestabile fluire della vita. Nei giorni immediatamente successivi alla scomparsa, l'autrice si immerse nel vissuto della zia, mossa dalla speranza di svelare «tutta la verità» (ivi, pp. 15-16). Ma quella verità non si rivelava come un enigma da risolvere una volta per tutte. Al contrario, si delineava gradualmente, come esito di un processo lungo e doloroso: un paziente lavoro di ricostruzione, frammento dopo frammento, volto a restituire un volto – pur sfuggente – a chi, fino a quel momento, era rimasta ai margini della narrazione:

[...] per riconoscere *un volto* in un volto umano, per identificarlo come volto, non è tanto necessario l'insieme dei lineamenti, quanto l'ovale. Senza ovale non c'è verso di venirne a capo: l'ovale circonda la nostra storia, è ciò che la raccoglie in un *unicum* intellegibile. L'ovale può essere la vita stessa finché scorre; oppure, già postemortem, la linea che collega il racconto di ciò che è stato (ivi, p. 12).

Quel volto restava tuttavia un enigma, nascosto dietro parole non dette, sguardi elusi, bisogni rimasti inascoltati. Un'immagine sfuggente, che continuava a mantenere la sua distanza, come se l'ultima volontà di Galja fosse stata quella di affidare agli oggetti la testimonianza di ciò che restava in superficie – ciò che tutti potevano vedere, ma mai oltrepassare – una maschera dietro cui si celavano segreti profondi, come l'amore mai dichiarato per il vicino di casa (ivi, p. 453). Quella superficie visibile era fatta di pile di biancheria invernale, mutandoni, giacche e gonne mai indossate, ancora intrise dell'odore freddo e impersonale dei negozi sovietici (ivi, p. 12): oggetti che raccontavano attese interminabili, sogni continuamente rimandati, un tempo sospeso e mai compiuto. Un tempo scivolato nell'oblio, che aveva lasciato dietro di sé soltanto parole scritte – brevi didascalie dell'effimero, vani tentativi di trattenere ciò che inevitabilmente si dissolve. Quelle parole, raccolte nei diari che Galja voleva sempre

accanto, persino negli ultimi giorni, erano fitte di appuntamenti, programmi televisivi, dettagli di giornate apparentemente ordinarie. Eppure, nella loro ripetitività quotidiana, si faceva strada una verità lacerante: «quanto male le è stato fatto». Ogni riga, disseminata di «mezze allusioni sfumate di significato», lasciava intravedere frammenti della sua vita esteriore, ma custodiva con ostinata discrezione quella «vita vera, interiore» che – come osserva l'autrice – «doveva restare solo per lei». In questa tensione si condensava un ossimoro esistenziale, reso con struggente intensità: «Mostrare tutto. Nascondere tutto. Custodire per sempre» (ivi, p. 16). Su questa sottile linea di frattura si delineava il labirinto interiore della zia: un intreccio complesso e indecifrabile, impermeabile a ogni tentativo di piena comprensione. Un delicato equilibrio tra visibilità e invisibilità, tra esposizione e silenzio, tra il desiderio di essere ricordata e la volontà profonda di sparire senza lasciare traccia:

A volte si ha la sensazione di poter amare il passato solo perché è certo che non tornerà mai più. Mi aspettavo alla fine del viaggio una scatola-*segreto*, simile a quella di Cornell, fosse nascosta per me, ma niente di tutto questo. I luoghi in cui avevo camminato, dove avevano atteso, dove si erano bacciate le persone della mia famiglia, dove scendevano al fiume o salivano sul tram, le città in cui erano note di viso e di nome e di viso non fraternizzavano con me. [...] Era come un *adventure game*: quando non sai giocare gli indizi ti guidano ad altri varchi segreti che portano a un muro, nessuno ricorda nulla (ivi, p. 453).

I luoghi, nella loro concreta materialità e nella densità di memorie che custodiscono, si configurano come testimoni involontari di narrazioni inevitabilmente frammentarie e incomplete. Ogni tentativo di trattenerne un dettaglio, di cristallizzare un istante, rischia infatti di offuscarne altri, producendo un racconto stratificato e multidimensionale, refrattario a ogni linearità e resistente a una sintesi interpretativa definitiva (Violi, 2014, pp. 17-30; Sdobnov, 2018). Il processo di ricostruzione del passato – mai pienamente compiuto, per sua natura instabile – trova un punto di riferimento essenziale nel concetto di *postmemoria*

elaborato da Marianne Hirsch (2012a; 2012b), che mette in luce la tensione costante tra presenza e assenza, tra continuità e lacerazione, tra memoria e oblio (Weinrich, 2010, pp. 262-270). Tuttavia, l'incompletezza non si configura come un limite, ma come condizione strutturale della memoria: non archivio statico, ma organismo vivo, soggetto a continue trasformazioni, a riletture e riscritture (Ferrarin, 2023, p. 208). In questo moto incessante, è il dialogo tra ricordo e dimenticanza (Assmann, 2019, pp. 9-23) a modellare la memoria come spazio fluido e conteso, dove si costruiscono e si negoziano identità, oltre che valori e significati:

[...] mi resi conto che l'assenza della risposta era la risposta [...]. Non appena mi affacciavo sul passato, questo si rifiutava subito di trasformarsi in qualcosa di utile, in un intreccio narrativo fatto di ricerche e scoperte, prove e colpi di scena (Stepanova, 2020, p. 334).

Di conseguenza, emerge con chiarezza che «non c'è nulla che si possa conservare» nella sua completezza (ivi, p. 75); tutto è fragile, eppure proprio in questa fragilità si cela una possibilità. I luoghi, con la loro apparente contraddizione, si configurano come osservatori privilegiati, capaci di rivelare altro (Violi, 2014, p. 76). Come osserva la stessa Stepanova: «il libro sulla mia famiglia alla fine non è affatto sulla mia famiglia, ma su qualcos'altro. [...] su ciò che vuole da me» (Stepanova, 2020, p. 42). Scrivere della propria genealogia, dunque, non significa semplicemente recuperare un passato familiare, ma rispondere a un'esigenza più profonda: ascoltare ciò che il passato reclama di essere detto. Le storie dei defunti – co-autori invisibili di questo “romanzo familiare” (Tippner, 2019, pp. 203-204) e al contempo polifonico (Bachtin, 2002) – si intrecciano al percorso dell'autrice, che da esse si lascia interrogare, più che guidare. È nel tentativo di dare forma a quelle domande sospese, di abitare lo spazio dell'incompiuto, che Stepanova riesce a ricucire le proprie fratture interiori (Favilli, 2023, p. 103), costruendo, parola dopo parola, un'identità che prende corpo nella scrittura stessa.

Bibliografia

- Assmann, A. (2015), *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, trad. S. Paparelli, Bologna, Il Mulino.
- Id. (2019), *Sette modi di dimenticare*, trad. T. Cavallo, Bologna, Il Mulino.
- Bachtin, M. (2002), *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. G. Garritano, Torino, Einaudi.
- Baudrillard, J. (2003), *Il sistema degli oggetti*, trad. S. Esposito, Milano, Bompiani.
- Fagone, C. (2018), *Geografia di un interno. Luoghi dell'abitare e ricerca artistica tra memoria e sperimentazione*, Milano, Milieu edizioni.
- Favilli, M. (2023), *Presumendo di vivere. Percorsi di lettura nell'opera di Marija Stepanova*, Roma, WriteUp Books.
- Ferrarin, A. (2023), *Un mondo non di questo mondo. La realtà delle immagini e l'immaginazione*, Pisa, Edizioni ETS.
- Grimova, O. (2020), *Razrušenie narrativnoj intrigi v «romanse» M. Stepanovoj «Pamjati pamjati»*, in «Vestnik RGGU», 9, pp. 140-151.
- Hirsch, M. (2012a), *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge-London, Harvard University Press.
- Id. (2012b), *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press.
- Kahn, A., Lipovetsky, M. (2025), *All the World on a Page: A Critical Anthology of Modern Russian Poetry*, Princeton, Princeton University Press.
- Kuhn, A. (2002), *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*, London-New York, Verso Books.
- Lotman, J. (1985), *La semiosfera*, a cura di S. Salvestroni, trad. S. Salvestroni, Venezia, Marsilio.
- Pomian, K. (1990), *Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500-1800*, Cambridge, Polity Press.
- Scandura, C. (2020), *Marija Stepanova, recitativi di ombre rinate*, in «Il manifesto», <https://ilmanifesto.it/marija-stepanova-recitativi-di-ombre-rinate> (accesso: 13 ottobre 2025), 23 febbraio.
- Sdobnov, S. (2018), *Marija Stepanova: "Ot prošlogo vse vremja ždut novych fokusov i metemorfoz"*, in «Republic», <https://republic.ru/posts/89156> (accesso: 13 ottobre 2025), 26 gennaio.
- Stepanova, M. (2015a), *Odin, ne odin, ne ja*, Moskva, Novoe izdatel'stvo.
- Id. (2015b), *Tri stat'i po povodu: Marija Stepanova*, Moskva, Novoe izdatel'stvo.

- Id. (2019), *Protiv neljubvi*, Moskva, AST.
- Id. (2020), *Memoria della memoria*, Milano, Bompiani.
- Tippner, A. (2019), *Familiengeschichten als Gegengeschichten: Jüdische Identität in zeitgenössischer russischer Literatur*, in «Osteuropa», LXIX, 9/11.
- Vaneskegjan, K. (2021), *Prostranstvo postpamjati i pamjat' veši v romane Marii Stepanovoj "Pamjati pamjati"*, *Foreign Languages in Higher Education*, I, 30, pp. 207-215.
- Violi, P. (2014), *Paesaggi della memoria: Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani.
- Id. (2023), *Oggetti nonostante tutto. Gli oggetti testimoniali tra memoria e trauma*, in M. Giancotti, L. Marfè, P. Violi (a cura di), *La memoria degli oggetti*, Milano-Udine, Mimesis, pp. 11-20.
- Weinrich, H. (2010), *Lete. Arte e critica dell'oblio*, trad. F. Rigotti, Bologna, Il Mulino.
- Zubova, L. (2018), *Sub'ekt i liminal'nost' v sovremennoj poezii*, in *Sub'ekt v novejšej ruskojazyčnoj poezii – teorija i praktika*, red/sost. H. Stachl E. Evgraškina, Bern, Peter Lang.
- Zucchi, E.V. (2020), *Nascondere e apparire: Marija Stepanova e i meccanismi della postmemoria*, in «il Foglio», <https://www.ilfoglio.it/cultura/2020/11/07/news/nascondere-e-apparire-marija-stepanova-e-i-meccanismi-della-postmemoria-1377819/> (accesso: 13 ottobre 2025).

**SUONI, VISIONI, IDENTITÀ:
PROSPETTIVE MULTIPLE
TRA MUSICA E CINEMA**

ALBERTO SAVI

Università degli Studi di Milano - Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

Il medium è la nazione? Attorno a dispositivo, identità e cinema nazionale

1. Introduzione. Definizioni e ridefinizioni

Come se fosse una prospettiva o una cornice ricorrente negli studi sul cinema e sui media, quello del rapporto con l'identità nazionale è un argomento complesso, che emerge, si sommerge e riemerge da sempre in base ai periodi storici e ai bisogni culturali ad esso legati. In particolare nel caso italiano, affrontato in tante sotto-discipline degli studi di settore. Che sia la storia (Brunetta, 2020), la teoria (De Gaetano, 2018) o la sociologia (Sorlin, 1996), il rapporto tra cinema e identità nazionale è spesso stato elemento di forte interesse, ma anche argomento di difficile concettualizzazione, sfuggente e in costante ridefinizione.

Negli ultimi anni, stando sempre al caso italiano, ricerche su consumo e produzione ne hanno dimostrato un carattere sfaccettato e instabile, ma geograficamente connotato (Avezzù, 2022; Cucco, Richeri, 2013). Il cinema, nelle sue pratiche, funziona tuttora a «rendere leggibile la forma dell'Italia» (Avezzù, 2022, p. 191), lo stesso vale per i testi, nelle sue mappature (Zucconi 2014; Canova, Farinotti, 2011) e nelle sue traiettorie interne (Savi, 2024). Emerge

così una forma instabile, ma geograficamente determinata che spinge a porci questioni sull'esistenza stessa del cinema italiano come cinematografia unica e omogenea.

A questa precisa questione locale fa eco il lungo dibattito internazionale sulle teorie del cinema nazionale, attraversato da numerose riconcettualizzazioni (Elsaesser, 2005; Vitali, Willemen, 2008; Hjort, MacKenzie, 2000) che, in particolare negli ultimi decenni, si sono poste a loro volta questioni *decostruzioniste* sia nel rapporto con il transnazionale (Higson, 2014) sia con il subnazionale (Marlow-Mann, 2017).

Stimolati dalle recenti riflessioni sul cinema italiano, intendiamo proporre un'ulteriore teorizzazione, cercando di capire quale quadro epistemologico possa essere più funzionale alla comprensione e allo studio delle cinematografie nazionali. Riteniamo che la teoria del dispositivo – per la sua natura articolata e interdisciplinare – rappresenti la finestra più funzionale alla concettualizzazione di questo fenomeno. Proprio perché siamo chiamati a intendere il cinema come un sistema atto a presentificare la nazione, *in che modo può esserci utile ripescare il dibattito sulle teorie del dispositivo e metterlo in dialogo con quello delle cinematografie nazionali? Quale quadro epistemologico può offrirci questo accostamento?*

2. Fondamenti teorici del dispositivo

Le elaborazioni più recenti di questa teoria, emerse nell'ambito della teoria dei media e del cinema (D'Aloia, Eugeni, 2017), si radicano nella teoria francese degli anni Settanta, in particolare nel pensiero di Foucault. Come osserva Giorgio Agamben, Foucault non teorizza mai questo concetto, ma si avvicina a una definizione nel seguente passaggio:

Un insieme assolutamente eterogeneo che implica discorsi, istituzioni, strutture architettoniche, decisioni regolative, leggi [...] tanto del detto che del non-detto [...] Il dispositivo è la rete che si stabilisce fra questi elementi [...]

intendo una specie di formazione che in un certo momento storico ha avuto come funzione essenziale di rispondere a un'urgenza. Il dispositivo ha dunque una funzione eminentemente strategica [...]. Il dispositivo è sempre iscritto in un gioco di potere e sempre legato a dei limiti di sapere [...]. Il dispositivo è appunto questo: un insieme di strategie di rapporti di forza che condizionano certi tipi di sapere e ne sono condizionati. (Foucault, 1977, pp. 299-300)

In prima battuta, parlare di dispositivo comporta pensare un qualsiasi fenomeno come un insieme eterogeneo di connessioni e relazioni tra saperi e poteri che produce forme eterodirette di soggettività, tanto da definire a sua volta un sistema di potere¹.

Negli stessi anni, la nozione di dispositivo viene applicata al cinema da Jean-Louis Baudry. Riprendendo questa idea stratificata, rizomatica e legata a produzioni di soggettività, Baudry cerca di dimostrare l'effetto ideologico dello strumento che «riattiva in forma simulata il processo originario di costituzione della soggettività» (Baudry, 2017, p. 7). Per lui è nella macchina, ovvero nel cinema, che si gioca il meccanismo ideologico come «una sorta di apparato psichico sostitutivo che risponde al modello dell'ideologia dominante» (ivi, p. 8).

Baudry prende la metafora tecnologico-meccanica delle teorizzazioni del dispositivo, la applica al cinema, avanza teorie sui processi di costruzione della soggettività, il tutto all'interno di un orizzonte che intende il dispositivo come apparato psichico e ideologico sostitutivo, come degli «organi secondari» (ivi, pp. 73-76), come struttura di potere. È un'idea rigida di dispositivo adottata nella mediologia per anni, da McLuhan in poi, quella secondo cui *il medium è il messaggio*, quella secondo cui i diversi media, a seconda delle tecnologie usate, favoriscano diverse forme di percezione e pensiero (McLuhan, 2000).

¹ Vale lo stesso per Althusser, più incentrato attorno a implicazioni ideologiche, in particolare all'idea di «apparati ideologici di stato» (Althusser, 1970).

3. Revisioni teoriche tra aperture e decostruzioni

Quello che caratterizza la *apparatus theory* – evoluta proprio dalla discendenza con Baudry – è una concettualizzazione rigida e strutturale che, con l'avanzare dei decenni e con l'evolversi di un contesto postmediale (Eugeni, 2015), si è rivelata sempre meno adeguata a descrivere i fenomeni in corso. Le elaborazioni più recenti propongono invece un modello più aperto e dinamico, che non nega la capacità dei media di determinare l'esperienza di visione, ma che prova a considerare questo concetto come più aperto, flessibile e pluridirezionale.

Francesco Casetti, tra questi, propone una nuova idea di dispositivo che superi il concetto di apparato a favore di quello di *assemblage*: «fatto da tante componenti che hanno avuto una loro vita anche al di fuori dell'opera e che, riunendosi, formano un nuovo aggregato che assume l'aspetto di unità» (Casetti, 2015, p. 130). Il dispositivo, quindi, «non appare più come una struttura precostruita, chiusa e vincolante, ma come complesso aperto e flessibile» (ivi, p. 112).

In modo complementare, Frank Kessler critica l'approccio metapsicologico delle prime teorie, sottolineando la necessità di considerare la storicità del suo oggetto, ovvero il suo contesto, per cui diventa necessario un ripensamento in grado di «distinguere diversi dispositivi nella storia del cinema, ciascuno reso specifico dalla sua storicità»² (Kessler, 2003, p. 25). L'apparenza di un dispositivo deve quindi essere sempre «situata in una *cultura visuale* storicamente data» (ivi, p. 26) e inquadrata in un'analisi pragmatica che possa delineare dei «sotto-dispositivi» culturalmente definiti (ivi, p. 32).

In breve, se Casetti interpella la nozione di dispositivo per avanzare un'esplorazione più approfondita del cinema nella fase di confronto con i nuovi media, come esperienza che nonostante tutto si ricolloca, sopravvive e riconfigura, Kessler la utilizza per circoscrivere contestualmente, distinguere e differenziare. Eppure

² Tutte le traduzioni dal francese e dall'inglese sono a cura dell'autore.

diventa importante riconoscere, anche al di fuori di queste chiavi di lettura offerte sul piano dell'esperienza cinematografica o della contestualizzazione storica, come questo ripensamento delle teorie, anche alla luce di diversi campi di applicazione, trovi un terreno comune nella necessità pragmatica di relativizzare alcune rigidità delle teorie precedenti.

Un approccio analogo è proposto da François Albera e Maria Tortajada che, nel saggio dal titolo molto esplicativo *Il dispositivo non esiste*, decostruiscono ulteriormente l'idea di dispositivo come oggetto dato. Anche qui il determinismo tecnologico lascia spazio a una dinamica a più vie, intendendo il dispositivo essenzialmente come una rete di relazioni che connette una serie di elementi concreti e una serie di concetti a essi legati. Per loro, il dispositivo è un costrutto metodologico:

Se il dispositivo non esiste, dunque, è perché, in un'epistemologia dei dispositivi di visione e di ascolto, esso non è un "oggetto" che si possa trovare dietro l'angolo, lungo la pista di ricerca seguita dallo studioso [...] Il dispositivo è uno schema, un gioco dinamico di relazioni che articolano discorsi e pratiche connettendoli vicendevolmente; schema che va ricavato a partire da una descrizione che lega tre termini: lo spettatore, il macchinario, la rappresentazione. Spetta al ricercatore, di volta in volta e nell'ambito di ciascuna ricerca, ridefinirli e comprenderli nelle loro reciproche relazioni. (Albera, Tortajada, 2017, p. 346)

In breve, per Albera e Tortajada, stando sempre alle teorie dei media e del cinema, il dispositivo non esiste perché lo si intende come un concetto e un oggetto metodologicamente costruito. La macchina non è pensabile senza evocare il portato culturale, l'immaginario e la rete di pratiche che le hanno dato vita.

4. Tra dispositivo e cinema nazionale

Questo approccio – che potremmo quasi definire decostruzionista – traccia perfetti sentieri per una comprensione dei fenomeni mediatici su un piano culturale e relazionale, profondamente utile per capire

le possibili correlazioni con le teorie del cinema nazionale, quasi come se fossero esse stesse delle teorie del dispositivo circoscritte, storicizzate e localizzate, dei *sotto-dispositivi* come direbbe Kessler.

Sin dalle origini, la storia del cinema ha adottato una prospettiva nazionale ben precisa, basata su un modello epistemologico – quello del cinema nazionale – rispetto al quale è stato per lungo tempo difficile immaginare formazioni alternative. Ne è conseguito che la storia del cinema mondiale è stata tradizionalmente concepita come un agglomerato delle varie cinematografie nazionali insieme a – o spesso implicitamente contro – Hollywood. L'uso prescrittivo del termine, però, è stato spesso messo in crisi da varie riconcettualizzazioni a favore, anche qui, di approcci più complessi e dinamici.

Un riferimento classico obbligato è quello alle teorie di Andrew Higson, secondo cui, definire un cinema nazionale significa definire un'identità coerente e uniforme, ma sempre negoziale: ora in relazione ad altri cinema nazionali o a contesti propriamente internazionali, ora in relazione alla propria identità politica, economica e culturale (Higson, 1989).

In particolare, analizzare il ruolo delle identità culturali nei cinema nazionali comporta, secondo Higson, «prestare attenzione ai processi attraverso i quali si raggiunge l'egemonia culturale all'interno di ogni stato-nazione; esaminare le relazioni interne di diversificazione e unificazione e il potere di istituire un particolare aspetto di una formazione culturale pluralistica come politicamente dominante e di standardizzarlo o naturalizzarlo» (ivi, p. 43). Studiare il cinema nazionale diventa così studiare un processo conflittuale frutto di dinamiche più complesse che contemplino al loro interno anche il consumo e la produzione, oltre che i testi.

Infatti, se Albera e Tortajada intendono il dispositivo come schema concettuale che nasce dall'osservazione del legame spettatore-macchinario-rappresentazione, è interessante notare come questo costruito formale pensato dai due studiosi, emerga anche nella teoria del cinema nazionale esposta da Higson più di vent'anni prima quando espone le quattro modalità canoniche utilizzate per definire il cinema nazionale: economia-testo-consumo-critica (ivi, pp. 36-37).

Higson presenta questa struttura per articolare quattro macro-categorie. La prospettiva industriale permetterebbe di definire una cinematografia sulla base di chi produce (è cinema nazionale quello che viene prodotto su territorio nazionale o da produttori nazionali?); quella testuale si dedicherebbe a quello che chiama contenuto culturale (è cinema nazionale quello che rappresenta temi, ambienti e personaggi nazionali?); la prospettiva di consumo metterebbe in luce una cinematografia definita da circolazione e fruizione di testi (è cinema nazionale quello distribuito e fruito in territorio nazionale?); infine, la categoria critica riguarda la costruzione di un canone nazionale, spesso identificato in quello d'autore, legittimato da festival e istituzioni (è cinema nazionale quello che circola nei festival in contesti internazionali?).

Con lo scopo di ampliare le teorie, questa prospettiva spinge ancora oggi a considerare il cinema nazionale come costruito concettuale utile da studiare ampiamente, come sistema relazionale. Rispetto ad Albera e Tortajada le due teorizzazioni si differenziano dal livello di dettaglio con cui i vari studiosi hanno voluto categorizzare, ma lo schema stratificato generale sembra particolarmente sovrapporsi (fig. 1). È un incontro tra produzione e macchinario, tra film e rappresentazioni, tra distribuzione, con-



Figura 1. Articolazioni della teoria del dispositivo (Albera, Tortajada, 2017) e della teoria del cinema nazionale (Higson, 1989) a confronto.

sumo, ricezione e spettatore; tra tecnologia, spettatore e forma filmica direbbe Kessler, ma anche una coesistenza di dispositivo tecnologico, situazionale e epistemologico (Eugeni in Baudry, 2017, p. 13). Se, quindi, il dispositivo non esiste allora anche il cinema nazionale e il cinema italiano non esistono, ma questo solo perché, come il dispositivo, secondo le teorie di Albera e Tortajada, non sono oggetti precisi e definibili, ma schemi e giochi dinamici di relazioni, di ripensamenti e di discipline differenti, sempre di fronte alla partita delle proprie riconcettualizzazioni.

5. Soggettività e spettatore nazionale

Abbiamo visto come il dispositivo venga utilizzato per definire un insieme eterogeneo di connessioni e relazioni tra saperi e poteri. Sin dalle sue origini, studiare questa matassa è però sempre servito, non solo ad analizzare un campo, ma soprattutto a osservare come essa produca soggettività³.

È quello che diceva già Baudry parlando di media come organi secondari e come apparati sostitutivi per lo spettatore che accetta che l'esperienza «venga determinata da soggetti, oggetti, materiali percettivi, apparati tecnologici, immaginari [...] in questo senso la presenza di un dispositivo implica necessariamente la presa in considerazione di dinamiche e problemi di soggettivazione e di potere» (Eugeni in Baudry, 2017, p. 40).

Questo passaggio lo spiega bene Agamben quando considera il dispositivo come «qualunque cosa abbia in qualche modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi» (Agamben, 2006, p. 22), precisando che nel rapporto di questi ultimi con i dispositivi esiste una terza "parte": il soggetto. Che non è l'individuo, ma tutto ciò «che risulta dalla relazione e [...] dal corpo a corpo fra i viventi e i dispositivi» (Agamben, 2006, p. 22).

³ È anche un tema degli attuali studi di cultura visuale, interessati allo sguardo e alla visione come fenomeni sempre situati (Pinotti, 2024, p. 257).

Nel contesto del cinema, a partire da Agamben, è Casetti a chiarire che «chi entra nel perimetro di un dispositivo si vede assegnato un profilo preciso – un'identità, un *self* – che inevitabilmente lo incasella» (Casetti, 2015, p. 126), ma, sempre in linea con le sue teorie dell'*assemblage*, anche la soggettività non è mai data, ma «un costruito aperto al mutamento» (ivi, p. 128).

Va infatti sottolineata una distinzione concettualmente rilevante che, pur emergendo implicitamente nella figura 1, merita di essere esplicitata: quella tra spettatore e pubblico. Se il primo, come vediamo, è una costruzione teorica, spesso implicita e modellata all'interno dell'orizzonte del testo o del dispositivo, il secondo è invece una categoria empirica e storica, composta da individui concreti, analizzabile attraverso dati di consumo, pratiche di fruizione e comportamenti collettivi. Si tratta di uno scarto cruciale, che richiede però un ponte concettuale: un'apertura della teoria a dimensioni pragmatiche, come proposto dalle più recenti riconcettualizzazioni del dispositivo, così come in questa sede.

Se i media producono soggettività, quindi, il cinema ne produce a sua volta una precisa. Il cinema nazionale stesso, sempre secondo Higson, visto in quest'ottica relazionale, deve essere considerato «come un'attività di costruzione della soggettività, oltre che come semplice espressione di un'identità pre-determinata» (Higson 1989, p. 44). Secondo logiche di transcalarità, lo stesso vale per il cinema italiano e così via.

I media nazionali, a questo proposito, se li intendiamo come dispositivi, svolgono un ruolo significativo nel produrre figure di spettatori modello che possiamo intendere come abitanti, insider, cittadini; e, contemporaneamente, nel consolidare particolari immaginari nazionali: mappando e iscrivendosi nel proprio spazio nazionale.

6. Conclusioni

Osservando le cinematografie nazionali attraverso la lente delle teorie del dispositivo, emerge un quadro in cui il cinema – inteso

come un assemblaggio localizzato e storicamente situato di pratiche istituzionali, testuali, produttive e di ricezione – opera come un *dispositivo auto-rappresentativo*, capace di cartografare identità locali e nazionali. In questo senso, il cinema non solo rappresenta la nazione, ma la produce come *comunità immaginata* (Anderson, 2018), attraverso pratiche di soggettivazione e mediazione. Ripensare il medium come rete culturalmente e geograficamente situata – e non solo come infrastruttura tecnologica – permette infine di comprendere come il cinema non si limiti a trasmettere messaggi, ma partecipi alla costruzione di territori simbolici, di pubblici e di identità. Per usare ancora Casetti, l'esperienza cinematografica non è solo corporea (*embodied*) ma anche culturale (*embedded*) e situazionale (*grounded*) (Casetti, 2015).

Il medium non è solo *il messaggio*. Il medium è anche il contesto, la rete di relazioni, il portato culturale che orbita attorno. Il medium, nella nostra prospettiva, si confronta con il più ampio contesto relazionale della nazione, ma può essere declinato a grandezze transcalari come la regione, il continente e così via. Questo definisce degli spettatori che sono iscritti in uno spazio e in una cultura. E determina la leggibilità di un territorio e la sua immaginazione sul piano dell'identità. Così come il cinema italiano, per quanto frammentato.

Bibliografia

- Agamben, G. (2006), *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo.
- Albera, F., Tortajada, M. (2017), *Il dispositivo non esiste!*, in A. D'Aloia, R. Eugeni (a cura di), *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, pp. 327-352. (1 ed. 2015)
- Althusser, L. (1970), *Ideologia e apparati ideologici di stato*, in «Critica marxista», XVIII, pp. 23-65.
- Anderson, B. (2018), *Comunità immaginate: origini e fortuna dei nazionalismi*, Bari-Roma, Laterza (1 ed. 1983).
- Avezzi, G. (2022), *L'Italia che guarda. Geografie del consumo audiovisivo*, Roma, Carocci.

- Baudry, J.L. (2017), *Il dispositivo. Cinema, media e soggettività*, Brescia, La Scuola (I ed. 1970)
- Brunetta, G.P. (2020), *L'Italia sullo schermo. Come il cinema ha raccontato l'identità nazionale*, Roma, Carocci.
- Canova, G., Farinotti, L. (a cura di) (2011), *Atlante del cinema italiano. Corpi, paesaggi, figure del contemporaneo*, Milano, Garzanti.
- Casetti, F. (2015), *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Milano, Bompiani.
- Cucco, M., Richeri, G. (2013), *Il mercato delle location cinematografiche*, Venezia, Marsilio.
- D'Aloia, A., Eugeni, R. (2017), *Philo-, Neuro-, Post-. Cos'è e cosa sarà la teoria del cinema*, in Idd. (a cura di), *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, pp. 9-28.
- De Gaetano, R. (2018), *Cinema italiano: forme, identità, stili di vita*, Cosenza, Pelleggrini Editore.
- Elsaesser, T. (2005), *European cinema. Face to face with Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- Eugeni, R. (2015), *La condizione postmediale. Media, linguaggi e narrazioni*, Brescia, La Scuola.
- Foucault, M. (1977), *Dits et écrits*, vol. III, Paris, Editions Alain Moreau.
- Higson, A. (1989), *The Concept of National Cinema*, in «Screen», XXX, 4, pp. 36-47.
- Id. (2014), «*The concept of national cinema, revisited*», paper presented at guest lecture for PhD Course, Scandinavian Film and Television, Copenhagen, Denmark, <https://www.youtube.com/watch?v=0rW9qXzcXvM&t=25s> (accesso: 13 ottobre 2025).
- Hjort, M., MacKenzie, S. (eds.) (2000), *Cinema and Nation*, London, Routledge.
- Kessler, F. (2003), *La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire*, in «Cinémas», XIV, 1, pp. 21-34.
- Marlow-Mann, A. (2017), *Regional Cinema: Micro-Mapping and Glocalisation*, in S. Rob et al. (eds.), *The Routledge Companion to World Cinema*, New York, Routledge, pp. 323-336.
- McLuhan, M. (2000), *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore (I ed. 1964).
- Pinotti, A. (2024), *Il primo libro di teoria dell'immagine*, Torino, Einaudi.
- Savi, A. (2024), *Regionalità immaginate. Traiettorie subnazionali nel cinema popolare italiano (2010-2019)*, in «L'avventura, International Journal of Italian Film and Media Landscapes», 2, pp. 317-332.

Alberto Savi

Sorlin, P. (1996), *Italian National Cinema, 1896-1996*, London-New York, Routledge.

Vitali, V., Willemsen, P. (eds.) (2008), *Theorising National Cinema*, London, British Film Institute.

Zucconi, F. (2014), *Geografia*, in R. De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, vol. I, Milano, Mimesis, pp. 433-503.

EMANUELE INGRAO
Università degli Studi Tre

Siamo donne: Alida Valli e la forma autobiografica

1. L'identità di una diva: il caso Alida Valli

Lo studio di una diva comporta numerose valutazioni in sede di analisi dei rapporti tra il soggetto e la storia, e richiede inoltre una certa distanza empatica nel separare il contributo artistico e performativo della star dalla contestualizzazione biografica che informa e arricchisce il suo lavoro filmato.

Muovendosi in questa duplice direzione, gli *Star Studies* raccolgono la complessità di questo sguardo plurale e interdisciplinare, e problematizzano attorno alla figura del divo o della diva il tema dell'identità di una stella. Il postulato di base, infatti, è costituito dalla presa di coscienza della porosità e della labilità dei confini tra la sua *public persona* e *private persona*, che rendono impossibile allo sguardo dello spettatore stabilire i criteri di verità e menzogna nel merito della ricezione dell'immagine divistica. Il caso di studio di Alida Valli si configura dunque come un testo esemplare per attraversare quest'aporia dall'interno, identificando negli scritti autobiografici della diva, un territorio ancora oggi poco esplorato, uno spazio letterario in cui rintracciare nuovi percorsi di elabora-

zione identitaria della sua esperienza di vita. A tal riguardo, infatti, va sottolineato che negli ultimi anni in Italia, un nutrito gruppo di studiosi femministe ha inaugurato nuovi orizzonti di ricerca, producendo e formulando categorie storiografiche inedite e funzionali di cui la galleria *Divagrafie* (Cardone, Masecchia, Rizzarelli, 2019) costituisce il risultato più significativo in quest'ottica di ribaltamento di sguardi e prospettive.

L'idea di studiare le "divagrafie" nasce dall'esigenza di ascoltare quella «mutevole presenza di voci che cercano, aprono e in ogni caso mettono in scena la partitura di un dialogo. Con sé stesse, con le lettrici-spettatrici, con il riflesso della loro *facies* pubblica, con le attrici e le donne che sono, che sono state o che desiderano diventare» (ivi, 2019, p. 3).

In questo senso, applicare la categoria della divagrafia «per il caso dell'attrice che scrive» (Rizzarelli, 2017, p. 366), significa – come nota acutamente Maria Rizzarelli – «interrogarsi sulle convergenze (o sulle divergenze) fra l'immagine attoriale rappresentata dall'autrice nella propria esperienza performativa e quella contenuta nel testo letterario, sui riverberi e sulla dimensione metatestuale che la scrittura produce rispetto allo stile recitativo e alla star persona» (*ibidem*), e di conseguenza presuppone di promuovere la soggettività della diva come filtro interpretativo privilegiato per rinegoziare attivamente la sua identità pubblica e privata.

Il caso di Alida Valli è quello di una star che esibisce sin dalla giovinezza una forte vocazione confessionale e narrativa.

L'attrice, infatti, in una memorabile intervista del 1965 rilasciata ad Oriana Fallaci, così descrive il suo rapporto con la scrittura:

Se solo riuscissi a parlare come scrivo il mio diario: ormai da trent'anni. Avevo tredici anni quando lo cominciai e oggi ne ho quarantatré: sono centinaia di quaderni, ormai, e dentro c'è tutto. Ma scrivere mi è facile: si scrive in silenzio (Fallaci, 2010, p. 380).

L'esercizio della scrittura, e in particolare per Alida Valli della forma autobiografica, assume la valenza di un intervento deciso

e sistematico, ovvero di una strategia consapevolmente adoperata per ingaggiare con la stampa e l'industria culturale un rapporto di negoziazione attiva della propria immagine pubblica.

Questa forma, nello specifico, non era affatto insolita: il divo o la diva che cura una rubrica settimanale per i principali rotocalchi dell'epoca in cui vi raccontano il proprio percorso biografico infarcito di aneddoti romanzeschi. Tuttavia, ciò che rende specificamente prezioso il corpus di testimonianze di Valli, è la sua precisa periodizzazione, coincidente con l'inizio e la fine del suo protagonismo divistico. Le prime memorie, infatti, risalgono al 1939, quando, appena diciottenne, Valli pubblica su «Cine Illustrato» un diario in sei puntate dal titolo *I primi diciott'anni della mia vita*.

Il contesto è quello del cinema dei telefoni bianchi e di un sistema produttivo che vede la giovane stella protagonista di alcuni dei maggiori successi commerciali del cinema di regime, di cui ricordiamo almeno *Mille lire al mese* (Max Neufeld, 1939), *Assenza ingiustificata* (Max Neufeld, 1939), *Manon Lescaut* (Carmine Gallone, 1940), e *Oltre l'amore* (Carmine Gallone, 1940). Dotata di straordinarie qualità fotogeniche, di un temperamento brillante e in grado di adattarsi alle forme del comico e del tragico, Alida Valli è la nuova fidanzata degli italiani, il modello di femminilità ideale su cui proiettare tutto ciò che è possibile immaginare per la grandezza del cinema italiano, e la nuova figura di donna a cui le spettatrici italiane guarderanno nel merito di una forma di identificazione psicologica e comportamentale.

Di fatto, però, i più importanti scritti autobiografici di Valli risalgono agli anni Cinquanta, il decennio più significativo della sua carriera sia sul piano personale che professionale. Dopo l'esperienza hollywoodiana conclusasi definitivamente nel 1952 con il suo rientro in Italia, la costosissima rescissione del contratto dalla Vanguard Films di David O. Selznick e la separazione dal marito Oscar De Mejo, l'esigenza autobiografica e auto-assolutoria della diva si dispiega nelle memorie che scrive in cinque puntate nel 1954 su «Tempo» dal titolo *Racconto la mia vita*, e nella rubrica di cinque puntate che cura nel 1956 su «Oggi» dal titolo *Alida Valli*

si *confessa*. Entrambe le testimonianze, però, si inseriscono in una profonda congiuntura autoriflessiva inaugurata dalla sua partecipazione nel 1953 al film *Siamo donne*, ideato da Cesare Zavattini, nel quale Alida Valli interpreta sé stessa nell'episodio diretto da Gianni Franciolini.

Se, come afferma Simonetta Piccone Stella, è vero che «al pari della vita quotidiana il problema dell'identità – come sono, come potrei essere, come mi vedono – è un anello di congiunzione tra la letteratura e la sociologia» (Piccone Stella, 2008, p. 9), allora è necessario riscoprire la centralità della parentela tra vissuto e narrato, tra io e mondo.

In questo senso, dunque, l'adesione di Valli al progetto di *Siamo donne*, si configura come una cesura, un punto di partenza a partire dal quale riproporre una narrazione di sé più autentica, in cui la soggettività della *voice over* dell'episodio intende assurgere a filtro chiarificatore e oggettivo per interpretare lo stato d'animo della diva. L'episodio *Alida Valli* diretto da Franciolini, dunque, non è altro che una forma mediata dalla ricerca zavattiniana di una pagina del diario autobiografico della diva approvato dalla stessa narratrice-attrice. Secondo Philippe Lejeune «l'autobiografia è il genere letterario che, per il suo stesso contenuto, esprime meglio la confusione fra autore e persona, [...] poiché è la persona che attraverso esso, rivendica la propria esistenza» (Lejeune, 1986, p. 35); pertanto lo sconfinamento del narrato autobiografico di Valli nell'episodio neorealista consiste proprio nella rivelazione di un'agency che lotta per rivendicare la veridicità della sua esperienza.

2. Siamo donne: la star come autrice

L'episodio dedicato ad Alida Valli in *Siamo donne*, preceduto dal prologo del *Concorso 4 attrici, 1 speranza*, è il primo dei restanti dedicati a Ingrid Bergman, Isa Miranda e Anna Magnani, ad essere presentato da un montaggio che sovrappone con dissolvenze incrociate i manifesti pubblicitari di alcuni dei film di maggior

successo della diva. Come un'ouverture che prepara lo spettatore all'ingresso nel racconto intimistico dell'episodio e introduce l'aura della diva, in ordine cronologico si alternano i quadri di *Luce nelle tenebre* (Mario Mattoli, 1941), che presentò Valli come protagonista irrinunciabile del ciclo mattoliano di enorme successo dei «film che parlano al vostro cuore»; di *Piccolo mondo antico* (Mario Soldati, 1941) che segnò la svolta melodrammatica della carriera della giovane attrice accolta con grande entusiasmo da parte della critica; e poi de *Il terzo uomo* (Carol Reed, 1949) e *I miracoli non si ripetono* (Yves Allégret, 1951) a conferma dell'internazionalità e del prestigio della sua carriera; e infine di *Il mondo le condanna* (Gianni Franciolini, 1953) diretto dallo stesso Franciolini, che insieme al precedente *Ultimo incontro* (ivi, 1951) conferma un sodalizio artistico che ratifica la scelta del rientro di Valli in Italia.

La scelta dei manifesti pubblicitari – che verrà ripetuta anche negli episodi successivi – ha la precisa funzione di evocare lo specifico culturale della diva che sarà al centro della narrazione.

Nel caso di Valli, infatti, l'intento è quello di richiamare una certa immagine divistica che implica un racconto pubblico della sua vita, secondo il quale il suo personaggio finzionale è idealizzato e coincidente con le attese spettatoriali. L'episodio di Franciolini, invece, nega questa premessa, rappresentando in linea con la ricerca di Zavattini il punto di vista della diva che risponde alla ricezione della sua *star persona*.

Come evidenziano le curatrici della galleria *Divografie* «i primi anni Cinquanta sono in Italia un momento particolarissimo per la storia del divismo e anche per il modo in cui il cinema racconta le attrici, tanto ciò che rappresentano quanto ciò che “sono”» (Cardone, Masecchia, Rizzarelli, 2019, p. 7).

Seguendo questa prospettiva, si deduce che l'episodio di Alida Valli è la prima manifestazione cosciente dell'attrice-narratrice del suo desiderio di guardare al passato con distanza e di riflettere criticamente su quale immagine di sé tramandare, all'interno di una forma narrativa di cui la star diventa la principale promotrice.

Siamo donne è dunque l'occasione più puntuale per indagare dall'interno il grado di consapevolezza che la diva ha della sua condizione di stella, ovvero di quel conflitto insanabile tra il suo ruolo pubblico e il desiderio di un'esistenza privata.

Come evidenzia Stefania Parigi:

In *Siamo donne* il modulo del diario e della confessione autobiografica viene applicato alle figure divistiche. Alida Valli, Ingrid Bergman, Isa Miranda e Anna Magnani – protagoniste dei quattro episodi che seguono quello iniziale, dedicato alle aspiranti attrici – si prestano a rappresentare la propria doppia identità di dive e di donne, deponendo il manto luccicante di star per mostrarsi nella loro intimità di persone (Parigi, 2008, p. 260).

L'episodio *Alida Valli* racconta «la storia di una cattiveria» e si muove sulla soglia di una rovina, di ciò che sarebbe successo se soltanto la diva avesse agito diversamente.

Infatti, il cartello incipitario che replica la grafia della firma della diva, conduce la diegesi nel momento in cui Valli riceve un massaggio dalla fidata Anna e al contempo ripassa i soliti convenevoli che dovrà esibire all'ennesimo ballo serale per compiacere produttori, giornalisti, e agenti pubblicitari. La diva fa dunque le prove per la messa in scena di una quotidianità di cui non ha il controllo. L'invito di Anna a partecipare alla sua festa di fidanzamento coincide dunque con l'irruzione del dubbio, con l'intrusione di un'umanità autentica troppo poco frequentata.

L'arrivo di Valli a casa dell'amica col suo abito principesco, lo sguardo incantato degli astanti come al cospetto di una divinità, il suo indugiare più del dovuto in una fantasticheria romantica col fidanzato di Anna, il richiamo dei treni e di una vita popolare istituiscono un quadro di riferimento diegetico e allusivo sufficienti a suggerirci la complessità emotiva di una star che esperisce un cortocircuito tra sé stessa e una realtà di cui vorrebbe far parte ma a cui non potrà mai accedere del tutto.

Nell'episodio, il senso di inadeguatezza che l'attrice prova rispetto alla realtà autentica che la circonda, viene espresso dalla

voice over nel momento in cui, sopraffatta dall'accoglienza ricevuta, così commenta il riecheggiare delle note di *Ma l'amore no* da lei cantata in *Stasera niente di nuovo* (Mario Mattoli, 1942):

Un giovanotto con la chitarra venne avanti suonando il motivo di un mio film. Questo finì per farmi sentire ridicola. Capi per la prima volta, quanto sia sproorzionata, veramente sproorzionata, l'ammirazione che la gente ha per noi del cinema. Nessuno si accorgeva che ero intorita più di loro.

Questi pensieri sembrano anticipare con toni non dissimili quanto Valli confesserà nella terza puntata delle sue memorie su «Tempo», descrivendo in questi termini il suo rapporto con il successo già ai tempi della prima di *Piccolo mondo antico* svoltasi a Vicenza nell'aprile del 1941:

In piazza San Marco, quando la folla degli ammiratori mi si strinse attorno, acclamandomi e strappandomi perfino i vestiti, ricordo che fui presa da un senso di sgomento. [...] Pensai che anche un'attrice potesse pretendere che la sua persona, come somma di problemi intimi, non fosse confusa con l'immagine che il pubblico se ne crea (Valli, 1954, p. 38).

Utilizzando la penna come un sostituto della sua presenza corporea impressa su pellicola, la stessa persona/personaggio di *Siamo donne* sembra scrivere su «Oggi», quando ricorda i sentimenti che l'avevano accompagnata durante il viaggio che l'avrebbe condotta a Hollywood nel gennaio del 1947: «Avevo la sensazione di aver abbandonato qualcosa di me in tutte le persone amiche, e soprattutto di aver abbandonato una o più occasioni di essere me stessa, voglio dire di essere un po' felice» (Valli, 1956a, p. 28).

Tuttavia, la malinconia che pervade il suo volto lungo l'intero episodio non deve essere interpretata unicamente come la manifestazione di un camminare incerto nei territori del glamour; al contrario è la risposta alla domanda che un giornalista le pone sulla crisi dei soggetti nel cinema italiano: la partecipazione di Valli a questo episodio congiuntamente al

suo intervenire in qualità di autrice su carta stampata è la scelta di campo più sincera che la diva possa compiere in questa fase di carriera, e al contempo la più coraggiosa testimonianza della possibilità di far dialogare la vita vissuta con quella soltanto immaginata.

3. Conclusioni

Gli scritti autobiografici degli anni Cinquanta vengono pubblicati curiosamente quando si sono già concluse le esperienze di *Senso* (Luchino Visconti, 1954) e de *Il grido* (Michelangelo Antonioni, 1957). E il trauma del coinvolgimento nel Caso Montesi viene elaborato e processato anche attraverso l'esercizio della scrittura. In questo costante gioco di rimandi tra il mondo reale e quello finzionale, a partire dal suo episodio in *Siamo donne* si ode una voce che racconta e confessa. Queste testimonianze, dunque, ci restituiscono una straordinaria complessità discorsiva per ricollocare la storia di Alida Valli in una posizione privilegiata negli studi sul divismo cinematografico italiano. Soffermandosi sull'importanza della voce acusmatica nei vari episodi di *Siamo donne*, Myriam Mereu sottolinea che «la voce, diegetica ed extradiegetica, segnala sempre una presenza: è un'emanazione della corporeità e della sfera emotiva delle attrici» (Mereu, 2021, p. 79). Ed è questa presenza, questa soggettività, il filtro di questa emotività che continuano ad informare le parole, i film e lo studio dell'identità pubblica di Alida Valli.

Lei stessa, d'altronde, sembra suggerirci ancora una volta quale percorso seguire, dichiarando sulle pagine di «Oggi»: «Io non ho mai saputo scindere la mia vita privata dalla mia vita di attrice» (Valli, 1956b, p. 10), contribuendo dunque a validare – non aprioristicamente – l'ipotesi di continuare a rileggere la sua carriera ascoltando quella voce che confonde il pubblico e il privato.

Bibliografia

- Cardone, L., Masecchia, A., Rizzarelli, M. (2019), *Scritto dalle stelle. Sulla rotta delle attrici italiane che scrivono*, in Idd. (a cura di), *Divagrafie. Ovvero delle attrici che scrivono*, in «Arabeschi», XIV, luglio-dicembre, pp. 2-10.
- Fallaci, O. (2010), *Lo specchio del passato*, in «L'Europeo», 10 gennaio 1965, ora in Id., *Intervista con il mito*, Milano, Rizzoli, pp. 379-396.
- Lejeune, P. (1986), *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino.
- Mereu, M. (2021), «È l'arte che conta non l'età». *Aging, divismo e protagonismo femminile in Siamo donne*, in E. Mandelli, V. Re (a cura di), *Aging, sessualità e cinema nella cultura italiana del secondo dopoguerra*, in «Schermi», X, luglio-dicembre, pp. 65-84.
- Parigi, S. (2008), *Zavattini: «Siamo tutti personaggi»*, in «Studi Novecenteschi», XXXV, gennaio-giugno, pp. 251-262.
- Piccone Stella, S. (2008), *In prima persona. Scrivere un diario*, Bologna, Il Mulino.
- Rizzarelli, M. (2017), *L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della "diva-grafia"*, in L. Cardone, G. Maina, S. Rimini, C. Tognolotti (a cura di), *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, in «Arabeschi», X, luglio-dicembre, pp. 366-371.
- Valli, A. (1954), *Conobbi nello stesso momento mio marito e Piero Piccioni*, in «Il Tempo», 25 novembre 1957, pp. 38-41.
- Id. (1956a), *Fui bocciata in recitazione*, in «Oggi», 6 dicembre 1956, pp. 10-14.
- Id. (1956b), *Finì tragicamente il mio più grande amore*, in «Oggi», 13 dicembre 1956, pp. 26-28.

LEONARDO MAGNANTE

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Un'identità contro natura. *Napoli velata* o dell'oscenità ontologica del cinema

Identità, da *identitas -atis*, derivato di *idem*, ossia “medesimo”, perfetta uguaglianza tra due o più termini (definizione data dalla pagina della Treccani, consultabile online <https://www.treccani.it/vocabolario/identita/> [accesso: 14 ottobre 2025]). L'arte occidentale e la storia dell'immagine sono attraversate dal desiderio di sostituire il mondo con una mimesi quanto più somigliante possibile, capacità che il cinema ha reso effettiva in quanto «mummia del cambiamento» (Bazin, 1999, p. 9), in grado di offuscare la differenza tra l'immagine e il suo referente. Ma cosa accade quando la copia risulta talmente autentica da minare la collocazione del soggetto nel mondo? È su tale interrogativo che si struttura *Napoli velata* (Ferzan Özpetek, 2017), film incentrato sul fascino e sui rischi di un doppio talmente somigliante da risultare più vero dell'originale, a tal punto da imporsi come unico orizzonte di realtà. Il contributo intende proporre un'analisi interpretativa e formale del thriller di Özpetek, sostenendo come la soluzione individuata dall'autore per interrompere questo circuito di copie obnubilanti sia la disfatta del cinema, l'accecamento iconoclasta dello sguardo.

1. Eccessi di verità: l'autenticità della menzogna

Adriana (Giovanna Mezzogiorno), giovane medico legale, conosce l'affascinante Andrea (Alessandro Borghi), con il quale passa una notte di sesso che segnerà la sua vita. In seguito al ritrovamento del cadavere del ragazzo, privo di bulbi oculari, la donna incontra Luca (sempre Borghi), fratello gemello della vittima, e lo ospita nel suo appartamento, cedendo alla sua straordinaria bellezza. La protagonista dovrà scendere a patti con la verità: Luca esiste solo nella sua mente, incapace di accettare la morte dell'unico uomo che abbia mai desiderato.

Già a partire dalla sinossi, *Napoli velata* si rivela un'operazione che ha a che vedere con la contraffazione, con il richiamo a un originale che è stato e che non potrà più essere, se non attraverso una simulazione, estremamente somigliante ma, al contempo, incapace di celare del tutto la sua inautenticità. Ciò è rintracciabile nelle tante citazioni che l'autore sparge nel corso di una vicenda artefatta, riproposizione di trame già viste, la cui ingannevolezza è ben esemplificata dal *mind game film* di Adriana, che permette ad Andrea di rivivere in un immaginario a sua volta copia di film del passato: il tema del doppio rinvia a *La donna che visse due volte* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958); l'omicidio del padre della protagonista da parte della madre e le misteriose scritte sullo specchio appannato nel bagno di Adriana evocano *Profondo rosso* (Dario Argento, 1975); i dilemmi sessuali e identitari di Giovanna Mezzogiorno rinviano alle varie Edwige Fenech, Mimsy Farmer, Florinda Bolkan del giallo all'italiana; il fascino per il soprannaturale, collocato a Napoli, una delle capitali dello spiritismo italiano tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, ricalca un certo interesse per l'occulto di cui il nostro thriller è stato espressione tra gli anni Settanta e Ottanta (Camilletti, 2018). Tale *pastiche*, ovviamente, non può non incontrare il genere prediletto dal celebre regista turco, ossia il melodramma, reiterando situazioni tipiche della sua filmografia: amori perduti, violenza domestica, tradimenti, passioni irrazionali capaci di alterare il destino dei personaggi.

È chiaro quanto al centro di *Napoli velata* ci sia il cinema, con la sua bramosia di copie del mondo, di simulazioni falsate, figlie di uno sguardo che, nel momento in cui incontra la realtà, non può che ridurla a un'immagine, inautentica ma somigliante abbastanza da prenderne il posto. Un simulacro talmente identico da obnubilare una spettatrice ingenua come Adriana, che sperimenta «la rottura della soglia tra un soggetto scopico e l'oggetto del suo sguardo» (Casetti, 2016, p. 256), incapace di mantenere una distanza di sicurezza dal suo stesso spettacolo. Non a caso, il perno dell'apparato formale e narrativo del film è proprio lo sguardo, a partire dall'inquadratura iniziale: una tromba di scale, la cui forma rimanda a un occhio, simbolo che ricorrerà spesso nell'arco della vicenda. Tale immagine, infatti, è seguita immediatamente da due visioni intollerabili, che rinviano alle due polarità attorno cui lo sguardo si costruisce: il *Thanatos*, ossia l'assassinio del padre a cui la piccola Adriana assiste; l'*Eros*, incarnato dal gioco di sguardi tra la protagonista, ormai adulta, e Andrea, preludio a una seduzione talmente estasiante da farle perdere le coordinate della realtà.

Tali sguardi trovano la loro convergenza in un terzo, incarnato dalla visione dello spettacolo del rito napoletano della figliata dei femminielli, contesto in cui i due amanti si incontrano per la prima volta. Lo scoccare della passione avviene nel luogo dell'artificio, della farsa, di un'illusione che non cela i suoi tratti artificiosi e innaturali, mettendo in scena una situazione irrealistica in cui un uomo biologico partorisce un bambolotto, spacciato per un bambino effettivo. Eppure, il suo apparire è talmente autentico da essere scambiato per vero, come nella tradizionale dinamica spettatoriale (Metz, 1977). Anzi, tale menzogna rivendica una propria veridicità, come ribadito dal significativo commento: «La gente non sopporta troppa verità», con cui Adele (Anna Bonaiuto), zia di Adriana, commenta la scena, coprendola con un velo. Che cos'è questo eccesso di verità se non Luca, il gemello di Andrea a cui Adriana darà vita? Un'immagine su cui convergono proprio questi tre livelli di sguardo, in quanto copia (la farsa) di un oggetto d'amore (*Eros*) perduto (*Thanatos*). È la

verità dello spettacolo, che non ha a che fare con l'attendibilità della rappresentazione, ma con l'autenticità di una menzogna che «ha preso coscienza di non poter in alcun modo riconoscere la propria *alterità* rispetto al vero. La menzogna ha capito di dover mentire anzitutto in rapporto alla propria erranza. Assumendo il volto della verità» (Donà, 2021, p. 25). È la verità del cinema, dell'*eidôlon*, artificio illusorio ma somigliante al mondo, capace di ingannare «anzitutto in rapporto al proprio mentire. Ossia, *negando* di mentire» (ivi, p. 14).

2. Riconfigurare la realtà: l'immagine come simulacro di una falsa apparenza

Che cos'è *Napoli velata* se non una storia d'amore tra una donna e la copia perfetta del cadavere che è stata chiamata a esaminare? Che è quanto fa l'immagine con la propria realtà, dal latino *imago*, ossia calco di cera applicato sul volto del defunto per realizzarne una maschera, quanto più mimeticamente aderente alle sue fattezze, funzionale a colmare la transitorietà delle cose (Debray, 2020). È la stessa identità contro natura del cinema, capace «di far "rivivere" per un tempo eterno, quanto è inevitabilmente destinato a perdersi» (Cinquegrani, 2020, p. 62), medium necrofilo e ontologicamente osceno, come sostenuto da André Bazin:

Spettacolo intollerabile non tanto nel suo orrore oggettivo quanto per una specie di oscenità ontologica. Prima del cinema si conosceva la profanazione dei cadaveri e la violazione delle tombe. Grazie al film, si può violare oggi ed esporre a volontà il solo nostro bene temporalmente inalienabile. Morti senza requiem, eterni ri-morti del cinema! (Bazin, 1999, p. 32)

D'altronde la morte è quanto accomuna il cinema e Adriana, anch'essa connaturata per via del suo lavoro a un mondo di cadaveri e di ombre, che aleggiano attorno a lei come sostenuto da una veggente contattata dalla donna in seguito all'apparizione

di Luca, scambiato inizialmente per il fantasma di Andrea. Destinato a confrontarsi quotidianamente con la precarietà della vita, lo sguardo della protagonista, alla stregua di quello del cinema, preferisce compensare tale transitorietà con una copia eterna e migliorativa, capace di resistere al tempo. Questo processo rigenerativo è esplicitato ancor prima di Luca, basti pensare alla sequenza nel museo in cui Adriana osserva delle sculture di nudi maschili, sostituendole mentalmente con l'immagine di Andrea, acquietando la frustrante lontananza dal suo oggetto del desiderio. La scultura inorganica da rianimare, infatti, anticipa di fatto il cadavere di Borghi, la cui straordinaria bellezza ha lasciato il posto agli orrori di un corpo martoriato e privo di vita. La stessa abiezione che l'*imago* addomestica attraverso una copia migliorativa, sebbene non autentica. Infatti, Debray sottolinea quanto il calco del defunto non venga considerato un'apparenza falsa, ma incarna effettivamente l'originale, prendendone il posto: «La "vera vita" è nell'immagine fittizia, non nel corpo reale» (Debray, 2020, p. 25). L'autenticità, quindi, non risiede nella vita ma nella sua rappresentazione. Di conseguenza, Paolo Bertetto osserva quanto l'immagine sia qualcosa di diabolico, simulacro rinvianti a ciò che non esiste ma talmente perfetto da essere scambiato per la realtà:

L'immagine filmica in fondo sembra avere una genesi demoniaca, come se fosse creata da qualcuno che altera le leggi della natura, lo doppia e lo trasforma insieme, creando un altro mondo (audio-)visivo di grande forza e pregnanza. E chi fa cinema è in fondo qualcuno che viola l'ordine delle cose e produce delle immagini fittizie che si sostituiscono al mondo (Bertetto, 2007, p. 22).

Adriana è a tutti gli effetti un'autrice demoniaca, capace di alterare le leggi della natura per consentire ai morti di risorgere. Difficile non riconoscere nel rapporto tra Adriana e Luca un chiaro omaggio a Hitchcock, menzionato in precedenza, ma è pur vero che la protagonista di *Özpetek* si distingue sostanzialmente da Scottie (James Stewart), seppur animata dalla medesima sindrome alla Frankenstein, come la definirebbe Noël Burch (Burch, 1990).

Se la Judy (Kim Novak) hitchcockiana viene completamente annullata nel nome del simulacro di una donna mai esistita, ma che risorge perfettamente uguale a sé, l'inesistente Luca rivendica la sua differenziazione rispetto al fratello realmente esistito, somigliante ma non perfettamente identico. «Sei proprio quasi uguale ad Andrea» dirà Adriana nel momento in cui, nel ruolo di spettatrice, è seduta nel salotto del suo appartamento, una personale sala cinematografica in cui osserva l'uomo spogliarsi e rivestirsi con i capi d'abbigliamento da lei comprati. In tal senso, Luca incarna le peculiarità dell'immagine filmica, sospesa tra mascheramento e disvelamento della propria mistificazione: da un lato, si impegna a celare le sue strutture differenziali rispetto alla realtà ma, al contempo, non può emanciparsi del tutto da quegli elementi che determinano la sua illusorietà (Bertetto, 2007). Laddove Scottie riuole Madeleine (sempre Novak) per sé, Adriana si accontenta della copia somigliante ma imperfetta di Andrea, consapevole della sua alterità rispetto all'originale, a partire dall'assenza del tatuaggio sulla gamba, elemento che il protagonista hitchcockiano avrebbe ricostruito per soddisfare il suo delirio feticistico.

Come scrive Bertetto a partire dalla lettura foucaultiana del celebre dipinto *Il tradimento delle immagini* (*La Trahison des images*, René Magritte, 1928-1929):

L'immagine di un oggetto non è l'oggetto e neppure la sua presentificazione. È l'oggettivazione di una configurazione visiva che somiglia all'oggetto. Quello che viene oggettivato nell'immagine non è un oggetto, ma una somiglianza a un oggetto. E questa somiglianza nel cinema è il prodotto di una simulazione. [...] L'oggetto è assente. Quello che noi vediamo sullo schermo è il risultato di una simulazione imperfetta che produce una somiglianza (Bertetto, 2007, pp. 80-81).

Così come l'oggetto dipinto da Magritte non è una pipa autentica ma una sua simulazione, che si svela in assenza dell'originale, Luca non è Andrea ma una struttura somigliante, che ne compensa la perdita, pur contraffacendo la realtà. Ed è proprio la contraffazione la causa dell'omicidio del protagonista.

3. Contro il cinema: l'iconoclastia come emersione del vero

Sebbene l'identità dell'assassino di Andrea rimarrà ignota, la polizia ipotizza che il movente del suo omicidio riguardi la contraffazione di un'antica maschera, che la vittima avrebbe copiato per vendere l'originale al mercato nero. La sua colpa è quella di aver inquinato il mondo dell'arte con un artefatto, estremamente somigliante ma non al punto da celare totalmente la propria inautenticità. Infatti, se la copia fosse stata perfettamente identica, la sua menzogna avrebbe salvaguardato il truffatore dalla morte.

L'arte è eccesso di verità, come ricordano le due enigmatiche antiquarie interpretate da Isabella Ferrari e Lina Sastri, probabilmente le vere responsabili dell'omicidio di Andrea, come alluso dalla sequenza in cui le due utilizzano proprio la fatidica maschera per i loro feticistici rituali di corteggiamento. Tale ecceденza del vero, dal loro punto di vista, non rinvia alla fuorviante verità dell'*eidôlon* osservata nel primo paragrafo, ma riconduce a quell'aura minacciata dalla riproducibilità tecnica, che invalida una concezione tradizionale di autenticità dell'opera, rendendo superflua la distinzione tra la fruizione dell'originale e quella della sua copia (Benjamin, 2014). Come scrive Mario Perniola: «Nell'arte, l'immagine rifiuta un originale esterno per porsi *essa stessa come originale*, come entità metastorica universalmente valida; la concezione dell'arte come creazione non abolisce la metafisica, ma sposta solamente il suo ambito di applicazione, dal prototipo esterno all'opera» (M. Perniola, 2010, p. 81). È nel nome di tale originalità che Andrea viene ucciso, affinché in un mondo ormai popolato da copie inautentiche (il cinema, la fotografia, i *mass media*), l'arte possa salvaguardare un'auraticità perduta, un eccesso di verità opposto all'autentica menzogna dello spettacolo dei femminielli iniziale, analoga a quella del film mentale della protagonista.

Nel replicare il suo amante, Adriana diventa complice di Andrea, ma se quest'ultimo può espiare la sua colpa solo nella morte, la donna ha la possibilità di redimersi, scegliendo l'au-

tenticità della vita esemplificata da Antonio (Biagio Forestieri), poliziotto vedovo innamorato di lei. Eppure, Adriana non può resistere alla morte e alla finzione, in quanto tratti ontologicamente connaturati a lei. Di conseguenza, il suo destino non può che essere analogo a quello di Andrea: l'accecamento, effettivo per Borghi e simbolico per Mezzogiorno, profetizzato da un gruppo di ciechi che passeggia per Napoli poco prima del finale. Qual è l'unica soluzione possibile per interrompere tale circolo vizioso di copie e di simulacri se non l'annullamento dello sguardo che ne garantisce l'esistenza? La conclusione del film potrebbe riassumersi nelle notevoli parole di Angi Perniola: «solo abbattendo il simulacro appare il vero: non copia di copia, ma autenticità che inghiotte la parvenza fallace, la finzione dei sensi» (A. Perniola, 2013, p. 8). Sebbene Özpetek non sia un regista iconoclasta, *Napoli velata* appare consapevole dei rischi del simulacro così perfetto e menzognero che è il cinema. Una presa di coscienza che emerge nel momento in cui Antonio aiuta Adriana a ripulire la casa dalla presenza di Luca, in cui l'unico modo che la donna ha per non cedere alle lusinghe del simulacro è quello di evitare di incontrare lo sguardo di Borghi, nonostante le sue richieste disperate di guardarlo. Infatti, rispetto all'iconofilia, intesa come relazione di identità «tra l'immagine e l'originale, tra la forma e lo spirito, tra l'icona e la divinità» (M. Perniola, 2010, p. 74), l'iconoclastia rifiuta l'ingannevole portata dell'idolo a cui ogni rappresentazione sensibile è destinata, rivendicando per Ivelise Perniola una «ecologia dell'immagine, una valorizzazione della sua singolarità, che deve passare per forza di cose attraverso la sua cancellazione» (I. Perniola, 2013, p. 6). A confermare questa interpretazione è proprio la leggenda raccontata dal personaggio di Catena (Luisa Ranieri) riguardo lo scultore del Cristo Velato (Giuseppe Sanmartino, 1753, Cappella Sansevero, Napoli), accecato per evitare di realizzarne una copia, rievocando non casualmente la privazione dei bulbi oculari di Andrea.

Simbolicamente lo stesso destino è riservato ad Adriana, che, uscendo dalla Cappella Sansevero, viene fermata da un'enigmatica

donna, che le consegna l'occhio dorato caduto a un misterioso ragazzo, lo stesso oggetto appartenuto al padre della protagonista e donato in precedenza a Luca. Di nuovo un occhio ma artificiale, inautentico, come lo sguardo di Adriana che, nel tentativo di trovare Luca per le vie di Napoli, improvvisamente svanisce, come un fantasma. La scomparsa della protagonista testimonia la resa effettiva del cinema alla sua illusione, la necessità di un agguato a un medium che non può fare a meno del suo famelico desiderio di copie, diverse dalla realtà ma talmente somiglianti da diventare più vere di essa (Baudrillard, 1976). Affinché il cinema possa rinunciare al potere affabulatorio della propria menzogna non può che annullarsi, esattamente come Adriana, la cui unica possibilità di salvezza sta nell'annientamento. Il film è finito, il cinema si è distrutto, cosicché la realtà possa salvarsi, nel nome dell'eccesso di verità auratico dell'arte salvaguardato dalle due mefistofeliche antiquarie.

4. Conclusioni

Riepilogando, il cinema crea delle copie della realtà, troppo affascinanti per poter resistere al loro potere affabulatorio. Tali doppi attuano un processo continuo di automascheramento e disvelamento della propria artificiosità, come nel caso di Luca, "quasi uguale" ad Andrea. Il rischio di tale identità tra mondo e sua rappresentazione è quello di cadere vittima del potere ammaliante del simulacro, che spinge il soggetto a perdere la sua collocazione nella realtà. Per evitare questo gioco di copie e di illusioni, l'unica soluzione riscontrabile in *Napoli velata* è squarciare il velo della finzione attraverso l'iconoclasma, un cinema che interrompe le imposture di un'immagine troppo perfetta mediante il proprio annullamento. Adriana è destinata alle ombre della realtà (Luca) in quanto consustanziali al suo essere (così come l'immagine lo è per il cinema), per cui il solo modo per salvaguardarsi è accecarsi, ossia svanire e restituire il referente della sua personale *imago* alla morte.

Bibliografia

- Baudrillard, J. (1976), *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard.
- Bazin, A. (1999), *Che cos'è il cinema?*, trad. a cura di A. Aprà, Milano, Garzanti (I ed. 1958).
- Benjamin, W. (2014), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. a cura di F. Valagussa, Torino, Einaudi (I ed. 1935).
- Bertetto, P. (2007), *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Milano, Bompiani.
- Burch, N. (1990), *Life to those Shadows*, London, BFI.
- Camilletti, F. (2018), *Italia lunare. Gli anni Sessanta e l'occulto*, Oxford, Peter Lang.
- Casetti, F. (2016), *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani (I ed. 2005).
- Cinquegrani, M. (2020), *Il rito, la morte e l'immagine. Cinema, televisione, media digitali*, Roma, Bulzoni.
- Debray, R. (2020), *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, trad. a cura di A. Pinotti, Arezzo, Magonza (I ed. 1992).
- Donà, M. (2021), *Cinematocrazia*, Milano-Udine, Mimesis.
- Metz, C. (1977), *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Union Générale d'Éditions.
- Perniola, A. (2013), *Premessa. Colloquio a due voci*, in «Ágalma», 26, pp. 8-9.
- Perniola, I. (2013), *Editoriale. Con gli occhi chiusi*, in «Ágalma», 26, pp. 5-7.
- Perniola, M. (2010), *La società dei simulacri*, Milano-Udine, Mimesis (I ed. 1980).

ANNA FOLLIERO

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

La riforma ceciliana: ricerca di nuova identità della Chiesa cattolica attraverso la musica sacra

1. La resistenza della Chiesa cattolica al nascente stato laico italiano

«Gli anni del dilaceramento» (Jemolo, 1963, p. 172) che vanno dall'unificazione ai primi dieci del Novecento sono quelli in cui tra atti di forza e diplomazia il nascente Stato italiano unitario si confronta e scontra con la Chiesa cattolica che tenta di rivendere, attraverso il prestigio della «suprema autorità pastorale del Pontefice» (Pio IX, 1870a), i suoi diritti temporali almeno sul Lazio e Roma. Anni di cui è protagonista *in primis* Pio IX, il papa del più lungo pontificato della storia (1846-1878) e del *non expedit* (1874), con cui vietava ai cattolici italiani di partecipare alla vita politica.

Egli ingaggia una dura lotta contro il nuovo Stato e in generale contro le idee liberali del tempo che minacciano il primato petrino, il potere temporale del papa e la stessa articolazione territoriale plurisecolare della Chiesa.

Uno dei terreni di maggiore scontro è quello dell'educazione e della cultura: se da un lato lo Stato laico puntava, accanto all'unità politica ormai raggiunta, anche a una fusione linguistica e culturale,

dall'altro la Chiesa tentava strenuamente di mantenere intatto il proprio monopolio nell'ambito dell'istruzione e dell'educazione.

Si soppressero le facoltà di teologia delle università statali (legge 26 gennaio 1873, n. 1251); la formula del giuramento fu laicizzata (legge 30 giugno 1876, n. 3184) e, dopo che la legge Casati aveva già svincolato l'istruzione pubblica dall'autorità ecclesiastica, la legge Coppino n. 3968 del 15 luglio 1877, prima delle lois laïques di Jules Ferry!, sostituì l'insegnamento della religione cattolica, fino ad allora materia obbligatoria della scuola elementare comunale, con le "prime nozioni dei doveri dell'uomo e del cittadino" (art. 2) (Ferrari, 2013, p. 3).

Sul piano più strettamente culturale, il nascente Stato italiano trae vantaggio dall'opera lirica, che costituisce «il principale divertimento di fasce sempre più ampie di popolazione, ed è di fatto un elemento di unità in un Paese diviso» (Tedesco, 2014, pos. 67). La musica sacra si era invece indebolita nel tempo e Pio IX tenta di ridarle lustro con la *constitutio apostolica Multum ad movendos animos* (1870b), con cui individua nella musica sacra uno strumento strategico di diffusione e coesione della cultura cattolica. Egli approva e sostiene il movimento ceciliano, già operante in Germania dal 1867, che si prefiggeva il compito di recuperare una certa purezza stilistica della musica sacra e liturgica, affrancandola dalle troppe contaminazioni stilistiche, soprattutto operistiche, che ne tradivano e snaturavano ruolo e compito nella liturgia di rito romano.

Il cecilianesimo proponeva di ridare vita all'uso del canto gregoriano e della polifonia ma anche di promuovere la composizione di nuova musica liturgica in stile antico per contrastare il gusto melodrammatico ottocentesco che aveva pervaso la prassi musicale liturgica.

2. Le scelte di Leone XIII

Con l'elezione al soglio pontificio di Leone XIII nel 1878, la Chiesa, perso il proprio potere temporale, si apre a una visione universalistica, cerca di recuperare l'influenza sovranazionale e di

coinvolgere le classi in ascesa attraverso un processo di popolarizzazione, visto che lo Stato, guidato dalla Sinistra storica si poneva l'obiettivo di laicizzare la società agendo in chiave anticlericale. Afferma Jemolo:

Dopo il lunghissimo pontificato di Pio IX, troppo ipostatizzato sulla questione del potere temporale, troppo irrigidito sullo spunto delle deplorazioni, delle condanne, del rimpianto e della rivendicazione di quanto era andato perduto, quello di Leone XIII sembrò – più che in realtà non seguisse – battere vie nuove, far risuonare nuovi accenti: costituire un periodo di dinamismo che succedesse ad uno di stasi (Jemolo, 1963, p. 380).

Sul piano culturale Leone XIII punta, ancor più del suo predecessore, sulla musica sacra per ridare lustro e centralità alla cultura cattolica. Lo fa emanando nel 1884, per mezzo della Sacra Congregazione di Riti, un *Regolamento per la musica sacra*, con l'intento di «apportare un efficace rimedio ai gravi abusi, che si sono introdotti nella musica sacra in varie Chiese d'Italia» (Sacra Congregazione dei Riti, 1884, p. 340).

In 23 articoli sono condensate le norme già date dalla Chiesa in questa materia e si incoraggia in Italia l'opera iniziata dal movimento ceciliano in Germania e in Francia per la ripresa della musica sacra: testi più intelleggibili e musiche meno teatrali. Il 6 luglio del 1894 fa pubblicare sempre dalla Congregazione dei Riti le *Normae pro musica sacra (1894-1895)*: un nuovo regolamento che conferma le decisioni anteriori in materia di canto gregoriano e di polifonia ed esorta, senza alcuna imposizione, a usare l'edizione del canto gregoriano di Ratisbona. Senza alcuna imposizione, perché in seguito lo stesso Leone XIII propenderà per l'esecuzione del canto fermo secondo la versione filologicamente più accurata del monastero di Solesmes.

3. Pio X e il *motu proprio Inter pastoralis officii sollicitudines*

Con l'elezione di Pio X viene ribadita l'importanza della musica sacra come segno di riconoscimento dello stile cattolico.

Pio X, affiancato da Angelo De Santi, un intransigente ceciliano che crede strenuamente nei principi del movimento, emana nel 1903 il *motu proprio Inter pastoralis officii sollicitudines*.

Si tratta di un documento programmatico e normativo in cui, al gusto operistico ottocentesco ormai radicato tra i fedeli, vengono contrapposte la sobrietà e severità che trovano nel canto gregoriano e nella polifonia di Palestrina i loro modelli di riferimento.

I dettami presenti furono messi in pratica in modo diffuso non solo attraverso un grande lavoro di riforma nelle diocesi, ma anche grazie a un rinnovato prestigio del coro della Cappella Sistina di San Pietro in Vaticano, diretta fino al 1902 da Domenico Mustafà, al quale subentrerà il musicista di spicco del movimento ceciliano: Lorenzo Perosi.

La volontà di pontefici e ceciliani si scontra, tuttavia, con le molteplici realtà interpretative, esecutive e compositive della musica sacra, che mal si piegano a precetti univoci e rigidi. In Italia, inoltre, appare un genere in crisi non solo per l'assoluta predominanza del teatro d'opera nel gusto musicale del momento e per lo sforzo della politica unitaria di separare funzioni statali ed ecclesiastiche, ma contribuiscono anche la generale decadenza delle cappelle musicali ecclesiastiche per la mancanza di una committenza adeguata, la presa di distanza dei giovani musicisti in formazione che preferivano studiare nell'ambiente laico dei conservatori e l'interesse marginale che le attribuiscono i maggiori compositori dell'epoca (Tangari, 2018).

4. Le controversie sulla riforma in Germania e in Francia

Mentre in Italia la musica sacra riformata stenta ad affermarsi, in Germania e in Francia, grazie anche all'influenza dello storicismo romantico, era stata investita da tempo dal riordino dei movimenti ceciliani ed era al centro di un vivace dibattito culturale.

Già nel 1825 Anton Friedrich Justus Thibaut aveva pubblicato anonimamente l'opera *Über die Reinheit der Tonkunst*, in cui elogiava la musica antica, specialmente quella di Palestrina. L'esigenza

di un ritorno alle origini della musica liturgica fu poi ben espressa da Karl Proske, che curò una collezione di oltre 2000 pagine di polifonia sacra rinascimentale intitolata *Musica divina*, pubblicata in quattro volumi tra il 1853 e il 1862. I brani, opera dei più grandi maestri del Rinascimento, costituivano le composizioni che Proske riteneva atte *ad instaurandam polyphoniam vere ecclesiasticam*. Inoltre, nel 1868, Franz Xaver Witt fonda l'*Allgemeiner Cäcilienverein für die Länder deutscher Zunge*, riconosciuta ufficialmente da Pio IX nel 1870, allo scopo non solo di ridare vita all'uso del canto gregoriano e della polifonia ma anche di promuovere nella Chiesa cattolica la composizione di nuova musica liturgica in stile antico. Witt, insieme al musicologo Franz Xaver Haberl, fondò nel 1874 la Scuola di Musica Sacra di Ratisbona, che poi verrà considerata un luogo di formazione fondamentale per coloro che aderivano alla riforma ceciliana, un posto da raggiungere per approfondire lo studio, oltretutto luogo di confronto speculativo.

Ma anche dalla Francia venne un forte impulso allo studio dell'eredità del canto gregoriano, grazie all'opera di Dom Prosper Guéranger, rifondatore negli anni Trenta dell'Ottocento dell'Abbazia benedettina di Solesmes. I monaci produssero studi corposi sul canto gregoriano fondati su un'intensa attività di ricerca musicale teorica e pratica, tanto che il pontefice Pio X riconobbe il valore dei lavori effettuati e nel 1912 fu affidata proprio ai benedettini dell'abbazia la prefazione dell'edizione che doveva essere dichiarata ufficiale: l'*Editio Vaticana*.

Anche i riformatori tedeschi si erano interessati al ripristino editoriale del gregoriano, come era successo a Solesmes, ma il loro studio si basava sull'*Editio Medicea* del 1614.

La genesi dell'*Editio Medicea* non è ancora del tutto chiarita. È accertato il coinvolgimento, ma non si sa in quale misura, dello stesso Giovanni Pierluigi da Palestrina – «non solo a causa dei suoi talenti musicali, ma anche per la sua profonda vita spirituale» – come attesta un *Breve* di papa Gregorio XIII del 25 ottobre 1577 (Baroffio, 2007, p. 1).

Per la ricostruzione delle vicende dell'*Editio Medicea* sono di capitale importanza gli studi di Raphael Molitor in cui si sostiene,

tra le altre cose, che tutti i documenti che la riguardano o sono andati distrutti o non sono ancora stati identificati, a seguito della vertenza giudiziaria che ha visto parte in causa il figlio di Palestrina, Iginio, suo erede (Molitor, 1901).

Giacomo Baroffio, nella relazione presentata all' *VIII Congresso AISCGre* del 2007, afferma:

La redazione definitiva dell'edizione romana è stata condotta in porto grazie all'intervento di Francesco Soriano e di Felice Anerio che sono intervenuti nell'impresa solo nel 1611, e che forse hanno utilizzato i lavori preliminari di Palestrina e Zoilo. [...]

I redattori in questo caso si sono preoccupati principalmente di fornire un prodotto finale che avesse un legame stretto con il presente e non con il passato, in piena sintonia con la cultura musicale dell'epoca. Cultura musicale omogenea che interessava trasversalmente la produzione polifonica, ormai primaria, e il canto monodico. Tra il XVI e XVII secolo non si pensava minimamente a ristabilire un venerando testo antico conforme alla reale trasmissione manoscritta dei testi liturgici. [...]

È un'opera di "ri-forma" nel senso che a tanti brani liturgici si è data una nuova forma musicale grazie a tutta una serie di interventi sulle melodie. Il risultato è un repertorio lontano da un ideale e ipotetico "Urtex", ma assai vicino alle convinzioni letterarie e musicali colte umanistiche e, forse, al sentire del pubblico/assemblea (Baroffio, 2007, pp. 2-4).

L'editore Pustet di Ratisbona, più di due secoli dopo l'elaborazione dell' *Editio Medicea*, aveva pubblicato nel 1871 una sua nuova edizione (*Editio Ratisbonensis*) con l'approvazione della Sacra Congregazione dei Riti e con il privilegio della proprietà esclusiva per ben trent'anni.

L'operazione di ripristino del gregoriano da parte di Ratisbona, pur godendo dell'appoggio della Santa Sede, ottenne, data la basa di partenza, risultati molto contestati. Ancora una volta è Molitor nel suo *Die nachtridentinische Choralreform zu Rom* a fare luce in modo analitico sui punti di conflitto tra questa edizione (*Neo) medicaea* e l' *Editio Vaticana* sostenuta dai benedettini di Solesmes.

Ciò che si contesta alla nuova edizione coincide con ciò che già si rifiutava di quella del 1614, con l'aggravante che passi in avanti erano stati fatti nella ricerca filologica del gregoriano grazie proprio agli studi contemporanei di Solesmes, uno su tutti la *Paléographie Musicale* di Dom Mocquereu.

Johannes Berchmans Göschl ha riassunto in maniera molto chiara i punti più importanti della controversia individuati da Molitor nel suo testo per l'*VIII Congresso AISCGre* del 2007:

1) La *Editio Medicaea* è una edizione privata; mai edizione ufficiale della Chiesa, anche se provvista di approvazione pontificia e raccomandata da Roma più volte con energia.

2) La "riforma" ebbe luogo in nome dell'arte. I fautori di "miglioramenti" non cercavano un ritorno alle antiche melodie, sibbene un adeguamento di vecchie melodie alla sensibilità musicale del loro tempo. "...in luogo di riformare, si introdussero innovazioni inventate".

3) Intorno al 1600 viene in uso, nella storia della musica polifonica, lo stile monodico, che poi presto finirà con il contribuire ad esaurirsi della stessa polifonia vocale classica. Contenuto ed espressione del testo, affetti suscitati dal testo divengono sempre più importanti. Tutto ciò che si oppone alla comprensibilità del testo dev'essere allontanato. Tale principio, applicato dapprima alla polifonia, non è rimasto senza influsso sulla "riforma" del canto gregoriano.

Pur sempre, con Soriano e Anerio, elaboratori del Graduale riformato mediceo, si aveva a che fare con polifonisti della scuola romana.

4) In nome della priorità del testo, i "riformatori" vollero cancellare dai canti gregoriani tutti i "barbarismi" sconvenienti. Con "barbarismo" si intendeva soprattutto che nel canto gregoriano tradizionale non raramente neumi sviluppati o addirittura melismi cadono su sillabe non accentate, laddove sillabe accentate sono spesso provviste di una sola nota. Soprattutto si insisteva sulla necessità di evitare melismi sopra sillabe brevi non accentate direttamente prima dell'accento della parola, nonché sulla semplificazione di melismi finali.

5) Bisognava creare chiarezza e uniformità nell'ambito modale, soprattutto nel senso che ogni brano avesse inizio o con la tonica oppure con la dominante. Al fine di venire incontro alla sensibilità moderna, molti casi vengono inoltre abbassati da *si naturale* a *si bemolle*, e ciò non raramente anche in modi per i quali il *si naturale* è essenziale (Göschl, 2007, pp. 6-7).

Le posizioni della scuola di Ratisbona e quelle dei Benedettini di Solesmes appaiono dunque enormemente distanti, così come appaiono improbabili e inutili i tentativi di coniugarle (Lovato, 2004). Una disputa così accesa sul gregoriano non poteva non trovare terreno fertile in Italia, dove i benedettini sono sostenuti da don Guerrino Amelli, mentre i tedeschi godono dell'appoggio della Congregazione dei Riti.

5. Le divisioni e gli scontri in Italia

In Italia i ceciliani non si dividono solo sull'interpretazione del gregoriano, ma anche sulla prassi ormai consolidata dell'esecuzione "corrotta", ovvero particolarmente espressiva e colorita che avveniva durante la liturgia, contrapposta a quella "corretta", piana e severa (Rostagno, 2021).

Di qui il bando ai laici come gestori della musica liturgica: l'organista e direttore del coro non poteva più essere anche il maestro della banda comunale (regia e liberale), ma una persona formata esplicitamente in una scuola diocesana, né in cantoria potevano più salire gli strumenti, ora più che mai simbolo dell'integrazione risorgimentale fra società civile e chiesa (Carlini, 2004, p. 148).

I ceciliani tentarono di imporre i nuovi principi riformistici all'interno delle diocesi da Nord a Sud, ma non mancarono episodi di dissenso: la musica "corrotta" si era ormai radicata tra i fedeli.

D'altra parte, non è possibile determinare se e quanto le esecuzioni musicali che ricalcavano modelli melodrammatici influissero sulla concentrazione spirituale e sul raccoglimento religioso individuale, dato che era proprio quel tipo di musicalità a permeare la quotidianità dei credenti. Forse la diffusione dei principi ceciliani era strategica, più che per la rieducazione musicale dei fedeli, per il compimento di un più ampio disegno di promozione culturale operato dalla Chiesa.

Molti furono, infatti, i protagonisti della riforma che, al di là delle divergenze, profusero le loro forze per rilanciare la funzione dottrinale del canto sacro.

Oltre al teorico della riforma De Santi, animatore indiscusso della Generale Associazione Italiana di Santa Cecilia è don Guerrino Amelli che, reduce da un viaggio a Ratisbona, opera a Milano, organizza il primo Congresso e viene acclamato Presidente. L'Associazione si dota anche di due riviste, *Musica sacra* e *Bollettino ceciliano*, per formare e informare i sostenitori della riforma musicale.

L'AISC guidata da Amelli si mobilita per la creazione di scuole ceciliane locali che istruissero i giovani secondo i dettami della musica gregoriana, ma la rapida crescita dell'Associazione milanese viene ostacolata dalla Società Musicale Romana, capeggiata da Domenico Mustafà.

Nata da un gruppo di transfughi che avevano abbandonato l'Accademia Filarmonica Romana, che ormai aveva imboccato un indirizzo liberale e laico, la Società Musicale aveva virato verso il fronte decisamente clericale e prediligeva l'interpretazione "corrotta" della musica sacra.

Mustafà, cantante evirato, compositore, direttore perpetuo della Cappella Sistina, oltre che della Società Musicale, sosteneva una esecuzione della polifonia più espressiva e aperta allo stile contrappuntistico moderno; Amelli, invece, propende per l'esclusività e la purezza del canto gregoriano secondo la concezione solesmense.

Le due visioni diametralmente opposte finiscono per creare una frattura insanabile nel mondo musicale cattolico. Amelli viene man mano isolato poiché il pontefice Leone XIII e la Congregazione dei Riti non lo appoggiano apertamente, anzi ribadiscono la necessità di diffondere criteri unificati di musica sacra controllati esclusivamente dall'autorità ecclesiastica centrale con il citato *Regolamento per la musica sacra* in Italia del 1884.

Lo scontro continua anche sulla gestione del coro della Cappella Sistina. Perosi ottiene l'abolizione dei cantori evirati (che invece erano stati largamente utilizzati da Mustafà) e l'istituzione

di una *Schola puerorum* che fornisse le voci di soprano, adegua inoltre le esecuzioni del gregoriano ai principi del cecilianesimo, appoggiandosi ai dettami di Solesmes, si schiera perciò apertamente con i “corretti”.

Ciononostante, le innovazioni di Perosi suscitano non poche perplessità e tensioni all'interno della Cappella. Molti cantori, soprattutto falsettisti ed evirati si opposero con forza alla sostituzione con le voci dei *pueri*. Non solo la strutturazione della Cappella, ma le modalità compositive stesse di Perosi erano messe in discussione perché poco allineate con le severe prescrizioni della riforma.

Nonostante le resistenze, la *Schola puerorum* e la Cappella Sistina sotto la sapiente direzione di Perosi divennero luoghi di prestigio della musica sacra, ma lo stesso non si poteva certo dire delle altre *Scholae* presenti nelle diocesi.

La soluzione poteva venire da una più accurata formazione di musicisti di chiesa ed è per questo che, grazie al sostegno di Pio X, De Santi nel 1911 fonda e presiede la Pontificia Scuola Superiore di Canto Gregoriano e Musica Sacra, divenuta poi Pontificio Istituto di Musica Sacra, realizzando così un'idea che era stata già approvata tempo prima da Leone XIII.

L'istituzione suscita a Roma non poche gelosie, ma viene immediatamente riconosciuta dai maggiori cultori della musica sacra come luogo privilegiato di diffusione dei dettami cecilianici.

Anche a costo di eccedere nella severità delle prescrizioni, i riformisti avevano dunque la profonda convinzione che la musica liturgica, per ritrovare importanza e significato, andasse ridimensionata dagli eccessi, ripristinando la bellezza, la dignità e l'eleganza delle melodie per il culto, per rinsaldare l'intimo legame tra rito ed espressione musicale. Forse il vero limite della riforma ha riguardato l'incapacità da parte di tutti i suoi attori di restare «in ascolto del vissuto extra-ecclesiastico» così da essere «in grado di leggere il variopinto caleidoscopio dei fedeli – che non significa uniformarsi alle loro condizioni» (Casadei Turrone Monti, 2011, p. 598), ma comprenderne il gusto corrente e orientarne la pratica quotidiana.

Bibliografia

- Baroffio, G. (2007), *Editio Medicea e Editio Vaticana: qualche confronto*, Relazione presentata in VIII Congresso ASICGre "100 Anni di Graduale Romanum – Eredità e sfide", 28 maggio-2 giugno 2007, https://www.gregoriano-virigalilaei.it/Pdf/relaz_Baroffio_it.pdf (accesso: 14 ottobre 2025).
- Carlini, A. (2004), *Strumenti e voci: sentimenti e devozione nella musica sacra dell'Ottocento, vicende italiane del movimento ceciliano*, in M. Casadei Turroni Monti, C. Ruini (a cura di), *Aspetti del cecilianesimo nella cultura musicale italiana dell'Ottocento*, Roma, Libreria Editrice Vaticana, pp. 137-148.
- Casadei Turroni Monti, M. (2011), *La musica sacra come luogo di trasmissione della fede*, in A. Melloni (a cura di), *Cristiani d'Italia. Chiese, società, stato, 1861-2011*, vol. I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 597-610.
- Ferrari, A. (2013), *La politica ecclesiastica dell'Italia post-unitaria: un modello post-Westphaliano*, in «Stato, Chiese e pluralismo confessionale», 7, pp. 1-14.
- Göschl, J.B. (2007), *Cento anni di Graduale romanum*, Relazione presentata in VIII Congresso ASICGre "100 Anni di Graduale Romanum – Eredità e sfide", 28 maggio-2 giugno 2007, https://www.gregoriano-virigalilaei.it/Pdf/relaz_Goeschl_it.pdf (accesso: 14 ottobre 2025).
- Jemolo, A.C. (1963), *Chiesa e Stato in Italia negli ultimi cento anni*, Torino, Einaudi.
- Lovato, A. (2004), «*De ratione exequendi cantum gregorianum*». *Un'apologia dell'Editio medicaea*, in M. Casadei Turroni Monti, C. Ruini (a cura di), *Aspetti del cecilianesimo nella cultura musicale italiana dell'Ottocento*, Roma, Libreria Editrice Vaticana, pp. 67-82.
- Molitor, R. (1901; 1902), *Die Nach-Tridentinische Choral-Reform zu Rom. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des XVI. Und XVII. Jahrhunderts. I: Die Choral-Reform unter Gregor XIII; II: Die Choral-Reform unter Klemens VIII. und Paul V.*, Leipzig, F. E. C. Leuckart (Constantin Sander).
- Pio IX (1870a), lettera enciclica *Respicientes ea*, 1° novembre, Roma, Libreria Editrice Vaticana. <https://www.vatican.va/content/pius-ix/it/documents/epistola-encyclica-respicientes-ea-1-novembris-1870.pdf> (accesso: 14 ottobre 2025).
- Id. (1870b), *motu proprio Multum ad movendos animos. Constitutio Apostolica*, 16 dicembre, Roma, Libreria Editrice Vaticana. https://www.vatican.va/content/pius-x/it/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollicitudini.html (accesso: 14 gennaio 2026).

- Rostagno, A. (2021), *La religione della politica e la politica della religione: musica sacra e società nell'Italia di fine Ottocento. La polemica sulla musica sacra da una prospettiva di storia culturale*, in «Studi musicali» 1, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Fondazione, pp. 117-175.
- Sacra Congregazione dei Riti (1884), *Ordinatio quoad sacram musicen*, in «Acta Sanctae Sedis», XVII, pp. 340-349. (Ristampa New York, Johnson Reprint Corporation, 1968), <https://www.vatican.va/archive/ass/documents/ASS-17-1884-ocr.pdf> (accesso: 14 ottobre 2025).
- Id. (1894), *Normae pro musica sacra*, in «Acta Sanctae Sedis», XXVII, pp. 42-47. (Ristampa New York, Johnson Reprint Corporation, 1969), <https://www.vatican.va/archive/ass/documents/ASS-27-1894-95-ocr.pdf> (accesso: 14 ottobre 2025).
- Tangari, N. (2018), *La musica tra riforma e isolamento*, in B.M. Antolini (a cura di), *Musica e società alla fine della Belle Époque*, Milano, Guerini e Associati, pp. 211-222.
- Tedesco, A. (2014), *L'opera come industria*, in U. Eco (a cura di), *Storia della civiltà europea. L'Ottocento: Musica*, Milano, EncycloMedia, ebook, pos. 67.

SIMONA D'AGOSTINO
Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Risignificazione dell'identità in musica. Esempi in ambito etnomusicologico ed etnocoreologico

1. Forme di identificazione personale e sociale attraverso le pratiche musicali e coreutiche nel Sud Italia

Negli ultimi anni, gli etnomusicologi si trovano a potere estendere la loro ricerca sul campo, affiancando al campo tradizionale dell'esperienza e del contatto diretto con luoghi e comunità, quello virtuale delle piattaforme di rete tramite le quali gli utenti condividono anche alcuni momenti tratti da pratiche rituali che mettono al centro la musica e la danza.

Ciò che si riscontra su entrambi i "terreni" è la riplasmazione e risignificazione del concetto di identità del singolo e della comunità, che viene condivisa in egual modo dai membri più adulti e da quelli più giovani con modalità che alcune volte permangono nel tempo e che altre volte lo innovano nei mezzi e negli strumenti.

Posto che in questa sede non si potrà affrontare un tema così ampio e dibattuto attraverso ciascuna delle sue declinazioni, si vuole però porre l'accento su come le dinamiche identitarie si intreccino ed esplicitino anche attraverso la musica e la danza.

L'esplicitazione del concetto di identità ha interessato le scienze sociali, e tra queste l'antropologia, soprattutto dagli anni Cinquanta dello scorso secolo, giungendo alla definizione di questa nozione:

L'identità etnica è frutto di un duplice processo, interno ed esterno, e questa duplicità è un risultato dinamico e dialettico. Infatti, un punto molto importante da tenere presente è che l'identità etnica (come altre forme di identità) non è pensabile se non in maniera contrastiva e contestuale. Ciò significa che per poter pensare me stesso devo mettermi in opposizione a qualcun altro. [...] La produzione dell'identità etnica è dunque, dobbiamo concludere, il prodotto di una serie di processi complessi (Fabietti, 1995, p. 47).

Risulta rilevante nell'ambito delle indagini da me condotte in particolar modo il concetto di identità etnica nell'accezione evidenziata da Fabietti e Remotti:

Il discorso sull'identità, a livello della persona come dei gruppi, è strettamente connesso a una riflessione sulle differenze (siano esse culturali, di genere, etniche) (Fabietti, Remotti, 1997, p. 355).

A questo stesso contesto concettuale è connessa la doppia valenza che possiede il termine "identità". Ci si riferisce, infatti, sia all'identità "sentita" sia a quella "assegnata". L'identità "sentita" si fonda sulla percezione soggettiva dell'individuo membro della comunità e sul sentimento di appartenenza che egli prova nei confronti di un gruppo sociale. L'identità "assegnata", invece, è attribuita dall'osservatore esterno, il quale suppone che un determinato gruppo sociale provi lo stesso sentimento di appartenenza alla comunità:

Ciò che conta è quindi il livello simbolico di questa condizione e, naturalmente, ciò che questo livello simbolico è in grado di mettere in movimento a livello pratico, in termini cioè di discorsi e di comportamenti (Fabietti, 1995, p. 48).

Tra i comportamenti messi in atto dai singoli individui e anche da gruppi o dalle intere comunità vi sono i comportamenti musicali,

oggetti di indagine dell'antropologia della musica. Lo stesso Merriam, nel suo *Antropologia della musica*, afferma che: «La musica funziona in tutte le società come rappresentazione simbolica di qualcos'altro: idee o comportamenti» (Merriam, 1983, p. 226). Lo studioso, inoltre, sostenitore di un approccio emico, traccia dieci funzioni della musica che ricorrono nelle diverse culture musicali. Giannattasio le riduce a tre ordini di funzioni: espressive, di organizzazione e supporto delle attività sociali, di induzione e coordinamento delle reazioni sensorio-motorie. Scrive infatti Giannattasio:

Le funzioni espressive rinviano nel loro insieme alla questione di come la musica è in grado di veicolare significati e di evocare o rappresentare eventi, emozioni, concetti e stati d'animo extra-musicali; questione divenuta oggetto, negli ultimi decenni, di vari studi estetici transculturali e della semiologia della musica (Giannattasio, 1998, p. 210).

Gli oggetti di interesse del presente contributo sono «espressione caratterizzante di determinati comportamenti sociali e rituali» (Bonanzinga, 1993, p. 7) in cui prevalgono intenzioni estetiche, emotive e simboliche che riguardano anche la dimensione identitaria. Pertanto, così come avviene nei riti, in cui tipicamente si riplasma e riconfigura un ordine sociale di protagonisti, ruoli e funzioni, anche nelle pratiche oggetto di analisi si osserva un processo dinamico di riplasmazione e risignificazione dell'identità soggettiva e collettiva.

Con l'avvento del XXI secolo, in una società volta alla globalizzazione e alla comunicazione immediata, le identità soggettive e sociali hanno manifestato l'esigenza di riformarsi, consolidarsi e ridefinirsi attingendo ai patrimoni culturali d'origine declinati anche in nuove forme comunicative.

A titolo esemplificativo ho selezionato due esempi focalizzando l'attenzione sulla centralità del ruolo dei giovani che risultano essere protagonisti di queste pratiche musicali e coreutiche presenti nelle culture locali del Sud Italia, producendole, documentandole e fruendole sia nei contesti reali sia in quelli virtuali.

Il primo oggetto di indagine è frutto di una ricerca sul campo condotta nel giugno 2023 e preceduta da necessarie interlocuzioni propedeutiche con alcuni soggetti impegnati nell'organizzazione dell'evento e vicini alla coppia protagonista delle nozze. La metodologia di ricerca da me seguita prevedeva la presenza sul posto nei tre giorni in cui si è articolata la festa, la ripresa audiovisiva dei momenti salienti delle sue espressioni musicali e coreutiche, e l'integrazione della documentazione con interviste e colloqui di approfondimento.

Il secondo caso preso in esame è un esempio tratto da un più ampio repertorio di video presenti sulla piattaforma online TikTok. La selezione è stata metodologicamente da me orientata a partire dall'individuazione di due parole chiave – *tarantella* e *identità* – presenti come termine nelle descrizioni dei video o tra gli hashtag, consentendomi di individuare i casi di maggior rilievo presenti nell'area del reggino negli anni 2023-2024. Una volta effettuata la selezione, ho avuto cura di prendere un contatto diretto con gli utenti che avevano realizzato e caricato online questi materiali al fine di ricavare dati, informazioni e motivazioni tramite le interviste a loro condotte.

2. Una forma di tarantella “nuziale”

Il 18 giugno 2023 Alessandria del Carretto, un piccolo centro in provincia di Cosenza, è stato lo scenario in cui si è svolto un matrimonio che ha coinvolto l'intera comunità.

Le nozze sono avvenute tra due giovani di diversa provenienza, Rocco A., di Alessandria del Carretto, ed Eleonora B., di Modena, i quali hanno deciso di organizzare un matrimonio all'uso tradizionale. Rocco è nato in una famiglia di musicisti tradizionali ed è egli stesso un polistrumentista: suona infatti l'organetto, la zampogna, il tamburello, la lira calabrese. Eleonora, cresciuta a Modena, da sempre è appassionata di musiche e danze tradizionali; danzatrice provetta, in uno degli eventi a cui ha partecipato ha conosciuto Rocco, a cui poi si è

legata. I due, dopo un periodo vissuto all'estero, risiedono ora in Calabria.

La giornata è stata interamente dedicata a festeggiare l'unione dei giovani. Presso le abitazioni dei giovani è stato allestito un rinfresco per i convenuti e l'attesa è stata allietata da musiche suonate dagli amici. A casa di Eleonora erano presenti organetti, tamburelli e tammorre; a casa di Rocco ciaramella, zampogna, organetto e tamburello.

Da casa dello sposo si è formato un corteo che si è mosso a piedi per le vie del centro storico ed è stato accompagnato dalla musica. Giunti presso Palazzo Chidichimo, i musicisti e i parenti più prossimi hanno percorso la scalinata della corte interna: i primi si sono fermati sul ballatoio continuando a suonare, i secondi sono stati accolti all'interno dalla sposa e dai suoi genitori. Dopo i saluti rituali anche la sposa si è mostrata dal ballatoio. Si è formato così un nuovo corteo composto da tutti i musicisti, lo sposo accompagnato dalla famiglia, la sposa accompagnata dalla famiglia, amici e parenti. Gli amici musicisti hanno suonato per la durata dell'intero percorso fino al luogo d'arrivo, Monte Calvario, in cui è stato allestito un grande tavolo riccamente decorato per la cerimonia laica. Mentre risulta evidente la provenienza dei parenti più prossimi, gli amici della coppia giungono da diverse regioni del centro e sud Italia – Lazio, Campania, Puglia, Calabria, Sicilia – dando così vita anche a un variegato patrimonio musicale condiviso.

A conclusione della cerimonia si è formato un nuovo corteo. Questa sfilata ha percorso ancora una volta le vie del paese e si è fermata presso Piazza Municipio, nella quale è stato allestito un ricco aperitivo per gli ospiti e tutti gli abitanti di Alessandria del Carretto. Gli sposi sono stati protagonisti di una *rota*¹, nella quale hanno danzato prima da soli, poi con i genitori, poi con gli amici. Il gruppo si è poi diretto verso il vicino ristorante e il lungo pranzo, protrattosi ben oltre l'ora di cena, è stato inframezzato da musica pop e musiche e danze tradizionali.

¹ Per un approfondimento sul concetto di *rota* e sulle sue funzioni e articolazioni si veda Castagna (1988).

Il clima che ha caratterizzato il matrimonio è stato quello di profonda unione e vicinanza agli sposi, costellata dalla condivisione della musica e della danza: nel cospicuo gruppo degli invitati erano presenti suonatori tradizionali, cantanti, danzatori e danzatrici, studiosi, ricercatori, appassionati ai temi della cultura tradizionale. Questi, provenendo da luoghi diversi dello stivale, hanno dato vita a un vivace e diversificato repertorio condiviso. La compartecipazione non riguardava solo chi in quel momento cantava o suonava, ma anche chi partecipava alla musica e alla danza cambiando stile a seconda del repertorio proposto. Si sono così avvicinate tarantelle dell'area del Pollino, tarantelle reggine, tammurriate, tarantelle di Montemarano, rendendo l'atmosfera gioconda, coinvolgendo non solo gli sposi, protagonisti e danzatori, ma gli invitati tutti, e attestando che queste pratiche musicali siano tutt'oggi estremamente vitali nel Sud Italia.

Quanto emerge dall'esperienza qui riportata testimonia come il concetto d'identità sia plasmabile da un punto di vista soggettivo e comunitario proprio attraverso i linguaggi della musica e della danza. Prova ne è la vicenda della sposa che, sulla base delle sue passioni e dei suoi interessi personali in campo coreutico e musicale, ha compreso e accolto un patrimonio culturale "altro" rispetto a quello di sua provenienza e grazie al quale è stata accolta nella comunità di Alessandria del Carretto. Durante le fasi del matrimonio, infatti, i linguaggi proposti sono stati proprio quelli della musica e della danza, attraverso i quali, simbolicamente, è stata accolta nella comunità riplasmando la sua identità di donna in un nuovo contesto sociale e culturale. La giovane, pertanto, ha modificato il suo *status* riqualificando il suo *ruolo* familiare e sociale *raggiunto* (Tentori, 1987, p. 133) con l'occasione del matrimonio e l'ingresso ufficiale nella comunità anche attraverso la musica e la danza condivise.

Si assiste dunque ad una manifestazione ricca di significati e implicazioni di quanto esposto in sede teorica da Taylor, il quale sostiene che il termine identificazione – o collocazione sociale – faccia riferimento alla dimensione della membership, della partecipazione e del coinvolgimento (cfr. Taylor, 1993).



Figura 1. Il corteo nuziale dopo la cerimonia ritorna verso il centro di Alessandria del Carretto (CS). Copyright dell'autrice.

3. Ricerca sul campo “in rete”

L'avvento del terzo millennio è stato segnato dal progredire delle tecnologie digitali e di rete. Alla diffusione del web nelle aziende e nelle case è seguita la nascita di piattaforme sotto forma di reti sociali quali YouTube, MySpace, Facebook ecc. per la condivisione di contenuti personali ed eventi comunitari.

In questo contesto di interazioni immediate e semplificate attraverso la rete, risultano evidenti due diverse tipologie di condivisione: una riguarda il desiderio dell'individuo o di una parte di comunità di condividere – anche in tempo reale, con la “diretta” – alcune pratiche tradizionali che si realizzano in specifici luoghi e momenti dell'anno; l'altra coinvolge invece il singolo utente che nella condivisione si mostra partecipe e protagonista dell'evento che viene presentato, attestando il suo personale coinvolgimento. Il complesso di tali dinamiche ha anche l'effetto di affermare identità comunitarie e personali con l'ausilio di spiegazioni a margine,

commenti, etichette identificative (hashtag) che consentono a ogni tipologia di utente di comprendere pienamente il significato di quanto viene documentato.

Tutte le piattaforme sociali consentono un'interazione diretta con l'utente che ha pubblicato il contenuto; la sezione dedicata ai commenti testuali, ad esempio, permette anche a mesi o anni di distanza di arricchire e integrare le conoscenze e le informazioni sull'oggetto pubblicato e di comprendere quale sia stata la sua ricezione da parte della rete. Ai commenti di apprezzamento e alle domande di curiosità si possono alternare spunti critici o ricordi legati all'esperienza storica di chi faceva parte della comunità e adesso vive altrove (cfr. Garcia, Standlee, Beckhoff, Cui, 2009).

La piattaforma TikTok, particolarmente diffusa tra le giovani generazioni, ha alcune caratteristiche che la rendono oggetto di attenzione anche da parte di chi si occupa di musica e di studi sociali. Una felice descrizione delle sue caratteristiche salienti è offerta da Gabriele Marino e Bruno Surace, autori e curatori di una recente pubblicazione sul tema:

Su TikTok conta più il gesto del significato, il fare che il dire, il senso di appartenenza, di appartenere anche momentaneamente a qualcosa – una categoria, un gruppo, una passione, un movimento, un interesse, un trend appunto – che il singolo contenuto, la singola informazione veicolata. Allo stesso tempo però contano i dettagli, essendo la piattaforma uno spazio deputato alla variazione, all'originalità, alla riconoscibilità intesa non come conferma ma distinzione (Marino, Surace, 2023, p. 17).

TikTok è un ambiente tipicamente rivolto a generazioni di giovani e giovanissimi che in modalità meno strutturate condividono interessi, passioni ed esperienze. L'abbinamento tra le due tipologie di utenti e le modalità espressive consente di avere un'ampia panoramica di come vengano rappresentate le pratiche tradizionali musicali e coreutiche che nel caso della mia specifica indagine comprendono le diverse forme di tarantella.

L'esempio considerato, essendo riconducibile ad un utente privato è qui riportato omettendo l'intero nickname attribuibile

alla sua identità. L'utente T. ha condiviso un video che ha ottenuto 41.491 visualizzazioni e 1.050 like. Questo è introdotto dalla scritta «Identità reggina» e accompagnato dagli hashtag: #reggiocalabria, #tarantella, #viraltiktok, #viral_video_tiktok, #tiktok, #foryoupage, #foryou, indicando così la regione, il repertorio proposto e altre etichette che favoriscono la diffusione sulla piattaforma. Nel video compaiono anche due scritte che rimangono ben visibili per tutta la sua durata: in alto il termine «Tarantella», in basso «Noi siamo Reggio Calabria».

In 0'20" il filmato mostra piazza del Duomo a Reggio Calabria, in cui si scorge la facciata della Basilica di Santa Maria Assunta, la folla che occupa il sagrato della chiesa e in primo piano una *rota* di tarantella. La musica è fornita da un organetto e tre tamburelli suonati da alcuni ragazzi. Al centro della *rota* vi sono un uomo e una donna che eseguono alcuni passi di tarantella muovendosi



Figura 2. Un frame tratto dal video dell'utente T.Z.

per tutto l'arco della circonferenza ed entrando e uscendo dall'inquadratura, sotto lo sguardo attento di tutti i presenti.

Appaiono significativi alcuni tra i commenti lasciati da altri utenti. L'utente A. scrive: «Bravi evviva la Calabria». B. continua: «Meravigliosa». E poi C.: «e solo questa c'è rimasta...». Infine, D. commenta: «EVVIVA LA CALABRIA E TUTTE LE SUE TRADIZIONI».

Ciò che risulta particolarmente rilevante è la volontà – e forse anche l'esigenza – del singolo utente di rappresentare la comunità, di darle voce utilizzando l'espressione «Noi siamo Reggio Calabria», di sottolinearne l'appartenenza e gli elementi fondamentali che ne costituirebbero l'identità.

In numerosi video che ho avuto l'opportunità di visionare, ma non presenti in questa selezione, compare tra gli hashtag il termine identità, a cui a volte si abbina un aggettivo che rimanda alla singola località o area geografica.

Ancora Fabietti sostiene:

Vedremo però come l'identità etnica sia sottoposta a una continua riasserzione dei tratti ritenuti cruciali dell'"eticità", di quei tratti cioè che fanno di un gruppo quello che è accanto e/o in opposizione ad altri. Parleremo allora, in questo caso, di riproduzione dell'identità etnica (Fabietti, 1995, p. 22).

Ciò induce a riflettere su come queste pratiche siano sì il frutto di valori sociali e culturali, ma contribuiscano alla riaffermazione e al consolidamento di una identità collettiva in cui l'individuo si riconosce e di cui desidera fare parte – anche "a distanza" – favorendo in tal modo la riconfigurazione di un'identità sociale ugualmente condivisa dalle fasce di età più giovani.

In conclusione, da quanto esaminato nelle ricerche effettuate sul campo e online si può delineare la modalità di lavoro dello studioso come un costante confronto tra ciò che si rileva sui territori dal vivo e ciò che viene documentato dagli stessi protagonisti sulle piattaforme online. I contesti sono diversi ma entrambi concorrono a delineare modalità di identità sociali e

culturali presenti e le dinamiche e i modelli entro cui si realizza la trasmissione dei saperi. Risulta in questa sede particolarmente significativo rilevare come questi processi si realizzino e siano rappresentati attraverso la musica e la danza, in forme che, per quanto riconosciute come “fedeli alla tradizione”, sono comunque sempre rinnovate anche negli strumenti di osservazione e partecipazione.

Bibliografia

- Bonanzinga, S. (1993), *Forme sonore e spazio simbolico*, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino.
- Castagna, E. (a cura di) (1988), *La danza tradizionale in Calabria*, Catanzaro, Coop. Lombardi Satriani.
- D'Amico, L. (2012), *Filmare la musica. Il documentario e l'etnomusicologia visiva*, Roma, Carocci.
- Fabietti, U. (1995), *L'identità etnica. Storia e critica di un concetto equivoco* (III ed.), Roma, Carocci.
- Fabietti, U., Remotti, F. (a cura di) (1997), *Dizionario di antropologia. Etnologia, antropologia culturale, antropologia sociale*, Bologna, Zanichelli.
- Garcia, A.C., Standlee, A.I., Beckhoff, J., Cui, Y. (2009), *Ethnographic Approaches to the Internet and Computer-Mediated Communication*, in «Journal of Contemporary Ethnography», XXXVIII, 1, pp. 52-84.
- Giannattasio, F. (1998), *Il concetto di musica*, Roma, Bulzoni.
- Marino, G., Surace, B. (a cura di) (2023), *TikTok. Capire le dinamiche della comunicazione ipersocial*, Milano, Hoepli.
- Merriam, A.P. (1983), *Antropologia della musica*, Palermo, Sellerio.
- Taylor, C. (1993), *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, Milano, Feltrinelli.
- Tentori, T. (1987), *Antropologia culturale*, Roma, Edizioni Studium.

ELEONORA BETTI

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

La classe plurilingue: percorsi didattici attraverso musica e canzone

1. La classe multiculturale e plurilingue: uno sguardo d'insieme

Nel contesto della scuola italiana, multiculturalità e plurilinguismo sono caratteristiche ampiamente presenti nelle classi, come confermato anche dai più recenti dati (MIM, 2024). In questa tipologia di gruppo-classe possono mostrarsi criticità peculiari, a partire dalla complessità di progettazione, da parte dei docenti, di attività didattiche adeguate ai diversi livelli di competenza linguistica. Sembra quindi importante lavorare al costante sviluppo di specifiche strategie e tecniche, a fini inclusivi e per favorire il successo scolastico, e ad un'adeguata formazione iniziale e *in itinere* degli insegnanti (MI, 2022, pp. 39-41).

Affinché il percorso di integrazione scolastica degli studenti di origine migratoria, specialmente NAI¹, si inserisca nel più ampio quadro dell'*inclusione* (Cottini, 2008, p. 16; Santerini,

¹ Gli studenti neoarrivati in Italia (NAI) sono parte della categoria dei discenti con *bisogni educativi speciali* (BES), per svantaggio socioeconomico, linguistico e culturale.

2016, p. 7; Fiorucci, Stillo, 2023, pp. 49-51; Gaspari, Testa, 2024), è necessario pensare a percorsi che considerino tanto i diversi bisogni individuali quanto quelli della classe nel suo insieme, promuovendo processi di accoglienza e di valorizzazione delle competenze di tutti e di ciascuno. Per raggiungere tali scopi, è fondamentale considerare anche il fattore emotivo (Sellari, Visioli, 2020).

La classe multiculturale e plurilingue può vedere la presenza di studenti con background migratorio sia di prima sia di seconda generazione. Tale composizione del gruppo classe determina, come già accennato, una varietà linguistica complessa: se gli studenti recentemente arrivati, infatti, si confrontano con la difficoltà dell'ingresso nel nostro sistema scolastico con un livello pre-base o base in italiano – che comporta un ostacolo tanto per la comunicazione quanto per lo studio –, gli studenti di prima generazione presenti in Italia dalla prima infanzia e quelli di seconda generazione incontrano, da parte loro, altri bisogni, legati alla frequente condizione di bilinguismo simultaneo tra lingua italiana e lingua del contesto familiare: se nella lingua della comunicazione tali discenti hanno acquisito a tutti gli effetti l'italiano come prima lingua, in quella dello studio può invece rendersi utile un lavoro di potenziamento. D'altra parte, è necessario non dimenticare anche i benefici derivanti dal bi- o plurilinguismo, i quali tuttavia, per esprimersi pienamente, chiedono anche alla scuola di partecipare alla valorizzazione della lingua d'origine (Cummins, 2005). L'importanza di questa azione, nel contesto scolastico, si mantiene anche quando il contatto con la lingua del contesto familiare non abbia prodotto una piena acquisizione (Fiorentini, Gianollo, 2021, pp. 19-21). Nella classe multiculturale e plurilingue, quindi, i bisogni educativi sono ampiamente differenziati, e i percorsi inclusivi dovrebbero conoscerli e considerarli nella loro interezza e complessità: il potenziamento della lingua italiana deve essere parametrato ai diversi livelli coinvolti, e la valorizzazione del plurilinguismo può rendersi utile anche a formare competenze interculturali nel gruppo, seguendo anche le più recenti indicazioni a livello

europeo (CEFR Expert Group, 2023). I benefici riguardano sia la sfera individuale sia quella del gruppo classe, tanto per il potenziamento delle competenze linguistiche in italiano dei recentemente arrivati, e dei nativi con e senza cittadinanza (Chiappelli, Pona, 2016, p. 72), quanto per i percorsi per la costruzione di un'idea di cittadinanza che non può non passare anche per una prospettiva interculturale (Ambel, 2020, pp. 102-104; Gianollo, 2020; Macinai, 2020; Minardi, 2020; Cerrocchi, Zannoni, Ramploud, 2021). Curare l'ambiente – creando con gli studenti, ad esempio, cartelloni e segnali in lingue diverse –, promuovere un discorso sulla lingua che coinvolga non soltanto le lingue nel mondo ma anche i dialetti e le lingue minoritarie dei nostri territori, proporre attività che stimolino il plurilinguismo anche tramite forme di apprendimento cooperativo, sono azioni che possono collaborare al raggiungimento di questi obiettivi (Gentile, 2016; Semplici, 2018, p. 67; Carbonara, Scibetta, 2019; Caon, 2022).

La musica, nelle forme d'insieme, anche corali, può entrare nella progettazione di unità didattiche interdisciplinari, sposando approcci e tecniche consigliati per il potenziamento dell'italiano (Caon, 2023) e considerando i possibili rapporti, anche in una visione inclusiva, tra musica e linguaggio (Traversetti, 2022, pp. 91-93). Il laboratorio musicale può costituire uno spazio inclusivo, facilitando la socialità e il superamento di barriere comunicative, dando centralità alle emozioni e portando la positiva esperienza di lavoro collaborativo d'insieme per la realizzazione di un alto scopo comune (Rizzo, 2022, p. 18; 2016; Chiappetta Cajola, Rizzo, 2019; Cappa, Sellari, 2018).

2. Un'orchestra: un caso di studio nella classe plurilingue

Nel caso di studio presentato sono stati considerati, nella classe plurilingue, gli obiettivi di potenziamento della lingua italiana, di valorizzazione del plurilinguismo e di collaborazione al benessere emotivo degli studenti e a percorsi per l'inclusione e la

cittadinanza, attraverso un'integrazione tra strategie e tecniche didattiche *ludiformi* per l'apprendimento dell'italiano L2 (Caon, 2022) e un approccio musicale olistico, di tipo Orff-Schulwerk (Piazza, 2010; Sangiorgio, 2010). Si è data centralità alla canzone, presentata come materiale originale e composto *ad hoc* dall'autrice, facendone elemento portante per l'inserimento di ulteriori sezioni di testo lirico – non solo in lingua italiana – realizzate dagli studenti attraverso gradualmente processi guidati.

Il caso è parte di una ricerca dottorale che ha visto la conduzione di quattro casi di studio totali, coinvolgenti anche due gruppi di soli studenti neoarrivati, oltre a un'altra classe plurilingue. L'approccio di principale adozione, in ambito qualitativo, è stato di tipologia *Design-Based Research*, con casi di studio multipli e osservazione partecipante. La raccolta dati ha compreso registrazioni audiovideo, osservazione partecipante, diario di ricerca, materiali creati dagli studenti, questionari di fine laboratorio e un'intervista semi-strutturata alla docente curricolare della classe.

I ventitré studenti – di cui ventidue presenti agli incontri – frequentavano la classe seconda di una scuola secondaria di primo grado di Firenze, presso cui si sono tenuti i quattro incontri laboratoriali, della durata di 90/120 minuti ciascuno. Nella scuola, centrale nell'area urbana, vi sono molti studenti di origine migratoria, anche di prima generazione, ed è attivo un progetto di potenziamento linguistico con laboratori di italiano L2 per NAI. Gli studenti coinvolti nel caso di studio erano in maggioranza parlanti italiano come prima lingua, ma vi era un'alta presenza di studenti con background migratorio, tra cui anche discendenti NAI. La varietà linguistica della classe era costituita da italiano, spagnolo e bengalese, in maggioranza, e da singalese, arabo, ungherese, russo e inglese.

La canzone composta dall'autrice, dal titolo *Un'orchestra*, si è sviluppata, nella sua creazione, tenendo conto di molti elementi: la volontà di proporre un tema in linea con possibili percorsi per la positiva socialità e cittadinanza (l'orchestra come modello di interazioni e collaborazioni virtuose, in cui l'individuo è considerato nella sua unicità come parte essen-

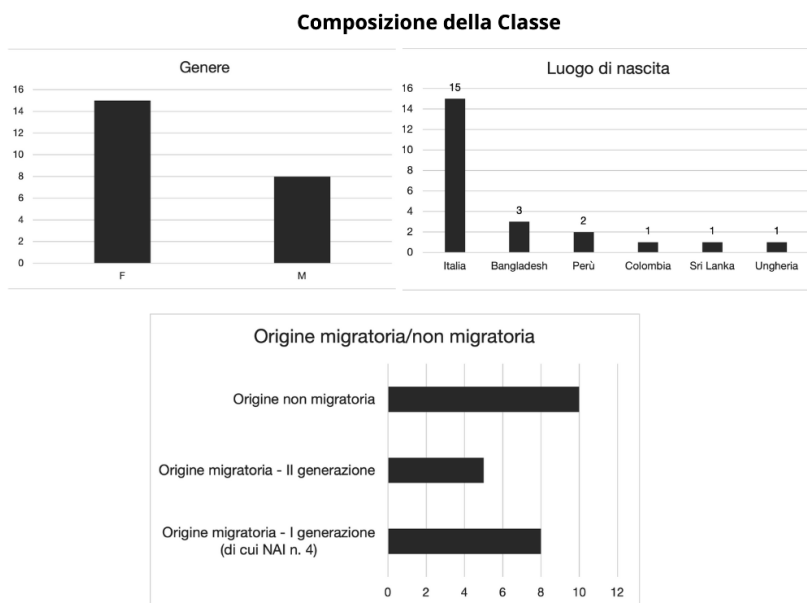


Figura 1. Composizione della classe.

ziale del gruppo, al quale può ben contribuire e da cui molto può ricevere); lo scopo di supporto linguistico, con un focus sul lessico di livello base – in particolare su verbi al presente e all’infinito –, adeguato ai diversi livelli di competenza dei partecipanti e tematicamente significativo per il gruppo; la ricerca di caratteristiche musicali che garantissero cantabilità mantenendo qualche elemento di difficoltà – e che non fossero identificate dal gruppo come troppo “infantili”. Inoltre, il brano doveva strutturalmente e musicalmente consentire la successiva integrazione di ulteriori sezioni liriche, create dagli studenti a piccoli gruppi in modo cooperativo, con processi guidati e stratificazione delle attività. Tra queste, erano stati considerati anche giochi di “conduzione d’orchestra”, apprendimento per imitazione, riflessione su aspetti tematici e semantici, creazione di cartelloni con immagini e testo ed elementi di *body percussion* nella performance.

La prima delle due sezioni liriche integrate è nata dopo aver lavorato sulla prima parte del testo della canzone. A partire da un

U.D.: Canzone, Musica e Linguaggio

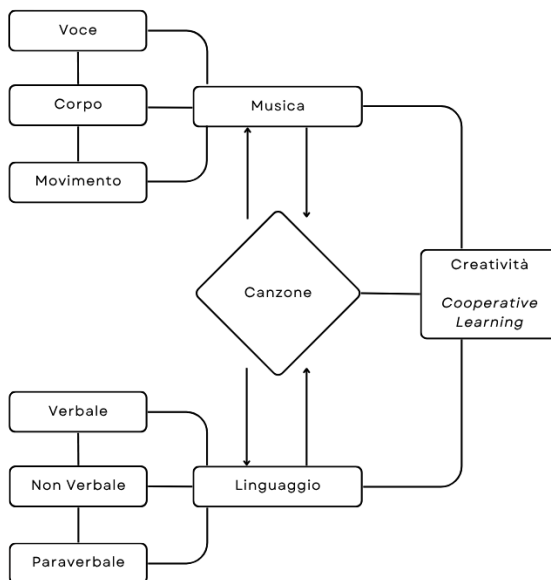


Figura 2. Rapporti tra canzone, musica e linguaggio nell'unità didattica (UD).

Unità Didattica (UD): esempio di struttura

Attività d'ingresso	Ascolto e movimento (Stop & Go) su canzone UD Gioco di conduzione del gruppo (<i>silenzio, suono, forte, piano</i>).
Attività vocale	Imitazione di pattern melodico-ritmici, su fonema UD
Attività sulla canzone	Apprendimento in imitazione/pratica di una sezione del brano dell'UD, su testo declamato, con supporto di immagini e/o di testo scritto; poi, su testo cantato.
Attività sulla lingua	Lavoro a piccoli gruppi (<i>cooperative learning; peer tutoring</i>), con scrittura creativa guidata e attività ludiche (es: <i>matching parola-immagine</i>).
Integrazione e performance	Pratica del brano dell'UD con ingresso dei nuovi elementi lirici creati.

Figura 3. Esempio di struttura dell'unità didattica (UD) proposto negli incontri.

gioco di selezione e abbinamento tra verbi per azioni positive e collaborative², e immagini che le rappresentavano (*matching parola-immagine*), si è arrivati gradualmente a definire un elenco di otto verbi, disposti nell'ordine prescelto dal gruppo, che sono stati inseriti nel brano. La parte musicale era già stata predisposta per tale integrazione. L'attività ha consentito ai neoarrivati di conoscere o rinforzare i verbi coinvolti – grazie anche al supporto di immagini e al lavoro con i compagni –, mentre tutta la classe, divisa a piccoli gruppi con ruoli assegnati e una distribuzione bilanciata tra parlanti italiano e NAI, assemblava il risultato dell'abbinamento in cartelloni, confrontandosi anche sul significato dei verbi e sul perché della loro possibile associazione a buone pratiche di gruppo, come quelle orchestrali.

Per realizzare la seconda sezione lirica, gli studenti sono ripartiti dal precedente lavoro per creare, grazie al contributo di ciascun componente, nuovi gruppi di verbi semanticamente correlati ai precedenti, sia in italiano sia in altre lingue di origine. I verbi sono stati trascritti – arrivando, anche in questo caso, all'elaborazione di cartelloni con testo e disegni – e sono stati insegnati, da ogni rispettivo proponente, al resto del suo gruppo, determinando così un passaggio nei ruoli di tutor. Questo ha comportato la possibilità per tutti gli studenti, compresi i neoarrivati, di essere tutor a turno per i propri compagni, i quali cercavano, spesso non senza difficoltà ma anche con molto divertimento, di pronunciare correttamente i verbi nelle varie lingue.

Una volta conclusa questa fase dell'attività, le sezioni liriche plurilingui sono state recitate su accompagnamento musicale, in introduzione al brano.

In entrambi i casi, sono state progettate e proposte attività ludiformi, con forme di apprendimento cooperativo. Lo spazio di scrittura creativa è stato programmato attentamente e guidato in modo da bilanciare la libera espressione individuale con le necessità date dalla forma di destinazione, ossia la canzone, e

² I verbi – selezionati, associati e poi ordinati per diventare sezione lirica del brano – sono stati: aiutare, ascoltare, dialogare, lavorare, osservare, pazientare, rispettare, sostenere.

con la mediazione tra i partecipanti nel realizzare un prodotto finale d’insieme. L’attività ha determinato anche la possibilità di instaurare un rapporto più personale, partecipato e profondo con il brano. Inoltre, la possibilità di lavorare con i compagni su una sezione creativa coinvolgendo le diverse lingue d’origine, ha consentito la promozione di processi interculturali.

La musica è stata presente sia come nucleo portante dell’unità sia come tema – l’orchestra – ritrovato tanto nei versi proposti dall’autrice quanto nelle integrazioni degli studenti.

Cantare i versi in coro, inoltre, ha consentito di provare un’esperienza di vocalità d’insieme che può essere – e così è stato riscontrato anche nello specifico caso –, occasione di condivisione di un momento espressivo artistico che richiede il contributo di tutti e che valorizza l’individuo, nel suo apporto a obiettivi condivisi con il gruppo (Sellari, 2020). La socialità e le emozioni, inoltre, sono centrali a queste attività e possono stimolare il coinvolgimento e la motivazione nell’apprendimento.

Si riportano di seguito alcuni dati percentuali ed estratti significativi dai questionari agli studenti realizzati a fine laboratorio.

Questionari finali: alcuni dati

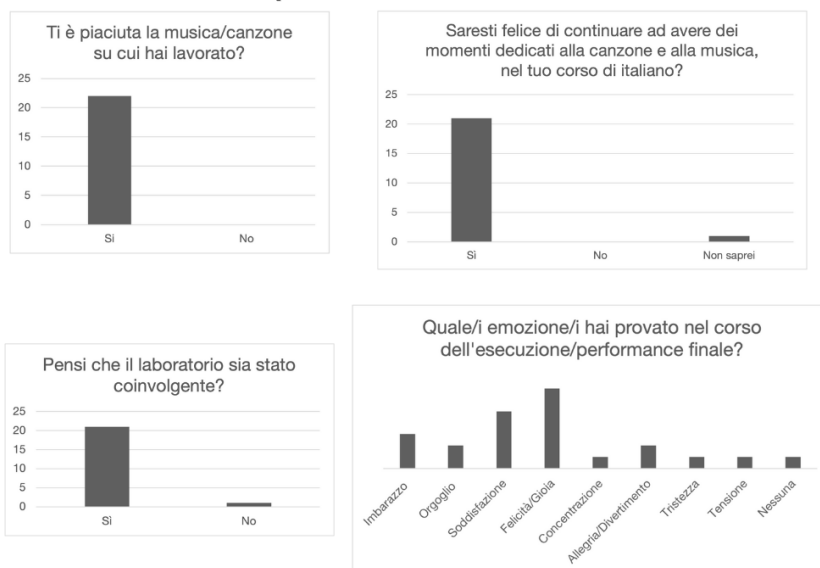


Figura 4. Questionari finali: alcuni dati.

Tale analisi, insieme al processo di *coding* dei dati audiovisivo – su *codebook* elaborato secondo un rapporto vicendevole tra teoria e prassi – e ai riscontri dell'osservazione partecipante, ha dato un positivo esito rispetto ai quesiti e agli obiettivi di ricerca.

Tali riscontri, che sostengono il possibile contributo dato da questa tipologia di proposta didattica ai processi educativi e pedagogici nella classe plurilingue – per tutti e per ciascuno –, non possono non interrogare, in via più ampia, la funzione della scuola. Se essa, riprendendo alcune riflessioni di Biesta (2006), possa occuparsi della formazione dell'individuo tanto nell'idea del suo essere parte di una *rational community* quanto nel considerare l'esistenza di una *other community*, in cui gli individui non hanno niente in comune e necessitano di comunicare, affinché lo scambio sia possibile e significativo, con la propria voce:

The first concern for education, to put it differently, is about how children and students can learn to speak in their own voice. This is not to exclude or deny the role of education and schooling in the reproduction of the rational community, but it does raise the question of how much of the other community is possible within the educational system and also what it requires from education to make this possible. [...] Responsibility is related to the community of those who have nothing in common. It ultimately is this community that makes our "second birth", our coming into the world as unique, individual beings, possible. Like our first, physical birth, this is not necessarily a pleasant experience. It can be difficult and painful to come into the world, to take upon us the responsibility that is waiting for us, to expose ourselves to what is other and different. Yet this is what makes us unique and, in a certain sense, human (Biesta, 2006, pp. 71-72).

L'esporsi a ciò che è altro e diverso è quindi difficile, e richiede un'assunzione di responsabilità. Una scelta che può fare la scuola verso gli studenti, rendendola così possibile agli studenti stessi. Le voci e le lingue della classe, nelle loro varietà, possono consentire, ove siano espresse e valorizzate, ove si creino le condizioni di accoglienza e di reciprocità, di realizzare esperienze importanti nel percorso dell'individuo come parte della, o delle, comunità.

3. Conclusioni

Il contributo, nel contesto della classe plurilingue, ha presentato un caso di studio parte di una più ampia ricerca, in cui sono state sperimentate strategie e tecniche didattiche tra musica, canzone e lingua, secondo un approccio musicale olistico. Le attività, sviluppatesi in modo stratificato attraverso canzoni e materiali didattici originali appositamente creati dalla ricercatrice, hanno considerato gli obiettivi e i benefici della valorizzazione della multiculturalità e del plurilinguismo, guardando ai bisogni dell'individuo e di quelli della classe, nel suo costituire un sistema complesso. Un percorso nel quale gli studenti possono trovare obiettivi comuni da perseguire – tramite collaborazione continua e coinvolgente, sostegno reciproco, crescita personale e d'insieme – e in cui l'esperienza di attività collaborative, tra giochi linguistici, creatività e canto corale, diventa significativa e promuove processi interculturali.

I positivi riscontri della ricerca auspicano di arricchire il dialogo su queste importanti e attuali questioni, che riguardano la scuola, il suo ruolo verso l'individuo, la comunità e l'idea – presente e futura – di percorsi per la cittadinanza.

Bibliografia

- Ambel, M. (2020), *La conferma di una finalità strategica*, in Id. (a cura di), *Una scuola per la cittadinanza. Idee Percorsi Contesti*, Varazze, PM Edizioni, pp. 96-104.
- Biesta, G.J.J. (2006), *Beyond Learning. Democratic Education for a Human Future*, New York, Routledge.
- Caon, F. (2022), *Edulinguistica ludica. Facilitare l'apprendimento linguistico con il gioco e la ludicità*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari.
- Id. (2023), *La canzone nell'educazione linguistica. Lingua, (inter)cultura e letteratura*, Torino, UTET Università.
- Cappa, C., Sellari, G. (a cura di) (2018), *Musica è emozione. Crescita educativa e culturale nella scuola secondaria di primo grado*, Pisa, Edizioni ETS.
- Carbonara, V., Scibetta, A. (2019), *Oltre le parole: translanguaging come strategia didattica e di mediazione nella classe plurilingue*, in B. Aldinucci, V. Carbonara, G.

- Caruso, M. La Grassa, C. Nadal, E. Salvatore (a cura di), *Parola. Una nozione unica per una ricerca multidisciplinare*, Siena, Università per Stranieri di Siena, pp. 491-509.
- CEFR Expert Group (2023), *A Guide to Action-oriented, Plurilingual and Intercultural Education*, Strasbourg, Council of Europe Publishing.
- Cerrocchi, L., Zannoni, F., Ramploud, A. (2021), *Il curriculum in prospettiva interculturale. Tra istruzione ed educazione e formazione iniziale e in servizio degli insegnanti e dirigenti scolastici*, in M. Fiorucci, M. Tomarchio, G.C. Pillera, L. Stillo (a cura di), *La scuola è aperta a tutti. Modelli ed esperienze di formazione docenti e dirigenti nel master FAMI*, Roma, Roma TrE-Press, pp. 102-127.
- Chiappelli, T., Pona, A. (2016), *Facilitazione linguistica, insegnamento dell'Italiano come L2, didattiche delle lingue seconde e pedagogia interculturale a scuola: uno sguardo d'insieme*, in M. Gentile, T. Chiappelli (a cura di), *Intercultura e inclusione. Il Cooperative Learning nella classe plurilingue*, Milano, FrancoAngeli, pp. 61-83.
- Chiappetta Cajola, L., Rizzo, A.L. (2019), *Il laboratorio ludico-musicale come spazio fisico e simbolico per l'educazione inclusiva*, in «Pedagogia Oggi», XVII, 1, pp. 445-462.
- Cottini, L. (2008), *Verso un'integrazione scolastica di qualità: punti di forza e di debolezza dopo trent'anni di esperienze*, in L. Cottini, L. Rosati (a cura di), *Per una didattica speciale di qualità: dalla conoscenza del deficit all'intervento inclusivo*, Perugia, Morlacchi Editore, pp. 15-46.
- Cummins, J. (2005), *A proposal for action: Strategies for recognizing HL competence as a learning resource within the mainstream classroom*, in «Modern Language Journal», LXXXIX, pp. 585-592.
- Fiorentini, I., Gianollo, C. (2021), *La conoscenza e la valorizzazione dei patrimoni linguistici nella classe plurilingue. Indicazioni a partire dalla scuola primaria*, in «Educazione Interculturale – Teorie, Ricerche, Pratiche», XIX, 2, pp. 17-32.
- Fiorucci, M., Stillo, L. (2023), *Inclusione ed equità: i paradigmi di una scuola democratica*, in C. De Luca, G. Domenici, G. Spadafora (a cura di), *Per una inclusione sostenibile: La prospettiva di un nuovo paradigma educativo*, Roma, Edizioni Anicia, pp. 49-62.
- Gaspari, P., Testa, S. (2024), *La Pedagogia Speciale come scienza della cura ecosistemica: possibili traiettorie progettuali*, in SIPeS (a cura di), *L'inclusione non si ferma. Cammina sempre. Volume in ricordo di Andrea Canevaro*, Trento, Edizioni Centro Studi Erickson, pp. 77-92.
- Gentile, M. (2016), *Interdipendenza e Cooperative Learning*, in M. Gentile, T. Chiappelli (a cura di), *Intercultura e inclusione. Il Cooperative Learning nella classe plurilingue*, Milano, FrancoAngeli, pp. 30-60.

- Gianollo, C. (2020), *La classe plurilingue in Italia: sfide e opportunità*, in I. Fiorentini, C. Gianollo, N. Grandi (a cura di), *La classe plurilingue*, Bologna, Bononia University Press, pp. 9-10.
- Macinai, E. (2020), *Pedagogia Interculturale: Cornici di senso e dimensioni della riflessione pedagogica*, Milano, Mondadori Università – Ed. Kindle.
- MI – Ministero dell’Istruzione – Osservatorio nazionale per l’integrazione degli alunni stranieri e l’educazione interculturale (a cura di) (2022), *Orientamenti interculturali. Idee e proposte per l’integrazione di alunni e alunne provenienti da contesti migratori*, marzo.
- MIM – Ministero dell’Istruzione e del Merito – Ufficio di Statistica (2024), *Gli alunni con cittadinanza non italiana. A.S. 2022/2023*, agosto.
- Minardi, S. (2020), *L’educazione alla cittadinanza democratica ha bisogno di più lingue*, in M. Ambel (a cura di), *Una scuola per la cittadinanza. Idee Percorsi Contesti*, Varazze, PM Edizioni, pp. 172-178.
- Piazza, G. (a cura di) (2010), *L’Orff-Schulwerk in Italia. Storia, esperienze e riflessioni*, Torino, EDT.
- Rizzo, A.L. (2022), *Una ricerca nazionale su insegnamento dello strumento musicale e inclusione scolastica: storia, metodologia e risultati*, in Id., *Strumento musicale e inclusione nelle SMIM. Ricerca, itinerari didattici e processi valutativi*, Milano, FrancoAngeli, pp. 17-37.
- Id. (2016), *Il laboratorio musicale nel curricolo inclusivo*, in L. Chiappetta Cajola, A.L. Rizzo (a cura di), *Musica e Inclusione*, Roma, Carocci, pp. 101-122.
- Sangiorgio, A. (2010), *Orff-Schulwerk come antropologia della musica*, in G. Piazza (a cura di), *L’Orff-Schulwerk in Italia. Storia, esperienze e riflessioni*, Torino, EDT, pp. 142-157.
- Santerini, M. (2016), *Prefazione*, in M. Gentile, T. Chiappelli (a cura di), *Intercultura e inclusione. Il Cooperative Learning nella classe plurilingue*, Milano, FrancoAngeli, pp. 7-9.
- Sellari, G. (2020), *La musica, la voce e il canto nel curricolo inclusivo 0-6 anni*, Roma, Edizioni Anicia.
- Sellari, G., Visioli, T. (a cura di) (2020), *Educare alle Emozioni. Promuovere relazioni positive nella scuola* (II ed.), Roma, Universitalia.
- Semplici, S. (2018), *Le tecniche didattiche nei vari metodi*, in M. Danesi, P. Diadori, S. Semplici (a cura di), *Tecniche didattiche per la seconda lingua*, Roma, Carocci, pp. 66-67.
- Traversetti, M. (2022), *L’educazione musicale e i disturbi specifici di apprendimento: quali opportunità di prevenzione, inclusione e apprendimento?*, in A.L. Rizzo, *Strumento musicale e inclusione nelle SMIM. Ricerca, itinerari didattici e processi valutativi*, Milano, FrancoAngeli, pp. 91-102.

**ORIZZONTI PEDAGOGICI
E FORME DI SOGGETTIVAZIONE**

GAETANA TIZIANA IANNONE

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Migrazione femminile, prospettiva di genere e ridefinizione identitaria. Esiti di una ricerca

1. Introduzione

Il contributo dà conto degli esiti di una ricerca *grounded* (Charmaz, 2014) sulle vittime di tratta accolte nel SAI (Sistema Accoglienza Integrazione) di Latina, con particolare riguardo all'impianto teorico che ha fatto da sfondo e cornice al complessivo disegno di ricerca. L'impianto generale si colloca nel solco della pedagogia interculturale (Roverselli, 2015; 2017; Fiorucci, 2020; Catarci, Fiorucci 2015; Catarci, 2016), di genere (Lopez, 2017; 2018) e della prospettiva intersezionale (hooks 2000a, 2000b) partendo dai fondamenti della pedagogia critica freiriana per poi ampliare lo sguardo alla produzione femminista. Per lo studio di questo specifico contesto, si è inteso pensare la migrazione femminile non come un indistinto generalizzato, bensì con tutto il suo portato di specificità, vulnerabilità e carica rivoluzionaria.

* Il presente contributo restituisce una parte di una ricerca più ampia presentata nella monografia *Sfide educative e progettualità emancipanti delle donne vittime di tratta* (Iannone, in corso di stampa).

2. Migrazione femminile, prospettiva di genere e ridefinizione identitaria

La migrazione è stata già considerata come un fatto sociale totale (Sayad, 2002); la migrazione femminile come un fatto sociale totale da analizzare anche in prospettiva di genere: le dannate della terra sono migranti doppiamente fragili, hanno rotte accidentate molto più di quelle dei migranti di genere maschile e sono, di fatto, una sorta di “nuove” Sisifo (Vaccarelli, 2019).

La prospettiva intersezionale, nell'interpretazione pedagogica *engaged* di hooks (2020a; 2020b), appare una buona cornice di senso nella quale posizionarsi e dalla quale attingere nei riferimenti teorici. La pedagogia *engaged* è pratica di libertà, è agire consapevole del portato politico di ogni azione pedagogica; da questa prospettiva si farà ricorso a una lettura capace di sostenere una cornice di senso e di supportare tutto l'impianto di costruzione della teoria grounded elaborata.

Partendo da questi presupposti, il costrutto di genere ha assunto un ruolo centrale, poiché ha permesso di superare la visione binaria e naturalizzata del genere stesso come semplice differenza biologica tra maschi e femmine, per comprenderne, invece, il genere come costruzione sociale, culturale e storica (Connell, 1995; Butler, 2013).

Tale costrutto è stato definito come «l'insieme di norme, valori, rappresentazioni, pratiche sociali e culturali che descrivono le relazioni tra i sessi e le diverse forme di mascolinità e femminilità» (Scott, 1986, pp. 1053-1075). Questa caratterizzazione evidenzia la natura costruita e dinamica del genere, che si manifesta in ogni ambito della vita sociale, dall'educazione alla politica, dalla cultura alla religione. In tal senso, il genere non è un fatto biologico, ma un prodotto della storia e della cultura.

A questa ricostruzione si affiancano quelle proposte da altri autori, come ad esempio Connell (1995, p. 76), che definisce il genere come «un insieme di pratiche sociali che creano le differenze tra i sessi, nonché le gerarchie tra di essi». Secondo Connell non è una caratteristica individuale, ma un sistema sociale di relazioni

di potere e di controllo tra i sessi, che produce e rafforza disuguaglianze e discriminazioni.

La pedagogia di genere, come disciplina che si occupa dell'educazione alle relazioni di genere e alla parità di genere, ha sviluppato varie elaborazioni di tale concetto. Ad esempio, nella pedagogia critica di genere, il costrutto in esame è visto come una «categoria sociale e culturale che influenza la formazione dell'identità, dei ruoli e dei comportamenti delle persone, in particolare dei bambini e dei giovani» (ivi, p. 57). La definizione rimarca l'importanza dell'educazione alle relazioni di genere fin dalla prima infanzia, per promuovere una cultura dell'uguaglianza e del rispetto delle diversità.

Questa pedagogia si basa su una varietà di teorie e approcci, tutti accomunati dall'importanza del genere nell'educazione e nella formazione personale. Tra le teorie di genere più influenti in pedagogia troviamo la teoria della socializzazione di genere, la teoria dell'identità di genere e la teoria della performatività di genere.

La teoria della socializzazione di genere, sviluppata negli anni Sessanta e Settanta, afferma che il genere si forma attraverso il processo di socializzazione. È una costruzione sociale che si sviluppa tramite l'interazione tra l'individuo e l'ambiente circostante, in particolare la famiglia, la scuola e i media. L'identità di genere si forma attraverso l'elaborazione di un'immagine mentale di sé come maschio o femmina, influenzata dalle esperienze vissute e dalle relazioni. Secondo la teoria della performatività di genere, proposta da Butler nel 1997, il genere non è un fatto naturale o biologico, ma un atto performativo che si riproduce continuamente attraverso le pratiche sociali e culturali; dunque, non è un'essenza, ma un'azione, una rappresentazione che si realizza quotidianamente attraverso il linguaggio, i gesti, i comportamenti e le relazioni.

Il concetto di "donna" è stato oggetto di numerosi dibattiti all'interno del femminismo e degli studi di genere. In particolare, la definizione e l'immagine della donna nella società occidentale sono state a lungo influenzate da una concezione patriarcale

del mondo, in cui il ruolo della donna era sottoposto a quello dell'uomo e i suoi bisogni e desideri venivano spesso negati o minimizzati. Tuttavia, negli ultimi decenni, il movimento femminista e gli studi in materia hanno contribuito a una rivisitazione e a una ridefinizione del concetto di donna, valorizzando la sua diversità, la sua complessità, la sua autonomia in funzione dell'equità di diritti.

Tale prospettiva mira a promuovere parità e libertà dalle discriminazioni di genere attraverso l'educazione. In tal modo, la pedagogia di genere può assumere diverse forme e strategie, come l'introduzione di contenuti riguardanti la storia delle donne e del movimento femminista nei programmi di studio, la promozione di materiali didattici inclusivi e non sessisti, l'inclusione delle donne in ruoli di leadership e di rappresentanza all'interno dell'ambiente scolastico e la valorizzazione della diversità di esperienze e identità di genere.

3. Lenti interpretative per studiare il sistema SAI

Il dibattito sulla pedagogia di genere ha recentemente messo in luce la possibilità di promuovere una "linea femminile" (Bianchi, D'Antone, 2024) nei servizi educativi e nel SAI, al fine di affrontare le complesse sfide che la società contemporanea pone alle donne e alle famiglie. In questo contesto, il contributo di hooks risulta particolarmente significativo, in quanto fornisce una prospettiva critica e intersezionale sulla relazione tra genere, educazione e presidio del setting pedagogico.

In primo luogo, hooks evidenzia come la pedagogia di genere debba necessariamente tener conto delle molteplici forme di oppressione e discriminazione che le donne subiscono nella società, in quanto donne e in quanto appartenenti a specifici gruppi sociali, come ad esempio le donne nere, le donne transessuali, le donne povere. Seguendo tale impostazione, la pedagogia di genere deve essere "intersezionale", ovvero tenere in considerazione le interazioni tra le diverse forme di oppressione e le diverse identità

di genere, per costruire un'educazione inclusiva e sensibile alle diverse esigenze delle donne e delle sopravvissute.

Inoltre, hooks suggerisce come tale pedagogia debba mettere al centro le esperienze e le prospettive delle donne, delle madri e delle figlie, come forma di resistenza e di opposizione alle logiche patriarcali e androcentriche della società. La "linea femminile" può essere intesa come un approccio pedagogico che valorizza le competenze, le abilità e le conoscenze delle donne e delle madri, e che promuove una relazione di reciprocità e di dialogo tra le donne e il setting pedagogico.

Continuando su questa linea di riflessione, il contributo del femminismo postcoloniale (Chambers, 2018) risulta particolarmente interessante e utile. Critiche influenti come *Three Women's Texts and a Critique of Imperialism* di Gayatri Chakravorty Spivak (1985) e *Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses* (Mohanty, 1988) mettono in luce le tendenze universalizzanti e colonizzanti della ricerca femminista occidentale e liberale. Spivak sostiene che "la prospettiva emergente della critica femminista riproduce gli assiomi dell'imperialismo" (Spivak, 1985, p. 243), mentre Mohanty afferma che l'immagine della "donna del terzo mondo" come sempre oppressa sostiene l'illusione dell'autonomia delle donne del "primo mondo", considerate "secolari, liberate e in controllo delle proprie vite" (Mohanty, 1988, pp. 61-88).

Questi saggi sono fondamentali per promuovere un femminismo più equilibrato, che riconosca, come afferma Judith Butler, che "il soggetto stesso della donna non è più compreso in termini stabili o duraturi" (Butler, 1997). Suggestiscono che non possiamo più presumere che la categoria "donna" sia immutabile, in attesa dell'intervento di femministe che si sono liberate attraverso la narrativa dell'"individualismo femminista" (Spivak, 1985).

Nella ricerca, è stata esplorata una letteratura coerente che ha permesso una comprensione più profonda di alcuni assunti culturali non eurocentrici. È importante, nella prospettiva postcoloniale e intersezionale, difendere e conoscere "letterature altre" per garantire un etnocentrismo critico e un'aderenza ai vissuti culturali e identitari delle protagoniste.

4. Lineamenti di un femminismo di nuova generazione

Chimamanda Ngozi Adichie è un'importante figura nel panorama dei femminismi africani (Salami, 2020). Il suo approccio rappresenta una significativa svolta poiché riesce a rimuovere la connotazione negativa del femminismo tradizionale e lo rende più aderente al contesto storico attuale. Il suo femminismo è contestualizzato, aspirando a raggiungere la parità economica e sociale tra i generi e prendendo in considerazione la subalternità femminile.

Adichie enfatizza l'importanza di un approccio intersezionale, che considera i diversi contesti geopolitici e aspira a un dialogo tra il globale e il locale. Questa prospettiva non rinnega i capisaldi del femminismo mainstream, ma ne accentua i limiti se considerato come un tema univoco, rappresentando solo quelle donne che possiedono caratteristiche tipicamente bianche. Adichie, quindi, promuove un femminismo più inclusivo e rappresentativo della diversità delle esperienze femminili.

Si sceglie di ripercorrere i punti cardine del suo pensiero femminista, attraverso l'analisi dell'ultimo *pamphlet* pedagogico *Cara Ijeawele* (Adichie, 2017). Una lettera illuminante, scritta su richiesta di una cara amica d'infanzia per la nascita della figlia, che aspira a crescere la sua bambina con un'educazione femminista.

Adichie propone due strumenti fondamentali per il femminismo:

1. il presupposto femminista: «io sono importante. Ho pari importanza». Questo principio sottolinea l'importanza dell'auto-affermazione e dell'uguaglianza;
2. una domanda riflessiva: «se inverti l'ordine dei fattori, ottieni gli stessi risultati?». Questa domanda invita a riflettere sulle dinamiche di potere e sull'equità di genere.

Tali strumenti rappresentano la base del pensiero di Adichie, che cerca di promuovere un femminismo che sia inclusivo e contestualizzato, capace di dialogare con i diversi contesti culturali e sociali.

Adichie ribadisce le premesse di un femminismo che contesta l'idea di "ruoli di genere" e rifiuta come preambolo di ogni

discorso: «perché sei una femmina non è mai una buona ragione per misurare l'umanità dell'universo femminile» (ivi, p. 19).

È necessario opporsi a una serie di preconcetti connessi, radicati, "inculcati" al ruolo della donna come la capacità innata di saper cucinare, indice indispensabile di sposabilità o l'idea che il matrimonio sia un premio, un obiettivo da raggiungere, un traguardo obbligato.

Condizioniamo le ragazze ad aspirare al matrimonio ma non facciamo altrettanto con i ragazzi; perciò, fin dall'inizio c'è uno squilibrio terribile. [...] Perché stupirsi, allora, se in molte coppie sposate sono le donne a sacrificarsi di più, al punto da rinunciare a sé stesse, costrette come sono a reggere il peso di uno scambio non alla pari? (ivi, p. 43).

L'autrice africana incoraggia un femminismo che celebri la bellezza, riconoscendo che l'aspetto visibile di una donna è profondamente intrecciato con la sua parte interiore. La femminilità non dovrebbe essere vista come sinonimo di superficialità o mancanza di impegno, poiché non esclude moralità, senso etico e serietà. Le narrazioni dominanti spesso presentano stereotipi di un femminismo mainstream che deve aderire a canoni specifici, distanti dall'estetica, dalla femminilità e dalla bellezza. Adichie promuove la collaborazione con il genere maschile, ma senza la necessità di emularlo o copiarlo per essere considerate e credibili.

Femminismo e femminilità non si escludono a vicenda. È da misogini pensare che sia così. Purtroppo, le donne hanno imparato a vergognarsi e scusarsi per gli interessi considerati tradizionalmente femminili come la moda o il trucco [...]. Una donna al contrario è sempre consapevole del fatto che è un rossetto brillante o un vestito ben scelto può dare agli altri un'impressione di frivolezza (ivi, pp. 59-60).

Inoltre, propone un movimento femminista di nuova generazione che pone come imperativo morale la parità di genere. Tuttavia, evita di assumere una postura accusatoria verso gli uomini, sottolineando che la responsabilità della disuguaglianza di genere non è attribuibile a livello individuale.

Adichie mette in guardia contro il pericolo del “Femminismo light”, costruito sull’ansia di compiacere gli uomini o di cercarne la benevolenza, e che segue la strada del permesso e della concessione. Questo si manifesta attraverso dinamiche di licenza, come quella del marito verso la moglie o del collega uomo verso la collega donna, e, coerentemente con questa trattazione, della falsa protezione offerta dal trafficante nei confronti della vittima di tratta.

Guardati dai pericoli di quello che chiamiamo “Femminismo Light”. È l’idea di un’uguaglianza femminile condizionata. Rifiutala del tutto. È un’idea vuota, consolatoria e fallimentare [...]. Alla base del benessere di una donna deve esserci ben altro che la benevolenza maschile (ivi, pp. 27-28).

Lei racconta il multiverso nigeriano, lo stesso che hanno narrato le sopravvissute, e all’interno del quale, non è stato possibile delineare un unico fil rouge perché caratterizzato da una molteplicità di fattori che determinano la frammentarietà dei vissuti e dei coraggiosi percorsi di liberazione.

Il filo conduttore è quello di sciogliere il travisamento dell’esistenza di un’unica storia che riduce «il popolo africano come una cosa sola, non una volta, ma più volte» (Adichie, 2020). La narrazione dominante spesso descrive gli africani in maniera univoca e superficiale, ignorando la ricchezza delle loro esperienze e culture.

Adichie stessa ha vissuto un esempio di questo fenomeno quando, basandosi sul racconto di sua madre, aveva erroneamente ridotto la famiglia di Fide, un giovane domestico che li aiutava in casa, alla sola condizione di povertà. Durante una visita al villaggio rurale del ragazzo, Adichie scoprì che quella famiglia possedeva una straordinaria capacità creativa nel realizzare cesti decorativi. La scoperta le permise di vedere quel micromondo familiare sotto una nuova luce, comprendendo che la loro esistenza era molto più diversificata e complessa di quanto inizialmente immaginato, un’altra unica storia.

Se Adichie non avesse approfondito la conoscenza di quella famiglia, avrebbe mantenuto una visione limitata e univoca della

loro realtà. Questo esempio illustra l'importanza di riconoscere e considerare la veridicità delle narrazioni che sono alla radice dell'autenticità africana, evitando di ridurre intere comunità a un'unica storia.

Il pericolo di un'unica narrazione risiede nel fatto che ci si limita a seguire la direzione indicata dagli altri, senza un approccio critico personale, cogliendo solo le differenze e mai le somiglianze. La scrittrice nigeriana ci insegna che le storie possono essere dense di stereotipi, non completamente falsi ma incompleti. Questo è evidente nelle biografie riguardanti le sopravvissute, donne migranti che hanno vissuto lo sfruttamento sessuale e che devono essere liberate dall'unica storia di prostituzione.

Per questa liberazione, è necessario capovolgere visioni stereotipate e univoche, riconoscendo in queste donne la capacità di resilienza, di riscatto e di raccontare di sé un'altra unica storia. È fondamentale guardare queste donne non solo come vittime, ma anche come persone con potenzialità e storie diverse che meritano di essere ascoltate e riconosciute nella loro interezza.

Le storie sono importanti. Molte storie sono importanti. Le storie sono state usate per espropriare e per diffamare. Ma le storie si possono usare anche per dare forza e umanizzazione. Le storie possono spezzare la dignità di un popolo. Ma le storie possono anche riparare quella dignità spezzata (Adichie, 2020, p. 44).

Bibliografia

- Adichie, C.N. (2017), *Cara Ijewele. Quindici consigli per crescere una bambina femminista*, Torino, Einaudi.
- Id. (2020), *Il pericolo di un'unica storia*, Torino, Einaudi.
- Bianchi, L., D'Antone, A. (2024), *Oltre l'inclusione. Pedagogia critica, tokenismo e decolonizzazione nei contesti educativi*, Morcelliana, Brescia.
- Butler, J. (1997), *Excitable Speech: a politics of the performative*, London, Routledge.
- Id. (2013), *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Roma-Bari, Laterza.

- Catarci, M. (2016), *La pedagogia della liberazione di Paulo Freire*, Milano, Franco-Angeli.
- Catarci, M., Fiorucci, M. (2015), *Intercultural Education in the European Context*, England, Ashgate.
- Chambers, I. (2018), *Paesaggi migratori: cultura e identità nell'epoca postcoloniale*, Milano, Meltemi.
- Charmaz, K. (2014), *Constructing Grounded Theory*, UK, Sage Publication.
- Connell, R.W. (1995), *Masculinities*, Berkeley, University of California Press.
- Fiorucci, M. (2020), *Educazione, formazione e pedagogia in prospettiva interculturale*, Milano, FrancoAngeli.
- hooks, b. (2000a), *All about Love: New Visions*, New York, Harper-Collins.
- hooks, b. (2000b), *Feminism is for Everybody: Passionate Politics*, Cambridge, South End.
- Lopez, A.G. (2017), *Decostruire l'immaginario femminile. Percorsi educativi per vecchie e nuove forme di condizionamento culturale*, Pisa, Edizioni ETS.
- Id. (2018), *Pedagogia delle differenze. Intersezioni tra genere ed etnia*, Pisa, Edizioni ETS.
- Mohanty, C.T. (1988), *Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses*, in «Feminist Review», 30 (1), pp, 61-88.
- Roverselli, C. (2015), *Insegnanti, diversità, questioni di genere*, Roma, Anicia.
- Id. (2017), *Declinazioni di genere. Madri, padri, figli e figlie*, Pisa, Edizioni ETS.
- Salami, M. (2020), *Sensuous Knowledge: A Black Feminist Approach for Everyone* (English Edition), London, Zed Edition.
- Sayad, A. (2002), *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'emigrato*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Scott, J.W. (1986), *Gender: A Useful Category of Historical Analysis*, in «The American Historical Review», 9 (5), pp. 1053-1075.
- Spivak, G. C. (1985). *Three women's texts and a critique of imperialism.*, in «Critical Inquiry», 12 (1), pp. 243-261.
- Vaccarelli, A. (2019), *Esistenze in fuga. Narrazioni, resilienza, cura educativa*, in L. Cerrocchi (a cura di), *Narrare la migrazione come esperienza formativa*, Milano, FrancoAngeli.

MATTEO UMBRO

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Metafore e intersezioni. Come giovani volontarie di “seconda generazione” parlano di sé e del proprio impegno civico

1. Concetti e definizioni

Per brevità espositiva, si opterà per definizioni convenzionali di lavoro che permettano di determinare l'estensione e l'inclusione di un oggetto concettuale, a partire da letteratura scientifica e quadri concettuali di livello sovranazionale.

La definizione di “seconda generazione” è tutt'altro che scontata e chi la adotta non può esimersi dal dichiarare, almeno in parte, gli elementi a cui il significante rimanda. Conoscere la lingua del Paese ospitante, la cittadinanza politica o l'appartenenza culturale non sono variabili sufficientemente discriminanti, ma caratteristiche che una parte o l'universalità di un insieme selezionato di persone può presentare. Definire questo costruito è compito non semplice per almeno tre ragioni: estensione del termine, prospettiva temporale, e posizionamento dell'osservatore.

Per quanto concerne l'estendibilità è possibile fare riferimento alla categorizzazione ormai classica suggerita da Rumbaut (2012) che introduce una visione graduata-decimale

secondo la quale appartenerebbero alla vera e propria seconda generazione tutti coloro che sono nati e vivono in un Paese che ha ospitato i loro genitori come tappa intermedia o finale del viaggio migratorio. A differenza dei successivi segmenti di questa classificazione decimale, i soggetti che trovano posto in questa sotto-categoria non hanno propriamente compiuto alcun viaggio migratorio. La “generazione 1.75” include i nati all'estero e trasferiti nel Paese ospite in età prescolare, in un periodo della propria vita in cui la famiglia costituisce l'universo dei legami più stretti. I migranti che hanno vissuto il processo di socializzazione in un Paese differente da quello in cui poi hanno proseguito gli studi (generalmente lo stesso Paese dei genitori) costituiscono la “generazione 1.5”. La scuola o altre agenzie formative hanno stimolato e offerto una risposta alle esigenze di scoperta, identificazione e socializzazione. La “generazione 1.25” includerebbe i ragazzi che migrano dopo i 12/13 anni, *scolarizzati* e in un periodo di ridefinizione identitaria e seconda socializzazione.

Granata (2011) offre una riflessione sui diversi tentativi adottati nel campo della ricerca sociologica e pedagogica italiana per nominare questa realtà complessa distinguendo tre tipologie di termini in riferimento all'asse temporale. *Seconde generazioni di immigrati* o *Figli dell'immigrazione* indicano il gruppo umano considerato in termini che richiamano il passato dei loro membri, sottolineando l'origine culturale o geografica e l'estraneità rispetto al contesto di vita e alla trasformazione sempre in atto (Granata, 2011, p. 29). Si sottolinea la condizione di figliolanza e si iscrive indifferentemente nel novero dei soggetti tanto chi ha compiuto il viaggio migratorio scegliendolo o subendolo in prima persona, quanto chi condivide con i propri genitori poco altro che i geni.

Il tentativo di descrivere l'istante presente dello svolgersi della storia può trovare spazio tra le scelte terminologiche di *giovani di origine straniera* e *minoranze visibili*. La prima, posizionandosi al confine con le definizioni di prospettiva passata, sottolinea la giovane età di chi condivide con la maggioranza dei coetanei

nati nel Paese ospite la condizione di infanzia-giovinezza. La seconda limita l'estensione dell'espressione a quelle persone sul cui corpo sarebbe possibile leggere marcatori somatici non riconducibili all'immaginario dei cittadini del Paese ospitante. Alle definizioni che distinguono i giovani in base alla competenza linguistica (*arabofoni, francofoni o italofo*ni). Si sommano i riferimenti atemporalmente che enfatizzano la doppia appartenenza (sino-italiana, italo-francese).

I termini *al futuro* enfatizzano una condizione non ancora data ma attesa o sperata. Per i *nuovi cittadini, nuovi italiani, nuovi europei* la novità, fatta sostantivo, viene aggettivata con la qualità che si vuole emergente.

La definizione *nuove generazioni* sebbene meno denotativa, permette una maggiore estensione dell'utilizzo, pur se vincolata al contesto di un discorso già collocato nel settore.

Il livello che abbiamo definito *di posizionamento*, che tocchiamo solo come suggestione, riguarda la dimensione politica e ideologica trasversale a ciascun tentativo di definizione. Come non è possibile uscire da una prospettiva politica o culturale senza entrare in un'altra, non si possono utilizzare concetti attorno ai quali si è depositata una storia, ignorandola.

Dovendo adottare una definizione, la più opportuna in termini estensivi appare quella di Ambrosini che parla delle seconde generazioni «intese come [gruppo dei] figli di almeno un genitore immigrato, nati tanto all'estero quanto in Italia» (Ambrosini, 2005, p. 172).

Come dichiarato in apertura, la questione dell'identità, individuale o collettiva che si voglia intendere, è interrogativo e compito squisitamente umano. In ammirazione del dibattito filosofico che il tema dell'identità ha generato, optiamo qui per una definizione operativa formalizzata nel quadro concettuale di competenze di cultura democratica. Con il termine "identità" gli autori del documento indicano quel «senso che le persone hanno relativamente a chi esse stesse siano e le auto-descrizioni a cui queste attribuiscono significato e valore» (Council of Europe, 2018, p. 29, traduzione dell'autore).

Gli autori operano una segmentazione dell'unitarietà individuale in una pluralità di identità che ogni individuo adotta per descrivere sé stesso. Questa *pluralizzazione* concettuale si riflette sul piano terminologico in quanto non si considerano aspetti, ruoli, dimensioni o parti *dell'*identità ma di diverse identità. In particolare, identità personali e sociali.

L'identità personale fa riferimento a tratti del carattere, relazioni, ruoli interpersonali o aspetti biografici con cui l'individuo si descrive.

L'identità sociale è data dall'appartenenza a gruppi sociali, siano essi la nazione, il gruppo religioso, un gruppo di età, un gruppo di genere, un gruppo professionale, una squadra sportiva o un gruppo virtuale sui *social network*.

Dal momento che il framework considera i gruppi umani di qualsiasi dimensione come titolari di culture distintive, qualsiasi gruppo a cui l'individuo appartiene può essere considerato un gruppo culturale. In questo senso l'identità culturale (individuale) stessa è presentata come un particolare tipo di identità sociale.

«Civic-mindedness is an attitude towards a community or social group» (ivi, p. 43). Nella definizione del quadro concettuale il senso civico è ancorato all'identità sociale. Occorre quindi circoscrivere un gruppo sociale e culturale verso cui l'individuo prova senso di appartenenza. Tale comunità può essere costituita tanto dal gruppo di persone che condividono prossimità geografica (dalla comunità di quartiere fino a quella globale) quanto dai vari gruppi sociali e culturali precedentemente richiamati in modo esemplare. Come le identità sociali, le appartenenze possono essere molteplici e ogni individuo si inserisce in molteplici comunità verso le quali può provare senso civico. Il senso civico implica solidarietà e volontà di contribuire al miglioramento delle condizioni della comunità e dei suoi membri e l'impegno a adempiere alle responsabilità, ai doveri o agli obblighi derivanti dalle proprie posizioni o dai propri ruoli all'interno della comunità. Per questo il senso civico è definito anche *responsabilità di ruolo*.

2. Storia, metafore e lavoro sociale

Le dieci persone che hanno partecipato alle interviste semi-strutturate a partire dai tre concetti sopra esposti sono donne, studentesse, con un'età compresa tra i sedici e i diciotto anni, figlie di migranti, vivono nel VI municipio di Roma e operano nel quartiere di Tor Bella Monaca¹. Dall'analisi tematica (Braun, Clarke, 2006) delle interviste raccolte nella primavera del 2024 sono emersi alcuni *modi peculiari* con cui le giovani volontarie hanno parlato della propria identità e del proprio impegno civico. Tre di questi modi si sviluppano attorno all'identità come biografia, alla metafora come significante dell'identità sociale di appartenenza (intersezionale) e all'impegno civico come finestra sul mondo.

2.1. Identità come biografia

Per le intervistate, rispondere alla richiesta di parlare di sé significa condividere alcuni passaggi della propria storia personale raccontata a partire dal punto di osservazione del proprio particolare stadio evolutivo che le fa oscillare tra omologazione e differenziazione.

Uno snodo della biografia che accomuna tutte le intervistate è il plurilinguismo. Pur nella varietà delle biografie linguistiche (siano madrelingue o conoscano solo un vocabolario di base della lingua dei genitori), tutte reputano ci siano discorsi che meritino di essere affidati ad una lingua piuttosto che all'altra.

Io, ad esempio, anche quando parlo a casa, in realtà faccio un *remix*. Parlo sia italiano che ucraino, perché *ci sono cose che si trasmettono* meglio in una lingua,

¹ Le interviste sono parte di un piano di rilevazione di informazioni raccolte per un ben più ampio progetto di ricerca sulla *Intercultural peer education* volto a studiare in modo sistematico e scientificamente rigoroso i significati e le competenze di partecipanti alle esperienze di *peer education* di e con adolescenti con diversi *background* negli istituti di scuola secondaria di secondo grado e nei contesti educativi non formali e informali.

altre cose che si spiegano meglio nell'altra lingua, magari proprio perché appartengono appunto a due dialoghi un po' diversi, a due culture un po' diverse comunque. Ci sono cose che anche non riesco a spiegare a casa perché appartengono al mio quotidiano (Volontaria iF).

Curioso notare che le culture tra cui la volontaria si trova immersa non sono quelle *nazionali* ma quella familiare e quella scolastica. Lo *switch* linguistico, prima ancora di essere tale, è già uno *switch* di pensiero e di esperienza.

Essere rumeni è una vergogna, ti guardavano come lo straniero che viene qui e ruba il lavoro, io l'ho sentita, l'ho dovuta patire per le elementari, l'ho dovuta patire tanto, [...] nonostante io fossi nata qui però c'era quel, non lo so, quell'aria in cui tu sei lo straniero e... ti fa sentire pesante (Volontaria iM).

Ulteriore tema comune è il vissuto di esclusione e solitudine che ha caratterizzato segmenti della loro storia in maniera diretta o, in alcuni casi, indiretta, attraverso l'esclusione delle proprie mamme:

Magari non è solamente essere messa da parte, ma anche un po' mettersi da parte. Adesso non voglio incolpare nessuno, però alla fine te ne rendi conto crescendo, perché comunque è strano che tu finisca sempre... che mia mamma finisca... sempre a parlare con le altre mamme di origine rumena. Te lo chiedi un po', no? (Volontaria iA)

Le volontarie ricordano il momento in cui hanno cominciato a chiedersi il perché del comportamento sensibile o diverso delle persone nei propri confronti. La scoperta della propria diversità avviene attraverso un vissuto «di confine» (Twine, 1996). Un *boundary event* è un episodio di vita che provoca nel soggetto un'epifania della propria condizione di «diverso».

Terzo elemento comune è la partecipazione ad attività espressive ed artistiche: comporre ed eseguire musica al pianoforte, creare creme cosmetiche, danzare, cantare, recitare in una compagnia teatrale, scrivere poesie e copioni, studiare lingue orientali. Queste esperienze sono per loro irrinunciabili.

2.2. Metafora come significante dell'identità sociale di appartenenza (intersezionale).

La domanda sull'apparenza etnica, assente nella traccia dell'intervista, emerge in ogni colloquio.

Quando i marcatori somatici sono interpretati come inconsueti dagli interlocutori, alla domanda sull'identità si aggiunge, nelle varie forme che può assumere, quella dell'origine.

La domanda «Da dove vieni?» può diventare, a seconda del ruolo, della curiosità o del grado di confidenza percepito dall'interlocutore, la prima di un corollario di ulteriori domande che rimarcano la parziale estraneità di chi risponde rispetto al contesto e l'egemonia sottesa di chi domanda. Come rispondere? Con un'immagine metaforica.

Macinai, nei suoi contributi sul meccanismo metaforico del linguaggio nella costruzione dei percorsi identitari di ambito interculturale, afferma che, aristotelicamente, la metafora compie l'operazione di trasportare un significato da un termine ad un altro e così facendo può essere considerato veicolo di conoscenza in quanto «ricorrendo alla metafora non abbiamo soltanto "illustrato" il concetto problematico [...] ma ciò che la metafora "trasporta" nel processo di reificazione di un concetto, vero o falso che sia, costituisce sempre e comunque un *surplus* di significato, socialmente costruito e convalidato» (Macinai, 2016, pp. 166-167).

Le metafore usate per denotare le identità culturali (radici, crogiuoli, eredità, mosaici) offrono il vantaggio di rendere un significato maggiormente comprensibile e contemporaneamente il "rischio" di una comunicazione efficace (Macinai, 2017, p. 421).

Un fiore, un paio di scarpe, un albero che dà frutti diversi, un uccello che viaggia: nella metafora le ragazze si rappresentano sempre come un insieme di diversità. C'è anche chi parla di intersezioni tra mondi. «Sono come quei cerchi che si intersecano, quelli di matematica, io sto in mezzo» (Volontaria iA).

2.3. Impegno civico come finestra sul mondo

L'incontro tra le motivazioni personali e la richiesta del territorio, giunta all'attenzione della volontaria tramite un amico o un docente, rappresenta, per tutte, un'opportunità per rimanere in connessione con la propria realtà locale. È questo il meccanismo che ha permesso loro di instaurare un legame con il quartiere e di interessarsi a ciò che accade al di là della propria porta di casa. Le giovani volontarie non sono abituate a informarsi sull'attualità; i social network e le informazioni fornite dai padri sono le uniche finestre su "ciò che succede nel mondo". «Io qui le vengo a sapere le cose sulle guerre» (Volontaria iX) afferma una volontaria di Sant'Egidio. Attraverso il lavoro sociale, queste giovani dichiarano di conoscere meglio sé stesse e il mondo che le circonda. In particolare, il mondo di Tor Bella Monaca dove si trova «quello che la gente non vuole vedere perché sennò non ci dorme la notte» (Volontaria iB), significa sporcarsi le mani e agire "in mezzo al temporale" come un arcobaleno. «È un lavoro da fare con la pioggia così quando finisce, si trova il tesoro» (Volontaria iB).

I giovani di seconda generazione si pongono come protagonisti nella costruzione di nuove identità sociali ibride e sincretiche, pionieri, mediatori nati e involontari equilibristi interculturali (Granata, 2011). Per Santerini (2017), il lavoro educativo da progettare con i minori stranieri deve partire da una delle risorse educative che essi stessi possiedono: la capacità di crescere tra più mondi, competenza essenziale dell'educazione alla cittadinanza globale e planetaria. Tale percorso può trovare un contesto fertile nel volontariato giovanile, con i giovani di seconda generazione che svolgono un ruolo guida per i coetanei. Il volontariato educativo si configura così come un'opportunità per contrastare il processo di miniaturizzazione violenta delle identità (Sen, 2006) e il rischio di una doppia assenza (Sayad, 2002).

Bibliografia

- Ambrosini, M. (2005), *Sociologia delle migrazioni*, Bologna, Il Mulino.
- Braun, V., Clarke, V. (2006). *Using thematic analysis in psychology*, in «Qualitative Research in Psychology», 3, 2, pp. 77-101.
- Council of Europe (2018), *Reference framework of competences for democratic culture*, Vol. 1.
- Granata, A. (2011), *Sono qui da una vita. Dialogo aperto con le seconde generazioni*, Roma, Carocci.
- Macinai, E. (2016), *Il meccanismo metaforico del linguaggio nella comunicazione interculturale*, in I. Loiodice, S. Ulivieri (a cura di), *Per un nuovo patto di solidarietà*, Bari, Progedit, pp. 164-170.
- Id. (2017), *Metafore culturali*, in M. Fiorucci, F. Pinto Minerva, A. Portera (a cura di), *Gli alfabeti dell'intercultura*, Pisa, Edizioni ETS, pp. 417-424.
- Rumbaut, R.G. (2012), *Educational experiences of generation 1.5*, in J.A. Banks (ed.), *Encyclopedia of Diversity in Education*, Thousand Oaks, SAGE.
- Santerini, M. (2017), *Da stranieri a cittadini*, Milano, Mondadori.
- Sayad, A. (2002), *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Sen, A. (2006), *Identità e violenza*, Roma-Bari, Laterza.
- Twine, F. W. (1996), *Brown skinned white girls: class, culture and the construction of white identity in suburban communities*, in «Gender, Place & Culture», 3, 2, pp. 205-224.

ELEONORA FERRACCI

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

La rappresentazione corporea della disabilità: dalla spettacolarizzazione dei *freak show* al corpo come attore/protagonista nel laboratorio teatrale inclusivo

1. Introduzione

L'incontro con l'altro avviene, innanzitutto, attraverso il corpo, oggetto di studio in diversi ambiti disciplinari, tra cui la neurodidattica, l'antropologia, la pedagogia di genere e speciale. L'azione motoria svolge una funzione fondamentale nel processo di definizione dell'autoimmagine, insieme al ragionamento logico, alle emozioni e all'autopercezione. Tuttavia, la valorizzazione del corpo delle persone con disabilità ha seguito un percorso alternativo, evolvendosi in una rappresentazione che «diacronicamente vede una parabola ascendente dall'esclusione, dalla marginalizzazione e dall'occultamento nell'antichità, all'affermazione come dimensione ineludibile oggi nello sviluppo del sé» (Zappaterra, 2010, p. 147). Da un punto di vista storico, fra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento, il dualismo delle rappresentazioni identitarie, scaturito dal fenomeno socioculturale dell'esotismo, si propagò incessantemente in concomitanza con l'espansione coloniale europea. Allo stesso modo, la diffusione della teoria evolucionistica ha spinto diversi studiosi

a individuare una differenza nella componente evolutiva tra i nativi e l'uomo civilizzato: infatti, si assistette alla pubblicazione di studi di ideologia razziale, nei quali si sosteneva che l'assenza di questa componente evolutiva fosse correlata ai nativi americani o alle popolazioni afrodiscendenti. Inoltre, la questione etico-politica delle culture native si è intrecciata e, in qualche modo identificata, con quella di altre categorie emarginate dalla società, come le persone con disabilità. La dinamica espansione del mercato transnazionale, insieme a un mutato interesse per la scienza e per i viaggi, ha favorito la nascita di spettacoli stravaganti. Si diffusero i primi *freak show*, una tipologia di spettacoli in cui al centro si trovava il *performer* (o *freak*) con caratteristiche fisiche rare o, per meglio dire, al di fuori dell'ordinario: infatti, la funzione era quella di coadiuvare concezioni gerarchiche e di standardizzazione dell'essere, costruendo un rigido assetto socioculturale.

2. La diffusione dei *freak show* secondo una prospettiva educativa

Il termine *freak* «significa letteralmente mostro, scherzo della natura» (D'Amico, 2018, p. 168) e si inserisce in «un contesto storico culturale in cui il pensiero magico-superstizioso e quello scientifico sfumano ancora l'uno nell'altro in una lettura della deformazione corporea stretta tra il prodigioso e la curiosità scientifica» (*ibidem*). Se il corpo "deviato" assumeva una connotazione di occultamento e di esclusione, è altresì vero che il corpo "ordinario" ha da sempre occupato un posto di inferiorità gerarchica rispetto all'intelletto. È attraverso l'impostazione pedagogica di Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827) e Friedrich Froebel (1782-1852), che la corporeità acquisisce un significato traspositivo: infatti, diviene uno strumento essenziale nel processo di apprendimento, il cui pensiero sottostante recupera la percezione dei sensi in dialogo con la funzione educativa. Se nella riflessione di Pestalozzi il corpo rappresenta uno strumento che veicola questi elementi, è altrettanto vero che l'autore non

ha dedicato una trattazione sistematica alla teorizzazione dell'educazione del corpo. Infatti, è rintracciabile un unico scritto del 1807, nel quale ne vengono descritti i principi: l'*Über Körperbildung als Einleitung auf den Versuch einer Elementargymnastik, in einer Reihenfolge körperlicher Übungen*. Fröebel, suo successore, formulò una teorizzazione dell'educazione del corpo, in cui l'attività ludica e musicale ne rappresentano le fondamenta. Se la dimensione musicale ricopriva una posizione essenziale nel pensiero del pedagogista tedesco, Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) con il suo metodo educativo/musicale, concepiva il corpo e il movimento ritmico, in sintonia con la pedagogia montessoriana, come strumenti di autoeducazione e autoformazione. Questa attenzione alla corporeità, tuttavia, non riuscì a fermare la propagazione di tali spettacoli per i gruppi minoritari, anzi, era abituale osservare «l'ostensione di persone con disabilità allo scopo di muovere a pietà e raccogliere fondi per il loro sostentamento» (ivi, p. 149).

Le proposte dei *freak show* offrivano la spettacolarizzazione di *born freaks* (persone con disabilità fisiche genetiche o perinatali), di *made freaks* (soggetti appartenenti a culture indigene) o *gaffed freaks* (finti *freak* nei panni di individui stravaganti). Questi spettacoli si svolgevano all'interno, almeno inizialmente, di giardini e di parchi zoologici, come Parigi (1793), Madrid (1822) e Londra (1824), organizzati per contrastare il crollo economico che interessò, a quell'epoca, gran parte di questi ambienti. Il notevole rendimento economico ottenuto su larga scala, anche in continenti extraeuropei, condusse questi spettacoli verso un'ampia diffusione in ulteriori scenari: infatti, i *freak show* si inserirono in villaggi esotici, circhi, teatri anatomici, musei, gabinetti delle curiosità, baracche d'entrata, fiere e mostre. Il significato del labile confine tra corpo normale/anormale, dunque, viene rafforzato dall'uso di travestimenti esagerati e «da una narrazione biografica leggendaria ricamata attorno alla persona e corredata, sui cartelloni di promozione dello spettacolo» (Giraldo, 2022, p. 204). L'istanza del corpo "stravagante" è sospesa *ad interim* tra forma di intrattenimento "della" e "per" la massa. Se Bogdan re-

stituisce la rappresentazione identitaria della disabilità secondo una prospettiva costruzionista, dato che «being a freak is not... a physical condition that some people have. Freak is a way of thinking about and presenting people – a frame of mind and a set of practices» (Bogdan, 1990, p. 24), Leslie Fiedler in *Freaks. Myths & images of the secret self* (1978), ripropone la definizione di *freak* comunemente accettata, quella di «essere umani fisiologicamente devianti» (D'Amico, 2018, p. 168).

Pochi anni dopo l'uscita del volume di Bogdan, David Gerber in *Interpreting the Freak Show and Freak Show* (1993) discute gli errori di analisi rispetto all'interpretazione di Bogdan: infatti, concentrandosi unicamente sulle radici culturali della rappresentazione, Bogdan abbandona le relazioni di potere, di oppressione sociale e di sfruttamento a cui sono state soggette le persone con disabilità. La legittimazione di questi spettacoli subisce un arresto normativo e legislativo: per la prima volta, nel territorio anglosassone, si assiste alla proibizione dei *freak shows* (1886), a causa dell'intrinseca natura denigratoria. Ulteriori fattori che hanno contribuito sono rappresentati, in primo luogo, dalla comparsa di discipline scientifiche che hanno costruito il proprio statuto epistemologico nella ricerca empirica e, in secondo luogo, dalla transizione del paradigma di disabilità, ovvero da una configurazione magico-religiosa a una moderna. Solo dopo la fine della Prima guerra mondiale, quantomeno nel continente europeo, i *freak shows* incorrono in una graduale decadenza, a seguito di una successiva sensibilizzazione e vulnerabilità dei corpi normali suscitata dall'impatto sociale della stessa guerra.

3. Il passaggio dalla spettacolarizzazione del corpo "diverso" come vergogna alla centralità dello stesso nel laboratorio teatrale a scuola

Nella metà del Novecento, si assiste a una «dura repressione dell'accattonaggio e del vagabondaggio» (Zappaterra, 2010, p. 149) e all'esordio della correttezza politica. Inoltre, le ribellioni

sociali e culturali degli anni Sessanta provocarono una profonda scissione politica, le cui azioni erano orientate, da un lato al contrasto dell'emarginazione sociale delle persone con disabilità, dall'altro alla promozione di ambienti formativi, come la scuola. Stava emergendo, dunque, una prospettiva multidimensionale: infatti, il modello biomedico, alla base delle prime classificazioni internazionali, non includeva nell'analisi elementi sociali, politici e culturali che, da sempre, hanno influito in una rappresentazione dicotomica della disabilità. Il rischio delle epistemologie ispirate al principio dell'individualismo e del personalismo, contrapposte a quelle che individuano nella struttura sociale e politica il fattore causale delle condizioni estrinseche degli individui, è quello di produrre il prevalere della prospettiva auto-affermativa unilateralmente centrata sul funzionamento individuale o sulla condizione di svantaggio, non incidendo «in alcun modo su modelli organizzativi, sulle scelte politiche e culturali e sulle pratiche comuni di intervento della scuola» (Pinelli, 2021, p. 64). Quando si discute di educazione inclusiva, infatti, si intende quel processo che si «rivolge alle differenze di tutti gli alunni e studenti senza il riferimento ad un criterio deficitario» (Medeghini, Fornasa, 2011, p. 96), la cui pratica operativa si concretizza in un apprendimento accessibile e flessibile a tutti, in linea con l'*Universal Design for Learning* (UDL).

Dunque, emerge che per rispondere alle varie necessità di ognuno, è necessario che la progettazione didattica tenga conto di molteplici mezzi di coinvolgimento, di rappresentazione e di azione ed espressione (CAST, 2024). Di fatto, tuttavia, circa il 70% dell'insegnamento è strutturato nella tipica forma della lezione frontale, la cui applicazione tradizionale rappresenta una lampante indicazione istituzionale riguardante le problematiche di organizzazione degli spazi di apprendimento, di trasmissione dei contenuti e dell'accessibilità, rispetto all'insegnamento di competenze trasversali. A questo riguardo, è necessario fare riferimento alla promozione delle competenze chiave per l'apprendimento permanente, stilate dall'Unione Europea (2006, 2018), in cui sono state stabilite otto competenze chiave, come la competenza in materia di consapevo-

lezza ed espressione culturale. Attualmente, nel territorio nazionale l'attuazione di laboratori teatrali scolastici è oggi abbastanza diffusa, sebbene disomogenea: infatti, è frequente che istituti presentino uno spettacolo o un saggio a fine anno, realizzato con l'aiuto di enti esterni o di docenti di plesso. Ad esempio, nel territorio della regione Lazio, il Laboratorio Teatrale Integrato Piero Gabrielli di Roma, attraverso la collaborazione di Roma Capitale, con il rispettivo Ufficio Scolastico Regionale e il Teatro di Roma, dal 1990 risponde alle politiche sociali, educative e culturali, costruendo percorsi teatrali scolastici in prospettiva integrata e inclusiva.

In questo senso, una particolare progettazione di teatro a scuola è rappresentata dal Teatro Integrato (TI), dove l'eterogeneità delle differenze consente a ciascun alunno di valorizzare la propria diversità: infatti, più il gruppo si presenta eterogeneo, maggiore valorizzazione avrà l'unicità della singola persona. Se il primo incontro con l'altro avviene attraverso il corpo, ecco che nel percorso laboratoriale, tramite l'utilizzo di linguaggi non verbali, l'alunno riscopre la consapevolezza del proprio e dell'altro corpo, avvalorando l'identità altrui e alimentando la propria. Inoltre, l'espressività non-verbale ricopre una funzione determinante nello sviluppo di una adeguata consapevolezza cognitiva: la prospettiva globale della corporeità respinge l'immagine separatista, essendo costituita da un'unità irripetibile in una dimensione spazio-temporale, dove gli schemi cognitivi e motori sono interconnessi e influenzati dagli stimoli del contesto di apprendimento. Tuttavia, ancora oggi, è particolarmente difficile discutere della corporeità nell'ambito della pedagogia speciale, dato che il corpo dell'alunno con disabilità può apparire fragile e instabile, in un mondo che tende all'omologazione.

Per ovviare a questo mancato riconoscimento, l'intervento del teatro integrato è quello di esplorare la natura comunicativa, sociale e corporea, in quanto corpo auto-rappresentativo e dinamico: riconoscere sia la dimensione paradigmatica sia quella narrativa consente di muoversi all'interno di un quadro co-costruttivo ed ecosistemico, il quale, inevitabilmente, genera

dinamiche di valore e vicinanza. Nella didattica, come in teatro, il valore della comunicazione risiede nella consapevolezza del proprio corpo in relazione allo spazio e agli altri corpi. Dunque, strutturare percorsi di tipologia laboratoriale può rappresentare una strategia inclusiva, essendo la dimensione dell'arte imprescindibilmente incarnata.

Bibliografia

- Bocci, F. (2013), *Altri sguardi. Modi diversi di narrare la diversità*, Lecce, Pensa MultiMedia.
- Bocci, F., Franceschelli, F. (2014), *Raccontarsi nella Scuola dell'Infanzia. Per una pedagogia della narrazione fra testimonianza di sé e sviluppo dell'identità*, in «Italian Journal of Special Education for Inclusion», II, 1, pp. 145-163.
- Bocci, F., Straniero, A. (2020), *Altri corpi. Visioni e rappresentazioni della (e incursioni sulla) disabilità e diversità*, Roma, RomaTre-Press.
- Bocci, F., Guerini, I. (2022), *Noi e l'Altro. Riflessioni teoriche nella prospettiva dei Disability Studies*, in F. Bocci et al. (a cura di), *Le epistemologie nascoste. La costruzione del soggetto vulnerabile nell'immaginario educativo italiano. Un approccio grounded*, Roma, RomaTre-Press, pp. 17-33.
- Bogdan, R. (1990), *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, Chicago, University of Chicago Press.
- Canevaro, A., Goussot, A. (2000), *La difficile storia degli handicappati*, Roma, Carocci.
- Canguilhem, G. (1998), *Il normale e il patologico*, Torino, Einaudi.
- Carlomagno, N. (2020), *Le potenzialità didattiche delle arti sceniche*, in «Education Sciences & Society», I, 1, pp. 346-359.
- CAST (2024), *Universal Design for Learning Guidelines version 3.0*, Retrieved from <https://udlguidelines.cast.org> (accesso: 15 ottobre 2025).
- D'Amico, F.D. (2018), *La disabilità tra spettacolarizzazione e drammatizzazione*, in S. Carraro (ed.), *Alter-Habilis. Percezione della disabilità nei popoli*, Verona, Alteritas, pp. 167-189.
- Fiedler, L. (2009), *Freaks. Miti e immagini dell'io segreto*, Milano, Il Saggiatore.
- Gerber, D. (1993), *Interpreting the Freak Show and Freak Show*, in «Disability, Handicap & Society», VIII, 4, pp. 435-436.

- Giraldo, M. (2022), *Disability as dramatis persona: on the (disabled) body as place of (self)representation*, in «Italian Journal of Special Education for Inclusion», XX, 1, pp. 202-210.
- Goussot, A. (2007), *Epistemologia, tappe costitutive e metodi della pedagogia speciale*, Roma, Aracne.
- Isidori, E. (2017), *Pestalozzi e l'educazione del corpo: attualità di una pedagogia*, in «CQIIA rivista», XXI, 3, pp. 77-89.
- Medeghini, R., Fornasa, W. (2011), *L'educazione inclusiva. Culture e pratiche nei contesti educativi e scolastici: una prospettiva psicopedagogica*, Milano, FrancoAngeli.
- Pinelli, S. (2021), *Inclusion and contexts. A survey on fonts and high readability among heterogeneous readers*, in «Italian Journal of Special Education for Inclusion», IX, 1, pp. 63-73.
- Schianchi, M. (2012), *Storia della disabilità. Dal castigo degli dèi alla crisi del welfare*, Roma, Carocci.
- Sgambelluri, R., Vinci, V. (2020), *Corporeità e inclusione. Una ricerca con i futuri insegnanti specializzati*, in «Formazione & Insegnamento», XVIII, 1, pp. 362-375.
- Sgambelluri, R., De Domenico, M.G. (2022), *Il corpo che si narra: il teatro kamishibai come "buona pratica" educativa*, in «Italian Journal of Special Education for Inclusion», X, 1, pp. 134-145.
- Thomson, R.G. (1996), *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York, New York University Press.
- Zappaterra, T. (2010), *La dimensione corporea nella disabilità. Da oggetto di occultamento a medium formativo*, in «Humana.Mente», XIV, 1, pp. 147-154.

LUDOVICA SORECA

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

Nuove prospettive della creatività: la *community* fra transmedialità e transindividualità

1. Premessa

Questo contributo si propone di analizzare il concetto mobile e plurale di identità delle cosiddette *community*, chiamando in causa il rapporto tra i media e le culture di internet nonché le pratiche creative attraverso cui gli utenti si relazionano allo spazio digitale. Affronteremo in particolare due questioni: la prima riguarda il posizionamento dei media nel *framework* della convergenza culturale (Jenkins, 2007), la cui relazione con i pubblici diventa fondamentale nel processo di ricostruzione dei significati.

La seconda argomentazione intende sostenere una riflessione sull'identità degli utenti inseriti in una *community*, attraverso una rilettura del pensiero di G. Simondon, facendo riferimento all'analisi epistemologica che ha per oggetto la nozione di *transindividuale*, al fine di allargare la prospettiva mediale in cui l'argomento si colloca

La disamina degli effetti relazionali dei nuovi media esaminerà come questi contribuiscano a definire un'identità collettiva mutata rispetto ai paradigmi pre-digitali, considerando sia i processi collettivi di significazione che costruiscono nuove soggettività

nell'ambiente digitale, sia l'apertura del concetto di transindividuale alla teoria transmediale.

2. Transmedialità: i caratteri di una proprietà convergente

Nell'era della cultura partecipativa basata su una interazione dei pubblici connessi (Varnelis, 2008) sempre più rilevante, gli utenti sono intesi co-creatori di contenuti mediali. I fattori tecnologici, industriali, economici, sociali, istituzionali che hanno contribuito a questo cambiamento di paradigma fanno capo al disfacimento della corrispondenza biunivoca tra infrastruttura materiale e forme di espressione dovuto agli effetti prodotti dal processo di digitalizzazione dei media e dalla cosiddetta mediatizzazione della vita quotidiana (Couldry, Hepp, 2016).

A questa riconfigurazione dei rapporti tra media e spettatorialità si può far risalire il dibattito sul concetto di transmedialità nell'orizzonte della *convergenza culturale*.

Con questa espressione bisogna intendere quel cambiamento socioculturale e technoindustriale in cui la circolazione fluida di contenuti si genera dal mutuo rapporto tra la *community* e i dispositivi mediali coinvolti nel processo di interscambio: «il flusso dei contenuti su più piattaforme, la cooperazione tra più settori dell'industria dei media e il migrare del pubblico alla ricerca continua di nuove esperienze di intrattenimento» (Jenkins, 2007, p. XXV).

Le pratiche creative che ne derivano permetterebbero il passaggio ad una logica operativa della cultura che si fonda sulla relazione tra i media e gli utenti, i quali, stimolati a ricercare nuove informazioni, innescano connessioni tra contenuti mediatici differenti.

Dalla parola "*Hello*" sullo schermo del Macintosh 128K¹, è intuibile il concetto di relazione che sta alla base del medium inteso nella sua duplice accezione trasmissiva e semiotica (Ryan, 2013).

¹ Per ulteriori approfondimenti si veda A. Hertzfeld, *It Sure Is Great To Get Out Of That Bag!*, 24th January 1984, <https://www.youtube.com/watch?v=2B-XwPjn9YY> (accesso: 15 ottobre 2025).

La prima definizione si riferisce al medium come *infrastruttura*; la seconda lo intende come sistema di *espressione e significazione*, aperto a continue risemantizzazioni.

Partendo dai tre assi teorici (dimensione tecnologica, oggetto e modalità della relazione) che inquadrano la relazione tra i media (Zecca, 2015), la transmedialità ha una connotazione espressiva e simbolica e in questa prospettiva esprime «la proprietà tipica di quei progetti comunicativi, fondati sulla dispersione di unità di contenuto su più media, all'interno di universi di senso, contrassegnati in varia misura da espansione, coerenza e consistenza diegetica» (Tirino, 2019, p. 23).

Da un punto di vista sociale e partecipativo, si profila come una forma di esperienza mediale integrata (Davidson, 2010), che offre ulteriori stadi di co-partecipazione tra utenti e contenuti, contribuendo alla costruzione di comunità di user/creator che si raccolgono attorno a «vibrazioni emotive, piaceri infoestetici, a pulsioni ludiche» (Susca, 2007) in grado di innescare strategie creative imprevedibili nell'ecosistema digitale tecno-sociale contemporaneo.

3. Come la dimensione processuale della convergenza determina nuove forme di intelligenza collettiva

Nella riflessione di Jenkins la convergenza è un processo che si basa sulla reciprocità delle interazioni sociali dei consumatori. Tale mutualità produce interpretazioni soggettive della realtà quotidiana a partire da una specifica rielaborazione dei frammenti informativi tratti dal flusso mediatico in cui i consumatori sono immersi: contenuti, informazioni e conoscenze generati e rielaborati dagli utenti, attraverso interazioni reciproche, trasformano la fruizione dei media da un'attività individuale a un'esperienza condivisa e collaborativa.

Avendo sia un carattere discendente, guidato dalle *corporation*, sia ascendente, guidato dai consumatori, la convergenza è sia figura dell'espansione commerciale che della democratizzazione culturale (Freeman, Gambarato, 2018).

Per questa ragione ammette lo sviluppo spesso informale di un flusso di contenuti: un esempio emblematico è rappresentato dalle attività di *spoiling* dei fan del reality show *Survivor*. Attivando pratiche creative di reperimento e manipolazione delle informazioni sul web, gli *spoiler* co-partecipano alla costruzione di un fenomeno nato dal basso, spinti dal desiderio di scoprire elementi mediali non previsti dalla produzione, configurandosi come *comunità del sapere* (Lévy, 2002).

Questa forma di rielaborazione rappresenta un'espressione dell'*intelligenza collettiva* (Lévy, 2002), intesa come la capacità delle comunità virtuali di valorizzare competenze condivise e attivare il potenziale creativo del processo mediale attraverso l'incontro di interessi intellettuali e affettivi comuni: nel caso della *community* di *Survivor* ha consentito un apprendimento partecipato in grado di convertire un contenuto mediale in un'esperienza narrativa *espansa* determinando l'accesso a un livello esperienziale-conoscitivo inedito.

Nel web 2.0, oltre alle forme di cultura partecipativa incentivate dalla narrazione transmediale², nella prospettiva delle *internet aesthetics*, gli *UGC*, come i meme, rivelano il *cultural engagement* come pratica di apprendimento continuo, riflettendo l'attitudine degli utenti di riconoscersi in comunità culturali con cui condividono valori e visioni.

Pertanto, il reperimento dal web e la rimediazione di informazioni eterogenee generano linguaggi sincretici che intrecciano immagini, suoni e parole, riflettendo l'interiorizzazione del sensorio digitale espressione delle *emozioni dell'intelligenza* (Montani, 2020): le tracce dell'internet folklore mostrano l'azione di «sfruttare le potenzialità inespresse, aumentare le connessioni con gli altri e con l'ambiente» (Tanni, 2023, p. 194).

Alla luce dell'evoluzione dello spazio digitale in cui l'interattività del web 2.0 dialoga con l'ipertestualità del web semantico e la tridimensionalità del web 4.0, nelle pratiche di mediazione

² Lo studioso statunitense ha dedicato diversi contributi alla riflessione sul *transmedia storytelling*. Si veda il riferimento bibliografico per Jenkins (2016) per ulteriori approfondimenti.

del patrimonio culturale il ruolo di *prosumer* degli utenti ha dato vita a processi partecipativi di produzione e circolazione di contenuti (Bonacini, 2021) in cui l'uso del *transmedia storytelling* viene impiegato come strumento didattico in grado di favorire la partecipazione attiva e la co-creazione.

In questa prospettiva è stato progettato il laboratorio in *Metodologia del gioco e dell'animazione* (UniBa). L'attività ha previsto l'uso di app di *graphic design* e piattaforme di *game-based learning* per la creazione di giochi educativi interattivi per la valorizzazione del Parco Letterario Carlo Levi di Aliano. Nella fase successiva, in un'ottica socio-educativa di comunità, è stato attivato un laboratorio di *storytelling digitale partecipativo* che ha coinvolto gli studenti di una scuola media del territorio³.

Il frame narrativo tecnologico ha funzionato come dispositivo interpretativo del patrimonio immateriale, favorendo un processo di trasformazione identitaria nei partecipanti. Il laboratorio, attivando dinamiche di intelligenza collettiva nella co-narrazione e nella costruzione di significati, ha promosso lo sviluppo di competenze digitali e relazionali in un contesto di apprendimento condiviso.

Incoraggiando processi di apprendimento di tipo cognitivo-affettivi, la sinergia tra istituzioni educative e culturali soddisfa la questione per cui le informazioni prodotte da una comunità riflettano una reciprocità di interessi e di affetti che, secondo Simondon (1989), costituisce il fondamento di un'autentica individuazione collettiva.

4. L'utente transindividuale

Simondon elabora un'ontologia in cui il soggetto non è un'entità isolata, ma il risultato di un processo di individuazione *in divenire*.

³ Si veda la pagina web del sito CHANGES per ulteriori approfondimenti: <https://www.fondazionechanges.org/2024/02/12/laboratorio-di-storytelling-e-socio-educativo-di-comunita/> (accesso: 15 ottobre 2025).

Tra i diversi livelli di individuazione assumono rilievo quello psichico e quello collettivo, legati alla formazione del pensiero e della coscienza nelle relazioni sociali.

Centrale è la dimensione *transindividuale*, intesa come spazio relazionale in cui gli individui si costituiscono insieme, rendendo possibile la nascita di una soggettività condivisa. L'individuo emerge come essere *in relazione*, co-determinato dalla rete sociale in cui è inserito.

Applicando questa riflessione agli ambienti transmediali, gli utenti, connessi gli uni agli altri in quanto contenenti «un che di preindividuale» (Simondon, 2021, p. 179), cioè l'insieme delle potenzialità che ogni individuo possiede in forma indeterminata, tramite approcci originali di interazione con il digitale, si strutturano in modo relazionale e co-evolutivo permettendo «il passaggio dalla generica dotazione psicosomatica dell'animale umano alla configurazione di una singolarità irripetibile» (Virno, 2021, p.6), attuando i processi identitari in chiave simondoniana.

In questa prospettiva, il digitale può configurarsi come un luogo privilegiato in cui la *percezione sensoriale* (Merleau-Ponty, 1965) diventa transindividuale, disvelando la natura permeabile e trasformabile delle soggettività che compongono le *community*.

La rete non sussiste come entità anonima ma come spazio di ibridazione in cui gli utenti e i dispositivi digitali *intra-agiscono* (Barad, 2017) strutturando i discorsi e le rappresentazioni che modellano esperienze e identità.

Anche nei contesti educativi formali, la co-creazione di artefatti in ambienti tecnologici articola diversi tipi di relazione (soggetto-oggetto; artefatto-soggetto, artefatto-oggetto) che, sul digitale, tendono a integrarsi (Panciroli, 2020, p. 40) determinando un apprendimento attivo ed esperienziale di tipo cognitivo, socio-relazionale e emotivo. L'attivazione di questi processi di conoscenza genera pratiche di partecipazione transindividuali che proiettano l'utente in una dimensione trasformativa e di interazione in un inesauribile processo di significazione: «l'individuazione psichica è un'individuazione vitale perpetuata» (Combes, 2014, p. 51) configurandosi come forme di *lifelong learning*.

I modelli teorici analizzati condividono l'idea delle identità creative come processi relazionali, in cui le soggettività digitali si formano e si trasformano attraverso l'interscambio informativo, la condivisione di valori cognitivi ed emotivi, pratiche partecipative di rielaborazione della conoscenza.

5. Relazione allagmatica e reciprocità: la community come condizione di significato

Secondo la prospettiva transindividuale applicata al contesto digitale, il collettivo aderisce al concetto di community come l'insieme degli utenti che partecipano a processi creativi di individuazione reciproca.

Pertanto, il concetto di relazione risulta essenziale per comprendere la proteiforme condizione in cui i singoli, nell'esperienza mediale e educativa contemporanea, sono soggetti sociali poiché costituisce l'occasione di un'ulteriore e più complessa individuazione in cui la singolarità si affina, co-partecipa alla vita pubblica, si fa intelligenza collettiva. Le piattaforme digitali si configurano come dispositivi tecnici dell'individuazione agendo come *macchine di soggettivazione* (Guattari, 1991).

Secondo questa ottica, la reciprocità consente a ogni individuo, nel collettivo, di ridefinirsi in relazione agli altri, strutturandosi come parte di un campo di significazione in espansione. La dimensione transindividuale del collettivo è un regime relazionale allagmatico nell'accezione di «scambio di informazione» (Simondon, 2011, p. 424), dove le identità risultano fluide e incompiute.

I processi di significazione, originando da una radice emozionale, sono a tutti gli effetti dei processi di trasformazione e rielaborazione continua: la *community* di Survivor è di fatto un collettivo di singolarità individuate che scoprono nuove configurazioni del sé a partire dal desiderio di afferrare l'imprevedibile, attraverso cui attivano processi di conoscenza trasformando in atto creativo il *potenziale* sfuggito alle logiche della narrazione.

Dunque, l'ambiente transmediale, fluido, reticolare e partecipativo, si configura come uno spazio di attivazione transindividuale, in cui la *community* diviene la condizione attraverso cui i significati sono creati e ridefiniti in base alle interazioni reciproche tra i membri.

Tuttavia, il consumo di forme mediali sempre più complesse può dissipare il sistema relazionale se le istanze emotive che fanno da base alla comunicazione intersoggettiva innescano l'esperienza dell'angoscia in cui il soggetto si avverte come «fardello per sé stesso» (Simondon, 2021, p. 102): arrestandone il potenziale *trasformativo*, tale esperienza si erge come la soluzione affettiva contraria al transindividuale.

Le culture digitali si caricano così di antinomie valoriali, disinformazione e logiche centralizzate producendo unità solipsistiche che ostacolano la formazione delle *community*⁴.

In conclusione, accogliendo una riflessione che intreccia il pensiero filosofico simondoniano con la teoria transmediale si riconosce come le *community* digitali siano configurabili come spazi di intelligenza collettiva in cui inarrestabili reinvenzioni di relazioni transindividuali possono generare quel *surplus cognitivo* (Shirky, 2010) capace di attribuire significato alla co-costruzione delle identità e alla società nel suo complesso.

Bibliografia

Barad, K. (2017), *Performatività nel post-umanesimo: per comprendere come la materia diventa materia*, in L. Bougleux (a cura di), *Performatività della natura quanto e queer*, Pisa, Edizioni ETS, pp. 31-59.

Barone, P., Barbanti, C.V. (2020), *I nuovi media come dispositivi semiotecnici. Uno sguardo pedagogico*, in «MeTis», 10, 1, pp. 104-120.

Bonacini, E. (2021), *Storytelling digitale e il suo ruolo in ambito educativo*, in «Culture Digitali», 0, pp. 1-25.

⁴ Si veda anche il concetto di *neomonadologia* come investigato da Terranova (2024) per ulteriori approfondimenti.

- Id. (2024), *Musei digitali e Generazione z. Nuove sfide per nuovi pubblici*, Bari, Edipuglia.
- Combes, M. (2014), *La relazione transindividuale*, in É. Balibar, V. Morfino (a cura di), *Il transindividuale, Soggetti, relazioni, mutazioni*, Milano, Mimesis, pp. 49-77.
- Couldry, N., Hepp, A. (2016), *The Mediated Construction of Reality*, Cambridge, Polity.
- Davidson, D. (2010), *Cross-Media Communications*, Pittsburgh, ETC.
- Freeman, M., Gambarato, R.R. (2018), *Transmedia Studies – Where Now?*, in M. Freeman, R.R. Gambarato (eds.), *The Routledge Companion to Transmedia Studies*, London-New York, Routledge, pp. 1-12.
- Guattari, F. (1991), *Le tre ecologie*, Torino, Edizioni Sonda, 1989.
- Jenkins, H. (2007), *Cultura convergente*, Milano, Apogeo Education.
- Id. (2016), *Transmedia What?*, in *Immerse*, November 15, <https://immerse.news/transmedia-what-15edf6b61daa> (accesso: 15 ottobre 2025).
- Lévy, P. (2002), *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*, Milano, Feltrinelli.
- Merleau-Ponty, M. (1965), *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore.
- Montani, P. (2020), *Emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio digitale*, Sesto San Giovanni, Meltemi.
- Panciroli, C. (2020), *Animazione digitale per la didattica*, Milano, FrancoAngeli.
- Ryan, M.-L. (2013), *Transmedia Storytelling and Transfictionality*, in «Poetics Today», 13, 3, pp. 361-388.
- Shirky, C. (2010), *Cognitive surplus: How technology makes consumers into collaborators*, New York, The Penguin Press.
- Simondon, G. (2021), *L'individuazione psichica e collettiva*, Roma, DeriveApprodi.
- Id. (2011), *L'individuazione alla luce delle nozioni di forma e di informazione*, Milano-Udine, Mimesis.
- Susca, V. (2007), *La ricreazione della società dello spettacolo*, postfazione in H. Jenkins, *Cultura Convergente*, Milano, Apogeo Education, pp. 361-366.
- Tanni, V. (2023), *Exit Reality. Vaporwave, backrooms, weirdcore e altri paesaggi oltre la soglia*, Roma, NERO.
- Terranova, T. (2024), *Dopo Internet. Le reti digitali tra capitale e comune*, Roma, NERO.
- Tirino, M. (2019) *Archeologia della transmedialità: teorie, approcci e formati. Il caso Flash Gordon*, in «Mediascapes Journal», 13, pp. 21- 46.
- Varnelis, K. (ed.) (2008), *Networked Publics*, London-Cambridge, MIT Press.

- Virno, P. (2021), *Moltitudine e principio di individuazione*, pref. in G. Simondon, *L'individuazione psichica e collettiva*, Roma, DeriveApprodi.
- Zecca, F. (2012), *Dalla convergenza dei media alla narrazione transmediale*, in Id. (a cura di), *Il cinema della convergenza. Industria, racconto, pubblico*, Milano-Udine, Mimesis, pp. 9-37.
- Id. (2015), *Le relazioni tra i media nell'epoca della convergenza*, in «Fata Morgana», 26, pp. 203-215.

Note biografiche dei curatori

Eleonora Betti è dottoranda presso l'Università di Roma Tor Vergata. Si occupa di musica, canzone e acquisizione della seconda lingua, per l'inclusione di studenti di origine migratoria. È docente di musica di ruolo nelle scuole secondarie di primo grado e cultrice della materia in Pedagogia Speciale. È laureata con lode in Musica e Spettacolo (Musicologia e Beni musicali), presso l'Università di Tor Vergata. Si è perfezionata in Songwriting e formata nell'approccio Orff-Schulwerk all'educazione musicale e nell'insegnamento dell'italiano L2. Il percorso come cantante, pianista e cantautrice, arricchisce il suo lavoro di ricerca. Ha presentato il suo studio in conferenze nazionali e internazionali, pubblicando alcuni articoli, ed è stata selezionata tra i finalisti del *Margaret Sutherland Prize* e del *CESE Emerging Scholar Prize*. È socia della Società Italiana di Pedagogia (SIPED), della SiPeS e della SICESE.

Matteo Cabassi ha conseguito il dottorato in Educazione presso l'Università degli Studi di Tor Vergata ed è cultore della materia in Pedagogia Generale (SSD M-PED/01) presso l'Università degli Studi di Torino. Fa ricerca su adolescenza, identità *queer*, nuovi/e

romanzi di formazione e forme di soggettivazione e cultura *pop*. Insegna Lingua e civiltà inglese (AB24) presso la scuola secondaria di primo e secondo grado e svolge incarichi di docenza a contratto di Inglese tecnico-scientifico (IUSTO) e di Teoria e metodi della valutazione (UniTO). Inoltre, ha pubblicato saggi e capitoli su riviste scientifiche e in volumi collettanei, di cui i più recenti sono: *When Language Shapes the Collective Understanding of Individual Experience* (2025) e *Formare e tras-formare le identità di genere: le culture partecipative come forme di resistenza e visibilità in adolescenza* (2024).

Susanna Casacchia ha conseguito il dottorato di ricerca in Studi comparati: Lingue, Letterature e Arti (XXXVI ciclo) presso l'Università degli Studi di Tor Vergata, con una tesi incentrata sulle corrispondenze private di Ernesto Monaci, Domenico Gnoli ed Ernesto Giacomo Parodi. Si occupa principalmente di storia della filologia tra Ottocento e Novecento, ma il suo campo di studi include anche Leopardi. Attualmente è cultrice della materia in Filologia romanza presso la Sapienza Università di Roma e partecipa ai progetti di digitalizzazione dell'Archivio Monaci e del Lessico Leopardiano. È autrice di vari articoli e della monografia *Epistolario di due intellettuali: Ernesto Monaci e Ernesto Giacomo Parodi (1885- 1914)*, uscita per UNICApres nel 2025. Attualmente insegna materie letterarie (A011) nella scuola secondaria di secondo grado.

Nato dal lavoro di giovani studiosi e studiose, il volume vuole esplorare l'identità come dato e fenomeno mai stabile: un processo in continua ridefinizione, sospeso tra tensioni individuali e pressioni collettive, tra radici culturali e aperture verso nuovi orizzonti. È in questo spazio dinamico che si collocano i contributi raccolti in *Soggettività in divenire tra narrazione*, formazione e sonorità, secondo volume nato dal XIV Convegno dottorale della Macroarea di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma Tor Vergata, *Identità: mondi e orizzonti*.

Attraverso un approccio interdisciplinare, il volume esplora le molteplici forme della soggettività, mettendo in luce la complessità dei processi di costruzione e rappresentazione dell'identità. Letteratura, lingue e culture straniere, musica, cinema e pedagogia dialogano tra loro per restituire un quadro articolato, in cui emergono identità plurali, stratificate e spesso attraversate da tensioni tra continuità e rottura.

Dalle narrazioni medievali alle scritture del Novecento, dagli archivi storici alle pratiche performative e didattiche, i saggi qui raccolti indagano le modalità attraverso cui l'identità si forma, si trasforma e si racconta. Ne emerge un mosaico di esperienze e prospettive che evidenzia il legame profondo tra individuo, cultura e società, interrogando al contempo i limiti e le potenzialità delle forme espressive contemporanee.

Senza offrire sintesi definitive, questo volume invita il lettore ad attraversare mondi e ad aprirsi a orizzonti in divenire nei quali l'identità si configura come spazio critico, creativo e relazionale, sempre in movimento.

A cura di **Eleonora Betti, Matteo Cabassi e Susanna Casacchia**, questo lavoro si offre come vetrina di ricerche in corso o già concluse e, al tempo stesso, come segmento di un possibile percorso collettivo interdisciplinare, animato dall'ambizione di mettere in dialogo saperi differenti per illuminare una delle nozioni più dense e dibattute della contemporaneità: l'identità.